



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**El Códice Laud, su tradición, su escuela, sus artistas**

TESIS  
Que para obtener el grado de  
Doctor en Historia del Arte

PRESENTA

María Isabel Álvarez Icaza Longoria

TUTOR PRINCIPAL

Dr. Pablo Escalante Gonzalbo  
Instituto de Investigaciones Estéticas

TUTORES

Dra. Marie Areti Hers Stutz  
Instituto de Investigaciones Estéticas  
Dr. Erik Velásquez García  
Instituto de Investigaciones Estéticas  
Dr. Guilhem Olivier Durand  
Instituto de Investigaciones Históricas  
Dr. José Luis Ruvalcaba Sil  
Instituto de Física

México, D.F., enero de 2014.



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.



*El Códice Laud, su tradición, su escuela, sus artistas.*

INTRODUCCIÓN	7
<i>La historia del Códice Laud.</i>	
<i>Ediciones y estudios.</i>	
<i>Contenido, uso y función.</i>	
1. LA TRADICIÓN PICTÓRICA DEL CÓDICE LAUD.	21
1.1. <i>La tradición Mixteca-Puebla</i>	21
1.1.1. <i>El término</i>	22
1.1.2. <i>El tiempo</i>	25
1.1.3. <i>Antecedentes, definición y origen de la TEIM-P</i>	28
1.1.4. <i>Teotihuacanos y zapotecos</i>	28
1.1.5. <i>El Epiclásico y los mayas en el arte del Altiplano</i>	33
1.1.6. <i>Una síntesis artística</i>	35
1.1.7. <i>Cholula y el origen del estilo Mixteca-Puebla</i>	37
1.2. <i>Los toltecas y la TEIM-P</i>	44
1.2.1. <i>Tula</i>	51
1.2.2. <i>Caída de Tula, migraciones y alianzas</i>	53
1.2.3. <i>Tula y Cholula</i>	56
1.2.4. <i>Toltecas y mixtecos</i>	59
1.3. <i>Posclásico Tardío</i>	62
1.4. <i>Variedades estilísticas</i>	64
1.5. <i>El Códice Laud en el universo de los códices</i>	65
1.5.1. <i>El grupo de códices religiosos</i>	68
1.6. <i>La procedencia del Grupo Borgia</i>	72
1.7. <i>Hipótesis sobre los creadores y la procedencia del Códice Laud</i>	78
2. TÉCNICA Y MATERIALES DEL CÓDICE LAUD	83
2.1. <i>Los materiales</i>	84
2.1.1. <i>El soporte, características físicas</i>	87
2.1.1.1. <i>Páginas y numeración</i>	
2.1.1.2. <i>Cubierta</i>	
2.1.2. <i>La preparación de la superficie</i>	90
2.1.2.1. <i>Curtido de la piel</i>	
2.1.2.2. <i>Uniones y dobleces</i>	
2.1.2.3. <i>Base de preparación</i>	
2.1.2.4. <i>¿Pentimentos y palimpsestos?</i>	
2.1.2.5. <i>Bruñido</i>	
2.1.3. <i>Capa pictórica</i>	97
2.1.4. <i>Pigmentos y otros materiales</i>	99
2.1.4.1. <i>Negro</i>	



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

2.1.4.2. <i>Azul</i>	
2.1.4.3. <i>Rojo</i>	
2.1.4.4. <i>Amarillo</i>	
2.1.4.5. <i>Algunos colores compuestos</i>	
2.1.4.6. <i>Aglutinantes</i>	
2.1.4.7. <i>Fijadores</i>	
2.2. <i>Técnica pictórica</i>	111
2.3. <i>Instrumentos</i>	117
3. <i>EL ESTILO DEL CÓDICE LAUD.</i>	121
3.1. <i>El concepto de estilo en la historiografía</i>	121
3.2. <i>La discusión del concepto de estilo</i>	123
3.3. <i>La definición de estilo</i>	124
3.4. <i>El estilo en el arte prehispánico</i>	126
3.5. <i>El estilo en los códices</i>	128
3.6. <i>El estilo del Códice Laud</i>	131
3.6.1. <i>Los rasgos distintivos</i>	131
3.6.2. <i>La composición</i>	133
3.6.3. <i>La línea</i>	135
3.6.4. <i>El color</i>	137
3.6.5. <i>Algunas estrategias de representación</i>	144
3.6.6. <i>La forma</i>	149
3.7. <i>El Códice Laud y el Fejérváry-Mayer. Escuela y artistas</i>	150
3.7.1. <i>Los rasgos distintivos</i>	155
3.7.2. <i>Aspectos técnicos y materiales</i>	156
3.7.3. <i>Aspectos plásticos</i>	160
3.7.3.1. <i>La composición</i>	
3.7.3.2. <i>Estrategias de representación</i>	
3.7.3.3. <i>La línea</i>	
3.7.3.4. <i>El color</i>	
3.7.3.5. <i>La forma</i>	
3.8. <i>¿Uno o más artistas en el Códice Laud?</i>	170
4. <i>LA ICONOGRAFÍA DEL CÓDICE LAUD</i>	177
4.1. <i>Un códice nahua</i>	177
4.2. <i>Repertorios nahuas y/o mixtecos</i>	180
4.3. <i>El panteón náhuatl en el Laud</i>	184
4.4. <i>La estructura calendárica de los códices adivinatorios</i>	185
4.5. <i>Semejanzas y diferencias en la versión abreviada</i>	187
4.6. <i>Pasajes paralelos</i>	191
4.7. <i>Cosmogramas</i>	193
4.8. <i>Dioses tutelares. Tláloc vs. Tezcatlipoca</i>	197
4.9. <i>Diosas tutelares</i>	200
4.10. <i>Capítulos de mercaderes, nexos con el Golfo y el área maya.</i>	202

4.11.	<i>Ritos de manojos contados</i>	204
4.12.	<i>Otras particularidades</i>	205
4.13.	<i>Otros signos iconográficos</i>	206
5.	LA HIPÓTESIS DEL VALLE DE PUEBLA-TLAXCALA.	211
5.1.	<i>La hipótesis náhuatl</i>	211
5.2.	<i>La región del Valle Puebla-Tlaxcala</i>	211
5.3.	<i>Escuela pictórica del Valle de Puebla-Tlaxcala</i>	212
5.4.	<i>El Laud y el Borgia.</i>	215
5.5.	<i>Aspectos técnicos y materiales</i>	216
5.6.	<i>Aspectos plásticos</i>	218
5.6.1.	<i>Composición</i>	218
5.6.2.	<i>Estrategias de representación</i>	219
5.6.3.	<i>La línea</i>	221
5.6.4.	<i>El color</i>	221
5.6.5.	<i>La forma</i>	222
6.	LA HIPÓTESIS DE LA CUENCA DE MÉXICO, LOS MEXICAS.	225
6.1.	<i>El estilo mexicana</i>	226
6.2.	<i>La Escuela pictórica mexicana</i>	227
6.3.	<i>El Códice Laud y el Códice Borbónico</i>	237
6.4.	<i>Aspectos técnicos y materiales</i>	237
6.5.	<i>Aspectos plásticos</i>	240
6.5.1.	<i>Composición</i>	240
6.5.2.	<i>Estrategias de representación</i>	240
6.5.3.	<i>La línea</i>	242
6.5.4.	<i>El color</i>	243
6.5.5.	<i>La forma</i>	243
7.	LA HIPÓTESIS MIXTECA	249
7.1.	<i>La Escuela pictórica de la Mixteca Alta</i>	249
7.2.	<i>Los códices mixtecos</i>	251
7.3.	<i>El Laud, el Reverso del Nuttall y el Anverso del Vindobonensis.</i>	252
7.4.	<i>Aspectos técnicos y materiales</i>	253
7.5.	<i>Aspectos plásticos</i>	258
7.5.1.	<i>Composición</i>	258
7.5.2.	<i>Estrategias de representación</i>	259
7.5.3.	<i>La línea</i>	261
7.5.4.	<i>El color</i>	261
7.5.5.	<i>La forma</i>	265

8. LA HIPÓTESIS CUICATECA	269
8.1. <i>El Códice Porfirio Díaz</i>	269
8.2. <i>Los estilos del Códice Laud y del Códice Porfirio Díaz</i>	272
8.3. <i>Aspectos técnicos y materiales</i>	272
8.4. <i>Aspectos plásticos</i>	274
8.4.1. <i>Composición</i>	274
8.4.2. <i>Estrategias de representación</i>	275
8.4.3. <i>La línea</i>	275
8.4.4. <i>El color</i>	276
8.4.5. <i>La forma</i>	276
9. LA HIPÓTESIS DEL GOLFO	279
9.1. <i>Diversidad cultural de la región costera</i>	279
9.2. <i>Los huastecos</i>	280
9.3. <i>Totonacas</i>	282
9.4. <i>Los “olmecas”</i>	284
9.5. <i>La Mixtequilla</i>	286
9.6. <i>La cerámica policroma del Golfo y Cholula</i>	287
9.7. <i>El vínculo con los mayas a través del Golfo</i>	292
10. LA HIPÓTESIS DE TEHUACÁN	295
10.1. <i>El valle de Tehuacán</i>	295
10.2. <i>La Escuela pictórica de Tehuacán</i>	298
10.3. <i>La cerámica policroma</i>	299
10.4. <i>La pintura mural de Tehuacán</i>	304
10.5. <i>El Códice Laud y las pinturas de Tehuacán</i>	307
10.6. <i>Aspectos técnicos y materiales</i>	308
10.7. <i>Aspectos plásticos</i>	310
10.7.1. <i>Composición</i>	310
10.7.2. <i>Estrategias de representación</i>	310
10.7.3. <i>La línea</i>	311
10.7.4. <i>El Color</i>	312
10.7.5. <i>La forma</i>	313
CONCLUSIONES	317
BIBLIOGRAFÍA	347
ANEXOS	
MAPAS	
ESQUEMAS	
FIGURAS POR CAPÍTULO	

FIGURAS GENERALES  
TABLAS POR CAPÍTULO  
TABLAS GENERALES  
LÁMINAS



## AGRADECIMIENTOS

Escribir una tesis de doctorado siempre involucra a una gran cantidad de personas, de buena voluntad, para avanzar en el conocimiento. En el ámbito académico al primero que quiero agradecer es a mi maestro Pablo Escalante Gonzalbo. Los problemas que me enseñó a ver inculcaron en mí curiosidad y deseo por conocer más acerca de algunos de ellos, los cuales involucran, en realidad, muchos aspectos de la historia cultural de Mesoamérica. El arte y especialmente los códices fueron un camino que busqué y que él me mostró con gran sabiduría y sensibilidad. Agradezco su confianza, su guía, su impulso y su generosidad para la consecución de este y otros proyectos.

Desde luego a mis sinodales a quienes agradezco, sobre todo que, ante la multitud de solicitudes de discípulos, hayan considerado también el apoyarme en la investigación desde sus respectivos puntos de vista. Agradezco a Erik Velásquez, por su generosidad y sus siempre eruditos consejos y enseñanzas. A Myriam por su sencillez, su apertura y sus sugerencias. A Guilhem Olivier por sus agudos y útiles comentarios, por su lucidez. A José Luis Ruvalcaba, por su interés y sus sugerencias a este trabajo, por su ayuda y por compartir el interés en conocer más acerca de la materialidad de los códices.

En realidad, otras personas que no fueron formalmente sinodales, pero que me orientaron sobre aspectos muy importantes e interesantes de sus respectivos campos de estudio y sin cuya guía no hubiera llegado a los lugares adecuados y a fuentes de primera mano. En especial a Annick Danneels, por su generosidad al enseñarme un poco del vastísimo conocimiento de la historia cultural del Golfo de México que posee. A Manuel Hermann por su orientación en el campo de los códices e historia mixtecos.

Otra persona, con la que he librado batallas e interesantes experiencias, que me ha enseñado y ayudado mucho, es mi amiga y colega Saeko Yanagisawa. Desde hace años compartimos muchos

intereses académicos que por fortuna nos han llevado a trabajar en equipo.

A la ENAH, porque tuve el privilegio de tener una formación interdisciplinaria que me permitió conocer más el México antiguo, por mis inolvidables maestros, Carlos Marínez Marín, Carmen León Cázeres, Ángel García Cook, Tomás Pérez, Laura Sotelo y Felipe Castro.

A la UNAM, gracias a la cual me formé como historiadora del arte, a mis maestros Jaime Cuadriello, Diana Magaloni, Rita Eder, Cuahtémoc Medina, Juana Gutiérrez. Al Posgrado de Historia de Arte y a quien fuera su coordinador en 2009, Dr. Renato González, por el apoyo para realizar el trabajo de campo en Oxford, conocer el original del *Códice Laud* y los documentos de arzobispo William Laud y otros manuscritos que se resguardan en diversos acervos de la Universidad de Oxford. A Brígida, Héctor y Tere por su eficiente y amable ayuda. A Deborah Dorotinsky, por su impulso.

Al proyecto DGAPA-PAPIIT No. 402012, por apoyarme con los gastos del viaje a Oxford, Reino Unido, en 2012 y 2013, y continuar el estudio de los códices *Laud* y *Fejérváry-Mayer*, y por la beca recibida, durante seis meses de este último año, para concluir mi tesis.

A la Dra. Teresa Uriarte, directora del Proyecto de Pintura Mural Prehispánica, del Instituto de Investigaciones Estéticas, por facilitarme el uso de imágenes de excelente calidad de su archivo fotográfico, para apoyar esta investigación. A Elsa Arroyo, Sandra Zetina, Eumelia Hernández y Tatiana Falcón por sus consejos y ayuda.

Para este estudio hube de visitar zonas arqueológicas y repositorios que están bajo la responsabilidad del INAH. Ahí he encontrado el apoyo de la arqueóloga Noemí Castillo, a quien admiro por su energía y entusiasmo, para en el registro fotográfico de los murales de Tehuacán. A la Biblioteca Nacional de antropología, a su director el Dr. Baltazar Brito, el Lic. Marco Antonio Tovar, Subdirector, a Ing. Miguel Ángel Gasca, Jefe de Sistemas de BNAH, por haberme permitido revisar las fotografías digitales tomadas de los originales del

Códice Porfirio Díaz y Tonalamatl de Aubin y por su apoyo en esta investigación.

Del Museo Nacional de Antropología recibí el apoyo de la Dra. Diana Magaloni, cuando fue directora de este recinto; del Consejo de Arqueología del INAH, de la Mtra. Martha Carmona, Subdirectora de Arqueología del MNA y a la Curadora de la Sala Mexica, la Arqueóloga Bertina Olmedo, por su ayuda para el estudio de cerámica policroma de Cholula resguardada en la Bodega.

Recibí el apoyo de instituciones y personas que dedicaron tiempo y esfuerzo para mostrarme los códices originales, que por desgracia se encuentran fuera del país, sin los cuales esta investigación no sería lo que es.

A Alessandra Russo de la Universidad de Columbia, por su apoyo para emprender el estudio del manuscrito original. Por su sencillez y sensibilidad.

Al Dr. Bruce Barker-Benfield, Jefe de la Colección de Manuscritos Especiales de la Biblioteca Bodleiana de la Universidad de Oxford, por la seriedad en el cuidado de los manuscritos pictográficos mesoamericanos que están bajo su resguardo. Por su apoyo para el estudio del original del Códice Laud y por haberme permitido tomar fotografías para el estudio. A Sallyanne Gilchrist por todo su apoyo para mostrarme el documento por permitirme observar el manuscrito a través del microscopio.

Virginia Lladó, sin la cual no hubiera sido posible comenzar los estudios arqueométricos del Códice Laud. Por su disposición y apoyo para la consulta y el registro fotográfico de algunas láminas. Por haberme invitado a colaborar en el proyecto Bodleiana-MOLAB 2013. A Marinita Siglitz por su amable atención.

A Joanna Ostapkowicz, Curadora de la Colección de América del Museo del Mundo de Liverpool, Gran Bretaña, por su cálido apoyo en la consulta del original del *Códice Fejérváry-Mayer* y por enseñarme la colección que está bajo su resguardo; a Ann Stuart, Keith Oliver,

Rebeca y Siobhan Watts del Centro de Conservación de este museo, por mostrarme con disposición y extremo cuidado el original de este códice.

Al Dr. Sgamellotti y a Davide Domenici por haberme invitado a estudiar los manuscritos mesoamericanos de la Biblioteca Bodleiana. A Davide por la grata experiencia de trabajar juntos codo a codo en la temporada Octubre 2013.

A mi amiga y colega Elodie Dupey, con quien comparto el gusto por conocer acerca de los colores y el mundo mesoamericano, por sus recomendaciones y por sus pertinentes sugerencias para mejorar el manuscrito final. Agradezco también a Ana Pulido su constante impulso y su amistad, por su ayuda a corregir y traducir diversos documentos. A Judith Meléndrez por ayudarme a ordenar y mejorar mucho la presentación de los anexos. A José Varela Fuentes, pues sin su invaluable ayuda en la traducción de documentos no hubiera podido conocer el original del *Códice Laud*.

A Arturo, mi mejor amigo, por su incondicional apoyo, por su valentía, por su solidaridad, por su integridad y por todo su amor. A mis hijos, Isabel, Manuel y Sofía, quienes son mi mayor alegría. A mi adorada, lúcida y noble madre. A mi padre, quien me acompaña en mis pensamientos todos los días, por su ejemplo, su congruencia y su optimismo. A mis queridos hermanos, en quienes siempre encuentro cariño y solidaridad; a mis cuñados por su apoyo. A Luz Alejandra por todo el apoyo que me ha brindado. Y a todos aquellos que de diversas y generosas maneras han permitido que alcance mis sueños.

## INTRODUCCIÓN

Desde hace ya varios años ha llamado mi atención el estudio del manuscrito pictográfico que conocemos con el nombre de Códice Laud por la expresividad de sus formas, sus intensos y vivos colores, la precisión de su línea y sus crípticos e impactantes mensajes; así como por el enigmático tema de su procedencia y los creadores de esta sorprendente obra de arte.

El tema del origen, la filiación cultural y el pueblo al que pertenecían los artistas de este documento, y de otros códices religiosos prehispánicos, ha sido de interés y controversia desde hace más de un siglo. Desentrañar estas incógnitas es muy complejo por la cantidad de pueblos, lenguas y entidades políticas, cuyas fronteras se modifican por movimientos migratorios o por la supremacía política de unos grupos sobre otros, y que marcan la historia de los pueblos indígenas del Altiplano, sur y Golfo de México durante el Posclásico (900-1521 d.C.).

Quizá uno de los retos más difíciles que contrajo este trabajo fue entender que en varias zonas geográficas del estudio, desde siglos antes de la conquista española, se vivieron procesos históricos muy complejos que hicieron que un mismo territorio fuera ocupado por diversos grupos a lo largo del tiempo y, muchas veces, simultáneamente. Por tanto, hablar de una región específica como posible origen del Códice Laud, no lleva implícito, ni es obvio, a qué grupo específico se está refiriendo.

Debido a los movimientos migratorios del Epiclásico y el Posclásico, y a la insuficiente información detallada, y a veces a la abrumadora, pero contradictoria información de este periodo, entender la historia de Mesoamérica en zonas de confluencia de varios grupos políticos y lingüísticos, sigue siendo un reto para quienes estamos interesados en su historia y su arte.

Otra dificultad además del entender el contexto, para conocer de dónde procede nuestro documento y por quiénes fue hecho, es que, cómo



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

se verá en este trabajo, lo que se ha dicho en torno a la procedencia del Códice Borgia, el más estudiado de todos los códices de este tipo, se dice para todo el grupo. Frecuentemente, con ello, se confunde la semejanza temática con el estilo y el lugar de procedencia.

Así me pareció que en primer término habría que distinguir el estilo de cada uno, pues los documentos de que forman el llamado Grupo Borgia, tienen diferencias estilísticas a primera vista. Por ello, en un trabajo anterior, me propuse definir el estilo del Códice Laud y demostrar las diferencias estilísticas entre el Laud y el Borgia, y las semejanzas con los códices mixtecos, mismas que se presentarán en este trabajo. A pesar de que el Laud y el Borgia tratan temas semejantes, y que eso justifica su agrupamiento en el Grupo Borgia, sus divergencias estilísticas nos sugieren, por el contrario, que fueron elaborados por artistas formados en escuelas pictóricas de distinta procedencia.

Desde entonces, decidí seguir una línea de investigación con estudios sistemáticos sobre el tema de las variedades estilísticas de la tradición pictórica a la que pertenecen estos documentos, como un medio para contribuir a fijar no sólo la procedencia del que nos ocupa en este estudio, sino de otras obras de arte con problemas semejantes, relacionados con la pérdida de su contexto arqueológico original. Es decir, considero que la definición estilística de este tipo de objetos es un camino trazado por la historia del arte que puede contribuir tanto al conocimiento de las escuelas pictóricas, como al tema de la identificación de su lugar de origen y sus posibles creadores.

El estudio sistemático y sustentado con ejemplos ostensibles del arte mesoamericano es importante como fuente de información histórica cultural, no sólo para entender sus formas, convenciones y modos de hacer arte, sino como huellas de los pueblos que vivieron en determinado momento y espacio geográfico. Estas huellas van conformando un estilo peculiar que los identifica y que los hace distinguirse de los demás.

De ahí la importancia de profundizar en el contexto histórico del momento en que aparición de la tradición pictórica de la que forma parte nuestro documento; definir las fronteras temporales y espaciales, los orígenes y el desarrollo de la tradición Estilística e Iconográfica Mixteca Puebla. Tradición artística que, como veremos, tiene un carácter universal y una gran diversidad de expresiones particulares, como explicaré en el capítulo I.

Así, fue necesario, entonces, en primera instancia, profundizar en aspectos medulares de la definición de esta tradición artística, el momento de la discusión actual en cuanto al nombre, la temporalidad, el lugar de origen, sus manifestaciones, los antecedentes y los pueblos que han contribuido en su creación. Para lo cual, he pretendido seguir las rutas que ya han sido marcadas con anterioridad, con gran lucidez, por investigadores como Jiménez Moreno, Martínez Marín, Noguera, Caso, Robertson, Nicholson, Escalante, Lind, Quiñones, Boone, entre los más importantes, y que me guiaron en el camino.

Consideraré en este trabajo los resultados de las investigaciones realizadas en torno al origen de esta tradición y seguí lo propuesto por Jiménez Moreno, Paddock y Michel Lind; y los que resultaron de la investigación de sus antecedentes teotihuacanos y zapotecas que realizaron Escalante y Yanagisawa. Por mi parte, incorporé los resultados de una investigación que realicé en torno a los antecedentes mayas en la creación de la cerámica policroma de Cholula, siguiendo la ruta trazada por el antecedente de estos dos últimos autores.

Una laguna importante en el conocimiento de esta tradición se refiere a los procesos que se vivieron en su génesis. Pues si bien se han encontrado nexos claros entre las manifestaciones pictóricas del Clásico teotihuacano y zapoteco, y en el Epiclásico y principios del Posclásico se han hecho algunos hallazgos para entender la influencia maya en esta tradición, que se presentan adelante, lo cierto es que faltan estudios que

profundicen en el Posclásico Temprano y Medio, y cómo pudieron contribuir los toltecas-chichimeca en ella.

Aunque es un tema que en sí mismo merece al menos otra tesis doctoral, presento sólo indicios de cómo pudo ser esto, tanto en Cholula, como en otras regiones vecinas, y algunos ejemplos de cómo pudieron intervenir los tolteca-chichimeca en este proceso de síntesis artística que se dio durante el Posclásico.

Así, además de presentar el contexto histórico de la tradición de la que forma parte, y de ubicar el lugar del Códice Laud en el universo de los códices prehispánicos y los problemas de su estudio, presento las diferentes hipótesis que se han propuesto sobre el enigmático problema de la procedencia del documento que nos ocupa, y que abordaré en la segunda parte del trabajo.

Me encontré, en muchos de los casos, que estas propuestas nos están acompañadas de ejemplos y comparaciones específicos, para entender por qué se encuentra parecido con tal o cual región o pueblo. Así, en gran parte este trabajo consiste en presentar obras específicas y mostrar sus semejanzas y diferencias con el Códice Laud, para descartar o aceptar las hipótesis propuestas con anterioridad.

Los capítulos II y III están dedicados a presentar el estilo pictórico del Códice Laud. En el II, presento la información obtenida, tanto de mi observación directa, como de los resultados de otros estudios anteriores, de los aspectos técnicos y materiales. En el III, se presentan las cualidades formales del documento; así como las semejanzas entre este códice y el Fejérváry-Mayer que los hacen ubicarlos dentro de una misma escuela o taller.

Por otro lado, una revisión de los aspectos iconográficos se presenta en el capítulo IV. Cómo es la estructura del Laud en sí mismo y en comparación con los otros códices religiosos prehispánicos y coloniales, sus particularidades y la relación que podrían tener con el tema de la filiación cultural de su programa iconográfico.

En la segunda parte, del capítulo V a X, se centra la atención en uno de los objetivos primordiales de este trabajo: analizar las hipótesis propuestas por quienes me antecedieron sobre la procedencia del Códice Laud, las cuales he agrupado en seis regiones: el Valle de Puebla-Tlaxcala, la Mixteca-Alta, la Cuenca de México, la región cuicateca, el Centro de Veracruz y el Valle de Tehuacán.

Se presentarán ejemplos específicos de obras preferentemente encontradas en contexto arqueológico, pues para poder discernir cuál de las diversas hipótesis es la que más se acerca al estilo del Códice Laud, es menester hacer comparaciones para conocer cómo se relaciona con esas obras en su composición, sus estrategias de representación, la línea, el color y la forma. Las comparaciones se ha hecho preferentemente con otros códices; pero en algunos casos se recurrió a otros soportes pintados, como pintura mural, cerámica y escultura policroma o bien, relieves en piedra.

Pero antes de pasar a ello, debo detenerme un poco a presentar nuestro objeto de estudio, algunas líneas sobre la historia del documento, las diferentes ediciones y estudios, así como cuál es su contenido y cuál pudo ser la función de este libro pictográfico.

#### *La historia del Códice Laud*

Como sucede con muchos códices prehispánicos que actualmente se encuentran en repositorios europeos, su denominación poco tiene que ver con sus creadores; en el caso de nuestro códice ésta se debe a que sabemos con certeza que perteneció al arzobispo de Canterbury, Inglaterra, William Laud (1573-1645), quien lo donó en 1636 a la biblioteca que creó Sir Thomas Bodley (1602), en la Universidad de Oxford.

Descocemos la forma en que el llamado *Códice Laud* salió de la Nueva España. Sólo sabemos que perteneció al arzobispo Laud porque lleva inscrito en una cubierta la leyenda en latín que lo identifica como su donador y antiguo propietario: *Liber Guil. Laudi Archiepi. Cant: et*

*Cancellarij universit Oxon. 1636* (fig. 2.1); que quiere decir “Libro de Guillermo Laud (William Laud) Arzobispo de Cantebury y Canciller de la Universidad de Oxford, 1636. Está catalogado como Manuscrito Misceláneo No. 678 en la Biblioteca Bodleiana de la Universidad de Oxford.

A pesar de que contamos con cartas, catálogos y el propio diario de William Laud, ha sido difícil encontrar información de cómo llegó a sus manos; y quizá nunca lo sabremos, pues eran tiempos de lucha por el control político de Inglaterra entre protestantes y católicos. Esta circunstancia afectó directa y fatalmente al arzobispo, quien se había convertido en el segundo hombre más importante de la política inglesa del rey Carlos I. Acusado de traición por los puritanos y luego por mal aconsejar al rey, pasó cuatro años en la cárcel de la Torre de Londres antes de morir en el cadalso en 1645, como después ocurriera con el mismo monarca, cuando ese grupo toma el poder bajo la guía de Oliver Cromwell al concluir la Guerra Civil Inglesa.

Existen varias hipótesis planteadas de cómo pudo adquirir William Laud el manuscrito. Una supone que fue un regalo del rey Carlos I,<sup>1</sup> debido a que, desde la infancia del príncipe, el arzobispo era muy cercano a él y a George Villiers, el Duque de Buckingham. Estos dos últimos personajes habrían viajado a España en 1622,<sup>2</sup> tiempo en que la monarquía inglesa estaba interesada en aliarse, vía matrimonial, con el reino español. El arzobispo era colaborador cercano del monarca y un aficionado coleccionista de documentos, por lo que es posible que lo haya recibido de manos de ellos.

Otra oportunidad de haber sido recibido el códice por vía española, es a través del Duque de Bukingham, cuando recibe en Inglaterra a dos embajadores del imperio español, antes, por supuesto, de que los ingleses le declararan la guerra.

---

<sup>1</sup> Walter Lehman. “Les peintures mixtéco-zapoteques et quelques documents apparentés”, en *Journal de la Société des Americanistes*, 1905. p. 258.

<sup>2</sup> William Laud. *The Works...* Vol. III. *Devotions, Diary, and History*. pp. 135-140.

Una siguiente hipótesis la propone Salvador Toscano cuando refiere que el propio William Laud lo adquirió en España durante un viaje que hizo en 1627,<sup>3</sup> en su calidad de canciller de la Universidad de Oxford, pero en su diario no se hace mención respecto a que el arzobispo haya viajado a España.<sup>4</sup> Nowotny, por su lado, opina que el mismo Laud lo adquirió de algún soldado o comerciante que había llevado el manuscrito a Europa para venderlo a los coleccionistas.<sup>5</sup>

Desgraciadamente no he podido comprobar con documentos, ninguna de las versiones, fundamentalmente porque el Manuscrito No. 678 no está relacionado en ningún catálogo de los que se han hecho de las donaciones del arzobispo. Dentro de las listas que Laud escribió a la Universidad de Oxford, aparecen mencionados libros griegos, orientales, etíopes, arábigos, armenios, chinos, hebreos, javaneses, malayos, persas, siríacos, telugu, turcos,<sup>6</sup> franceses e irlandeses,<sup>7</sup> pero no egipcios, como llegó a clasificársele a nuestro códice cuando se catalogó en la biblioteca. Por lo que esta ruta no ha dado luces sobre el tema de la procedencia del códice conocido como Ms. 678 de William Laud.

En efecto, ya desde el registro en la biblioteca Bodliana se había perdido la noción de su origen y procedencia, pues se catalogó como un documento egipcio; lleva en el estuche que lo protege una leyenda que dice "*Liber Hieroglyphicorum Aegyptiorum M.S*" (fig. 1). No carecía totalmente de sentido esta atribución si consideramos que fue hecha en el siglo XVII, cuando eran prácticamente desconocidos en Europa estos manuscritos

---

<sup>3</sup> Salvador Toscano. *Arte precolombino de México y la América Central*. México, UNAM-IIE, 1952.

<sup>4</sup> *The Works of the Most Reverended Father in God, William Laud, D.D sometime Archbishop of Canterbury*. Vol. III. *Devotions, Diary, and History*. Oxford, Henry Parker, 1853. Reimpresión de London, St. Paul's Church Yard, 1694, pp. 135-140.

<sup>5</sup> Ferdinand Anders *et al.*, p. 28.

<sup>6</sup> R. W. Hunt. *Archbishop Laud. Commemorative Exhibition. An Exhibition of Manuscript to Commemorate the 400th Anniversary of the Birth of Archbishop Laud. 7 October – 10 January 1645*. Oxford, Bodleian Library, 1973. p. 4.

<sup>7</sup> Hugh Redwald Trevor-Roper. *Archbishop Laud 1573-1645*. London, McMillan and Co., 1940, pp. 276-277.

prehispánicos, y si reconocemos que de común tienen cosas importantes, las expresiones pictóricas de las dos culturas.

*Ediciones y estudios.*

Tuvieron que pasar doscientos años de que el manuscrito llegara a la Biblioteca Bodleiana, para que saliera a la luz como documento prehispanico, gracias a que Edward King, nombrado Lord Kingsborough, lo incluyó en su famosa obra *Antiquities of Mexico*; la cual publicó interesado en demostrar que los indígenas de América eran una de las tribus perdidas de Israel.<sup>8</sup> Así, aunque no existen comentarios y no se trata de una edición facsimilar, las copias del pintor italiano Agustino Aglio permitieron dar a conocer al mundo tan valioso documento mesoamericano.

A fines de siglo XIX, Francisco del Paso y Troncoso viajó a Europa, cuando era miembro de la Junta Colombina creada en tiempos de Porfirio Díaz, con la misión era localizar manuscritos y recabar copias o fotografías de los documentos históricos del México prehispanico y colonial que se encontraban dispersos por las bibliotecas de ese continente. Como buen conocedor, descubre que la paginación que fue puesta con números arábigos en el *Códice Laud* está equivocada, pues sigue el orden de lectura de izquierda a derecha, en vez de la más usual para estos documentos, de derecha a izquierda.

Después de la edición de Kingsborough, se hicieron dos reproducciones que se pueden consultar en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de México. Una de ellas es en blanco y negro con una impresión litofotográfica, cuya portada tiene un grabado de William Laud y no contiene ningún dato de imprenta. La otra, es una edición a color limitada a 25 ejemplares, producida por Guillermo M. Echaniz, con fecha de 1937. Esta parece ser una copia a mano y coloreada quizás con acuarela; sin embargo, a no ser que fuera él mismo quien realizara la

---

<sup>8</sup> Lord Edward Kingsborough. *Antiquities of Mexico. Comprising facsimiles of ancient mexican painting and hieroglyphics, preserved...* T. II. London, 1831-1848.

copia, no se presentan datos del autor, ni comentario alguno del documento, más que el título en la portada. Existe una copia a mano sin fecha de Annie G. Hunter en la biblioteca del Museo Peabody de Harvard.<sup>9</sup>

Pero no fue sino hasta 1961, cuando Carlos Martínez Marín<sup>10</sup> hace el primer estudio introductorio y reproduce el códice en blanco y negro, bajo los auspicios del INAH. Esta publicación sería la culminación del proyecto que el sabio mexicano del Paso y Troncoso tenía pensado realizar cuando trajo a México los negativos en blanco y negro, pero que no pudo publicar. Con su gran capacidad de síntesis, el maestro Martínez Marín logra reunir todos los comentarios que se habían hecho del documento y expone las principales interrogantes del *Códice Laud*. A más de hacer notar su alta calidad estética, como ya lo hiciera del Paso y Troncoso en 1898,<sup>11</sup> expone los enigmas en torno a su procedencia y a su significado.

En las últimas páginas de la introducción, el editor incluye los artículos o comentarios publicados de manera dispersa por varios autores. Algunos de ellos son dos artículos de Cottie A. Burland publicados en 1947 y 1948 en donde menciona datos generales del códice, así como los elementos mayas del documento, tales como los números y lo que el autor interpreta como un calendario solar a la manera del katun maya. Hace una breve descripción de las láminas, pero desafortunadamente sigue la paginación errónea de la edición de Kingsborough. Otra cuestión relevante en la edición de Martínez Marín es la dificultad que ha presentado para los especialistas su interpretación debido a la forma tan sintética de su expresión.

---

<sup>9</sup> *Codex Laud. Liber Guil: Laude Archiepi. Cant. Et Cancellary university Oxon*, Colección Tozzeree. Reproducción de Annie G. Hunter, n.d.

<sup>10</sup> Carlos Martínez Marín. *Códice Laud*. México, INAH, 1961.

<sup>11</sup> Francisco del Paso y Troncoso. *Descripción, historia y exposición del códice pictórico de los antiguos náhuas*. Florencia, Tipografía de Salvador Loreli - Biblioteca de la Cámara de Diputados de París, 1898.

Después, entre 1961 y 1964 José Corona Nuñez<sup>12</sup> reproduce los códices de la publicación de Lord Kingsborough, y por lo tanto, los dibujos de Aglio, aunque respeta la paginación propuesta por del Paso y Troncoso y la dirección de lectura correcta. Presenta una descripción detallada de cada página y toma en consideración ya el estudio de Martínez Marín.

La primera edición facsimilar a color la hace la Akademische de Graz, Austria en 1966, cuyo estudio introductorio estuvo a cargo de Cottie A. Burland.<sup>13</sup> En ella se hace una descripción pormenorizada de los aspectos físicos del documento.

La última edición de nuestro documento se realizó en 1994, la publican Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes,<sup>14</sup> en donde hacen un estudio completo comenzando por un buen recorrido historiográfico del mismo, ponen primordial importancia a la interpretación del mensaje. También la edición facsimilar a color estuvo bajo el sello de la misma casa editorial que la anterior, pero desafortunadamente estas ediciones facsimilares a color presentan diferencias importantes de tonalidades entre una edición y otra, y respecto al original, por lo que sería de primordial importancia contar con una edición más fiel a los colores originales para tener a la mano esta información para su estudio.

Además de las ediciones del códice contamos con comentarios o estudios generales de códices, dentro de los cuales se dedica un apartado al documento que nos ocupa.

---

<sup>12</sup> José Corona Nuñez. *Antigüedades de México*, basadas en la recopilación de Lord Kingsborough. Tomo III. México, SHCP, 1964-1967.

<sup>13</sup> *Codex Laud*. (MS. Laud Misc. 678) Bodleian Library Oxford. Introduction C.A. Burland. Graz, Austria, Akademische Druck- U. Verlagsanstalt, 1966.

<sup>14</sup> Ferdinand Anders *et al.* *La pintura de la muerte y de los destinos. Libro explicativo del llamado Códice Laud*. México-Austria, FCE-Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1994. p. 14.

### *Contenido, uso y función*

En cuanto al tema, los primeros estudiosos del *Códice Laud* coinciden en señalarlo como un Tonalamatl, es decir, un manual de contenido religioso que los sacerdotes usaban para el augurio de los días según el calendario ritual que seguía el ciclo de 260 días, el Tonalpohualli, que le daba nombre y destino a los recién nacidos. Estos primeros estudios identifican al Tonalpohualli con el ciclo de Venus y afirman que seguía el ciclo de 260 días del planeta Venus, en sus días visibles;<sup>15</sup> lo cual, no se sigue sosteniendo, pues no se ha podido demostrar la relación entre el Tonalpohualli y el ciclo de 584 días de este planeta. Al parecer Venus está asociado con los ciclos agrícolas. Habría que seguir investigando estas relaciones. Sabemos que se trata del calendario ritual que combinaba, 20 días con 13 numerales, común en toda Mesoamérica. La coincidencia del nombre y el numeral no ocurría sino pasados los 260 días del ciclo. De manera que el primer día, 1 cipactli (1 lagarto), no volvía a presentarse sino hasta después de volver a comenzar el ciclo, que se repite sin variación.

De los estudios de interpretación destacan el de Nowotny, Burland, Corona Núñez y el más reciente realizado por Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Alejandra Cruz. Burland, inicialmente opinaba que se trata del calendario solar de 360 días según el sistema maya, pero, años después (en una nota de la edición publicada por Martínez Marín), refiere que los estudios hechos en fechas posteriores a esta afirmación le ayudaron a ver en el código un contenido menos astronómico y más de “carácter psicológico”, además de que “contiene enseñanzas esotéricas de gran importancia”.<sup>16</sup> Algunos otros autores han hecho comparaciones con otros miembros del *Grupo Borgia* y han hecho notar que el *Códice Laud* tiene pocos capítulos paralelos, asunto que abordaremos en el capítulo de la

---

<sup>15</sup> Martínez Marín, *op. cit.* p. 10.

<sup>16</sup> Citado por Martínez Marín, *op. cit.* p. 20.

iconografía. Como asuntos particulares deben destacarse, por lo pronto, que es el único códice en donde Tláloc aparece como señor de los días y el único que dedica un capítulo a Tlazoltéotl.

Las mayores contribuciones que se aceptan hoy, las propuso Nowotny en 1961, quien identifica 11 secciones o capítulos.<sup>17</sup> El método empleado por él consiste en identificar la estructura calendárica del códice, para luego buscar su paralelo en los demás.

En las páginas 9 a 16 demostró que se trata de un Tonalpohualli descrito en una forma abreviada. Propone que, los puntos y barras se refieren a ofrendas para los dioses o escenas rituales, más que a periodos astronómicos, como se creía. Distinguió el capítulo de las 25 parejas, páginas 33 a 38, que muestran un significado adivinatorio que comparte con el Borgia este capítulo en las láminas 58-60 y Vaticano B (33-42).

Es difícil que Corona Núñez haya conocido la obra de Nowotny cuando publicó la colección de Kingsborough, pues ambas fueron publicadas en fechas cercanas; sin embargo, es de llamar la atención que algunos pasajes son interpretados de manera semejante por los dos autores. Corona llama “Libro de los Muertos” al capítulo que abarca las páginas 25 a 32; también identificó a las parejas divinas de las páginas 33 a 38 y al que llama el “Libro de la Penitencia” (páginas 39 a 44). Menciona, como Nowotny, que la última parte se refiere a ofrendas rituales.<sup>18</sup>

En la obra de Anders, Jansen y Cruz (que sigue algunas líneas de interpretación de Nowotny), los autores proponen que el contenido principal del códice se refiere a la muerte y a pronósticos para distintos momentos de la vida. Las once secciones del códice las estudian detalladamente, hacen descripciones y proponen una interpretación de las escenas. Las nombran de la siguiente manera: <sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Nelly Gutiérrez. *Códices de México*. México, Ediciones Panorama, 1985. p. 63.

<sup>18</sup> Corona Núñez, *op. cit.*

<sup>19</sup> *Ídem.*

<b>Capítulo</b>	<b>Página</b>	<b>Título de la sección</b>
	Anverso	
I	1-8	Cuarenta días después de 1 Agua
II	9-16	Los señores de las trecenas divididas
III	17-22	La gran marcha
IV	23	Tláloc, Señor de los días
V	24	El eclipse
	Reverso	
VI	25-32	El dominio de la Muerte
VII	33-38	Pronósticos para los matrimonios
VIII	39-42 (arriba)	Las cuatro manifestaciones de la Diosa Madre
IX	39-44 (abajo)	Las ofrendas y sus peligros
X	43-44	Aspectos fúnebres del culto
XI	45-46	Los ritos de los manojos contados

Aunque existen diferentes interpretaciones, hay acuerdo en señalar que el contenido del documento es principalmente religioso, lo cual ha sido el mayor soporte para clasificarlo dentro del *Grupo Borgia*. Más adelante se tratará el análisis iconográfico del documento. Sirva por el momento dejar expuestas las posiciones vertidas por los especialistas sobre este aspecto tan importante.



## 1. LA TRADICIÓN PICTÓRICA DEL *CÓDICE LAUD*

El acercamiento a los manuscritos pictográficos prehispánicos, desde el punto de vista de la historia del arte, tiene que pasar por el entendimiento de la tradición artística que existía en Mesoamérica en los siglos previos a la conquista española. Por ello, antes de hablar del *Laud*, objeto de este estudio, expondré para mayor claridad la tradición pictórica a la que pertenece este documento, las cualidades que hacen identificarlo como códice mesoamericano del Posclásico y el contexto histórico en el que surgió. Dentro del cúmulo de enigmas que aún guarda el códice que nos ocupa, tenemos la certeza de que se trata de un documento mesoamericano del Posclásico. Como se ha dicho, no sabemos sin embargo, de qué región procede exactamente dentro del amplio territorio del centro y sur de México donde se expresó esta tradición; a qué etapa de este periodo, si al inicio, en medio o al final; ni por quién fue hecho. Debemos detenernos un poco en hablar de esta tradición, pues para entender una obra es tarea esencial ubicarla en el contexto de su aparición.

### 1.1. *La tradición Mixteca-Puebla*

En los últimos siglos de la época prehispánica existió una tradición artística que se convirtió en el paradigma estético en gran parte del territorio mesoamericano; a tal grado lo fue que marcó también, en buena medida, el estilo de los códices del siglo XVI. La denominación, los límites geográficos y temporales de esta tradición son asuntos muy complejos que siguen todavía en discusión entre los especialistas dedicados al tema.



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.

### 1.1.1. El término

Debido a su universalidad, Robertson<sup>1</sup> la llamó *Estilo Internacional del Posclásico* y Nicholson, *Tradición Estilística e Iconográfica Mixteca-Puebla* (TEIM-P). Aunque el primer término refleja su carácter general, no hace justicia en cuanto a su origen. La segunda denominación responde en cambio a ello.

El término Mixteca-Puebla es el más usado por una gran cantidad de autores, desde que George Vaillant y Alfonso Caso lo proponen en la década de los años cuarenta del siglo pasado.<sup>2</sup> Lo acuñan porque es en esta área geográfica donde han aparecido gran parte de la cerámica, los códices y la pintura mural que poseen este estilo pictórico; así como en otras expresiones artísticas como la escultura, los bajorrelieves tallados en madera, concha, hueso o turquesa. Estas investigaciones, sobre todo las de Alfonso Caso, fueron de gran relevancia e impactaron mucho en el trabajo de Robertson cuando lo definió como un arte mixteco y afirmó que todos los códices lo son, inclusive los del Grupo Borgia.<sup>3</sup> Pero también, por otro lado, el mismo Caso con sus pioneros hallazgos en Tizatlán, así como Noguera, Nicholson y otros autores, ayudaron a entender el importante papel de Cholula y de la región Puebla-Tlaxcala en la creación de este estilo.

La denominación Mixteca-Puebla ha recibido críticas y precisiones. Una de ellas<sup>4</sup> cuestiona este nombre porque combina una cualidad étnica-geográfica con una frontera política actual; es decir, se le critica por su inconsistencia en la denominación. Por otro lado, la frontera política actual no responde a la integración regional que se dio en tiempos prehispánicos

---

<sup>1</sup> Donald Robertson. "The Tulum Murals: The International Style of the Late Post-Classic, en *Congreso Internacional de Americanistas*, Sesión 38. Stuttgart y Munich, 1968, Vol. 2. pp. 77-88.

<sup>2</sup> George Vaillant. *Aztecs of Mexico*. Nueva York, 1941. Alfonso Caso. *Reyes y reinas de la mixteca*. México, FCE, 1977, p. 13

<sup>3</sup> Donald Robertson. "The Mixtec Religious Manuscripts", en *Ancient Oaxaca*. John Paddock *et al.* Stanford, Stanford University Press, 1966. pp. 298-312.

<sup>4</sup> Noemí Castillo Tejero. "La llamada cerámica policroma mixteca no es un producto mixteco", en *Comunicaciones*, No. 11. Proyecto Puebla-Tlaxcala. México, 1975.

en el Valle de Puebla-Tlaxcala, el nombre Mixteca-Puebla excluye a Tlaxcala, por lo que tendría que llamarse entonces tradición Mixteca-Puebla-Tlaxcala; pero si el primer nombre refiere al orden de prelación de este estilo entonces debería nombrarse tradición Puebla-Tlaxcala/Mixteca, lo cual resulta en un nombre muy largo y poco práctico para su uso cotidiano.

Si diéramos el nombre por el lugar de su origen, quizá sea más justo llamarla, como propuso Jiménez Moreno, tradición “cholulteca-mixteca”;<sup>5</sup> pues por el momento, los estudios de radiocarbono indican que la cerámica policroma más temprana proviene de Cholula y no de la mixteca;<sup>6</sup> aunque más adelante se aclarará que la cerámica policroma es más amplia que la cerámica Mixteca-Puebla o tipo Códice y que este mismo grupo tiene variedades como lo han mostrado Lind<sup>7</sup> y Quiñones<sup>8</sup>.

Con el avance de las investigaciones arqueológicas y etnohistóricas realizadas, por más de seis décadas, en torno al concepto Mixteca-Puebla, se han ido ensanchando las fronteras de este estilo pictórico y se han encontrando relaciones estilísticas en regiones vecinas como por ejemplo, la Cuenca de México y la Costa del Golfo, hasta en sorprendentes regiones distantes como Nayarit y Sinaloa, en Occidente, en el complejo Aztatlán; así como en la Península de Yucatán y en Nicaragua. Otros van más lejos al proponer que este estilo es muy semejante incluso al observado hasta el

---

<sup>5</sup> Wigberto Jiménez Moreno, “Horizonte Posclásico” en *Historia de México*. México, Porrúa Hnos., 1970, p. 99.

<sup>6</sup> Michael Lind, Catalina Barrientos, Chris Turner, Charles Caskey, Geoffrey McCafferty y Martha Olea, Carmen Martínez y Alicia Herrera. “La cerámica policroma de Cholula”. Manuscrito, Universidad de las Américas, Cholula México, 2002. Angel García Cook y B. Leonor Merino Carrión. “Notas sobre la cerámica prehispánica en Tlaxcala”, en *Ensayos sobre alfarería prehispánica e histórica*. México, UNAM, 1988, p. 310.

<sup>7</sup> Michel Lind, “Cholulteca and Mixteca Polichromes: Two Mixteca-Puebla Regional Sub-Styles”, en H.B. Nicholson y Eloise Quiñones eds. *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Culver City, Ca. Labyrinthos, 1994. pp. 79-99.

<sup>8</sup> Eloise Quiñones Keber. “The Codex Style: Wich Codex, Wich Style?”, en *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. H.B. Nicholson y Eloise Quiñones eds. Culver City, Ca. Labyrinthos, 1994. pp.143-152.

imperio Inca, y se sugieren nexos entre ambas tradiciones vía Centroamérica.<sup>9</sup>

Por ello, se ha preferido recientemente<sup>10</sup> seguir el término de Robertson, el de *Estilo Internacional del Posclásico*. Además porque se cuestiona el modelo nuclear, en donde un centro irradia a la periferia un paradigma. Afirman que las rutas de comercio y el intercambio son los causantes de este carácter general del estilo internacional. Si bien aciertan en que estos factores intervinieron en la formación del estilo, niegan, sin embargo, un punto de origen. Los paradigmas son tomados las más de las veces, voluntaria o involuntariamente, de acuerdo a la preeminencia política de un estado sobre otros. No reinó en el Posclásico el naturalismo ni las formas anatómicamente proporcionadas del arte maya, reinó un modelo, un paradigma estético que privilegiaba la economía de formas, las proporciones y figuras esquemáticas, del centro y sur de México. Preponderaron además, escenas de guerra, conquista, sacrificio y alianza y la representación gráfica de símbolos básicos para ser comprendidos por muchos grupos lingüísticos que pasaban por el mismo proceso histórico y que tenían una intensa interacción.

Esta preeminencia del estilo Mixteca-Puebla del centro de México, sobre otras áreas de Mesoamérica, nos obliga a centrar el nombre en esta área nuclear. Debido a que el término está muy arraigado en la historiografía usaremos en este trabajo el término propuesto por Nicholson: *Tradición Estilística e Iconográfica Mixteca-Puebla* (en adelante *TEIM-P*), la cual incluye aspectos estilísticos e iconográficos que son comunes a un época y amplia área geográfica. Esperemos que en unos años se le haga justicia al lugar donde, hasta lo que se sabe hoy, fue creada esta cerámica, y nombrarla entonces, como propuso Jiménez Moreno hace unas décadas: cholulteca-mixteca; o bien, *nahua-mixteca*, si

---

<sup>9</sup> Daniel Schavelzon. *El complejo arqueológico Mixteca-Puebla*. México, UNAM, 1980. p. 11.

<sup>10</sup> Michael E. Smith y Elizabeth Boone. "Postclassic International Styles and Symbol Sets", en M.E. Smith y Frances Berdan eds. *The Postclassic Mesoamerican World*. The University of Utah Press, Salt Lake City, 2003.

consideramos que antes de la llegada de los tolteca-chichimeca ya existían grupos nahuas en Cholula. Recientemente, John Pohl propone que se llame así, y eso resuelve un poco el tema de que primero apareció en Cholula esta tradición que en la Mixteca, pero existe la duda de que hayan sido los nahuas los artífices, o los habitantes originarios de Cholula, quizá de la familia otomangue, quizá nahuas, aún no los sabemos, retomando técnicas mayas. Más adelante volveré sobre ello. Creo que el término más adecuado debería ser *Tradición Estilística e Iconográfica Cholulteca-Mixteca*.

### 1.1.2. *El tiempo*

La temporalidad de esta tradición es un tema que también se ha puesto a discusión por las diferentes consideraciones cronológicas. Mientras unos consideran<sup>11</sup> que el Posclásico comienza después de la caída de Teotihuacan (650 d.C.), otros, en cambio, sostienen que el Posclásico comienza con el apogeo de Tula (900/1000 d.C.), pues consideran que existe un periodo transicional anterior, llamado Epiclásico,<sup>12</sup> que comienza en el 650 d.C., y quizá antes, y que culmina con el poderío tolteca. Es verdad, sin embargo, que existe ahora mayor consenso en identificar el inicio del Posclásico en el 900/1000 d.C. y en reconocer un periodo de transición entre el Clásico y el Posclásico, en el Altiplano, Golfo y el Sur de Mesoamérica. Aunque debe aclararse que, para el área maya, ocurre algo diferente, se le llama Clásico Terminal y es el periodo de apogeo<sup>13</sup> de esta cultura. Para el área zapoteca ocurre un proceso de declive de Monte Albán, pero fue abandonada 150 años después de Teotihuacán.

---

<sup>11</sup> G. Vaillant. *Aztecs of Mexico*. Nueva York, 1941. Noemí Castillo. “La cerámica policroma como marcador de horizontes”, en *Actas del XL Congreso Internacional de Americanistas*, Roma-Génova, 3-10 de septiembre de 1972. Vol. I. pp. 117-122.

<sup>12</sup> Término propuesto por Jiménez Moreno para definir una etapa intermedia que va desde la caída de Teotihuacan 650 d.C. hasta el surgimiento de la ciudad de Tula (900 – 1000 d.C.) que marca el inicio del Periodo Posclásico en el Altiplano. W. Jiménez Moreno. “Síntesis de la historia pretolteca de mesoamérica”, p. 1063. Alfredo López Austin y Leonardo López Luján. *El pasado indígena*. Mexico, FCE-COLMEX, 2001, p. 179.

<sup>13</sup> Simon Martin y Nicolai Grube. *Crónica de los reyes y reinas mayas*. México, Editorial Planeta, 2002, p. 9.

Por otro lado, existe confusión en el momento de la aparición de la cerámica Mixteca-Puebla, entre otras cosas, porque suele tomarse como sinónimos la cerámica policroma y la cerámica Mixteca-Puebla, y también porque los arqueólogos suelen cambiar de nombre al mismo tipo de cerámica, lo que convierte el proceso de investigación en un camino sinuoso y difícil.

Eduardo Noguera identifica que la cerámica policroma puede dividirse en tres grandes grupos: la *Polícroma Mate* (figuras 1.1-1.3), la *Polícroma Firme* (figuras 1.4-1.5) y la *Polícroma Laca* (figuras 1.6-1.7). Debido a que para él, ésta última es la más antigua, es decir, desde el inicio del Posclásico en el 900 d.C., y la identifica como cerámica Mixteca-Puebla, a partir de entonces la aparición de esta cerámica está considerada por los arqueólogos como un marcador de horizontes, por lo que lo llamaron “Horizonte Mixteca-Puebla”, pues más que una región específica o un pueblo, lo consideran un periodo cultural, equivalente a lo que llamamos Posclásico.

Sin embargo, si bien Noguera sienta las bases de la tipología de la cerámica policroma (ahora con diferentes nombres, y con la identificación más detallada de ella, ver Tabla 1-1), e identifica su origen en Cholula,<sup>14</sup> los estudios arqueológicos de décadas recientes han demostrado que la cerámica que Noguera llama *Polícroma Laca*, y que se conoce también como cerámica tipo *Códice*, *Mixteca-Puebla* o *Catalina*, no pertenece a la primera etapa Cholulteca I (900-1100 d.C.), sino al Posclásico Tardío (1250-1350 a 1521 d.C.); por tanto, eso ha hecho que muchos investigadores<sup>15</sup> consideran hoy que el estilo Mixteca-Puebla, aparece en este periodo.

---

<sup>14</sup> Eduardo Noguera. *La cerámica arqueológica de Cholula*. México, Ed. Guaranía, 1954, p. 121.

<sup>15</sup> Florencia Müller. *La cerámica de Cholula*. Michael D. Lind. “Cholula and Mixteca polychromes: Two Mixteca-Puebla Regional Sub-styles”, en H. B. Nicholson y E. Quiñones eds. *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Culver City, Ca. Labyrinthos, 1994. pp. 79-99. Patricia Plunket “Cholula y su cerámica Postclásica: algunas perspectivas”, en *Arqueología*, Nos. 13-14, ene-dic, 1995,

Ante este problema en la cronología, se hicieron pozos más controlados, zonas donde no estuviera alterada la estratigrafía, pues más de 2,500 años de ocupación casi continua<sup>16</sup> en Cholula, hizo que muchos de los materiales fueran material de relleno para formar una etapa constructiva nueva.<sup>17</sup> Con las investigaciones arqueológicas se ha podido demostrar que la última etapa es la que corresponde a la *Policroma Laca*. En este trabajo seguiremos la secuencia de Lind, pues me parece que es el intento más serio y sistemático de clasificar los materiales del Posclásico de Cholula, no sólo por ser la más clara y sencilla de entender, sino porque sus datos están respaldados con estudios de Carbono.<sup>14</sup> De acuerdo al material cerámico divide al Posclásico en: Temprano (900-1150), Medio (1150-1350) y Tardío (1350-1521) (Tabla 1-1).<sup>18</sup>

Si esto es así, si sólo podemos considerar que en el Posclásico Tardío surgió la tradición Mixteca-Puebla, entonces debemos decir que los códices prehispánicos, incluido el *Laud*, corresponden a esta etapa (1250-1350 a 1521 d.C.). Investigaciones futuras más profundas ayudarán a confirmar o precisar más esta información, a qué pasó en el Temprano y en el Medio y para que se expresara de forma madura en el Tardío. Las fechas contenidas en los relatos de los códices mixtecos todavía no han podido comprobarse arqueológicamente. Lo que puede indicar que son relatos antiguos, épicos e históricos, pintados en siglos posteriores.

---

pp. 103-108. Geoffrey G McCafferty, "The Mixteca-Puebla Stylistic Tradition at Early Postclassic Cholula", en Nicholson y Quiñones eds. *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Culver City, Ca. Labyrinthos, 1994. pp. 53-77. Florencia Müller. "La cerámica de Cholula", en *Proyecto Cholula*, Ignacio Marquina ed., No. 19. México, INAH, 1970. pp. 129-142.

<sup>16</sup> A pesar de que hubo momentos de caídas poblacionales importantes, después del Clásico, la ciudad de Cholula nunca dejó de estar habitada. Plunket y Uruñuela. "La transición del clásico al Posclásico: reflexiones sobre el Valle de Puebla-Tlaxcala", en *Reacomodos demográficos del Clásico al Posclásico en el Centro de México*. UNAM, IIA, 2005, p. 312.

<sup>17</sup> Para un resumen de las diferentes cronologías y nomenclaturas, véase: Patricia Plunket. "Cholula y su cerámica Postclásica: algunas perspectivas", en *Arqueología*. Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del INAH. 2<sup>a</sup>. Época. No. 13-14. Ene-dic, 1995."

<sup>18</sup> Lind *et al.* "La cerámica policroma de Cholula...", *op. cit.* McCafferty, "The Mixteca-Puebla Stylistic...", *op. cit.*

Asentados estos puntos del concepto y la cronología, pasemos a presentar cómo es entonces esta tradición, qué cualidades tiene de las tradiciones que le antecedieron. ¿En qué se diferencian? ¿Qué circunstancias históricas hicieron posible que floreciera esta tradición?

### 1.1.3. Antecedentes, definición y origen de la TEIM-P

En muchos sentidos la *TEIM-P* tiene orígenes remotos desde el Preclásico Tardío y es el producto de la síntesis de varias culturas que dominaron en el Clásico y que se transformaron por el contacto político, geográfico, militar y el intercambio de ideas estéticas durante el Epiclásico y el Posclásico. Pablo Escalante ha propuesto que los orígenes de este estilo deben buscarse en las tradiciones artísticas teotihuacana, zapoteca y maya.<sup>19</sup>

Es verdad, como ya lo han mostrado Escalante<sup>20</sup> y Yanagisawa,<sup>21</sup> que cuando comparamos el arte pictórico de la *TEIM-P* y la pintura mural de Teotihuacan y Monte Albán, y más aún, los relieves de Huijazoo o la Tumba 125 de Monte Albán, encontramos parecidos asombrosos en cuanto a ciertos elementos que los hacen comunes a ellos y diferentes a las pinturas del área maya. La presencia maya, como veremos detalladamente adelante, se expresa de otra manera en el Altiplano después de la caída de estos centros de poder del Clásico.

### 1.1.4. Teotihuacanos y zapotecos

Presentaré brevemente algunas de las semejanzas y diferencias encontradas entre el arte teotihuacano y zapoteco con la *TEIM-P*, pero debo aclarar que las comparaciones pueden tener diferentes matices y punto de

---

<sup>19</sup> Pablo Escalante, *Los códices*. México, CONALCULTA, 1997, p. 14.

<sup>20</sup> P. Escalante y S. Yanagisawa, “Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco del Clásico y el Epiclásico”, en *Pintura mural prehispánica. Oaxaca. Estudios*. México, IIE, UNAM, 2008.

<sup>21</sup> Saeko Yanagisawa. *Los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en Teotihuacan*. Tesis de Historia del Arte. México, UNAM, 2005.

cercanía o lejanía con esta tradición, de acuerdo a la fase estilística de las pinturas de Teotihuacan<sup>22</sup> (en un lapso de 450 años), a las diferentes fase estilísticas del arte pictórico zapoteco y a las diferentes variedades estilísticas de la *TEIM-P* que se estén tomando en la comparación. Basten por el momento algunos ejemplos representativos de cada estilo para entender sus fuertes lazos.

Una de las cualidades generales que Robertson<sup>23</sup> definió para la *TEIM-P* son compartidas por las culturas teotihuacana (figura 1.10) y zapoteca (figuras 1.11 y 1.12) del Clásico mesoamericano, y pueden corresponder a los cánones de otras culturas de la antigüedad como la egipcia (figura 1.8), tales como: 1) privilegiar la figura humana como centro de las escenas; 2) la representación plana de las formas y, frecuentemente, combinando al mismo tiempo planos diferentes, por ejemplo, la representación simultánea de la vista de perfil y frontal del rostro humano. También con recurrencia, 3) la representación de pies y manos con falta de correspondencia anatómica. Ambas tradiciones, la egipcia y la mesoamericana, 5) usan colores planos sin gradaciones tonales, lo que refuerza el carácter plano de las figuras. Los artistas de ambas tradiciones, se enfrentaban finalmente al reto de representar una realidad tridimensional en una superficie plana. Estas culturas antiguas optaron por resolverlo con estas estrategias semejantes.

Quizá en lo que más se distinguen estas tradiciones mesoamericanas de culturas antiguas, como la griega y la egipcia, es en torno a la proporción de la figura humana usada en sus pinturas, es menos naturalista y más conceptual. Este arte conceptual en la *TEIM-P* se refleja no sólo en las proporciones de la figura humana que usan, sino también en el empleo de diferentes escalas de ella con relación a otras formas (figs. 1.8 y 1.9).

---

<sup>22</sup> Sonia Lombardo. "El estilo de las pinturas de Teotihuacan", en *La pintura mural prehispánica. Teotihuacan*. Tomo I. Beatriz de la Fuente coord. México, UNAM-IIE, 1995.

<sup>23</sup> D. Robertson. *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, New Haven, Yale University Press, 1959, p. 23.

En las mesoamericanas, en Teotihuacan y el arte zapoteca existen semejanzas en la composición, como en el registro horizontal de algunas escenas de procesiones, muy comunes en Mesoamérica. El uso de varios registros horizontales se empieza a ver en el Epiclásico, como en las estelas con relieve de la Tumba de Huijazoo, lo que constituye un antecedente importante para las genealogías y la composición que después se presenta en los códices.<sup>24</sup>

Por lo común no hay diferenciación sexual por la fisonomía entre los personajes femeninos y masculinos. En la *TEIM-P* en general es igual, excepto en los casos en donde son visibles caracteres sexuales como senos y genitales; cuando no lo están, los rostros y la figura humana son estereotipos cuya identificación de género, edad, rango y actividad depende de la indumentaria, las insignias, pequeñas marcas y atributos de identificación.

Entre una de las cualidades más distintivas de la *TEIM-P*, la línea de contorno que Robertson llamó “frame-line” o “línea-marco”, también están presentes en las pinturas de Teotihuacan y el arte zapoteco. El grosor de la línea prácticamente no varía, es muy uniforme en los tres casos. Diferencias se observan, sin embargo, cuando en Teotihuacan la línea de contorno es roja y, cuando el fondo también lo es, se vuelve una línea exterior muy discreta, aunque notoria para la diferenciación de las partes que componen la figura. En este sentido comparte con la *TEIM-P* la posible separación de las partes al estar delimitadas casi siempre por líneas, cada parte es visible. Cuando el contorno es negro como en las pinturas de Monte Albán (fig. 1.11) y en Huijazoo (fig. 1.12), hay mayor semejanza con la *TEIM-P*. En los ejemplos presentados, la invasión de la capa pictórica sobre esta línea de contorno la hace más opaca, pareciera en algunos casos que hay una intención de hacerla más discreta. En la *TEIM-P* la línea-marco es más notoria, el trazo es en general más firme y decidido,

---

<sup>24</sup> Escalante y Yanagisawa, “Antecedentes...”, *op. cit.*

hay una intención de hacerla más visible (fig. 1.9). Por ser un arte que se basa fundamentalmente en el dibujo, esta línea refuerza su carácter bidimensional.

En el arte zapoteco y teotihuacano es más común observar líneas ondulantes, por ejemplo en las plumas de los tocados en las pinturas del Clásico, que las formas más esquemáticas que se observan en la *TEIM-P*. La gama cromática es menos extensa en estas tradiciones del clásico, donde dominan los fondos rojos y los anaranjados, los que comúnmente están acompañados de verde, azul, amarillo, blanco y negro. Esta gama también es común en la *TEIM-P*, pero en los códices suele ser más amplia, con mayores tonalidades en los colores y regularmente el fondo es blanco, muy diferentes en este sentido a las tradiciones del clásico.

Una diferencia notable entre estas tradiciones del clásico y la *TEIM-P*, es que en ésta hay una intención de economizar trazos sobre todo si comparamos aquéllas con el *Nuttall* (fig. 1.14), el *Laud* (fig. 1.9) o el *Fejérváry-Mayer*. Éstos tienden a ser más esquemáticos. En la *TEIM-P* se observa en general una intención de simplificar la realidad, de privilegiar la rápida identificación de las formas.

Respecto a la forma de representación de la figura humana es un rasgo distintivo de la *TEIM-P* una preferencia por la representación ostentosa de manos, pies, y sus uñas, así como de la cabeza, de las taloneras. Las orejas son grandes y frecuentemente están representadas con la forma de un hongo cortado transversalmente<sup>25</sup> (figs. 1.9 y 1.14). Nicholson señala que esta cualidad de la *TEIM-P* de representar los rasgos prominentes exagerados da a las figuras un diseño caricaturesco.<sup>26</sup>

Así, en la *TEIM-P* vemos formas más simplificadas y con un grado mayor o menor de esquematización de posturas, ademanes, y con una alta densidad de información en los símbolos representados en torno a una

---

<sup>25</sup> P. Escalante. *Los códices*, p. 19.

<sup>26</sup> H.B. Nicholson, "The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination", en *Precolumbian Art History*. Selected Readings. Alana Cordy-Collins y Jean Stern eds. Palo Alto, Ca., Peek Publications, 1977. P. 115.

imagen central. Nombres, verbos, años, descendencias, el registro del tiempo, de fenómenos astronómicos, de ritos y augurios, de tiempos de siembra y cosecha, de múltiples escenas cosmogónicas, de alimentos, plantas, animales y de otros objetos se han identificado en este sistema de escritura pictográfica. En función de su efectividad comunicativa, se crearon convenciones, formas estandarizadas y estereotipos. En esta estandarización se buscaba un significado unívoco que, para los versados en el código, pudiera fácilmente identificarse aunque tuvieran un idioma diferente. Recursos que hoy en día se siguen en nuestro mundo de la conexión global a través de cientos de íconos que acompañan nuestra vida cotidiana.

Otras diferencias importantes se aprecian en la iconografía y en las convenciones para representar ciertos símbolos de las tradiciones del Clásico y la TEIM-P. Algunos símbolos perviven incluso desde el Preclásico y tienen la misma forma y significado, pero otros poseen una forma diferente para la misma idea u objeto, o una misma forma significando cosas diferentes. Por ejemplo la idea de brillo se representa en Teotihuacan con ojos en contextos acuáticos (fig. 1.13), mientras que en la *TEIM-P* y el arte zapoteco las estrellas o bandas celestes se representan con ojos (fig. 1.15).<sup>27</sup> Lo que diferencia claramente a los símbolos es la forma en que las tres culturas los representan y las convenciones utilizadas para ello.

Hay que hacer notar, finalmente, que Monte Albán continuó 150 años después de Teotihuacán, y que las obras pictóricas y los relieves zapotecos del Clásico Terminal, poseen estrechas semejanzas con la TEIM-P. Escalante y Yanagisawa<sup>28</sup> han encontrado que en esta etapa, en lo que equivaldría al Epiclásico en el Centro de México, las lápidas en relieves tienen escenas muy semejantes a las que se observan en los códices. En la composición, por ejemplo, aparecen escenas con varios registros

---

<sup>27</sup> Un estudio amplio lo dedicó Saeko Yanagisawa, *Los antecedentes... en Teotihuacan, op. cit.*

<sup>28</sup> Escalante y Yanagisawa, "Antecedentes...", *op. cit.*

horizontales para las genealogías y matrimonios. Algunos gestos y posturas de la tradición Mixteca-Puebla, tiene sus antecedentes en estas escenas (fig. 1.16).

Vistas someramente las relaciones con estas dos tradiciones, ¿qué elementos mayas pueden tener la *TEIM-P* si sus artes pictóricas parecen tan diferentes? Si comparamos esta tradición con las pinturas de Bonampak o Calakmul podemos observar que son muy distintas (figuras 1.17 y 1.18). Frente al naturalismo de ambas, de escenas ceremoniales en el primer caso o de vida cotidiana en el segundo, este naturalismo se aprecia en las formas proporcionadas, curvas y libres de sus líneas. En el caso de Calakmul, se observa, más claramente incluso, una intención de mostrar volumen con pinceladas que dan profundidad a las formas (figura 1.18a).

Sin embargo, a pesar de sus claras diferencias, la influencia del arte maya en el centro de México se dejó sentir durante el Epiclásico (650 a 900-1000 d.C.) y es reconocida por ejemplos ostensibles en el arte de Cacaxtla (fig. 1.19) y en Xochicalco (fig. 1.20). En Cholula, su presencia está más oculta en la cerámica policroma, muy posiblemente en su técnica y en algunas estrategias de representación como explicaré adelante. Debemos detenernos un poco en exponer el contexto histórico de este periodo, para tratar de entender, como diría Baxandall,<sup>29</sup> las razones históricas de por qué esta tradición pictórica es como es.

#### 1.1.5. *El Epiclásico y los mayas en el arte del Altiplano*

Gran parte de lo sucedido en el Posclásico, desde el 900/1000 d.C. a la llegada de los españoles, se debe en gran medida a lo que ocurrió en el Epiclásico (650 a 900/1000 d.C.), un periodo crucial en la historia de Mesoamérica que inició después de la caída de la hegemonía teotihuacana y culminó entre 900 y 1000 d.C., con el florecimiento de los toltecas en el

---

<sup>29</sup> Michel Baxandall. *Modelos de intención*. Sobre la explicación histórica de los cuadros. Madrid, Hermann Blume, 1989, pp. 42-56

Centro de México. Este periodo estuvo marcado por acontecimientos de gran importancia que transformaron la historia de Mesoamérica; se trata de una de las etapas más complejas e interesantes que sentó las bases del mundo Posclásico.

Para Jiménez Moreno, el repliegue del poder teotihuacano después de su caída paulatina, presentó las condiciones idóneas para la llegada de nuevos grupos al Altiplano desde la costa del Golfo, en momentos de florecimiento maya.<sup>30</sup> El Clásico tardío (600 – 800 d.C.) en esta área fue una época de una gran complejidad social, donde se alcanzó el mayor crecimiento poblacional, artístico e intelectual.<sup>31</sup>

El Epiclásico es un tiempo de inestabilidad política, derivada en gran parte por migraciones, por conflictos en territorios y por el control de las rutas comerciales que antes estaban regidos bajo el mando del imperio teotihuacano. Fue por tanto, un tiempo de interacción étnica cuando grupos del norte llegan al centro de México, y grupos del sur, emigran hacia el norte. Es una época en donde el Altiplano Central, la costa del Golfo, la Península de Yucatán y, probablemente, los territorios que hoy ocupan Chiapas y Guatemala se vinculan más estrechamente. “Mesoamérica se convierte entonces en un enorme crisol donde entran en contacto y se fusionan pueblos étnica y culturalmente distintos”.<sup>32</sup> La llegada de nuevos grupos al Altiplano, y por tanto, de nuevas ideas estéticas fue una de los aspectos sobresalientes de esta etapa.

Así, en vez de un estado poderoso y hegemónico como lo fue Teotihuacan, cuya presencia se dejó sentir desde el noroccidente, el Golfo y Centroamérica, empezaron a surgir poderes regionales en el Altiplano. En el valle de Puebla-Tlaxcala cobran mayor importancia Cacaxtla y Cholula; cerca de ahí, pasando la Malinche hacia el Golfo, en los Llanos de San Juan, Cantona, se convirtió en una enorme ciudad amurallada; en el

---

<sup>30</sup> W. Jiménez Moreno. “Síntesis de ...”, p. 1063.

<sup>31</sup> S. Martín y N. Grube. *Crónica de...*, p. 9.

<sup>32</sup> Alfredo López Austin y Leonardo López Luján. *El pasado indígena*. México, FCE-COLMEX, 2001. p. 179.

de Morelos, Xochicalco; y en el de Toluca, Teotenango. En la Costa del Golfo, el Tajín domina el centro de Veracruz. En Oaxaca y el área maya, a este periodo se le llama Clásico Tardío y hacia su final, ciudades importantes como Monte Albán y varias de la región del Petén, fueron abandonadas.

#### 1.1.6. *Una síntesis artística*

La confluencia de muchos grupos en el Centro de México provocó un proceso de síntesis artística que derivaría más tarde en lo que conocemos como tradición Mixteca-Puebla. Si durante el Clásico (200-650 d.C.) en la Cuenca de México, y las zonas aledañas a ella, dominó el paradigma teotihuacano, en el Epiclásico ideas estéticas mayas se expresaron, como se dijo, con gran claridad en los murales de Cacaxtla, los relieves de Xochicalco y Teotenango, pero también como veremos, en la cerámica de Cholula.

Estos ejemplos son testigos de una imbricada conjunción que dio paso a lo que muchos han llamado un arte ecléctico; es decir, una combinación de rasgos de origen local y foráneo, creando uno tercero, de la mezcla de los dos. Los investigadores<sup>33</sup> que se han dedicado a entender fenómenos de eclecticismo artístico en el Epiclásico, en Cacaxtla y Xochicalco, proponen que a la caída de Teotihuacan, los mayas llenaron el vacío generado por el declive de la gran metrópoli y representaron un nuevo paradigma en el arte. Pero el paradigma es adoptado por tradiciones locales de muy diversa manera: una en Xochicalco, otra en Cacaxtla<sup>34</sup> y otra más, apenas explorada, en la cerámica policroma de Cholula.<sup>35</sup> De ellas tres, ésta última fue la única que sobrevivió al Epiclásico.

---

<sup>33</sup> George Kubler. "Eclecticism at Cacaxtla", en *Tercera Mesa Redonda de Palenque* (1978). Merle Green Robertson. Vol. 5, parte II. Austin, University of Texas Press, 1980. pp. 163-172.

<sup>34</sup> Debra Nagao. "El significado de las influencias mayas en el Altiplano Central: Cacaxtla y Xochicalco", *Primer Coloquio Internacional de Mayistas*. México, UNAM-CEM, 1989.

<sup>35</sup> Álvarez Icaza, La cerámica policroma de Cholula..., op. cit.

En el caso de la pintura mural de Cacaxtla, a la glífica teotihuacana o local se incorporaron composiciones, proporciones, colores y estrategias de representación del área maya (figura 1.19). En Xochicalco (figura 1.20), los propios hechos narrados en los relieves de esta imponente ciudad, como los del edificio de la serpiente emplumada y las posturas típicamente mayas de ciertos personajes, entre otras semejanzas, nos hablan de una vinculación o un contacto con gente de procedencia maya.

Debra Nagao ha demostrado cómo Cacaxtla y Xochicalco tuvieron apropiaciones diferentes de elementos mayas; mientras en la primera los rasgos mayas predominan en los monumentos públicos y son escasos en los objetos portátiles, en Xochicalco, hay elementos aislados en la arquitectura tomados posiblemente de algún objeto portátil como vasos o placas de piedra verde como modelos (fig. 1.21),<sup>36</sup> pero se expresan más claros en los bienes portátiles de lujo. En cada caso hay una elección deliberada de los elementos a adoptar en el arte. La presencia de estos elementos habla de una relación política entre estos sitios y el área maya, expresada en el estilo.

Es claro que existía desde el periodo Clásico un conocimiento de estilos de otras regiones, pero en el periodo transicional del Epiclásico, en “el sincretismo de Cacaxtla y Xochicalco como resultado de selecciones deliberadas y conscientes, determinadas por las élites que patrocinaron los monumentos públicos, el estilo adquiere un significado muy importante”.<sup>37</sup> Esta adopción de rasgos estilísticos se expresó en la diversidad y las extensiones de ciudades en sus relaciones con otros poderes, reales o ficticios, con regiones apartadas.

Siguiendo a Pasztory, Nagao opina que las obras de arte funcionaron para integrar, informar y controlar poblaciones en Mesoamérica, además de que el arte fue un foro para exhibiciones competitivas del poder de

---

<sup>36</sup> Debra Nagao. “El significado de las influencias mayas en el Altiplano Central: Cacaxtla y Xochicalco”, *Primer Coloquio Internacional de Mayistas*. México, UNAM-CEM, 1989, p. 505.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 508-509.

grupos políticos. Tal vez el estilo mismo constituyó una manera de competir por medio del eclecticismo y la incorporación de estilos foráneos.<sup>38</sup> La incorporación deliberada de elementos mayas en el arte, se expresó como un símbolo de los nuevos tiempos cosmopolitas. La adopción del estilo de los mayas se convirtió en símbolo de prestigio y de poder.<sup>39</sup>

En Cacaxtla y Xochicalco no parece haber existido una dominación militar de grupos mayas. Por lo tanto, la presencia maya fue en pequeños grupos de artistas que se establecieron ahí, como algunos proponen, o de artistas mayas contratados por la élite local. En estos sitios no se ha podido comprobar en la cerámica los nexos con la cultura maya. Aunque David Peterson ha señalado que la cerámica anaranjada delgada encontrada en Cacaxtla es muy semejante a la tipo Balancán Z de Tabasco,<sup>40</sup> mayores investigaciones arqueológicas deben realizarse en este sentido.

#### *1.1.7. Cholula y el origen del estilo Mixteca-Puebla*

Así, para algunos autores un sincretismo entre las Tierras Bajas Mayas y el Altiplano pudo haberse forjado en Cholula, integrando diversas sociedades a lo largo de Mesoamérica en un nuevo orden expresado en el estilo Mixteca-Puebla.<sup>41</sup> La posición geográfica de esta ciudad, paso natural del Golfo y Oaxaca hacia el Altiplano, le daba una ventaja importante en las redes de comercio que ya existían desde el Clásico con el área maya. John Paddock propone, de hecho, que por su posición, Cholula era ciudad de paso entre Monte Albán y Teotihuacan<sup>42</sup> y formaba parte del llamado “corredor teotihuacano” antes de la caída de esta gran urbe.

---

<sup>38</sup> *Idem*, p. 508.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 508.

<sup>40</sup> David Peterson. “Relaciones prehispánicas entre el valle de Puebla-Tlaxcala y la región maya”, en A. García Cook y L. Merino (comps.) *Antología de Cacaxtla*. Vol. II. México, INAH, 1995“Pp. 84-89 y M. Lind comunicación personal.

<sup>41</sup> M. Lind, “Cholula and Mixteca Polychromes ...”, *op. cit*, p. 98.

<sup>42</sup> John Paddock. “Cholula en Mesoamérica”, *Notas mesoamericanas*, No. 10. México, UDLA, 1987, p. 30.

Cholula fue por ello un punto comercial de gran importancia y un puente entre el clásico y el Posclásico. Fue, además, destino de peregrinaciones religiosas y centro de producción alfarera de gran fama.

Según las investigaciones arqueológicas, en Cholula apareció en esta época una innovación tecnológica alfarera expresada en la cerámica policroma precocción que más tarde derivaría en la llamada cerámica estilo *Códice*, pues posee un estilo pictórico semejante al de códices mixtecos y del llamado “Grupo Borgia”.<sup>43</sup> Algunos arqueólogos proponen la hipótesis de que la “cerámica policroma Mixteca-Puebla pudo haberse derivado, con modificaciones, de la cerámica maya del Clásico Tardío”.<sup>44</sup>

Siguiendo la hipótesis de Paddock y Lind, emprendí una investigación<sup>45</sup> para tratar de entender cómo pudieron los mayas interferir en la creación de esta cerámica, lo que me ayudó a entender en dónde se aprecian las mayores semejanzas, cuáles pudieron ser los elementos mayas de esta cerámica policroma y si estos formaron parte en el concierto de la conformación del estilo Mixteca-Puebla.

Lind precisó que las semejanzas se encuentran en la fase que llamó *Aquiahuac* (830-1150 d.C.), a fines de Epiclásico y Posclásico Temprano en la cerámica con fondo crema o naranja, específicamente en los tipos: *Cristina*, *Estela* y *Martha*, aunque no presentó ejemplos del área maya. Al buscar estas cualidades en cerámica policroma maya encontré, específicamente, que las mayores semejanzas se dan en la cerámica policroma que Noguera llamó *Policroma Mate* y Lind *Cristina*, con la cerámica tipo *Códice* de la región del Petén, y en algunos rasgos de la cerámica de la Costa de Campeche, en la cerámica estilo *Pavo Buitre* o tipo *Cui Naranja*.

---

<sup>43</sup> La así llamada “Tipo Códice” involucra algunas variedades regionales, tal como sucede en los códices.

<sup>44</sup> Michael D. Lind. “Cholula and Mixteca Polychromes...”; John Paddock. “Cholula en la historia de Mesoamérica”, en *Notas mesoamericanas*, No. 10. México, UDLA, 1987, p. 55.

<sup>45</sup> Ma. Isabel Álvarez Icaza L. *La cerámica policroma de Cholula...*, op. cit.

Estas semejanzas se encontraron en algunas formas, en su apariencia física, su composición, en la gama cromática e, incluso, en algunas estrategias de representación que van a marcar un sello distintivo en el estilo pictórico de la región de Puebla-Tlaxcala desde entonces.

Así, apareció en Cholula una innovación tecnológica que marcó un cambio rotundo en la producción de cerámica policroma de élite. Esta innovación consistió, fundamentalmente, en pintar las vasijas antes de la cocción y aplicarles un baño de engobe blanco o crema cuyo sustrato material tiene caolín, una arcilla blanca muy pura que fue usada también en la fina y famosa porcelana china. Aunque algunas experimentaciones ya existieron desde fines del Clásico en Cholula, lo más común es que, hablando de cerámica policroma, la pintura se aplicara después de la cocción, como en las vasijas pintadas de Teotihuacan (fig. 1.24), a las cuales, ya cocidas, se les aplicaba una capa de estuco sobre la que se pintaba. La diferencia es sustancial, pues mientras en la teotihuacana esta capa tendía a desprenderse, en la cerámica pre-cocción ocurre una fusión molecular irreversible, tanto del engobe como de la pintura, a consecuencia del cocimiento. La aparición de la cerámica policroma pre-cocción en Cholula y el Valle de Puebla-Tlaxcala es tan importante que los arqueólogos la consideran como marcador temporal.<sup>46</sup>

La incorporación del baño de engobe blanco en la cerámica policroma, apareció desde la más temprana, la *Policroma Mate*, llamada así por su apariencia opaca, hasta las que se fabricaron después: la *Policroma Firme* y *Laca*. Se diferencian de aquélla porque tienen un acabado lustroso debido a su bruñido. Aunque la apariencia de este engobe blanco/crema cambió, en todas estas vasijas policromas se presenta, y hace las veces de base preparación de los códigos; su función es tapar porosidades y dejar tersa la superficie para poderse pintar con facilidad. Esta superficie tersa y

---

<sup>46</sup> Vaillant, 1941. Noguera, 1934 y 1975 y otros. Para entender mejor las diferencias entre la cerámica que se producía durante el Clásico en Cholula y la policroma que empieza a aparecer después, véase también Álvarez Icaza, *La cerámica policroma de Cholula...*, *op. cit.*

homogénea permitió que se desarrollara la industria de la cerámica policroma en la región y fue, en algún sentido, un aliciente para el desarrollo de una tradición pictórica que consiguió superar el reto de dejar mensajes plasmadas en las vasijas por mucho tiempo. Creada así con el claro propósito de preservar por los siglos el sello de una identidad, estas elegantes vasijas fueron símbolo de prestigio y alianza; símbolo diplomático de los nuevos tiempos, pues fueron usadas en los matrimonios entre las élites como se puede ver en innumerables escenas en los códices.

Existen afinidades notables entre esta primera cerámica policroma de Cholula, la policroma *Mate* y las vasijas tipo *Códice*, por ejemplo, del área de las Tierras Bajas Mayas (figuras 1.22 y 1.23). En la composición, se introducen un labio u orla roja en el borde, seguido de líneas negras o cafés paralelas que enmarcan las escenas centrales; en algunos casos la gama cromática es muy semejante como en los ejemplos presentados. Es interesante hacer notar que los motivos predominantes son aves o animales marinos, aunque también encontramos una forma esquemática de ojo de reptil y el signo kin maya<sup>47</sup> (figuras 1.25 y 1.26).

Hay varios ejemplares que parecen incluso ser hechos por artistas mayas, o artistas de Cholula educados por maestros mayas, como las líneas curvas que se observan en las plumas del personaje y en las volutas de la orla de un plato estilo *Cristina* (Figuras 1.27 y 1.27a), cuyo perfil y rasgos se asemejan mucho a los perfiles de rostros humanos pintados en Cacaxtla.

También aparecen otros símbolos que recuerdan más al centro de México, como la serpiente emplumada, como en el fragmento que se presenta en la figura 1.28. Nótese las formas simplificadas y esquemáticas de la serpiente y los signos abstractos arriba del lomo cuyo significado desconocemos, pero se reconocen tres “u” y arriba de ellas cuatro puntos:

---

<sup>47</sup> Teresa Salomón. Tesis de Licenciatura en Arqueología, UDLA.

arriba un símbolo en forma flamígera y otro signo que no identifiquemos, quizá símbolos abstractos como escritura.

Algunos rasgos en ciertos platos nos hablan de antecedentes regionales del estilo Mixteca-Puebla. El gusto por la ornamentación, por representación de texturas es un rasgo que se mantendrá hasta el Posclásico Tardío en esta región. Aunque el estilo pictórico de las vasijas de Cholula y las mayas son claramente diferentes (figs. 1.22 1.23), pues ambas responden a su tradición pictórica local, he encontrado algunas afinidades en la representación de la textura que perviven hasta el Posclásico y le dan al Valle de Puebla-Tlaxcala un sello distintivo, como veremos en el capítulo correspondiente en donde compararemos este estilo con el del *Códice Laud*.

La permanencia de Cholula después del Clásico, aún con su parcial y temporal abandono,<sup>48</sup> le permitió tener un papel de enlace entre el mundo clásico y el Posclásico. Xochicalco, Cacaxtla, Teotenango y Cantona también lo fueron, pero finalmente estos sitios se abandonaron a principios del Posclásico. Cholula, por el contrario, fue la ciudad más habitada en el Altiplano después de la caída de Teotihuacán, cuya población se calcula en 60,000 habitantes, aun a pesar de su declive en el 700 d.C.;<sup>49</sup> En Tula, quizá su rival más fuerte, existían alrededor de 40,000 habitantes en su época de apogeo en la Fase Tollan (900-1150 /1200 d.C.).

Al parecer, los artistas locales de Cholula, herederos de una milenaria tradición alfarera, adoptaron técnicas e ideas estéticas del área maya, como parece haber ocurrido en Cacaxtla y Xochicalco con otras manifestaciones estéticas como las pinturas y los relieves.

---

<sup>48</sup> Según información de Plunket y Uruñuela hubo una erupción alrededor de 700 d.C. que causó un abandono parcial y temporal de Cholula. "La transición del Clásico al Posclásico: Reflexiones sobre el valle de Puebla-Tlaxcala", en *Reacomodos demográficos del Clásico al Posclásico en el centro de México*. Linda Manzanilla ed. México, UNAM-IIA, 2005, pp. 303-324.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.310.

La incógnita persiste aún de cómo fue la presencia maya en estos sitios, si a través del comercio, de la presencia de artistas mayas que viajando se asentaron en el Valle de Puebla-Tlaxcala, o bien de una migración importante que se integró a una tradición tanto alfarera como pictórica local; o a comerciantes y artistas viajeros que adoptaron técnicas de regiones mayas.

Es necesario decir, sin embargo, que la llegada de nuevos grupos a Cholula no sólo se manifiesta con la aparición de una cerámica diferente, los antropólogos físicos han identificado nuevos tipos físicos; es decir, el material óseo marca una discontinuidad poblacional entre el Clásico y el Epiclásico. Se advierte la presencia de grupos extraños al Altiplano que marcan un intenso mestizaje o de plano una “masiva sustitución”.<sup>50</sup> Estudios posteriores que comparen el tipo físico de esta nueva población y la maya podría despejar la hipótesis y, aclarar la dimensión de estos hallazgos de forma regional, y valorar con mayor información el tipo de ocupación o presencia que tuvieron los mayas en esta región.

Algunos arqueólogos han desestimado el valor de estos hallazgos porque se preguntan, dónde está la evidencia arqueológica de esta presencia maya. Dificilmente se encontrará, si buscamos la cerámica maya tal cual la conocemos para las Tierras Bajas Mayas; en donde, además, se acababa de suspender la producción de cerámica policroma (después del 800 d.C.). Lo que llegó no fue preponderantemente la cerámica maya en sí, como es lógico suponer, sino la técnica cerámica, y estrategias y convenciones de representación que dejaron una huella en la cerámica policroma de Cholula, la cual sintetizó una tradición milenaria local con elementos mayas.<sup>51</sup>

Es necesario, por otro lado, dejar claro que desde el inicio de la aparición de la cerámica policroma de Cholula estuvo presente un estilo

---

<sup>50</sup> Sergio López y Ma. Elena Salas. “Los antiguos habitantes de Cholula: algunos elementos del perfil físico”, *Notas Mesoamericanas*, No. 11, pp. 17.

<sup>51</sup> Álvarez Icaza, *La cerámica policroma de Cholula...*, op. cit.

pictórico con formas simplificadas y esquemáticas, más propias del Altiplano que del área maya. Desde el punto de vista técnico esta cerámica se siguió produciendo con variaciones en su apariencia, pero algunos rasgos de su estilo y los motivos se fueron transformando; cada época marcó su estilo pictórico en las vasijas.

Investigadores apoyados en fuentes documentales y materiales arqueológicos, como Jiménez Moreno<sup>52</sup> y Michael Lind,<sup>53</sup> han propuesto que los olmeca y xicalancas pudieron haber sido estos grupos mayas que, llegando de la Costa del Golfo, se asentaron en el Valle de Puebla-Tlaxcala. Ellos podrían ser, dicen estos autores, los portadores de las ideas mayas que se expresaron en la cerámica policroma y que derivaría en la cerámica Mixteca-Puebla. No sólo consideran que estos grupos tuvieron que ver en la creación de esta cerámica policroma, sino que identifican a Cholula como el lugar de origen de la tradición Mixteca-Puebla. Por ahora, como se dijo arriba, la cerámica policroma más temprana proviene de Cholula y no de la mixteca.<sup>54</sup> ¿Pero podemos señalar como Mixteca-Puebla a esta primera cerámica policroma? ¿Cómo se transformó la primera cerámica policroma de Cholula en lo que conocemos como cerámica Mixteca-Puebla o tipo Códice, presente en ambas regiones? Esto es algo que debe clarificarse.

Como lo ha mostrado Michael Lind, en sus tesis de maestría,<sup>55</sup> es posible identificar variedades estilísticas no sólo en un lapso amplio de tiempo en un solo lugar, sino en buena parte de la zona nodal y extensa de los tipos cerámicos policromos que aparecen en el Posclásico, y pienso

---

<sup>52</sup> Wigberto Jiménez Moreno, "Horizonte Posclásico...", p. 99.

<sup>53</sup> M. Lind, "Cholula and Mixteca Polychromes...", *op. cit.*

<sup>54</sup> Michael D. Lind, Catalina Barrientos, Chris Turner, Charles Caskey, Geoffrey McCafferty y Martha Olea, Carmen Martínez y Alicia Herrera. "La cerámica policroma de Cholula". Manuscrito, Universidad de las Américas, Cholula México, 2002. Angel García Cook y B. Leonor Merino Carrión. "Notas sobre la cerámica prehispánica en Tlaxcala", en *Ensayos sobre alfarería prehispánica e histórica*. México, UNAM, 1988, p. 310.

<sup>55</sup> Michael D. Lind. *Mixtec polychrome pottery: A comparison of the Late Preconquest polychrome Pottery from Cholula, Oaxaca and the Chinantla*. Tesis de maestría en Arqueología, Universidad de las Américas, 1967.

también, que es posible identificar los estilos pictóricos que se expresan en este material. Lo cual puede ser de gran utilidad para nuestro conocimiento de los pueblos que crearon esta sorprendente cerámica policroma, y otras obras de arte como los códices.

Así, en el Epiclásico y el Posclásico Temprano, se observa la fusión de varias tradiciones artísticas que van a jugar un rol muy importante en la regionalización de los estilos pictóricos que se presentan en el Posclásico, como pretendo mostrar en este trabajo. Las condiciones históricas que se crearon en cada zona van a marcar en buena medida las diferencias estilísticas en la *TEIM-P*, por lo que reconocerlas abonaría también mucho al conocimiento del este complejo e intrincado periodo histórico de Mesoamérica. De esta forma podemos entender mejor cómo y qué razones históricas permitieron que se produjera en este momento un proceso intenso de síntesis cultural. Pero, ¿qué pasó en el Posclásico Medio? ¿Cómo sobrevivieron estas convenciones del Epiclásico y Posclásico Temprano al Tardío?

Si, como dijimos arriba, la cerámica Mixteca-Puebla aparece en el Posclásico Tardío, ¿quiénes entonces crearon esta cerámica, si para entonces los tolteca-chichimecas estaban asentados en la ciudad de Cholula? Al parecer, fueron los antiguos pobladores que adoptaron las técnicas mayas y que también transformaron su arte pictórico sobre las vasijas cuando llegan a dominar los toltecas-chichimecas. ¿Fueron estos últimos quienes patrocinaban ahora estas finas y elegantes vasijas a los artistas locales?

### 1.2. *Los toltecas y la TEIM-P*

Así como en el Epiclásico hubo un proceso de regionalización, en el Posclásico Temprano y Medio (900 a 1250-1350 d.C.) se consolidó una integración mesoamericana regida, en gran parte, por los toltecas. Durante el florecimiento de Tula, en la fase que los arqueólogos llaman *Tollan* (900-

1150),<sup>56</sup> los toltecas lograron su mayor expansión, controlaron rutas de comercio y establecieron contactos muy fuertes con regiones lejanas. Así lo demuestran las pinturas, la cerámica, la epigrafía y otras huellas materiales, así como el culto a ciertos dioses cuya lista es encabezada por Quetzalcóatl, cuyo liderazgo como guía de los numerosos pueblos de Mesoamérica no es discutible, por las reiteradas expresiones artísticas que sobre él se ven por todo el arte prehispánico y su alusión en fuentes escritas tanto indígenas como españolas.

A partir de ellos, de los toltecas, comienzan muchas narraciones históricas del siglo XVI en fuentes indígenas o españolas, pictográficas o alfabéticas. No es escasez de información lo que se padece cuando se quiere conocer este periodo tan trascendente y fundamental para entender lo que sucedió en el Posclásico Tardío, todo lo contrario. Es un cúmulo de información lo que hace difícil la tarea. Narraciones que parten de los tiempos míticos, como sucede con los pueblos antiguos, donde los orígenes se remontan a narraciones épicas de sus ancestros, muchas veces llevados a la apoteosis.

Estas narraciones mientras más se acercan al tiempo en que se hicieron, se van convirtiendo en un registro pormenorizado de acontecimientos, gobernantes y sucesores del legendario pueblo tolteca. Pero las diversas correspondencias cronológicas y versiones distintas sobre los mismos acontecimientos, dependiendo del origen del narrador, o la diferente forma de usar el calendario, hacen la tarea de la investigación de este periodo una tarea muy compleja.

En lo que sí coinciden todas las fuentes es en ubicar a los toltecas como el paradigma civilizatorio. Muchos pueblos del Posclásico aducían su legitimidad por ser herederos de la estirpe tolteca, llámense nahuas, mixtecos o incluso mayas. Casi todas las fuentes hablan de los toltecas

---

<sup>56</sup> Robert Cobean. "La alfarería tolteca", en Beatriz L. Merino Carrión y Ángel García Cook, *La producción alfarera en el México antiguo*, T. IV. México, INAH, 2007.

como el pueblo más ilustrado, más dedicado al conocimiento y las artes. Ixtlilxóchitl lo expresa así:

*Los toltecas eran grandes arquitectos, carpinteros y otras artes mecánicas; plateros sacaban el oro y la plata y lo fundían y labraban piedras preciosas; hacían la mejor cosa de la que hay en el mundo en su tanto. Eran nigrománticos, hechiceros, brujos, astrólogos, poetas, filósofos, y oradores... Y pintores, los mejores de la tierra, y las mujeres grandes hilanderas y tejedoras... vestían los toltecas con mantas y pañetes de algodón... calzaban los zapatos a su modo cutaras o catles de nequén [sic].<sup>57</sup>*

Torquemada por su lado dice que “Tulteca quiere decir, Hombre Artífice, porque los desta Nación fueron grandes artífices...”.<sup>58</sup> Sahagún al hablar de ellos dice: “los toltecas... que en romance se pueden llamar oficiales primos... pulidos y curiosos, como ahora los de Flandes”.<sup>59</sup>

Pero poco estudiado ha sido la forma en que los toltecas pudieron haber contribuido, como grandes artífices, en la formación del estilo Mixteca-Puebla. De hecho, ahora se les reconoce a los mixtecos, entre las culturas del Centro y sur de México, con las cualidades que las fuentes les atribuyen a los toltecas. Después de los descubrimientos de Alfonso Caso en la Mixteca, los toltecas se quedaron en el nebuloso mundo de las fuentes, considerando las crónicas fantasiosas e idealizando un pasado que no se observa, en todo su esplendor, en los restos materiales del sitio de Tula; ciertamente como dice Nigel Davies,<sup>60</sup> hay un fuerte contraste

---

<sup>57</sup> Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, “Sumaria Relación de todas las cosas que han sucedido en la Nueva España...” en *Obras históricas*, Tomo I. Edición y estudio introd. Edmundo O’Gorman. México, IIH-UNAM, 1985.

<sup>58</sup> Fr. Juan de Torquemada, p.37

<sup>59</sup> Bernardino de Sahagún, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Estudio Introductorio Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. México, CONACULTA, 2000, Libro X, cap. XXIX, pp. 949-950.

<sup>60</sup> Nigel Davies. “Tula: Realidad, mito y símbolo”, en Eduardo Matos ed. *Proyecto Tula*. 1ª parte. Col. Científica No. 15. México, INAH, 1974, p. 109.

entre los palacios descritos en las crónicas y los edificios destruidos de Tula; cosa que debe explicarse dice él, en gran parte por la guerra y el saqueo continuo desde su caída, más que por descalificar lo que dicen las fuentes; en el imaginario de muchos pueblos mesoamericanos, los toltecas eran los sabios, los grandes políticos, los artistas, y de quienes descendían o decían descender muchos de ellos.

Por otro lado, se le dio preeminencia al arte imperial, al arte mexicana como su principal heredero en la Cuenca de México, y la historiografía del estudios de arte del Posclásico se centraron principalmente en los aztecas. La historiografía estadounidense de hecho usa, muy frecuentemente, esta incorrecta denominación para nombrar a los grupos nahuas tolteca-chichimeca de regiones aledañas a la Cuenca de México, en parte porque sólo están hablando de los aztecas y en parte, porque de manera errónea se considera a todos los grupos nahuas del Altiplano con la denominación de *Aztecs*. Un ejemplo que causa mucha confusión es la denominación de las fases cerámicas “Azteca” I y “Azteca” II; la denominación es anacrónica, pues nombra a una cerámica que no fue producida por este grupo, pues es anterior a ellos. Por todo ello, se había tendido a ignorar a los grupos nahuas que estaban en el centro de México antes que los mexicas.

Así, algunas inquietantes preguntas surgen de la reflexión, ¿por qué si las fuentes nahuas, mixtecas y mayas aluden a los toltecas como los mejores artífices o el paradigma a seguir, se suele reconocer más en los mixtecos la formación de la Tradición Mixteca-Puebla? ¿Dónde están los toltecas en la formación de esta tradición, si fue tan extensa la presencia tolteca en el Posclásico Temprano? No lo sabemos ni lo entendemos del todo, pero lo que sí parece claro es que donde hay presencia del estilo Mixteca-Puebla, existe la presencia o un vínculo con los toltecas. ¿Se fusionó con la de Cholula la vertiente de Tula, a la llegada de los toltecas a esta ciudad? ¿Por qué se considera desde la segunda mitad del siglo

pasado que la cerámica policroma es de origen mixteca, si la de Cholula es la más antigua de ellas? ¿Por qué si la cerámica de Cholula fue tan importante en la creación de la Tradición Mixteca-Puebla, no tiene siquiera un espacio claro en el Museo Nacional de Antropología?

Esas son preguntas difíciles de responder en este trabajo y que requiere de un empeño decidido de diversos especialistas para responderlas. Intentaré sin embargo, responder en parte a algunas de ellas. Parte de las respuestas están relacionadas con la forma en que se han presentado y el tiempo en que se han descubierto los vestigios arqueológicos y se ha avanzado en la interpretación de los códices de diversas regiones, mixtecos, nahuas y de otros grupos del Altiplano y sur de México. Debemos seguir avanzando, sin embargo, en conocer más el Posclásico Temprano para entender mejor el Tardío.

A pesar de que los autores que crearon el término Mixteca-Puebla dicen que este estilo se inicia en el Posclásico Temprano, hay cierta confusión y ambigüedad en el tema. Nicholson<sup>61</sup> llama la atención, desde los años setenta del siglo pasado, sobre la diferencia entre el estilo de Tula y el Mixteca-Puebla, y señala una contradicción en la hipótesis de Vaillant, quien afirma que los aztecas tuvieron su origen en Puebla, en la “civilización Mixteca-Puebla”; cuando sabemos, cada vez más fehacientemente, dice Nicholson, que los aztecas tienen una ascendencia tolteca. Según este autor en algún momento confluyen el estilo tolteca y el de Puebla de forma que el estilo se usa en todo el Altiplano, el sur de México y en otras partes de Mesoamérica, como se ha dicho.

Creo que ninguno de los dos se equivoca del todo, porque en efecto la Tradición Mixteca-Puebla se gestó a fines del Epiclásico-Posclásico Temprano en el Valle de Puebla-Tlaxcala, como se dijo arriba, y muy posiblemente los aztecas heredaron el legado tolteca, en cuanto a

---

<sup>61</sup> Nicholson, “The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination”, en Alana Cordy-Collins y Jean Stern eds. *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*. Palo Alto, C.A., Peek Publications, 1977, p. 114.

conocimientos, organización política, cosmogonía y arte, tanto de los toltecas de Tula, como los de Culhuacan y Cholula. En Cholula, sin embargo, recordemos que más propiamente, se conjugaron la herencia local, la teotihuacana, la zapoteca, la olmeca-xicalanca, y, como veremos, la tolteca cuando este pueblo se asienta y desplaza a estos últimos de la gran ciudad, la más importante del Altiplano en ese entonces.

Nicholson considera que dentro del estilo Mixteca-Puebla hay variaciones temporales y regionales, y dentro de ellas considera a la “variedad tolteca”, la cual es “una de las más divergentes”, pues el arte de Tula carece de un buen número de las cualidades que se enlistan como Mixteca-Puebla.<sup>62</sup> Reconoce que deben hacerse mayores investigaciones para aclarar esto.

En un artículo publicado que intenta clarificar más el concepto Mixteca-Puebla, Smith y Boone<sup>63</sup> contribuyen a diferenciar en el análisis los aspectos estilísticos e iconográficos que muchas veces crean confusión si se les aborda globalmente. Estos autores consideran que el estilo Internacional del Posclásico es un fenómeno que ocurre después del 1200 d.C.<sup>64</sup> Tanto ellos, como previamente lo hiciera Nicholson, coinciden en señalar que el repertorio que se ve en códices y la pintura mural no se ve en el Posclásico Temprano, otros son los símbolos que aparecen en el Tardío, los llaman *Late Posclassic International Symbol Set*.<sup>65</sup> Las diferencias entre el Temprano y el Tardío se aprecian más por el aspecto iconográfico. Falta ahondar en los aspectos estilísticos.

Algunos de los complejos simbólicos del Temprano, compartidos por diferentes grupos en Mesoamérica, están asociados a un repertorio de símbolos iconográficos de muerte y guerra, los cuales parecen extenderse con cierta fuerza en este periodo y están presentes de manera importante

---

<sup>62</sup> Nicholson, *ibid.*, p. 116.

<sup>63</sup> Boone y Smith. *Posclassical...*, p. 187.

<sup>64</sup> Elizabeth Boone y Michael E. Smith, “Posclassic International Styles and Symbol Set”, en *The Posclassic Mesoamerican World*. En Boone y Smith eds. The University of Utah Press, Salt Lake City, 2003.

<sup>65</sup> Smith y Boone, “Posclassic International Symbol Set”, p. 189.

en Tula. Entre algunos de estos complejos se puede mencionar de manera importante los que están relacionados con el culto a *Quetzalcóatl*, y su advocación como estrella matutina o *Tlahuizcalpatecuhtli*, el culto a Venus, la serpiente emplumada, el símbolo de *xicalcolihqui*; así como también águilas, felinos, cánidos; algunos de ellos se pueden apreciar también, aunque de diferente forma, en los murales de Cacaxtla.

También se observan en Tula símbolos de guerra, muerte, huesos cruzados y corazón, ligados con esos grupos belicosos que llegaron a Tula, muy posiblemente los chichimecas procedentes del noroccidente, acostumbrados a vivir en guerra. En Tula, en las estelas labradas en la Pirámide B y en el friso de Coatepantli se hacen patentes estos símbolos (figuras 1.30-1.31).

Es común la representación de guerreros en estructuras arquitectónicas, como en columnas y pilastras, acompañados muchas veces del signo *cipactli* (fig. 1.33 y 1.34), el pectoral de mariposa, el lanzadardos (figura 1.32 a 1.34); así como esculturas o relieves con las representaciones más tempranas que conocemos del Señor 1 Caña, es decir, de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, gobernante de Tula (fig. 1.35 y 1.36).

Además de este importante personaje que es deificado es interesante recalcar que en Tula se tiene la representación más antigua que conocemos de Tezcatlipoca (fig.1.37).<sup>66</sup> En una de las pilastras con relieve, se muestran la imagen de éste y otros dioses como Tláloc (1.38) en una forma estandarizada muy semejante a como se aprecia de forma generalizada en el Posclásico.

Tanto Nicholson como Smith y Boone coinciden en que en el Posclásico Tardío es cuando se expresa el repertorio iconográfico Mixteca-Puebla; el primero llama la atención de que este repertorio está casi

---

<sup>66</sup> L. López Lujan, R. Cobean y G. Mastache. Xochicalco y Tula. México, CONACULTA, 2001.

totalmente ausente en Tula.<sup>67</sup> Más investigaciones profundas deben hacerse sobre este tema.

Por lo pronto, habré que detenerme un poco en presentar un panorama general del contexto histórico, cuando dominaban los toltecas, y algunos hallazgos de las confluencias en el arte, en el repertorio tolteca de vasijas de Cholula en el Posclásico Medio, cuando los toltecas llegan a esta ciudad. Veamos.

### 1.2.1. Tula

Como en otros sitios del Altiplano, también en Tula se conjugaron diferentes prácticas culturales de diversos grupos: los que estaban asentados en Chingú (cerca de Tula), un enclave de Teotihuacan para la explotación de las minas de cal, y elementos culturales norteros identificados con la cerámica Coyotlatelco (figs.1.39 y 1.40), como sucedió con la Cuenca de México.<sup>68</sup> La continuidad de esta cerámica en la fase Tollan, en la época de apogeo de Tula (950-1150-1200 d.C.), indica que los “descendientes de estos grupos de la esfera Coyotlatelco, formaron parte de la ciudad de Tula durante esta fase”.<sup>69</sup> La cerámica Coyotlatelco marca el colapso de Teotihuacan y la llegada de nuevos grupos al Altiplano, al parecer procedentes del Bajío.<sup>70</sup>

Los chichimecas, al menos los que parecen haber llegado a Tula, fueron grupos agricultores, guerreros y cazadores provenientes de Noroccidente, de la Cultura Chalchihuites.<sup>71</sup> Estos grupos vivían en lugares escarpados de difícil acceso y estaban acostumbrados a vivir en guerra, asediados, al parecer de manera continua, por grupos de cazadores-recolectores quienes posiblemente influyeron en la migración de estos grupos al centro de México. Las esculturas de Chac Mool, el

---

<sup>67</sup> Nicholson, 1977, p. 116.

<sup>68</sup> Cobean *op. cit.*, p. 65.

<sup>69</sup> *Ibidem.*

<sup>70</sup> Evelyn Rattray, “Archaeological and Stylistic Study of Coyotlatelco Pottery”, *Mesoamerican Notes*. 7-8, 1966, pp. 87-88.

<sup>71</sup> Marie Areti Hers. *Los toltecas en tierras chichimecas*. México, UNAM, 1989.

tzompantli y patrones de asentamiento asociados a una condición permanente de guerra, parecen haber provenido del sitio de La Quemada y estas manifestaciones son huellas de uno de los importantes grupos que habitaron Tula.<sup>72</sup>

Las fuentes alfabéticas y las pictográficas suelen mencionar separadamente a los chichimecas y a los toltecas como dos grupos, los cuales se fusionaron formando los grupos tolteca-chichimecas. Algunas fuentes pictográficas, como el Códice Xólotl o el Mapa de Cuauhtinchan No. 2, diferencian gráficamente a los toltecas con su indumentaria de algodón, *xicolli*, de los chichimecas que son representados vistiendo pieles, arco y flecha (figs. 1.40 y 1.41).

Los toltecas, en su esplendor, establecieron fuertes nexos con el Golfo de México y controlaban algunas rutas fluviales hacia el mar (Mapa 1). Por el norte, la vía fluvial más próxima es a través del río Tula que continúa en el Moctezuma y desemboca en el Pánuco. Esta conexión permitió un intenso contacto con los huastecos con quienes tenían rivalidad y cuyo dominio sobre territorio fronterizo fue cambiando. Los toltecas lograron contener y quizá replegar el avance de los huastecos un tiempo, hasta que posiblemente los grupos belicosos chichimecas del norte se aliaron con los huastecos para derrocar Tula y estos avanzaron hacia el sur.<sup>73</sup> Según Ixtlilxóchitl<sup>74</sup> y el Códice Xólotl,<sup>75</sup> este héroe chichimeca se casó con una señora huasteca de nombre Tomiyauh. Por ello se ha propuesto que estos dos grupos se aliaron para derrocar Tula.

Cuando esto sucede, los huastecos lograron llegar o dominar la zona de Meztitlán y el norte de Tlaxcala, habitado muy posiblemente por grupos otomíes. La cerámica de esta región tlaxcalteca y la de Meztitlán comparten muchas cualidades con la cerámica huasteca café sobre crema,

---

<sup>72</sup> *Ídem.*, p. 184.

<sup>73</sup> García Payón, "La Huasteca", en Eduardo Noguera (coord.) *Los señoríos y estado militaristas*. México, INAH, 1976. (Sep-setentas), p. 267.

<sup>74</sup> Ixtlilxóchitl, *op. cit.*, p. 292.

<sup>75</sup> *Códice Xólotl*, Ed. y Estudio introductorio Charles Dibble. México, IIH-UNAM, 1980. (Serie Amoxtlí: 1), f. 1r.

aunque con un estilo propio y con una iconografía del Altiplano.<sup>76</sup> Por ello, otra posibilidad es que grupos locales otomíes pudieran haber adoptado la técnica cerámica huasteca y el repertorio iconográfico del Centro de México.<sup>77</sup>

Hacia el sur, los toltecas se extendieron por Tehuacán, donde también se conectaban con el oriente, hacia el Golfo; por vía fluvial, a través del río Salado que se incorpora al Papaloapan, dominaban las antiguas rutas de comercio de la Costa hasta llegar a Tabasco y Campeche, en Xicalanco, de donde se bifurcaban hacia la Península de Yucatán y Guatemala, Honduras, Salvador y Nicaragua. Por el norte sus nexos se continuaron con Noroccidente.

#### *1.2.2. Caída de Tula, migraciones y alianzas. Posclásico Medio (1150-1350 d.C.)*

Aunque después de la caída de Tula menguó su influencia, las diversas migraciones que hicieron los toltecas tras su destierro de esta ciudad, afianzaron en gran medida su presencia en diversas regiones. Sus alianzas con los chichimecas fueron clave para su sobrevivencia y para darle estabilidad política a los nuevos estados, conjugando poder político y militar. Los mismos toltecas de Culhuacan y Cholula, separados ya, buscaron afianzar su poder con estas alianzas. Como otros grupos chichimecas, entre ellos los mexicas, afianzaron su poder con alianzas matrimoniales para ostentar el linaje tolteca. Así como también, los mixtecos, buscaban su legitimidad política bajo la unción de los toltecas.

Después de haber rivalizado Cholula y Tula por el dominio del territorio y el control de las rutas comerciales en el Altiplano, las alianzas entre toltecas y chichimecas inclinaron hacia ellos el fiel de la balanza, llegando a dominar extensos territorios y desplazando a los olmeca y

---

<sup>76</sup> Ana Ma. Álvarez Palma. "La cerámica de Meztitlán. *La producción alfarera en el México Antiguo*. IV, 2007.

<sup>77</sup> Leonor Merino Carrión. *La cultura Tlaxco*. Colección científica, serie arqueología científica, No. 174.

xicalanca que se encontraban en Cholula. Las fuentes hablan pormenorizadamente de las migraciones y los asentamientos que diversos grupos toltecas ocuparon después de su destierro.

Fueron dominando en buena parte del Centro de México. Se asentaron en el oriente de la Cuenca de México, el Valle de Puebla-Tlaxcala, Tehuacan, Teotitlán, Cozcatlán, llegando a la Mixteca Alta, en Coixtlahuaca. Por ejemplo, Ixtlilxóchitl refiere que:

*Después de cuarenta días del asedio de enemigos, Topiltzin, guerreros, ancianos, mujeres y niños trataron de defender Tula, Según Ixtlilxóchitl, p. 281) en el año Ce Téctaptl, 1011d.C. el 28 del mes de abril, fue cuando "viéndose el gran Topiltzin vencido y sus gentes fueron huyendo" pasando por Xaltocan, Teotihuacan, Totolapan...Quauhquechollan, Chapoltepec, Culhuan: topiltzin huyó hacia Atlapalan, ..una noche con algunos tultecos se lpartió hacia Tlapalan... Así mismo de los tultecos que escaparon se fueron por las costas del Mar del Sur y norte, como es Huatilmala, Tecuantepec, Cuauhtzacualdo, Campech, Tecolotan....<sup>78</sup>También usaban de una cierta moneda de cobre de largo de dos dedos y de ancho uno, a manera de hachitas pequeñas, .... Esta moneda no ha mucho tiempo que la han dejado los de Tututepec del Mar del Sur, por ser del linaje de los toltecas. También compraban con el cacao, que hasta hoy se usa en esta tierra...<sup>79</sup>Se repartieron en 5 lados: Culhuacan; Tlazalan, Quechollan; Totoltepec; Tepoxomaco; ... y Cholula.<sup>80</sup>*

En *Los Anales de Cuauhtitlán* o *Códice Chimalpopoca* se narra cómo:

---

<sup>78</sup> Ixtlilxóchitl, op. cit., pp. 281-82.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.283.

<sup>80</sup> *Ibid.*, P. 285.

*Se fueron los toltecas a pasar por Cohuatlyyopan; a pasar por Atepocaltalán; a pasar por Tepetlayacac; a pasar por la antigua Cuauhtitlan, donde aguardaron un poco a un natural de Tamazolac, que era ahí guardián, nombrado Atonal, quien luego con otros llevó a sus vasallos. Partieron en seguida los toltecas, y fueron a pasar por Nepopualco, Temacpalco, Acatitlan, Tenamytyyacac, Azcapotzalco y Tetlollincan, ... ahí dejaron a dos ancianos toltecas, Xochiolotzin y Coyotzin, que dieron al rey un comal de plata, por quedarse a su lado. Se fueron los toltecas a pasar por Chapoltepec, Huitzilopochco y Colhuacan; y a pasar por Tlapechuacan y Cuauhtenco. Al irse y entrar en los pueblos, se establecieron algunos en Chollolan, Teohuacan, Cozcatlán, Nonohualco, Teotillan, Coayxtlahuacan, Tamazolac, Copilco, Topillan, Ayotlan y Mazatlan, hasta que se asentaron en todas partes de la tierra de Anáhuac. <sup>81</sup>*

Según la Historia tolteca-chichimeca llegaron primero los líderes toltecas a Cholula y después con la ayuda de los chichimecas, a los que les prometieron en pago las tierras de Cuauhtinchan, expulsaron a los olmeca y xicalanca de Cholula.<sup>82</sup> Esta ciudad como ya vimos se convirtió en la ciudad más importante del Valle de Puebla-Tlaxcala, así como Culhuacan, ocupada por los toltecas cuando emigraron y fundaron este importante sitio de la Cuenca de México, estableciéndose alianza entre ellos:

*Los tultecas, aunque desde ese tiempo tomaron el nombre de culhuas por ser su cabecera Culhuacan, y este Náuyotl fue el*

---

<sup>81</sup> *Anales de Cuauhtitlán o Códice Chimalpopoca* “ p. 14-15

<sup>82</sup> Paul Kirchhoff, Luis Reyes, Odena *Historia tolteca-chichimeca...*México, FCE, 1989, p. 153, f.11r.

*primer rey de Culhuacan tolteca, el casó con Iztapantzin, hija de Pixahua, tulteco señor de Cholula.*<sup>83</sup>

A su llegada al Valle de Puebla-Tlaxcala, los tolteca-chichimecas también tuvieron que lidiar con los popolocas que ocupaban el sureste de este Valle y el de Tehuacán, quizás desde tiempo inmemoriales. Los lingüistas dicen que los otomangues fueron los más antiguos pobladores de esta región.<sup>84</sup> Muy posiblemente los olmeca y xicalanca lidiaron con ellos, pues sí se tiene registrada como decíamos la llegada de grupos foráneos, siendo que los popolocas a parecer son más antiguos que ellos. La cerámica de este grupo es diferente de la de Cholula, tiene un barro mucho más burdo y no existe una industria local de producción de cerámica policroma como la de esta gran urbe.<sup>85</sup>

En el área maya, los rasgos toltecas encontrados en Chichén Itzá, y que tanta controversia ha generado entre los mesoamericanistas, hablan de esta expansión de grupos toltecas o de ideas toltecas a la Península de Yucatán. Migraciones o contactos más antiguos también se tienen registrados en las inscripciones de Ceibal, en el corazón del Petén, con formas e iconografía propias de grupos nahuas del centro de México, como lo han mostrado Velásquez y Pascual.<sup>86</sup>

### 1.2.3. Tula y Cholula

En Tula, sin embargo, no existió una tradición alfarera como en Cholula. En ésta, por el contrario, según Patricia Plunket y Gabriela Uruñuela,<sup>87</sup> no

---

<sup>83</sup> Ixtlilxóchitl, op. cit., p. 285.

<sup>84</sup> Leonardo Manrique, "Lingüística y Arqueología", en *Arqueología Mexicana. Lenguas y escritura de Mesoamérica*, vol. XII, Núm, 7, p. 54.

<sup>85</sup> Noemí Castillo, Las cerámicas prehispánicas en la región Puebla-Tlaxcala durante el Posclásico", en *La producción alfarera en el México antiguo V*. Merino y García Cook eds. México, INAH, 2007. Serie Colección científica, pp. 142-148-; y comunicación personal.

<sup>86</sup> Arturo Pascual y Erik Velásquez. "Relaciones y estrategias políticas entre el Tajín y diversas entidades mayas durante el siglo IX d.C." (en prensa).

<sup>87</sup> Patricia Plunket y Gabriela Uruñuela, "La transición del Clásico al Posclásico: reflexiones sobre el Valle de Puebla-Tlaxcala", en Linda Manzanilla ed. *Reacomodos*

apareció la cerámica Coyotlatelco, ni Mazapa. Ya existía una rica tradición alfarera en Cholula, recordemos que en ese tiempo se hacía la famosa cerámica policroma, antes de la llegada de los toltecas. Lo que ocurrió es que con su llegada se presentaron cambios en dicha cerámica, como veremos.

En Cholula continuó una tradición antiquísima que se transformó, como dijimos, por innovaciones tecnológicas y estéticas, que adoptaron los alfareros y pintores locales, al parecer, de los olmecas y xicalancas. A la llegada de los toltecas, se registran cambios en el estilo y en el repertorio iconográfico de la cerámica que podrían indicar la llegada de estos grupos, aunque esto es un tema que requiere mayor investigación.

Por lo pronto, se puede adelantar que aparece una cerámica, en el Posclásico Medio, que Noguera identificó como *Policroma Firme*, y Lind, *Albina* y *Silvia* (figs.1.4 y 1.5), que cambia respecto a la *Mate* del periodo anterior, por su apariencia lustrosa y que ambos ubican en este periodo. En esta cerámica se puede observar un repertorio iconográfico que tiene que ver con rostros humanos de perfil con la cabeza tonsurada,<sup>88</sup> especialmente en platos que Lind llamó tipo *Albina* (por tener fondo blanco/crema) (fig.1.4) (Tabla 1-1). La figura humana es, claramente el centro de la en estos platos, antes predominaban otros símbolos como ya se dijo.

Los personajes tonsurados aparecen también en Cacaxtla y en Teotihuacan y no sabemos exactamente a quién o qué representan, si un grupo étnico, un grupo político o religioso, un gremio, o sacrificados. Parecen cabezas decapitadas porque en la mayoría de estos platos aparecen sólo la cabeza. Hay una mención de Sahagún que dice que los toltecas chichimecas usaban la cabeza tonsurada. En el capítulo XXIX del Libro Décimo dice sobre ellos:

---

*demográficos del Clásico al Posclásico en el centro de México*, México, UNAM-IIA, 2005, p. 315.

<sup>88</sup> Algunos autores les llaman platos con cara de bufones.

*Y la manera de se cortar los cabellos era, según su uso polido, que traían los cabellos desde la media cabeza atrás, y traían el cerebro [sic] atusado como a sobre peine. Y éstos también se nombraban chichimecas, y así se nombraban tultecas chichimecas...<sup>89</sup>*

No es posible profundizar en este tema por ahora, pero podría ser que esta serie de platos de cabeza tonsurada que aparecen en Cholula (que algunos arqueólogos les dan el extraño nombre de “bufones), aludan a representaciones de sacerdotes toltecas o de cabezas decapitadas de cautivos o sacrificados, al juzgar por los plumones que tienen en la cabeza y los torrentes que salen del cuello que, por tener partes rojas, podría tratarse de sangre. Virgulas de la palabra o del canto y la pintura facial quizá puedan referirse a gobernantes o nobles, pues recordemos que *tlatoani*, viene de *tlatoa*, hablar, que “el que puede hablar, el que puede mandar”. Además llevan estas cabezas un tocado de plumas. Nótese en este caso las líneas curvas y sueltas más naturalistas de las plumas de la parte posterior y las volutas (fig. 1.4), cualidad que se hace presente a partir de la aparición de la cerámica policroma *Estela* y *Cristina* del Valle de Puebla-Tlaxcala.

Es muy importante señalar también que en otro tipo de cerámica, especialmente en unas copas bicónicas (figs. 1.42 y 1.43 a y b), aunque también en platos y otras formas, aparecen símbolos asociados a la muerte, al sacrificio y a la guerra, como huesos cruzados, cráneos, corazones y cuchillos de pedernal, presentes también de manera importante en Tula, como dijimos arriba. Es decir, una iconografía tolteca-chichimeca en la cerámica pintada de Cholula del Posclásico Medio (1150-1350 d.C.). El momento de su aparición coincide con la ocupación tolteca de esta ciudad, es decir en entre el siglo XII y XIII. Esto es muy importante, porque si esta cerámica corresponde al Posclásico Medio,

---

<sup>89</sup> Sahagún, *Historia ...op cit.* p. 54

como lo propone Lind, entonces tendríamos en esta cerámica un antecedente, en Cholula, del repertorio iconográfico Mixteca-Puebla.

Así mismo, es necesario mencionar que una cerámica muy semejante a la *Albina* de Cholula aparece, aunque con un sello local, en Chalco (figs.1.44), región que como sabemos también fue ocupada por los grupos toltecas. Me refiero a unos platos que poseen una cabeza de algún personaje en el fondo, semejantes en su composición a la que vemos en las vasijas *Albina* de Cholula; claro que en éste caso las figuras tienen un tratamiento más minucioso y preciso.

En este sentido, en la cerámica del Posclásico Medio en Cholula, parece que se sintetizaron la tradición tolteca con la tradición local de Cholula. La tradición alfarera que ya existía en esta ciudad continuó con la llegada de los toltecas, quienes no produjeron en Tula la fina cerámica policroma que se aprecia en Cholula y el Valle Puebla-Tlaxcala. Al parecer fue ahí y en ese momento donde ocurrió una transición que sentó las bases de la conformación más madura del estilo Mixteca-Puebla que se da el Posclásico Tardío.

Muchos enigmas persisten del papel de los toltecas en la formación del estilo Mixteca-Puebla, pero lo que sí sabemos es que donde hay presencia de toltecas, tenemos también la presencia del estilo Mixteca-Puebla. Reinó este estilo como paradigma estético en gran parte de Mesoamérica, muy posiblemente por la gran influencia política que tuvo la cultura tolteca en los cuatro rumbos y porque fue resultado de una síntesis entre diferentes pueblos.

#### 1.2.4. Toltecas y mixtecos

Si con alguien tuvieron los toltecas estrecha e intensa relación fue con sus vecinos mixtecos y, en general, con todos los grupos otomangués que habitaban el sur de Puebla, el Norte de Oaxaca y Guerrero. John Pohl y Bayland han puesto énfasis en la importante red de alianzas matrimoniales y políticas que se tejieron entre nahuas, mixtecos y

zapotecos, formando estados confederados desde la Cuenca de México hasta el Valle de Oaxaca.<sup>90</sup>

La transición del Clásico al Posclásico en la Mixteca Alta (900-1000 d.C.), dicen estos autores, se caracterizó no sólo por cambios en el patrón de asentamiento y un universo político altamente fraccionado, sino también por la aparición de una nueva cerámica de Puebla, tal como la *Yanhuitlán Rojo sobre crema*, según los hallazgos de Brumfiel.<sup>91</sup>

Debe destacarse la ascendencia política tolteca en estas redes políticas entre nahuas y mixtecos. Las narraciones épicas del rey mixteco que se encargó de plasmar en códices sus hazañas políticas y militares, el famoso Señor 8 Venado, Garra de Jaguar, dan testimonio de este hecho. Muy probablemente por ello, acudían jefes de diversas regiones para legitimar su mandato, al recibir el reconocimiento de los toltecas con la ceremonia de investidura de colocación de la nariguera de turquesa en el *septum* nasal. Esta ceremonia está plasmada en códices pictográficos mixtecos, como el *Nuttall* (fig.1.45),<sup>92</sup> el *Colombino* (fig.1.46),<sup>93</sup> el *Bodley* (fig. 1.47),<sup>94</sup> y en manuscritos nahuas, como la *Historia tolteca-chichimeca*.<sup>95</sup>

Tema de discusión ha sido si los mixtecos acudían para ese fin a Tula o a Cholula. Alfonso Caso mismo es ambivalente en este sentido, pues al hacer la interpretación de la lámina XIII del Códice Colombino afirma que la perforación del *septum* de la nariz de 8 Venado para hacerlo *tecuhtli*, tuvo lugar en el “día 1 Viento, o sea al día siguiente de que llega a Tula”.<sup>96</sup> Pero más adelante citando a Nowotny, que se basa en la Relación

---

<sup>90</sup> John M. D. Pohl and Bruce Byland, “The Mixteca-Puebla Style and Early Postclassic Socio-political interaction”, en Nicholson y Quiñones eds. *Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Culver City, Ca. Labyrinthos, 1994.

<sup>91</sup> *Ibid*, p. 197.

<sup>92</sup> *Códice Nuttall*, lám. 52.

<sup>93</sup> *Códice Colombino*, lám. 13.

<sup>94</sup> *Códice Bodley*, lám. 9.

<sup>95</sup> *Historia tolteca-chichimeca*, F. 20v y p. 171.

<sup>96</sup> Alfonso Caso. *Interpretación del Códice Colombino*. México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966, p. 30.

de Cholula, dice que “los sacerdotes de Quetzalcóatl que gobernaban esa ciudad, eran los que confirmaban en el poder a los gobernadores y reyes, quienes una vez que heredaban el señorío, venían a Cholula a reconocer la obediencia de Quetzalcóatl y hacían sus ofrendas.....”.<sup>97</sup>

Sin detenerme en tan interesante polémica sobre las hipótesis de diversos autores a cerca del lugar en que se legitimaban los mixtecos,<sup>98</sup> sólo expondré que Jansen profundiza en este tema y encuentra que se trata de una importante capital tolteca y da argumentos para pensar, con más firmeza, que Cholula es el Lugar de la Juncias o sea la Tollan a la que se refieren los códices mixtecos.

Añade que hay varios indicios que sugieren que esa Tollan representada en los códices mixtecos, está situada al norte de la región Ñuu Dzauí. Ha identificado además que los personajes nahuas que median entre el Señor 4 Jaguar (tolteca) y el Señor 8 Venado, cuando éste busca su legitimación como gobernante, se ubican en la Mixteca Baja.<sup>99</sup>

Al identificar la ruta que sigue 8 Venado para dicho fin ha encontrado referencias geográficas, como la representación de volcanes, los cuales deben ser el Popocatepetl, el Iztaccíhuatl y el Matlalcueye (La Malinche), por los pueblos que se mencionan en el recorrido.<sup>100</sup> El lugar más importante, pasando la Mixteca Baja, es el Valle de Puebla-Tlaxcala, específicamente Cholula donde las fuentes relatan que aquí se investían como señores los mixtecos.<sup>101</sup>

La polémica sigue abierta. Pero independientemente de la ciudad específica a que se refiere la escena de colocación del septum al Señor 8

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>98</sup> Para las diferentes propuestas sobre este tema ver Maarten Jansen, “Los señores de Ñuu Dzauí y la expansión tolteca”, en *Revista Española de Antropología Americana*, 2006, vol. 36, núm. 2, pp. 175-208.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>100</sup> *Ibid.*, 183.

<sup>101</sup> Gabriel de Rojas. “Relación de Cholula”, en *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*. T. I. René Acuña ed. México, UNAM, 1985, p. 128.

Venado, en lo que coinciden los diversos investigadores que abordan el tema, es en que el personaje que lo enviste como gobernante, es tolteca.

No sabemos si el dominio de los toltecas fue continuo en un vasto territorio, o si más bien tenían enclaves que controlaban una región o una ruta de comercio, o si, a través de la representación en el gobierno de algún linaje tolteca que frecuentemente se aliaba con una nobleza local, ejercían su poder, como parece haber sucedido en varios pueblos como Coixtlahuaca, en Tehuacán y en la Cuenca de México.

Estas alianzas hicieron posible la creación de un lenguaje pictográfico que permitió la transmisión de mensajes básicos en formas convencionales para el mutuo entendimiento. Esta presencia política explica en parte que, con el tiempo, se haya vuelto un sistema pictográfico muy difundido dentro del universo de símbolos mesoamericanos. La relación política entre los tolteca-chichimecas, mixtecos y zapotecos hace entender por qué en regiones con presencia de estos grupos se expresa un estilo que posee cualidades comunes.

### 1.3. *Posclásico Tardío (1350 a 1521 d. C.)*

Para el Posclásico Tardío, el estilo y el repertorio iconográfico de la Tradición Mixteca-Puebla ya muestra su expresión madura y más acabada. Es para este momento, que aparece la cerámica policroma que Noguera llama *Policroma Laca*, mientras que Lind la nombra *Catalina* a la de Cholula y *Pilitas* a la de la región Mixteca, y una gran cantidad de otras expresiones artísticas en pintura mural, códices y diversos materiales en relieve como hueso, piedra, madera, turquesa o conchas marinas de esta tradición.

Además de las cualidades estilísticas que se mencionaron al inicio de este capítulo, la *TEIM-P* posee un repertorio iconográfico que alcanza su mayor expresión en este periodo; algunos de los símbolos enlistados por

Nicholson,<sup>102</sup> tomando como referencia el *Grupo Borgia*, son: los discos solares y lunares, bandas celestes y terrestres, el símbolo de Venus o estrella brillante, cráneos y esqueletos, huesos cruzados, chalchihuites, agua, fuego y flama, corazón, guerra (*atl-tlachinollì*), montaña o lugar, ojos estilizados como estrellas, greca escalonada (*xicalcolihqui*), caracol cortado (*ehcacozcatl*) y los veinte signos de los días, entre los más importantes.

Además de estos símbolos, existen una serie de convenciones para denotar acciones e ideas expresadas en lo que Pablo Escalante ha llamado el lenguaje pictográfico, para expresar mensajes a través de la “normalización de posturas y gestos”,<sup>103</sup> así como de convenciones estilísticas mencionadas arriba, que tienen como fin la claridad en la transmisión de mensajes. Entre algunos de los estereotipos usados por este arte pictográfico se puede mencionar a) la toma de prisioneros en escenas en donde un guerrero toma del cabello a su cautivo; b) la representación de alianzas y matrimonios colocando a dos individuos frente a frente; c) a los personajes sin vida, los muestran con un ojo cerrado; la reverencia o sumisión se representa con personajes con los brazos cruzados; el acto de andar se hace con una mano adelante y otra atrás simulando el braceo, por mencionar algunos de las convenciones más comunes que se pueden encontrar tanto en códices como en otros materiales.<sup>104</sup>

Pero así como estas obras comparten un repertorio de símbolos y cualidades estilísticas comunes, también difieren en la forma de representarlos, lo que es muy importante para distinguir a diversos grupos que habitan un mismo lugar en diferente momento, o diferentes lugares de producción artística en un mismo momento.

---

<sup>102</sup> Nicholson, *op. cit.* “The Mixteca-Puebla ....”, p. 115.

<sup>103</sup> Pablo Escalante. *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*, México, FCE, 2010, p. 19-26.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.59

#### 1.4. Variedades estilísticas

Ya hemos visto las cualidades que hacen distintiva a la tradición Mixteca-Puebla, sus antecedentes y las condiciones históricas en que surgió esta tradición. Pero así como la *TEIM-P* tiene rasgos comunes, también veremos en este trabajo que existen variedades estilísticas, pues es posible reconocer obras de arte procedentes de la zona de origen de este estilo, como lo es el distinguir algunas otras de regiones distantes o incluso dentro de la gran extensión que contempla la zona nuclear, en el Altiplano y Oaxaca

Algunos investigadores han llamado la atención sobre la pertinencia de definir estilos regionales. Al hablar de la definición de la cerámica “tipo códice”, Eloise Quiñones<sup>105</sup> se preguntaba a qué cerámica “tipo códice” se hacía referencia cuando se intentaba definir su estilo y de qué códice se estaba hablando, pues en ellos encontramos también diferencias estilísticas. Por otro lado, Michel Lind<sup>106</sup> ha mostrado diferencias regionales en la cerámica, de manera muy clara, en el estudio comparativo que realizó entre cerámicas posclásicas de Cholula (Valle Puebla-Tlaxcala), Oaxaca y la zona de la Chinantla. Estas diferencias se expresan por el estilo, pero también lo hacen en el repertorio iconográfico, como demostró este autor.

En un estudio en donde comparó la cerámica de Cholula con la cerámica mixteca del Posclásico Tardío, encontró que comparten un repertorio común, pero en un 40% de la cerámica estudiada, diferencias en las formas de las vasijas y la iconografía. En la de Cholula se representan símbolos asociados al culto religioso y al sacrificio, mientras que en la cerámica mixteca *Pilitas*, son más comunes los motivos asociados a temas políticos, alianzas matrimoniales o relativos a la mitología mixteca.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Eloise Quiñones, “The Codex Style: Which Codex, Which Style?”...

<sup>106</sup> M. Lind, *op. cit.* 1967, 1994.

<sup>107</sup> M. Lind “Cholula and Mixtec Polychrome...”, *op. cit.*, pp. 79-99.

Las variedades regionales responden en gran medida a las circunstancias históricas en que se gestó esta tradición artística, al menos desde la caída de Teotihuacan, primero en la región de Puebla-Tlaxcala, luego en la mixteca, la Cuenca de México, el Valle de Toluca y otras áreas circunvecinas de esta macro-región. Los centros regionales que se crearon después de la caída de esta gran metrópoli y las sucesivas fusiones culturales que se dieron por movimientos migratorios o intercambios comerciales más intensos, le dieron a este estilo un carácter local.

Esto es así en gran parte porque al tiempo que se adoptaron las convenciones generales, cada pueblo le impuso también un sello distintivo, un estilo propio a la tradición; por ello sus variedades estilísticas regionales deben de estudiarse. Las fronteras de estas variedades regionales están todavía en investigación y su definición, a través de los métodos de la historia del arte, puede ser una contribución importante para reconocer los diferentes pueblos que forman ese complejo conglomerado étnico del Centro y Sur de México.

Este trabajo pretende en un sentido más amplio conocer un poco las variedades regionales que presenta esta tradición. Aunque no se tratará de una definición completa, pues eso sobrepasaría con mucho los límites del mismo, sí se tratarán adelante algunas de las variedades de la *TEIM-P*, relacionadas con las hipótesis sobre la procedencia del *Códice Laud*.

#### 1.5. *El Códice Laud en el universo de los códices*

Dentro de la *TEIM-P* el corpus de documentos pictográficos ocupa un lugar especial, por ser una de sus expresiones más prolíficas y llamativas. Aunque sobrevivan pocos ejemplares de época prehispánica, sabemos que existió una gran cantidad de estos manuscritos, no sólo por las bibliotecas de las que nos llegaron noticias y por la abundante quema de ellos, sino porque fue una tradición que perduró con fuerza durante la época colonial en una diversidad de soportes, temas y estilos. Dentro de este universo, veamos qué lugar tiene el que se atiende en este trabajo: el *Códice Laud*.

La clasificación más común para los códices prehispánicos los divide en tres grupos: 1) los códices mayas: *Dresde, Madrid y París*; 2) los mixtecos: *Nuttall, Vindobonensis, Bodley, Colombino-Becker I y Selden*.<sup>108</sup> Y 3) los códices del llamado *Grupo Borgia*: el que le da nombre al grupo, el *Cospi*, el *Vaticano B*, el *Fejérváry-Mayer* y el *Laud*. Por el criterio temático, algunos autores incluyen también en este último grupo al *Manuscrito No. 20 de Aubin* o del *Culto rendido al Sol*,<sup>109</sup> y al reverso del *Porfirio Díaz*. Es interesante recalcar que en algunas publicaciones no se incluye al *Manuscrito No. 20* en este grupo y, a veces, tampoco se le considera en la lista de códices mixtecos cuando se hace énfasis en que éstos son de contenido histórico, pues como se sabe, este códice es de contenido religioso. Así que también debería incluirse en este grupo si consideramos el aspecto temático de su clasificación.”

En las clasificaciones generales de códices<sup>110</sup> se considera a un cuarto grupo de códices, el mexicana, o códices del Centro de México: el *Tonalamatl de Aubin* y el *Borbónico*. Pero existe controversia respecto al origen prehispánico de estos últimos códices.<sup>111</sup> En la primera mitad del siglo XX se consideraba prehispánico al *Borbónico*, pero cada vez se encuentran más argumentos para considerarlo colonial. Del *Tonalamatl de Aubin* no hay suficiente evidencia para afirmar que no es prehispánico, algunos autores opinan que es de Tlaxcala,<sup>112</sup> pero pienso que su estilo es más cercano al mexicana. Otros incluyen en este cuarto grupo, a códices

---

<sup>108</sup> Este último aunque fue elaborado en el siglo XVI, no tiene presencia de elementos europeos.

<sup>109</sup> Walter Lehman, lo incluye en su clasificación en este grupo. W. Lehman. “Les peintures mixtèque-zapotèques et quelques documents apparentés”, en *Journal de la Société des Americanistes*, 1905. pp. 241-280.

<sup>110</sup> Carlos Martínez Marín. “Los libros pictóricos de Mesoamérica”. *Historia del arte mexicano. Arte prehispánico*, vol. 4. México, SEP-Salvat, 1986, p.526.

<sup>111</sup> Francisco del Paso y Troncoso. *Descripción, historia y exposición del códice pictórico de los antiguos náhuas*. Florencia, Tipografía de Salvador Loreli - Biblioteca de la Cámara de Diputados de París, 1898. Alfonso Caso. *Calendarios prehispánicos*, México, UNAM, 1967, pp. 107-108. D. Robertson. *Mexican Manuscript...*, pp. 86-93. P. Escalante. *Los códices mesoamericanos...* pp. 87-97.

<sup>112</sup> Carmen Aguilera. *Códices de México*. México, CONACYT, 2001, p. 57.

mexicas coloniales tempranos: el Códice Boturini o Tira de la Peregrinación, la Matrícula de Tributos y el Códice Mendoza.

En esta clasificación existe una disparidad en el criterio de organización, pues mientras que en tres grupos se utiliza un criterio étnico-geográfico, para el Grupo Borgia, se combinan el temático y en ocasiones se argumenta el estilístico. Es decir, hay acuerdo general en el criterio temático, pero no coincide en el estilístico, por lo que creo que es posible y necesaria una clasificación distinta de todos los códices mesoamericanos desde este punto de vista.

Una clasificación que no ha sido muy tomada en cuenta es la que propone Nowotny, en su famosa obra *Tlacuilolli*,<sup>113</sup> donde estudia a los códices del *Grupo Borgia* y algunos mixtecos, proponiendo una clasificación distinta a la comúnmente aceptada.<sup>114</sup> De los códices que estudia establece cuatro grupos: 1) El Tonalamatl de Aubin, el *Borbónico*, el *Telleriano-Remensis* y el *Vaticano A*; 2) solamente el *Borgia*; 3) los códices mixtecos y el *Vaticano B*, el *Cospi* y el Manuscrito No. 20 de Aubin; y finalmente el 4) el *Fejérváry-Mayer* y el *Laud*. Esta clasificación la propone en relación a su área de procedencia, pues dice que los manuscritos pictóricos nahua-mixtecos se pueden ubicar en cuatro regiones.<sup>115</sup> Para el primer grupo propone la zona de influencia de Tenochtitlán; para el Borgia, Cholula-Tlaxcala, basándose en el descubrimiento de las pinturas de Tizatlán de Caso; para el tercero, los considera mixtecos, y para el cuarto, propone la zona de Malinalco, aunque aclara que como los murales están muy deteriorados, no es posible dar una definición concluyente.

Elizabeth Boone considera dentro de los códices dedicados a temas cosmogónicos, a ciclos de tiempos y destino, además del Grupo Borgia, a

---

<sup>113</sup> Karl Anton Nowotny. *Tlacuilolli. Die mexikanischen bilderhandschriften stil und inhalt*. Berlin, Ver Gebr. Mann, 1961.

<sup>114</sup> Esta clasificación no ha sido tomada en cuenta debido a que, a pesar de ser una obra tan citada por los especialistas, no ha sido traducida del alemán al español. Sólo en años recientes salió a la luz una traducción al inglés que ha hecho menos exigua su difusión,<sup>114</sup> pero aún así los estudios generales no la consideran.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 6.

otros documentos con este contenido: al *Borbónico*, al *Tonalamatl de Aubin*, al *Telleriano-Remensis*, al *Tudela* y al *Vaticano A*.<sup>116</sup>

### 1.5.1. *El grupo de códices religiosos*

Pablo Escalante ha llamado la atención, en su tesis doctoral,<sup>117</sup> sobre la ambigüedad y los problemas que ha generado la creación del llamado Grupo Borgia. Lo que desde fines de siglo XIX parecía una clasificación provisional se ha quedado hasta nuestros días, sin que nadie se haya atrevido, por la complejidad que conlleva, a proponer una agrupación distinta.

Esta primera agrupación no estuvo acompañada, como bien señala Escalante, por "un análisis estilístico pormenorizado";<sup>118</sup> lo que parece justificar la agrupación de estos códices, por el inminente investigador alemán Eduard Seler, es el contenido de los mismos. Veamos.

Después de la publicación de la obra de Kingsborough, en la primera mitad del siglo XIX, Seler clasificó la serie de manuscritos "no-históricos" que, por su "contenido y estilo", ubicó como "grupo dos".<sup>119</sup> Él fue el primero en agrupar al *Borgia*, al *Vaticano B*, al *Cospi* y, "en un sentido más amplio", a los códices *Laud* y *Fejérváry-Mayer*. Años más tarde, en sus famosos *Comentarios al Grupo Borgia*, dice lo siguiente:

*Por su contenido y el carácter de sus pinturas, el Grupo Borgia pertenece al grupo de manuscritos pictográficos al cual puse ya en uno de mis primeros trabajos el nombre de 'grupo del Grupo Borgia' y que comprende además de éste, el Códice Vaticano 3773 (Códice Vaticano B), el Códice Bolonia (Códice*

---

<sup>116</sup> E. Boone. *Cycles of Times and Meaning in the Mexican Books of Fate*. Austin, University of Texas Press, 2007, 5.

<sup>117</sup> Pablo Escalante Gonzalbo. *El trazo, el cuerpo y el gesto. Los códices mesoamericanos y su transformación en el Valle de México en el siglo XVI*. Tesis de doctorado en historia. Fac. de Filosofía y Letras, UNAM, 1996, pp. 73-82.

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> Eduard Seler. "Codex Borgia and Allied Aztec Picture Writing", en *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*. V. I, pp. 39.

*Cospiano) y, en un sentido más amplio, también los códices  
Fejérváry-Mayer y Laud.*<sup>120</sup>

Aunque en realidad en ese trabajo citado<sup>121</sup> no los llama así, sino sólo los ubica dentro del grupo dos, lo cierto es que a partir de la publicación de sus *Comentarios*, se queda para la posteridad con el nombre de códices del “Grupo Borgia”. Esta clasificación es la más utilizada entre los especialistas y en ella se reconoce casi siempre que el *Fejérváry* y el *Laud* forman un subgrupo. Seler mismo lo deja entrever desde entonces.

También desde fines del siglo XIX, Francisco del Paso y Troncoso<sup>122</sup> hace notar la cercanía entre el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer* afirmando que son de la misma escuela. Más adelante, en 1905, Walter Lehman, discípulo de Seler, también los ubica explícitamente dentro de un subgrupo, aparte del “Grupo de pinturas dominadas por el *Grupo Borgia*” e incluye desde esa fecha a *la Pintura No. 20 de la Colección de Aubin*.<sup>123</sup> Tiempo después se incluye en este grupo al reverso del Códice Porfirio Díaz; Salvador Toscano, en una nota al pie de página, menciona que algunas hojas de este último documento “presentan una semejanza formal con el *Códice Vaticano B*”.<sup>124</sup> Quizá esto motivó que otros autores como José Alcina Franch lo presentaran dentro del *Grupo Borgia*.<sup>125</sup>

Esta clasificación ha obedecido, en los hechos, más a criterios de orden temático que a su procedencia o estilo. John Glass y Donald Robertson en el catálogo de documentos que realizan en 1975,<sup>126</sup> muy acertadamente comentan que, aunque respetan esta clasificación, los códices del Grupo Borgia tienen diferentes procedencias. Reconocen que

---

<sup>120</sup> Eduard Seler. *Comentarios al Grupo Borgia*. T.I. México-Buenos Aires, FCE, 1963.

<sup>121</sup> E. Seler. “Codex Borgia...”, es a este artículo a que hace referencia.

<sup>122</sup> Francisco del Paso y Troncoso. *Descripción, historia y exposición del códice pictórico de los antiguos náhuas*. México, Siglo XXI Editores, 1979 [1898].

<sup>123</sup> Walter Lehman, *op. cit.*, p. 251.

<sup>124</sup> Salvador Toscano. *Arte precolombino de México y la América Central*. p. 371.

<sup>125</sup> José Alcina Franch. *Códices mexicanos*. p. 165.

<sup>126</sup> John Glass y Donald Robertson. “A census of Middle American Pictorial Manuscripts”, en *Handbook of Middle American Indians*. Ethnohistorical Sources. V. 14. Austin, Texas University Press, 1975. pp. 81-252.

existen muchos pasajes paralelos entre ellos, excepto en la mayor parte del *Códice Laud*.<sup>127</sup>

El concepto de “Grupo Borgia” ha creado confusión, pues muchos autores han hablado del grupo como un todo y ello ha llevado, incluso, a considerar a los códices que lo integran dentro de la misma zona de procedencia.<sup>128</sup> Es tanto como decir que porque encontramos muchas biblias en diferentes ciudades de Europa, pensemos que todas proceden de Roma. Sin bien podemos acordar que desde el punto de vista temático la clasificación es correcta, no debemos deducir de ahí que pertenecen a la misma región, ni tampoco, como veremos en los siguientes capítulos, que poseen el mismo estilo. En términos estrictos debemos llamarles mejor Códices Religiosos Prehispánicos del Centro y Sur de México por la afinidad de su contenido, y porque se diferencian del Sureste maya.

Parte de la disparidad en el criterio de clasificación, es decir de considerar para unos el criterio étnico-cultural, como en el caso de los códices mayas, mixtecos y mexicas, y para el Grupo Borgia, el temático, se debe a que el tema de la procedencia y filiación étnica de los creadores de este último grupo, sigue siendo un tema de debate y discusión. Si nos basamos en el criterio étnico podríamos decir que los cinco códices principales de este grupo son nahuas, pues la iconografía que muestran alude al panteón de dioses de la religión náhuatl. Sin embargo, por un lado, hay quienes afirman que estos códices son mixtecos y, por otro lado, estaríamos excluyendo tanto al Manuscrito No. 20, que se considera mixteco, como al Porfirio Díaz que se sabe es cuicateco. Además, si la religión náhuatl dominó, ¿cómo descartar que pudieron haber sido hechos por otros grupos que adoptaron el pensamiento religioso náhuatl? ¿Qué distinguiría un códice mixteco de un códice náhuatl? ¿Cómo distinguirlos? Si son nahuas, debemos afirmar entonces que sí tenemos códices nahuas

---

<sup>127</sup> *Ibid.* p. 99.

<sup>128</sup> Carlos Martínez Marín, por ejemplo, al agrupar a estos códices los llama de hecho “grupo de códices poblano-tlaxcaltecas”, *op. cit.* 1986, p. 526. Robertson los considera a todos mixtecos, en “*Mexican Religious Manuscripts...*”

prehispánicos. En los siguientes capítulos abordaremos estas importantes cuestiones.

El problema se complica cuando, como decía arriba, se habla de la procedencia del Grupo Borgia como una unidad. Lo más importante es que, si reconocemos que tienen estilos distintos, como intentaré mostrar en este trabajo, difícilmente procederán de la misma región. Así que el problema de falta de atribución regional y étnica del *Códice Laud*, es un problema que también existe en los otros códices miembros del grupo.

A pesar de que se consideran semejanzas estilísticas entre los miembros del Grupo Borgia, y en general para todos los códices de la TEIM-P, pues como vimos pertenecen a la misma tradición pictórica desarrollada durante el Posclásico Tardío, casi todos los especialistas, coinciden también en señalar la presencia de escuelas o diferencias estilísticas entre ellos. Algunos como Robertson,<sup>129</sup> Nicholson,<sup>130</sup> Quiñones<sup>131</sup> y Escalante,<sup>132</sup> han sido más enfáticos en señalar la necesidad de hacer estudios más detallados sobre este tema, asunto al que he dedicado gran parte de mis esfuerzos y energías en los últimos años.

Algunos intentos se han hecho para proponer una clasificación estilística, aunque se han centrado en los códices mixtecos. Tal es el caso de Mary Elizabeth Smith,<sup>133</sup> quien sigue los pasos de Alfonso Caso. Este inminente investigador ya hacía notar la presencia de diferentes escuelas pictóricas,<sup>134</sup> pues señala que el estilo del Códice Colombino es diferente al del *Nuttall*, del Bodley y del Selden, de la Mixteca Alta. Las investigaciones de Smith ubican al Colombino como un documento de la Mixteca de la Costa y propone cuatro grupos basado en el criterio del color y la figura humana, conformados por 1) el *Nuttall* y el *Vindobonensis*; 2) el *Colombino-*

---

<sup>129</sup> Robertson. *Mexican manuscripts...*, *op. cit.*; pp. 8-12.

<sup>130</sup> Nicholson « The Problem... », *op. cit.* p. 157.

<sup>131</sup> Quiñones. "Which codex?...", *op. cit.*, pp. 143-152.

<sup>132</sup> Escalante. *Los códices mesoamericanos...*, p. 89.

<sup>133</sup> Mary Elizabeth Smith. *Picture Writing from Ancient Southern Mexico. Mixtec Place Signs and Maps*. Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1973.

<sup>134</sup> A. Caso. Interpretación del Códice Colombino, p.12.

*Becker I*; 3) el *Bodley, Selden y Becker II*; y 4) el *Sánchez Solís o Egerton*. A pesar de que esta autora acertadamente indica que los códices *Nuttall* y *Vindobonensis* tienen estilos diferentes en cada lado, no toma en consideración esta diferencia en su clasificación.

Manuel Herman, en una publicación reciente sobre el *Códice Colombino*, aborda también el tema del estilo, aunque no hace un estudio detallado en este sentido. Su propuesta se centra más en la temporalidad de los manuscritos.<sup>135</sup>

Estos tres estudiosos se abocaron, sin embargo, sólo a los códices mixtecos. Tanto para la determinación de la temporalidad de los documentos y de la identidad de sus creadores, como para la cuestión de su procedencia, considero que es muy necesario un estudio comparativo detallado tanto de las técnicas, los materiales, el estilo, como de la iconografía que contemple a todo el universo de los códices de tradición prehispánica para poder acertar en estas importantes cuestiones y proponer una clasificación estilística. Lo cual requiere, desde luego, el interés y la participación de varios especialistas.

Mientras no avancemos en este sentido, deberemos seguir la clasificación más comúnmente aceptada. Una más consistente, se podría basar en el criterio temático; sin embargo, esto no aclara realmente la identidad de sus creadores y el lugar en que fueron elaborados.

#### 1.6. *La procedencia del Grupo Borgia*

El tema de la procedencia de los códices del Grupo Borgia es uno de los más controvertidos y difíciles de abordar dentro del campo de la investigación de la historia del México antiguo. Las diversas propuestas que se han vertido para todo el grupo o para cada uno de sus miembros han ido avanzando conforme se ha podido profundizar en la investigación arqueológica e histórica.

---

<sup>135</sup> Manuel A. Hermann Lejarazu. *Códice Colombino, una nueva historia de un antiguo gobernante*. México, INAH, 2011, o. 40.

Por ello, su historiografía está marcada por lo que en su momento se ha ido conociendo y, también, por el mayor o menor grado de impacto de las aportaciones que se han venido realizando, sobre todo, desde fines del siglo XIX.

A continuación presentaré, de manera general, las propuestas más influyentes sobre el tema de la procedencia del Grupo Borgia, sin detenerme demasiado en detallarlas, pues Elizabeth Boone publicó una excelente y pormenorizada síntesis de la historiografía del tema, omitiendo sólo algunas publicaciones disponibles en México como la de Martínez Marín. Me referiré específicamente a las hipótesis que se han propuesto para el *Códice Laud*, materia de este estudio. No profundizaré aquí sobre cada una, pues eso se hará en los capítulos que siguen, tan sólo me ocuparé de enlistarlas para advertir al lector las que serán tratadas adelante.

De los pioneros en abordar este tema, Eduard Seler, específicamente en el estudio que dedica al *Códice Cospi*, afirma que no hay duda de que el *Borgia*, el *Vaticano B* y el *Cospi* se originaron en la misma región, en algún lugar cercano a la cultura zapoteca, “quizá en Teotitlán, Tuxtepec o Coatzacoalco”.<sup>136</sup>

Sin embargo, cuando en 1902 publica su estudio del *Fejérváry-Mayer* dice que este códice y el *Laud*, se han originado presumiblemente en la misma región:

*El signo metafórico de la guerra entre los mexicanos ‘atl-tlachinolli’ – agua y conflagración- se encuentra como expresión pictórica jeroglífica, no sólo de la escritura pictórica de los distritos adyacentes de la ciudad de México, sino también en aquellos del grupo del Grupo Borgia. Y por esto he inferido que la tierra de los últimos códices mencionados [Laud y Fejérváry] debieron de haber sido habitados por*

---

<sup>136</sup> Eduard Seler. “Codex Cospi. The Mexican Manuscript of Bologna”, en *Collected Works ...*, Vol. I, p. 74.

*hablantes azteca ... Todo esto tomando en conjunto, me indica que tenemos que ver el hogar de los manuscritos del Grupo Borgia, y consecuentemente también de nuestro Códice Fejérváry, en algún lugar del distrito de Tehuacán, Cozcatlán y Teotitlán del Camino. Esta región estuvo habitada por gente de habla azteca [léase nahuatl], colindante con el territorio zapoteco y en la ruta de comercio hacia la costa, y en el distrito maya de Tabasco. Las antigüedades que se han conocido de esta región, las figuras parcialmente coloreadas del dios Xochipilli, que publiqué en la lámina III 'Los murales de Mitla', hasta donde se puede observar, las caras pintadas, parecen copiadas del Grupo Borgia.<sup>137</sup>*

Por lo que si en un inicio parecía referirse sólo al *Borgia*, al *Cospi* y al Vaticano B, luego incluye en la región limítrofe entre los actuales estados de Oaxaca, Puebla y Veracruz, también al *Féjérváry* y al *Laud*. Como al momento de sus investigaciones, Seler tomaba como referencia las pinturas de Mitla que había estudiado, él notó el parecido estilístico de los códices del Grupo Borgia con estas pinturas, pero como tenía claro que los códices de este grupo eran nahuas, propuso una “zona colindante con el territorio zapoteco”. Los mixtecos no habían entrado en escena en la historiografía de la época, no se habían hecho investigaciones arqueológicas en la Mixteca, como las que después hiciera Alfonso Caso, y mucho menos se había descubierto que los códices *Nuttall* o *Vindobonensis* eran mixtecos.

Esta corriente de pensamiento influyó a varios investigadores que trataron el tema de la procedencia del Borgia o del grupo en su conjunto. Tal es el caso de Chadwick y MacNeish, por un lado, y de Sisson y Lilly, por otro. En el caso de los primeros, los argumentos se centran en el

---

<sup>137</sup> E. Seler. *Fejérváry-Mayer. An Old Mexican Picture Manuscript in the Liverpool Free Public Museum (12014/M)*. English edition by A.H. Keane. Berlin and London, Edimburg, University Press, 1901-1902, p. 4-5.

parecido entre los glifos de pedernal y otros motivos de la cerámica incisa de Tehuacán, así como en el tipo de techos “orejones” que se usan en la zona popoloca y los representados en el *Grupo Borgia*. Otro argumento es el énfasis que, dicen ellos, existe del culto a Venus en Tehuacán, siguiendo las ideas de Seler.<sup>138</sup> Sin embargo, los ejemplos que presentan de estos dos motivos, pueden observarse en cerámica y relieves que no sólo se presentan aquí sino en el Valle de Puebla-Tlaxcala; y los techos “orejones” también se presentan en la Mixteca Baja, en las zonas mazateca y cuicateca; el culto a Venus es mucho más extendido que esta región, por lo que no son argumentos suficientemente convincentes.<sup>139</sup>

Sisson y Lilly<sup>140</sup> encuentran que estilística e iconográficamente hablando, el *Grupo Borgia* es muy semejante a las pinturas de Tehuacan. En efecto, hay coincidencias iconográficas, pero no estaría muy de acuerdo en el criterio estilístico como se verá en los siguientes capítulos. En realidad estos autores no hacen un análisis detallado en este sentido.

Otra corriente de pensamiento se ha inclinado por considerar a los códices del *Grupo Borgia* como mixtecos. Un argumento para esta filiación es la presencia del signo mixteco A-O para indicar el año en el Borgia, y el parecido de los signos de los días del *Laud* y del Fejérváry con los mixtecos. Aunque García Granados<sup>141</sup> hace notar este parecido, piensa que los códices del *Grupo Borgia* son más parecidos a los murales de Tizatlán. Salvador Toscano<sup>142</sup> también se inclina por el origen mixteco de estos códices, aunque tampoco descarta el área de Cholula.

---

<sup>138</sup> Robert Chadwick and Richard S. MacNeish. “Codex Borgia The Venta Salada Phase”, en *The Prehistory of the Tehuacan Valley*. Vol. I. Univ. of Texas Press, Austin y London, 1967, pp. 114-130.

<sup>139</sup> Boone, *Cycles of ...*, p. 216.

<sup>140</sup> Edward B. Sisson and Gerald Lilly. “A Codex-Style mural from Tehuacan Viejo, Puebla, México”, en *Ancient Mesoamerica*, No. 5, 1994 pp. 33-44.

<sup>141</sup> Genaro García Granados. “Observaciones sobre los códices Pre-hispánicos de México y reparos que estas sugieren acerca de su clasificación”, en *El México Antiguo*, vol. 5, Núm-1-2, 1940, p. 47.

<sup>142</sup> Salvador Toscano. *Arte precolombino de México y la América Central*. México, UNAM-IIE, 1952, p. 371.

Pero quien más énfasis pone en el origen mixteco de estos códices es Donald Robertson, de hecho los considera, literalmente, manuscritos mixtecos religiosos.<sup>143</sup> Pero no sólo eso, sino que va más allá al afirmar que no sobrevivieron manuscritos prehispánicos nahuas.<sup>144</sup> En realidad si consideramos detenidamente lo que afirma en sus escritos, Robertson no estaba pensando en una filiación lingüística o geográfica mixteca, sino en el “arte mixteco” que abarcaba para él un sentido más amplio que estas fronteras. Él se estaba apegando más al concepto “Mixteca-Puebla”, y en esta definición pensaba en la primacía de los mixtecos en la creación de este estilo cuando afirma: “Codex Borgia is the main document of the religious manuscripts known as the ‘Borgia Group’ and *conforms to this general statement of the nature of Mixteca art*”.<sup>145</sup> De hecho, toma como ejemplo de manera especial, en su definición del “estilo mixteco”, al *Códice Nuttall*.

Opuesto a la opinión de Robertson, Nicholson, siguiendo los hallazgos encontrados por Alfonso Caso de las pinturas de Tizatlan, y tomando en consideración las fuertes semejanzas entre el *Grupo Borgia* y la cerámica de Cholula, se inclina más a pensar en el origen poblano-tlaxcalteca de este códice, pero también del Cospi y del Vaticano B. La presencia de Tezcatlipoca en este grupo de códices es uno de los argumentos más fuertes para pensar en una filiación náhuatl de ellos.

Nicholson<sup>146</sup> ha mostrado que el complejo iconográfico de garra de águila, el nudo de papel y la doble espiga de maíz, que se encuentra en la

---

<sup>143</sup> D. Robertson. “The Style of The Borgia Group of Mexican Pre-conquest Manuscripts”. *Acts of the Twentieth International Congress of History of Art*. V. III. New Jersey, Princeton University Press, 1963. pp. 148-164; y “The Mixtec Religious Manuscript”, en *Ancient Oaxaca*. John Paddock *et al.* Stanford, Stanford University Press, 1966. pp. 298-312.

<sup>144</sup> D. Robertson. *Mexican Manuscript Painting...*, p. 12.

<sup>145</sup> Robertson, “The Mixtec Religious...”, p. 151, el énfasis es mío.

<sup>146</sup> H.B. Nicholson. “The Eagle Claw/Tied Double Maize Ear Motif: the Cholula Polychrome Ceramic Tradition and Some Members of the Codex Borgia Group”, en Nicholson y Quiñones eds. *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Culver City, Ca. Labyrinthos, 1994, pp. 101-116.

cerámica policroma *Catalina*, tiene su mayor parecido con el *Grupo Borgia*, y en motivos semejantes a los que aparecen en el Cospi y el Vaticano B.

Al paso de los años, más y más argumentos han reforzado, desde mi punto de vista, la hipótesis del origen del *Grupo Borgia* en el Valle de Puebla-Tlaxcala. Patricia Plunket y Gabriela Uruñuela<sup>147</sup> han encontrado en sus excavaciones, en Cholula y alrededores, figurillas de barro de forma peculiar con una agarradera, con la representación de Tláloc (fig. 1.48), muy semejantes a las que sostienen con la mano, sacerdotes representantes de este dios, en algunas láminas del *Grupo Borgia*; específicamente en la láminas 27 y 28 se presenta un claro ejemplo de esto (véase por ejemplo figura 1.49).

Elizabeth Boone ha encontrado notables semejanzas, entre el altar policromo de Ocotelulco y el *Grupo Borgia*. En la parte frontal del altar hay una escena en donde un rostro con los atributos de Tezcatlipoca sale de un pedernal que, a su vez, sale de una vasija antropomorfa, enmarcada por una serie de cuchillos de pedernal (fig. 1.50). Una escena semejante se puede apreciar en la lámina 32 del *Grupo Borgia*, donde se representa el nacimiento de Quetzalcóatl y cinco Tezcatlipocas (fig. 1.51)<sup>148</sup> que salen de un cuchillo antropomorfo, enmarcado, igualmente, por cuchillos de pedernal, tal cual se observan en el altar de Ocotelulco.

En mis propias búsquedas, además de esto, he encontrado un fragmento de vasija de Ocotelulco que llamó fuertemente mi atención, por el uso de convenciones similares para la representación de los cuerpos de agua en una escena que se presenta muy semejante en el *Grupo Borgia*. La forma de representar el agua con franjas grises o verde-azules, alternando una franja negra gruesa con una línea fina ondulante, es una cualidad distintiva de este códice y de otros códices coloniales de la región Puebla-Tlaxcala (figs. 1.52 y 1.53). Más adelante profundizaré sobre este tema.

---

<sup>147</sup> G. Uruñuela, P. Plunket, G. Hernández y J. Albaitero. "Biconical god figurines from Cholula and the *Codex Borgia*", en *Latin America Antiquity*, 8(1), 1996, pp. 63-70.

<sup>148</sup> Elizabeth Boone. *Cycles of Times...*, p. 222.

Los nexos con el Golfo de México del Grupo Borgia están referidos fundamentalmente al *Códice Fejérváry-Mayer* y a nuestro documento, asunto que abordaré a continuación.

### 1.7. *Hipótesis sobre los creadores y la procedencia del Códice Laud*

Como sucede con los demás miembros del *Grupo Borgia*, el tema de la procedencia del *Códice Laud* es uno de los más controvertidos y polémicos. Como veremos, gran parte de lo escrito sobre el lugar de origen y el pueblo que pudo haber creado nuestro documento está ligado a lo dicho para todo el grupo y especialmente para el *Grupo Borgia*. A diferencia de los códices mixtecos, el *Códice Laud*, así como los demás miembros del grupo, no proporcionan datos históricos, genealógicos o topónimos que nos ayuden en este sentido.

Para avanzar en este terreno, no es suficiente hablar de zonas geográficas, pues sabemos que en muchas ocasiones una zona ha sido ocupada por diversos grupos, como en el caso específico del complejo entramado de pueblos que han ido poblando el Valle de Puebla-Tlaxcala, pero no es un fenómeno exclusivo de esta región, sino algo que sucede de forma más o menos generalizada en el Posclásico, periodo, como vimos, de migraciones y de reordenamientos políticos.

Así, en lugar de hacer un recuento historiográfico por orden cronológico, tarea que ya ha sido emprendido en otros textos,<sup>149</sup> he decidido presentar las principales hipótesis sobre el origen del *C. Laud*, atendiendo a los creadores que se han propuesto para la elaboración de este documento, señalando las zonas geográficas específicas mencionadas en ellas (Mapa 2).

Atendiendo a argumentos de orden iconográfico, estilístico e histórico los autores que han propuesto estas hipótesis han buscado sus relaciones en torno a las semejanzas o las diferencias encontradas con

---

<sup>149</sup> Para una síntesis ver Nicholson "The Problem the Provenience..", Anders *et al.* *El Libro de la Muerte y los destinos...*, Boone. *Cycle and...* y la Tabla 1-3.

otras obras de arte y se ha dicho que proviene de tal o cual zona geográfica. En algunas ocasiones se dan los argumentos específicos y en otros no. Así, la síntesis que a continuación se presenta agrupará las hipótesis en torno al pueblo que pudo haberlo creado. En los siguientes capítulos, se presentarán a detalle los argumentos y se establecerán las comparaciones con obras de arte disponibles para cada región, sean códices, o bien, cerámica o pintura mural. Para información más específica de lo que se hablará a continuación, el lector puede apoyarse con la Tabla 1-2 que sintetiza la información en torno a lo dicho sobre la procedencia de nuestro documento y las fechas de la publicación.

Desde Seler,<sup>150</sup> del Paso y Troncoso,<sup>151</sup> Nowotny,<sup>152</sup> Martínez Marín,<sup>153</sup> Nicholson<sup>154</sup> y Ségota<sup>155</sup> se ha identificado al *Códice Laud* como un códice náhuatl. En lo que han diferido estos autores, es en la procedencia que le atribuyen. Mientras Seler, como se ha dicho, lo ubica en la zona de Tehuacán, Teotitlán y Cozcatlán, una zona ligada al Golfo con presencia de gente de habla náhuatl; Paso y Troncoso, así como Ségota proponen la Cuenca de México; y Nowotny, la zona de Malinalco, por el parecido que observa con la pintura mural; aunque la comparación, desde el momento en que lo propone, parece difícil de comprobar por el deterioro de las mismas. Martínez Marín habla de la posibilidad de que sus creadores hayan sido los tolteca-chichimecas que llegaron al Valle de Puebla-Tlaxcala y, como este pueblo es de lengua náhuatl, lo agrupamos aquí.

De esta misma región, se ha propuesto otro pueblo: el olmeca y xicalanca; hipótesis que cobró mucha fuerza desde que Alfonso Caso lo propuso para el *Borgia*.<sup>156</sup> En esta corriente de pensamiento, para el caso

---

<sup>150</sup> Seler, *Fejérváry-Mayer...*, pp. 4-5.

<sup>151</sup> Del Paso y Troncoso. *Descripción...*p. 58.

<sup>152</sup> Nowotny, *Tlacuilolli*, p.

<sup>153</sup> Martínez Marín, *El Códice Laud*, p.7-8

<sup>154</sup> Nicholson

<sup>155</sup> Ségota, “El olvido de una...”, p. 286.

<sup>156</sup> Caso, “Las ruinas de Tizatlán...”, p. 145

específico del *Laud*, se ubica también la propuesta de Martínez Marín y de Manuel Carrera Stampa.<sup>157</sup> El primero no descarta que haya sido este pueblo quien lo haya elaborado antes de ser expulsado del Valle de Puebla-Tlaxcala por los tolteca-chichimecas, aunque esto implica que ya hayan sido nahuatizados los olmeca-xicalancas, por el contenido del documento.

Otra posibilidad es que hayan sido estos olmecas y xicalancas ya nahuatizados, como propone Jiménez Moreno,<sup>158</sup> pero después de haber sido desplazados. Es posible, como piensa Burland, que sean los “olmeca-uixtotin-mixteca” a los que se refiere Sahagún,<sup>159</sup> quien afirma que vivían en la zona del oriente, hacia el Golfo. Lo que no sabemos es si este grupo eran los mismos olmecas y xicalancas desplazados, a los que se refiere Sahagún como habitantes de la región de la Mixtequilla para el siglo XVI.

Otra hipótesis se refiere al origen mixteca de nuestro documento. Como ya se señaló para el caso del todo el grupo, Robertson<sup>160</sup> abogaba con mucha firmeza por esta propuesta. Boone<sup>161</sup> ha hecho notar el parecido en la forma de representación de los días en el *Laud* y el Fejérváry, con los códices mixtecos.

En mi tesis de licenciatura,<sup>162</sup> encontré mayores semejanzas, desde el punto de vista del estilo, entre estos dos códices y los mixtecos, que con los otros miembros del Grupo Borgia, como se verá en el capítulo VII. La cuestión no resuelta como ya se dijo, es que iconográficamente hablando nuestro documento es más bien náhuatl. Volveremos más adelante sobre este tema en el capítulo VII.

La más reciente publicación del *Laud*, hecha por Ferdinand Anders y Maarten Jansen (con la colaboración de Alejandra Cruz), en 1994, atribuye al pueblo cuicateco la elaboración del documento. Soportados sobre el

---

<sup>157</sup> Manuel Carrera Stampa, “Códices, mapas y lienzos de la cultura náhuatl”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 5. México, UNAM-IIH, 1965.

<sup>158</sup> Jiménez Moreno, “Historia...” *op. cit.*

<sup>159</sup> B. de Sahagún. *Historia...*, *op. cit.*, p. 970 y 975.

<sup>160</sup> Robertson. “Mixtec religious...”, p. 148.

<sup>161</sup> Boone. *Cycles...*, p. 218.

<sup>162</sup> Álvarez Icaza, *La definición estilística del Códice Laud .....*

parecido de la lámina 42 del códice Porfirio Díaz, único documento del Borgia que tiene un origen conocido como cuicateco, con las láminas 9 a 16 de nuestro documento, los autores afirman que el *Laud* también debe ser de esta región. Ya antes que ellos, Burland<sup>163</sup> y Sisson<sup>164</sup> también pensaban que el códice podía ser mazateco o cuicateco (ver Tabla 1-2).

Finalmente, y muchas veces sin indicar específicamente a qué pueblo se le atribuye, otra hipótesis que ha cobrado fuerza se refiere a la Costa del Golfo como posible zona de procedencia del *Códice Laud*. Burland,<sup>165</sup> Carrera Stampa,<sup>166</sup> Nicholson<sup>167</sup> y Anawalt<sup>168</sup> (Tabla 2-1), con diferentes argumentos, han llamado la atención sobre el posible origen de esta región costera. Los dos primeros, a los que también se sumó Patricia Anawalt, pensaban en la región específica de la Mixtequilla, por las semejanzas entre la cerámica policroma del Golfo y la de Cholula. Nicholson, por su parte, se basa en la reiterada representación de Tlazoltéotl, así como en el pecho desnudo de las mujeres, las hachas y los brazaletes como los argumentos más fuertes para esta identificación.

Las influencias mayas también se han mencionado por estos autores, además de Seler y Thompson, debido la representación de comerciantes, sobre todo para el caso del Fejérváry, pero haciéndolo extensivo también para el *Laud*. Otro argumento es la presencia de barras y puntos, que representan numerales, en ambos: y la representación del dios maya de los comerciantes, Yacatecuhtli, asociado al dios narigudo Eek'Chuwah, en aquél (lámina 36 y 37). Volveremos adelante sobre ello en el capítulo IV

---

<sup>163</sup> En un artículo publicado en 1947, véase el Apéndice de la edición de Martínez Marín del *Códice Laud*, *op. cit.*

<sup>164</sup> Sisson y Lilly. "A Codex-Style mural from Tehuacan Viejo, Puebla, México", en *Ancient Mesoamerica*, No. 5, 1994 pp. 33-44.

<sup>165</sup> Burland, *Codex Laud*, *op. cit.* ;

<sup>166</sup> Carrera Stampa, *Códices, mapas y lienzos... op. cit.*

<sup>167</sup> Nicholson, "The Problem of the Provenience...", *op. cit.*

<sup>168</sup> Patricia Anawalt. "Costume Analysis and the Provenience of the Borgia Group Codices", *American Antiquity*. Vol. 46. No. 4, 1981, p. 849.

Así, se analizará en los siguientes capítulos estas diferentes opciones presentando los argumentos y comparaciones específicas, carentes en muchas ocasiones en las diversas propuestas esbozadas, para comprender un poco más acerca de la posible zona de procedencia del *Códice Laud* y, por tanto, de la posible escuela pictórica a la que perteneció. Antes de ello, nos detendremos a definir los aspectos técnicos, materiales y plásticos de nuestro documento, así como al aspecto iconográfico; reflexionando sobre lo que esta información puede aportar al problema tratado aquí.

## 2. LA MATERIA, LA TÉCNICA PICTÓRICA Y LOS INSTRUMENTOS DEL LAUD.

Una de las cualidades más distintivas del *Códice Laud* es el meticuloso cuidado en su preparación, su ejecución y su celoso resguardo; es uno de los documentos más completos y bien conservados de los códices prehispánicos que existen hasta nuestros días. En el aspecto técnico, el *Laud* es uno de los más sofisticados en su técnica de elaboración.

El esmero puesto en su manufactura y su excelente estado de conservación son manifestaciones de su apreciación como objeto valioso, así lo demuestra su traslado a Europa y su resguardo en la Biblioteca Bodleiana. Como objeto sagrado, o como obra de arte, nuestro manuscrito fue hecho para permanecer en el tiempo, para dejar memoria de un pensamiento, una idea, un orden de las cosas del universo, una forma de apreciar y representar la vida.

La fina manufactura del *Laud*, en particular, refleja la selección paciente y rigurosa de los elementos naturales; el conocimiento profundo de sus cualidades físicas y químicas, de su extracción, almacenamiento, distribución y uso.

Suelen las sociedades representar con la mayor dedicación a sus divinidades, suelen figurarlas en obras artísticas que atraen la admiración de quienes las observan. Bien en la Grecia antigua, en el cristianismo, así como en las culturas mesoamericanas, las imágenes de culto, las imágenes que representan a los dioses o a los santos, pero también a los símbolos más importantes y sagrados de la concepción de la vida y del cosmos, y los artistas que las crean buscan hacer un objeto llamativo, obras que causen en el espectador una admiración. La elaboración de los códices no fue la excepción.

Es importante recordar que el documento que nos ocupa están representados en él dioses asociados a los puntos cardinales que rigen por periodos determinados en el calendario ritual de 260 días mesoamericano, y que se repiten ciclo tras ciclo. Es decir dioses que rigen el tiempo,



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.

órdenes cosmogónicos que apoyaban a sacerdotes especializados en la adivinación y los augurios, especies de oráculos para ver el futuro y regir su presente.

Como obra de arte, como objeto sagrado, habremos de comenzar por el sustrato material, la técnica de manufactura y los posibles instrumentos empleados en la elaboración en este extraordinario documento pictográfico. Estos con estos aspectos forman parte del estilo, pues las cualidades encontradas en los materiales y la forma en que en cada documento fue creado influyen de manera decisiva en el resultado final de las obras.

Así, por ejemplo, la textura tersa lograda en la superficie del *Laud* permitió que una mano muy experimentada pudiera recorrer el instrumento para pintar con soltura, sin tropiezos por rugosidades, y cuyo resultado es una espléndida precisión de línea. Tampoco podríamos apreciar sus llamativos colores sin la gran adherencia de las capas pictóricas, logradas gracias al conocimiento de las propiedades del soporte, a su técnica de preparación y a la pintura que se fabricó para lograrlo.

### 2.1. *Los materiales*

La precisa identificación de los materiales con que fueron hechos los códices sería de gran utilidad para su clara identificación temporal y geográfica, así como para su definición estilística. La información de la materia y sus cualidades debe ir más allá de su mera identificación, se trata como diría Gabriela Siracusano, de buscar un “punto de encuentro entre los datos químicos y aquellos que ofrecen investigaciones ligadas a la historia cultural del arte”, de transformar los datos materiales en documentos, pues “estos datos cobran significación particular cuando los

ponemos en clave histórico-artístico e intentamos recuperar los signos de prácticas pasadas, ancladas a saberes y técnicas...”.<sup>1</sup>

La materia que los conforma es portadora de información. La elección de un determinado material para la manufactura de un objeto obedece a razones geográficas, tecnológicas, históricas, estéticas y simbólicas. La identificación de los materiales puede, proporcionar, por tanto, información importante para buscar los yacimientos o el sitio de crecimiento natural o de producción de ellos. Es decir, la identificación de los materiales puede brindar pistas sobre el lugar de origen de los códices, o sobre las rutas de intercambio y comercio que se daban con ciertos productos en específico, y en un tiempo determinado. Esta información, la definición estilística de los códices y los contextos arqueológicos asociados a ellos contribuyen a ese fin. Si el estudio de los materiales y de su técnica se hiciera con todo el corpus de códices, tendríamos un universo para tratar de entender si sus variedades estilísticas están también asociadas a diferentes materiales, a saberes o recetas secretas de una escuela, o de varias, o cómo se relacionan.

Ciertos colores, el tipo de soportes, su tratamiento, pueden ser de relevancia para entender si los códices mesoamericanos poseen materiales que sólo se usaban en una región y no en otras, si había saberes que no se compartían, si había recetas que sólo conocía un grupo. Las cualidades de los documentos prehispánicos y de los coloniales tempranos muestran algunas diferencias técnicas y materiales que pueden estar asociadas a tradiciones locales, como por ejemplo, el uso de los colorantes orgánicos, pues normalmente se obtienen de plantas que crecen o se producen en

---

<sup>1</sup> Gabriela Siracusano. El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. S. XVI-XVIII. Buenos Aires, FCE Argentina, 2005. pp. 42-43.

determinados lugares.<sup>2</sup> Aunque es verdad que algunos de ellos fueron ampliamente distribuidos y comercializados, como el caso de la cochinilla.

Se sabe hasta el momento que en la elaboración de códices están involucrados materiales orgánicos: animales y vegetales; e inorgánicos. De ellos se elaboraron pigmentos, colorantes, tintas, aglutinantes, adhesivos, fijadores, barnices, diferentes soportes y otros más. Algunos pigmentos y tintas ya han sido identificados científicamente, tanto en pintura mural como en códices; de los colorantes se sabe de ellos porque se identifican como materiales orgánicos. En algunos casos como el carbón y el índigo, y casi con seguridad la cochinilla, se han identificado con más certeza como se verá adelante. Esto es muy importante, pues la investigación sistemática de todo el corpus puede abonar al controvertido tema de la procedencia de los códices, y especialmente para el documento que nos ocupa. Por ejemplo, un estudio mineralógico de los pigmentos o un estudio botánico de las plantas involucrados en la fabricación de colorantes para pintar el *Códice Laud*, puede dar información valiosa sobre el origen de los mismos, y por tanto, da pistas sobre este enigma.

De los materiales inorgánicos se han dado pasos decisivos en su identificación, pues su estructura química lo ha facilitado. De los orgánicos y de los mixtos, es decir, mezcla de los dos se han hecho avances, pero todavía se siguen desarrollando tecnologías y métodos no destructivos que permitan obtener información, sin tomar muestras para su estudio ni dañar las obras.

Así, se han utilizado metodologías no-destructivas para interpretar el comportamiento de los materiales involucrados en la elaboración de los códices, bajo el influjo de diferentes luces. Por ejemplo, bajo luz infrarroja (IR) el yeso tiene una apariencia brillante, los elementos orgánicos, como

---

<sup>2</sup> S. Zetina, J.L. Ruvalcaba, M. López Cáceres, T. Falcón, E. Hernández, C. González, E. Arroyo. "Non Destructive In situ Study of Mexican Codices: Methodology and First Results of Materials Analysis for the Colombino and Azoyu Codices". *37th International Symposium on Archaeometry*, 2008, I. Memmi ed., Springer.

las tintas y colorantes, aparecen transparentes en diferentes grados, mientras que los inorgánicos se ven opacos. Con luz ultravioleta (UV), el yeso tiene una fluorescencia violeta brillante, los colorantes obtenidos de plantas manifiestan una fluorescencia brillante, y los inorgánicos responden con violeta oscuro. También la fluorescencia de Rayos X (XRF) ha sido útil para la identificación de pigmentos.<sup>3</sup>

En estos momentos se están haciendo esfuerzos internacionales para estudiar los materiales de los códices.<sup>4</sup> Asunto complejo que implica la participación de varios especialistas. Por el momento, no tengo información específica de la composición química y física del códice, pues estoy a la espera de los resultados de las investigaciones que se han emprendido recientemente. Lo que a continuación se expone es el resultado de la observación directa del original, la investigación documental que he realizado de fuentes históricas y los resultados de investigaciones recientes sobre los materiales de otros códices.

### 2.1.1. *El soporte, características físicas*

La fina manufactura de nuestro documento se aprecia desde la cuidadosa selección y preparación de su soporte de piel. Se trata seguramente de piel de venado, a juzgar por su tamaño, como suele suceder con los documentos mixtecos y los del *Grupo Borgia*.<sup>5</sup> Ambos tienen en común este soporte, pero lo distinto en ellos es la forma en que fue preparado.

---

<sup>3</sup> Zetina *et al.*, p. 2.

<sup>4</sup> En octubre de 2013 la Biblioteca Bodleiana convocó a varios especialistas para el análisis de los códices mesoamericanos que alberga en su colección. Se empezaron los estudios arqueométricos del *Códice Laud* en un proyecto interdisciplinario en el que participan varios especialistas del MOLAB (Movel Laboratory of European Union), dirigido por el Dr. Sgamelloti y en el que participó quien esto escribe. Los resultados de dicho estudios se están procesando.

<sup>5</sup> Aunque el único estudio que se ha hecho del soporte es del Colombino, el cual proponen Ticul Álvarez que es de berrendo. En realidad como él mismo dice, no se puede saber a ciencia cierta de qué animal se trata, pues el proceso de curtido modificó la estructura celular de la piel. Sin embargo, por el tamaño y la apariencia parece ser de venado.

La planeación de la obra comenzó desde la selección de cuatro tramos de piel, cortados en forma rectangular y dispuestos en forma apaisada. Estas tiras, de cerca de un metro de largo cada una, por .165 m de alto, alcanzan unidas 3.96 m. Doblado a manera de biombo, a la usanza mesoamericana, nuestro documento es de tamaño pequeño y manejable. Las láminas forman casi un cuadrado, midiendo, en promedio, 15.5 cm de altura por 16.5 cm de largo, pues existen variaciones milimétricas entre ellas. El volumen cerrado tiene de espesor 3.5 cm. Es uno de los más pequeños del corpus de códices prehispánicos, sólo comparado con el *Fejérváry-Mayer*, el *Vaticano B* y el *Cospi*. Curiosamente el Borgia es el más diferente de este grupo en cuanto a dimensiones. Más investigaciones deben hacerse para entender por qué los códices tienen estas dimensiones. Algunas de las bases numéricas de Mesoamérica tienen que ver con cuestiones anatómicas del ser humano como el número veinte que son los dedos de pies y manos. Lo que puedo mencionar, en primera instancia, es que las láminas del *Laud*, y de los que se le asemejan en tamaño, son cercanos a lo que mide un palmo de la mano.

#### 2.1.1.1. Páginas y numeración

El *Códice Laud* tiene 46 láminas, 24 en el anverso y 22 en el reverso, pues en este lado están adheridas las cubiertas. Del Paso y Troncoso señala, con acierto, que en la copia de Aglio, en la edición de Kingsborough,<sup>6</sup> el pintor se equivoca en la paginación, pues la dirección de lectura que hace es de izquierda a derecha y no a la inversa como se debe leer este códice. Ahora sabemos que el orden debe ser de derecha a izquierda, pues así lo manda la secuencia calendárica que está inscrita en la mayoría de las páginas. El equívoco viene desde la numeración que se puso al documento en la Biblioteca Bodleiana, pues al hacer su registro se escribieron, sobre las esquinas superiores de las páginas del anverso, números arábigos

---

<sup>6</sup> Kingsborough. *Antiquities...*

siguiendo el orden de lectura de izquierda a derecha, Kinsborough la respeta y Burland la sigue. Identifican como página 1, la que del Paso numera como página 24 y, como 24, la 1. En el reverso, la página 46 de la edición de Kingsborough corresponde a la 25 de aquel (ver Tabla 2-1).

En opinión de Anders, Jansen y Cruz,<sup>7</sup> al códice le falta, al menos, una página antes del inicio del primer capítulo del anverso. Para estos autores, la cuenta calendárica está incompleta porque faltan cinco días para dos veintenas. Burland ya había mencionado que, de acuerdo a la cuenta del calendario, estaban faltando hojas; sin embargo, afirma que no hay ninguna evidencia ni rastro de que hayan existido otras páginas. De mi propia observación tampoco encuentro elementos que lo indiquen.

Corona Núñez opina que aunque es raro que la cuenta de la lámina 1(24) no empiece en el día “lagarto” (cipactli), identifica que en el cuadro inferior derecho, donde se comenzaría la lectura. En este cuadro cinco puestos arriba a la izquierda indican del inicio de una cuenta.<sup>8</sup> Cosa que siguiendo la convención del *Códice Laud*, indicaría el comienzo del suceso, pues utilizan una forma abreviada de indicar las fechas, obviando los días que continúan en el orden secuencial acostumbrado.<sup>9</sup> Por lo que de existir otra página no tendría mucho sentido que los puntos se indicaran justo en ese cuadro. Sea cual fuere la conclusión de estas disertaciones, el hecho es que el *Códice Laud* consta en la actualidad de 46 láminas y que la mayoría de los autores sigue la paginación propuesta por Del Paso y Troncoso y es la que seguiré en este trabajo.

---

<sup>7</sup> Anders et al. *El libro de los muertos...*, op. cit., p. 17.

<sup>8</sup> José Corona Núñez, *op. cit.* p. 318

<sup>9</sup> En el capítulo IV, se explica a detalle este sistema de notación calendárica.

### 2.1.1.2. *Cubierta*

Ya desde la primera descripción física del *Códice Laud*, Francisco del Paso y Troncoso<sup>10</sup> nos refiere algunas características de las cubiertas con que se protege. Están hechas, al parecer, también de piel de venado; las cuales están adheridas a la tira, pero sin curtir, dejando pelo en su cara exterior, a juzgar por la mota que encontró este sabio a fines de siglo XIX, y que aún puede percibirse el día de hoy (Fig. 2.1). Las leyendas que lleva una de las cubiertas, tanto la que la identifica como manuscrito del arzobispo W. *Laud*, como la de catalogación en la Biblioteca Bodleiana, están escritas directamente sobre la piel, lo que indica que al menos desde 1636 ya no tenía pelo esa zona (fig. 2.1).

### 2.1.2. *La preparación de la superficie*

#### 2.1.2.1. *Curtido de la piel*

La piel fue preparada por un proceso de curtido para lograr una superficie menos porosa. Este proceso hizo que se obtuviera un soporte firme y flexible a la vez. El curtido permitió preservar el soporte obteniendo un material imputrescible e hizo que la superficie sea más tersa e impermeable. La piel recibe un proceso de maceramiento sumergiéndola en agua, para después ser limpiada por el lado del músculo, eliminando agua y carne. Luego se deshidrata poniéndola al sol, o bien, se le colocan capas de sal, y a continuación viene un proceso de depilado, el cual normalmente se hace con cal. Después se fermenta sumergiendo la piel en ácido o álcalis, con lo que se obtiene mayor suavidad y flacidez.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> F. del Paso y Troncoso. Descripción, historia y exposición del código pictórico de los antiguos náhuas. Florencia, Tipografía de Salvador Lareli, 1898, p. 58

<sup>11</sup> Ariadna Cervera Xicotencatl y Ma. Del Carmen López Ortiz. Identificación de materiales constitutivos y técnica de manufactura de los códices prehispánicos, a través de las fuentes del siglo XVI. Tesis de Licenciatura de Restauración de bienes muebles. México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "M. Castillo Negrete", 2000. p. 210.

El curtido se lleva a cabo con taninos, sustancias astringentes, derivados de ácidos fenólicos, monosacáridos y otros compuestos como el ácido gálico. Cuando los cueros se curten con alumbre da como resultado pieles blancas. La guayaba (*psidium guayava*), *xalxocotl* en náhuatl, tiene en su corteza 12% de taninos, por lo que en la actualidad se usa para el curtido de pieles.<sup>12</sup> Otros productos como polvo del fruto de cazcalote, o *nacaxcólol* en náhuatl, de donde se obtiene 30% de ácido tánico y 17% de ácido gálico pudieron ser utilizados.<sup>13</sup> Igualmente la vaina de huizache, el palo de Campeche y el capulín tienen también gran cantidad de taninos, por lo que su uso pudo ser, además de tintes, como curtidores.<sup>14</sup>

Burland escribe sobre el tratamiento de la piel del *Laud*, lo siguiente: “parece haber sido preparada raspándola y ahumándola después de haber sido golpeada y bien frotada con grasa”, proceso común entre los indígenas americanos.<sup>15</sup>

Algunas acanaladuras que se ven debajo de la base de preparación posiblemente son huellas de algún instrumento burdo de piedra al momento de raspar la piel, para quitar el músculo y el pelo, o para curtirla (fig. 2.1). Pero, en otros casos, esas acanaladuras pudieron ser dejadas por las venas del animal (fig. 2.2 y 2.3). Otras marcas de este tipo parecen producirse por la aplicación de la base de preparación como veremos adelante.

#### 2.1.2.2. Uniones y dobleces

Es de llamar la atención el gran cuidado puesto por quienes prepararon este soporte, pues las uniones de los segmentos del anverso son casi imperceptibles. En general, están hechas justo entre una lámina y otra para ocultarlas y no afectar la superficie pictórica. En el reverso, sí se

---

<sup>12</sup> Maximino Martínez. *Las plantas útiles de México*, citado por Cervera y López. P. 210

<sup>13</sup> Cervera y López, *op. cit.* p. 211.

<sup>14</sup> Teresa Castelló. *Colorantes naturales de México*. México, Industrias Resistol, 1998. p. 121.

<sup>15</sup> *Codex Laud*. C.A. Burland, Introduction. p. 8

hicieron en medio de las láminas, aunque prácticamente no alteran la capa pictórica, pues la unión está muy bien sellada. Esto habla de un trabajo planeado, muy especializado, y del cuidado en todos los detalles que involucraron su elaboración.

En el reverso se puede observar que las uniones fueron pegadas antes de aplicarse la base de preparación (figs. 2.3 a 2.6), pues se ve una continuidad y un sellado de las uniones ya ensambladas (figs. 2.4-2.6). A diferencia de lo que se puede observar en otros documentos, por ejemplo el Nuttall, en donde la diferente apariencia de esta base en dos segmentos de piel contiguos, hace ver que se aplicó antes de la unión de ellos (fig. 2.7).

En la parte externa de los dobleces se retiró la base de preparación para facilitar el doblar de las páginas y que el libro quedara más comprimido (fig. 2.10). En la parte interna del doblar se nota una marca, hecha a pulso con algún punzón de hueso como propone Burland,<sup>16</sup> para evitar que la superficie pictórica se quebrara al doblarse o se hicieran más craqueladuras; pero en este caso, en los dobleces interiores, sólo se hicieron las marcas y permaneció la base, a excepción hecha de lo que las arrugas y el manejo provocan (fig. 2.8 y 2.11).

### 2.1.2.3. *Base de preparación*

Debido a la porosidad de la piel, a sus rugosidades y partes irregulares (figs. 2.2 y 2.3), además de curtirla, se le aplicó una base de preparación, para hacer más compacta, continua y tersa, la superficie sobre la que se pintó. Esta base muy posiblemente es de yeso, la cual fue bruñida, a juzgar por cierto brillo que puede observarse en su superficie. El tono grisáceo y puntos negros como de carbón también sugieren que es yeso, aunque todavía no se han efectuado estudios científicos que lo confirmen. El yeso debió haberse mezclado con algún aglutinante, pues la superficie

---

<sup>16</sup> *Ibidem*.

no se ve pulverulenta,<sup>17</sup> sino compacta. Esta capa hace, así mismo, las veces de blanco.

Las fuentes hablan de estos materiales. Francisco Hernández, en su *Historia de los minerales*, menciona el “Tizatlalli<sup>18</sup> o tierra blanca” y el *tzauhtli*, un aglutinante, al que volveremos más adelante. Dice del primero:

*Se saca también de mina lacustre, se amasa con barro, se hacen de él bolas pequeñas, y puesto al fuego adquiere poco a poco color blanco. Es tan semejante a nuestro albayalde, que podría llamarse con razón albayalde mineral, puesto que el nuestro suele hacerse de plomo suspendido sobre vinagre, éste se produce espontáneamente y de un color blanquísimo en algunos lugares de esta Nueva España... sirve para teñir de blanco cualesquiera cosas... Es de tal suavidad, que las mujeres mexicanas, untándose con él sus dedos, le dan la tersura apropiada para hilar más fácilmente el algodón.<sup>19</sup>*

Luis Torres, Ticul Álvarez y A. Sotomayor<sup>20</sup> identificaron una pequeña cantidad de almidón en la base de preparación del *Códice Colombino*, y a raíz del trabajo de Martínez Cortés se propone que el aglutinante es *tzauhtli* o *tzacuhтли*, almidón que se extrae del mucílago de los pseudobulbos de las orquídeas.<sup>21</sup>

Carolusa González confirma que la base de preparación es yeso, o sulfato de calcio, para el caso del *Códice Colombino*, mezclado con algún

---

<sup>17</sup> C. González, *Análisis de pigmentos en ocho códices mexicanos sobre piel*. Tesis de Maestría Ciencias. Ciencias de la Conservación. Leicester, Inglaterra. 1998. De los ocho códices que analizó, sólo el Colombino es prehispánico, p. 103.

<sup>18</sup> Tierra que se amasaba con arcilla y que puesta al fuego daba un blanco parecido al blanco de España. Remi Simeón. *Diccionario de lengua náhuatl o mexicana*. México, Siglo XXI Editores, 1985.

<sup>19</sup> Francisco Hernández. “Historia de los minerales”, en *Antigüedades de la Nueva España, Obras Completas*. México, UNAM, 1970 [1959], p. 410.

<sup>20</sup> Luis Torres, A. Sotomayor y Ticul Álvarez, “Análisis de los materiales del *Códice Colombino*”, en Alfonso Caso, *Interpretación del *Códice Colombino**. México SMA, 1966, p. 92.

<sup>21</sup> Fernando Martínez Cortés. *Pegamentos, gomas y resinas en el México Prehispánico*, México, 1970, p. 17.

aglutinante”. 22 Es decir, una “mezcla de una carga y un aglutinante disuelto en agua en proporciones adecuadas para formar una pasta”.<sup>23</sup>

Según estudios científicos recientes, en el *Códice Nuttall* y en el *Cospi*<sup>24</sup> se ha encontrado también que la base de preparación es de yeso,<sup>25</sup> pero no se dice nada del aglutinante. Para el Azoyú también se ha encontrado que es de yeso.<sup>26</sup> Es interesante mencionar aquí que la apariencia de la base de preparación de los códices coloniales es como un líquido espeso, una lechada, “es una capa delgada que aparentemente no contiene ningún aglutinante, ya que por lo general es una capa muy pulverulenta”;<sup>27</sup> a diferencia del código Colombino y de los prehispánicos en general, en donde la base es compacta. Debido a que las orquídeas son muy delicadas es posible que su producción o distribución se viera mermada o de plano desapareciera en los códices del siglo XVI. No podemos saberlo con certeza, por el momento, hasta completar estudios científicos de códices prehispánicos y una muestra representativa de coloniales, pero es interesante que esta materia prima, tan usada en tiempos prehispánicos, parece manifestar cambios en su uso en los códices coloniales. De confirmarse esta hipótesis, el uso o la ausencia del aglutinante podría ser un indicador temporal muy importante para fechar documentos prehispánicos y coloniales.

La apariencia compacta del *Códice Laud* habla a favor de esa hipótesis, pues no es pulverulenta. Por supuesto, hacen faltan estudios científicos de éste y de todos los documentos del corpus para obtener

---

<sup>22</sup> Carolusa González, *Análisis...*, *op.cit.*, p. 103

<sup>23</sup> Cervera y López, *op. cit.* p.93

<sup>24</sup> C. Miliani, D. Domenici, C. Clementi, F. Presciutti, F. Rosi, D. Buti, A. Romani, L. Laurencich Minelli A. Sgamellotti. “Colouring materials of pre-Columbian codices: non-invasive in situ spectroscopic analysis of the Codex Cospi”, en *Journal of Archaeological Science* 39 (2012) 672-679.

<sup>25</sup> C. Milliani y C. Higgith. *Materials and Tehcniques of the Pre-Columbian Mixtec manuscript, the Codez Zouche-Nuttall.* [http://www.eu-artech.org/files/Users\\_report\\_final\\_NUTTAL.pdf](http://www.eu-artech.org/files/Users_report_final_NUTTAL.pdf), p. 2.

<sup>26</sup> Zetina *et al.*, p. 3.

<sup>27</sup> C. González, *Análisis...*, *op. cit.*, p. 103.

información que nos ayude en la identificación de la base de preparación, lo cual llevará a definir escuelas y temporalidades. Por lo pronto, la apariencia de la superficie pictórica, si es homogénea o heterogénea, rugosa o tersa, continua o craquelada, ayuda a reconocer la calidad técnica de cada documento, lo que influye decididamente en la línea y en la capa pictórica que se aplicó encima.

Es posible, como sugiere Burland, que la base de preparación del *Laud* se haya aplicado con alguna especie de espátula para nivelar la superficie,<sup>28</sup> aunque también hay marcas en donde parece haberse usado algún instrumento, quizá para bruñir o bien para aplicar la base de preparación por las rayas diagonales paralelas y en un solo sentido que dejó en la superficie (fig. 2.2 y 2.3). En otros casos se observan rayas más pequeñas y medio circulares que podrían ser como de una brocha gruesa, o de una espátula cuya terminación no es completamente lisa, pues deja marca en la base de preparación (2.11.c).

A pesar de ser un documento tan cuidado es posible apreciar algunos hoyos o roturas que fueron reparadas en épocas prehispánicas; como en la unión de las láminas 13(12) y 14(11) (fig. 2.10) en donde, en el anverso, el hilo de mecate se tapó con la base de preparación (fig. 10 a).

A primera vista la superficie es muy compacta y tersa, casi impermeable; sólo con acercamientos físicos y digitales se logra apreciar un poco más la forma de la capa de yeso. En algunas láminas menos conservadas, como la 22 (3), o la 23 (2), esta capa se ha desprendido y se observa una diferente coloración de la base de preparación, lo que sugiere que fue aplicada en capas delgadas y sucesivas, pues su desprendimiento así lo deja ver. Este procedimiento de aplicación hizo que la base fuera más firme, más gruesa y, a la vez, más compacta por un proceso de deshidratación lenta, lo que evita en gran medida craqueladuras graves. El

---

<sup>28</sup> *Codex Laud*. C.A. Burland Introduction, p. 9-11.

código posee algunas leves y otras que son difícilmente perceptibles a simple vista.

Con lupa se aprecian ciertas capas o estratos en la base de preparación (figs. 2.11 a y b). A veces su desprendimiento es total hasta quedar al descubierto la piel que se ha tornado a color grisáceo. En otros casos, el desprendimiento se hizo por capas, dejando ver diferentes tonalidades de la superficie. En la figura 2.11 a y b, se puede apreciar cómo se cayó un pequeño fragmento de la última capa aplicada, dejando ver otra a continuación, con una coloración un poco más amarillenta. Estas capas son tan delgadas que aparecen como escamas, en la orilla, aunque desgraciadamente no cuento por el momento con una imagen que me permita mostrar esto. Lo que sí se puede decir es que varias capas formaron una capa gruesa. Esta misma apariencia como de capas sucesivas de la base de preparación la tiene, aunque con resultados, accidentes y estados de conservación muy diferentes, el *Colombino*.

#### 2.1.2.4. ¿*Pentimentos y palimpsestos?*

Observando con detenimiento la forma de la base de preparación, la diferente coloración que se presenta en ciertas zonas, y pequeños fragmentos desprendidos de ella, así como lo que parece ser el contorno negro de alguna figura que fue tapada por otra capa de base de preparación, se puede ver en la lámina 22 lo que parece un arrepentimiento o *pentimento* (fig. 2.11 a-c). En una sección de esta lámina (fig. 2.11), se alcanzan a notar restos de lo que al parecer es otra capa pictórica que se intentó cubrir: algunos pequeños fragmentos de la última capa, que se desprendieron, descubrieron restos de una capa anterior (figura 2.11a y b).

Por lo tanto, existe la posibilidad de que, por lo menos en algunas láminas, podría tratarse de un palimpsesto; se pueden apreciar algunos puntos y, en ocasiones, lo que parece ser pequeños trazos (figs. 2.11 f y g). Al principio pensé que se trataba de puntos negros que a veces están

integrados al yeso, pero al observar con atención, en realidad, algunos se ven como en una capa inferior que fue casi completamente cubierta, excepto en algunas zonas en donde se ven estas huellas negras. Una observación con microscopio o empleando luz ultravioleta o infrarroja quizá pueda aclarar si se trata de trazos o de oquedades dejadas por las fibras de la piel, y por tanto se aprecian oscuras.

#### 2.1.2.5. *Bruñido*

La apariencia compacta de la base de preparación también fue posible por un proceso de bruñido, según propone Burland<sup>29</sup> y pude constatar con la observación del manuscrito. Esto reforzó la adherencia de la base de preparación a la piel y dejó una superficie tersa y suave, sin hacerla completamente impermeable para que la capa pictórica se lograra fijar. Eso explica también la superficie homogénea en la mayoría de las páginas del documento. De manera que la pintura aplicada se resalte hacia fuera, lográndose mayor precisión en el trazo y brillantez en los colores.<sup>30</sup>

En algunas orillas un tono más blanquecino nos habla de zonas en donde no está bruñida la base de preparación, por el desnivel que se tiene en estas orillas (fig. 2.7). Es muy posible que algún instrumento de base lisa, quizá de piedra pulida, sirviera para alisar y bruñir la superficie de yeso, pero en las partes más hondas no penetró el instrumento en los huecos hechos por las hendiduras de la piel.

#### 2.1.3. *Capa pictórica*

El estrato propiamente de pintura está compuesto por una o más capas. De acuerdo a la definición de Max Doener: “Se llaman pinturas a los materiales, de líquidos a pastosos, que pueden secarse física y/o químicamente y también a las mezclas de materiales que pueden aplicarse

---

<sup>29</sup> Burland, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>30</sup> *Ibidem.*

con el pincel y la brocha, o con otros útiles sobre superficies en las cuales quedan extendidas”.<sup>31</sup> Cervera y Ortiz, por su parte, señalan que: “La capa pictórica está compuesta fundamentalmente por pigmentos y colorantes, en suspensión o disolución respectivamente, en un líquido que contiene una sustancia filmógena o un aglutinante y en ocasiones puede contener algún aditivo”.<sup>32</sup> Las pinturas pueden aplicarse en una o más capas superpuestas hechas a base de empastes. La determinación del grosor y las superposiciones de este material indican la técnica empleada por el pintor.

En varios casos,<sup>33</sup> el aglutinante es acuoso, aunque no en todos es soluble al agua. González menciona que las diferencias encontradas en las capas pictóricas están relacionadas con el tipo de aglutinante y con la proporción en que está usado. En algunos casos como el *Códice Baranda* pareciera que el aglutinante se usó en proporciones adecuadas porque la “pintura es compacta y mantiene buena cohesión”; en otros, como los códices *de Tequitlato* o *de Zapotitlán*, de la *Cueva y Muro*, “la capa pictórica es muy pulverulenta”.<sup>34</sup> Es necesario, como en el caso de la base de preparación, tomar en cuenta este indicador y buscar sus relaciones y su comportamiento en diferentes épocas.

De la observación que realicé del original del *Códice Laud* se aprecian capas transparentes como en el caso del rosa, el amarillo, el café, el beige, el anaranjado y el gris, y en menor medida el rojo, pues se alcanza a ver la textura de la superficie. Mientras que el azul y el verde parecen ser más opacos, lo que me hace pensar que pueden ser colorantes mezclados con alguna arcilla. Una tecnología que inventaron los mayas con el famoso azul maya que le dio mucha estabilidad al color. En general puede decirse

---

<sup>31</sup> Max Doener. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. p. 2

<sup>32</sup> Cervera y López, *op. cit.* p. 103

<sup>33</sup> Códice Colombino, de Tlaxcala, de la Cueva, de Tequitlato o Zapotitlán, Muro, Baranda, Porfirio Díaz y Dehesa, de acuerdo al estudio de González, *op. cit.*

<sup>34</sup> C. González. *Análisis...*, *op. cit.*, p. 103

que las capas pictóricas del *Laud* tienen una gran adherencia, excepto por el amarillo.

#### 2.1.4. Pigmentos, colorantes y otros materiales

El estudio de los materiales en los códices tiene algunas décadas, pero el desarrollo de técnicas no destructivas está en ciernes. Avances sustantivos se han dado en la identificación de pigmentos minerales, pero muy difícil ha sido identificar los colorantes orgánicos y los mixtos que son mezclados artificialmente por el ser humano. Al parecer, una gran parte de los colores de las pinturas de los códices están logrados a base de colorantes orgánicos o contienen un colorante dentro de la mezcla.<sup>35</sup> Pero la obtención y preparación de pigmentos a partir de colorantes es bastante más compleja que el empleo de minerales molidos, “implica un desarrollo tecnológico considerable, un profundo conocimiento de las materias primas y un dominio de los procedimientos para su transformación”.<sup>36</sup>

##### 2.1.4.1. Negro

El color negro era de primordial importancia en la elaboración de los códices, pues el dibujo es la expresión dominante de este estilo pictórico. Se usó como tinta para el contorno, hecho con una línea gruesa uniforme muy característica de estos documentos y llamada “línea-marco” y se usó también para rellenar figuras. Acerca del carboncillo usado para los dibujos, Sahagún nos habla de que los indígenas usaban “cisco de teas”, o sea, fragmentos en forma de astilla de carbón de alguna madera resinosa, la cual antes de carbonizarse se usaba para alumbrar o encender el fuego.<sup>37</sup> Según Clavijero se trata de lo que se conoce en México como ocote,

---

<sup>35</sup> Carolusa Gonz. *Análisis...*, *op. cit.* p. 104.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Fray Bernardino de Sahagún. *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice Florentino. Estudio introductorio, paleografía, glosario y notas por Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. México, CONACULTA, 2002. p. 1132. (Serie Cien de México).

en náhuatl *ocotl*, que es una especie de pino aromático que se utilizaba para fabricar el color negro.<sup>38</sup> Ya pulverizado también se usaba para la tinta:

*Hacen estos naturales tinta del humo de las teas, y es tinta bien fina; llámanla tllili ócotl. Tienen para hacerla unos vasos que llaman tllilcomalli, que son a manera de alquitaras. Vale por muchas tintas para escribir. Hay aceche que se llama Tlalíyac, que aprovecha para muchas cosas, especialmente para cosas de tinir y hacer tinta. Hácese en muchas partes como es en Tepéxic.*<sup>39</sup>

Francisco Hernández, hace referencia a una piedra que llamaban *tetlilli* “piedra negra”, proveniente de la mixteca y que mezclaban con sulfato de cobre (*tlaliac*), para hacer tinta (*tlille*).<sup>40</sup> Clavijero dice que el negro “hacían de otra tierra mineral que manaban *tlaliyyac* (tierra hedionda) o del *tetlilli* o del hollín que forma el humo del ocote recibido en vasos de barro al modo que lo hacían los antiguos europeos”.<sup>41</sup>

Sahagún en el Libro XI de su Historia, informa lo siguiente:

*Hay en esta tierra un fruto de un árbol... nacazcólol, con el cual, y el aceche y otros materiales, se hace muy buena tinta para escribir.*<sup>42</sup>

Castelló<sup>43</sup> afirma que el cascalote o nacascalote es un palo de tinte que, debido a su contenido de tanino, se emplea como mordente. “De la corteza macerada se obtiene color rojo y del fruto machacado tinte negro”. Esta planta es una leguminosa cuyas vainas secretan un intenso tinte negro grasoso que tiene un fuerte poder cubriente. Los estudios de materiales

---

<sup>38</sup> Francisco Javier Clavijero. *Historia Antigua de México*, Ed. Porrúa, 1991.

<sup>39</sup> Fray Bernardino de Sahagún. *Historia...*, *op.cit.* p. 1132.

<sup>40</sup> F. Hernández, *Historia...*, *op. cit.* pp. 408-409.

<sup>41</sup> Clavijero, *op. cit.* p. 249.

<sup>42</sup> Sahagún, *Historia...* *op.cit.*, Lib. 11, Cap. XI, p. 698.

<sup>43</sup> Teresa Castelló Yturbide. *Colorantes naturales de México*, México, Ind. Resistol, 1998.

han demostrado que el negro de los códices es negro de humo y carbón.<sup>44</sup> En resumen hay cuatro orígenes posibles del negro: el hollín, el *tlaliac*, el nacascolote y la piedra *tetlilli*.

Estudios científicos recientes en el *Colombino*, el *Azoyú*,<sup>45</sup> el *Nuttall*<sup>46</sup> y el *Cospi*<sup>47</sup> afirman también que el color negro es extraído del carbón. En el *Laud* este color es brillante y tiene un buen poder cubriente. El delicado color gris que se observa en algunas láminas muy posiblemente sea este negro diluido o mezclado con blanco (fig. 2.2).

El color negro y la tinta tienen una importancia primordial en dos sentidos; uno porque su función ritual está asociada a los sacerdotes; y dos, porque Cervera y López dicen que la planta *nacazcólōtl* con aceche, asociada a la delanterita o caparrosa verde se obtiene una tinta ferrogálica, por “la unión del fierro y del ácido gálico y tánico dando como resultado tenato ferroso”; más adelante afirman que esta aclaración es importante porque “la presencia de tintas ferrogálicas no está limitada a época colonial”.<sup>48</sup> De confirmarse esto se tendrían que aclarar las semejanzas y divergencias entre las tintas pre y post hispánicas con estudios científicos para saber si este elemento puede ser un marcador temporal o no.

#### 2.1.4.2. Azul

En el capítulo siguiente profundizaré en la rica gama de azules que tiene el *Códice Laud*. Por el momento veamos cuál pudo ser la base material de los diversos azules plasmados en diferentes capítulos. Es muy posible que la base material sea la misma, pero lleve más o menos concentración de colorante, de manera que, de una forma controlada como veremos en el

---

<sup>44</sup> Torres *et al.*, *op. cit.* p. 89.

<sup>45</sup> Zetina; *op. cit.*

<sup>46</sup> C. Milliani & Higgitt;

<sup>47</sup> C. Miliani, D. Domenici, C. Clementi, F. Presciutti, F. Rosi, D. Buti, A. Romani, L. Laurencich Minelli and A. Sgamellotti. “Colouring materials of pre-Columbian codices: non-invasive in situ spectroscopic analysis of the Codex Cospi” in *Journal of Archaeological Science*, 39 (2012).

<sup>48</sup> Cervera y López. *op. cit.*, 111.

siguiente capítulo, los tonos cambian. También el cambio de matiz quizá se deba a la mezcla de con otro color, como el amarillo, lo que hace que en algunos casos el azul se vuelva más verdoso o grisáceo. Sahagún nos dice cómo obtenían un tipo de azul los indígenas:

Al color azul fino llaman *matlalli*, quiere decir, azul; hácese de flores azules, color (que) es muypreciado y muy apacible de ver. Llámese también cardenillo en la lengua española.<sup>49</sup>

Provenía del jugo de las flores de la planta llamada *matlaxóchitl*, “flor azul”, identificada como *guaiacum coulteri*. Otra planta de la que se obtenía azul fino era el *xiuhquilitl* o *xiuhquilitlpitzahuac*, “hierba azul” llamada también *tlacehuilli* o *mohuitl*.

Hernández refiere que el color azul cielo, *texotli*, era obtenido de cierta tierra. La tierra la trituraban y la metían en sacos a los que le agregaban agua, el líquido se juntaba en una olla a la que se le extraía el color sedimentado y, al igual que el anterior, se formaban tortitas. Sahagún dice para este color se extraían de las mismas flores que el *matlalli*, mencionado arriba. Respecto al proceso para obtenerlo de dicha planta, Clavijero afirma que se preparaba echando las hojas desmenuzadas en agua hirviendo. Ya tibia el agua se agitaba, se vaciaba en una olla de barro donde se asentaba el pigmento; una vez colado y separado del agua se dejaba secar al sol, se cernía en una bolsa de cáñamo y se formaban tortitas que se endurecían sobre un comal caliente. De esa manera se comercializaba.<sup>50</sup>

Sobre el atrayente y especial color llamado azul maya, Constantino Reyes escribe que después de la aportación de diversos investigadores, “ahora se sabe que el azul maya está formado por diversas arcillas unidas al colorante llamado índigo, contenido en las hojas de la planta de añil...

---

<sup>49</sup> Sahagún, *op. cit.* p. 1130.

<sup>50</sup> Clavijero, *op. cit.* p. 249.

de la especie *Indigofera suffrutosa*.<sup>51</sup> En su interesante estudio dice que otras especies de esta planta se usaron en otras partes del mundo como en Egipto, India y el Lejano Oriente desde hace 3 mil años, pero que las “características químicas y la extraordinaria resistencia del azul maya, lo han hecho especial entre todos los pigmentos empleados por los pintores de todos los tiempos y latitudes del planeta”.<sup>52</sup>

Diana Magaloni, en su estudio pionero sobre las técnicas pictóricas empleadas en la pintura mural de Cacaxtla, utiliza el método de identificación de pigmentos conocido como difracción de rayos X y que el azul maya está compuesto por un elemento inorgánico llamado paligorskita, que es una arcilla blanca para fijar el color (muy absorbente) y el índigo. A través de la observación en el microscopio electrónico logró describir el pigmento como “cristales de forma alargada que emergen de una matriz amorfa. Esto es, la arcilla paligorskita envuelta en el colorante orgánico índigo”,<sup>53</sup> es decir, el color azul se obtiene con compuestos mixtos. Este pigmento recibió el nombre de “azul maya” debido a que la paligorskita sólo se ha encontrado en la zona maya, aunque hay evidencias de su uso en otras áreas de Mesoamérica.

En el caso de los códices se ha encontrado que los pigmentos azules pueden ser silicatos (como el ultramarino y la riebeckita), colorantes (índigo) o azul maya (preparado por calentamiento de paligorskita e índigo).<sup>54</sup> En este mismo sentido coinciden varios estudios sobre sus resultados del *Códice Nuttall*<sup>55</sup> y *Cospi*,<sup>56</sup> pues dicen que los pigmentos azules (tanto del anverso como del reverso) parecen ser azules mayas, es

---

<sup>51</sup> Constantino Reyes Valerio. *De Bonampak al templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica*. México, Siglo XXI Ed., 1993. pp. 26-28.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Diana Isabel Magaloni Kerpel. Metodología para el análisis de la técnica pictórica mural prehispánica: el templo rojo de Cacaxtla. Serie Arqueología. México, INAH, 1994. p. 52-53.

<sup>54</sup> C. González, *Análisis...*, *op.cit.*, p. 89. La presencia de arcillas azules como pigmentos, no está confirmada.

<sup>55</sup> C. Milliani y C. Higginth., *op. cit.*, p. 2.

<sup>56</sup> C. Milliani *et al.* *Couloing... op. cit.*

decir, están basados en la mezcla de paligorskita e índigo. El azul del reverso del Nuttall es semejante a uno de los usados en el *Laud*, es decir, de la familia de esos azules compuestos, por lo que no sería extraño que el *Laud* tenga este tipo de azules, mezcla de colorante, con arcilla.

Los tonos de azul que se presentan en el *Códice Laud* son azules que reconocemos como azul maya, es decir, azul, con matiz turquesa, muy semejantes a los que se pueden apreciar en Cacaxtla. Esperemos que los resultados de la investigación en curso confirmen que se trata de este tipo de azul.

#### 2.1.4.3. Rojo

Uno de los pigmentos más preciados desde tiempos prehispánicos hasta hoy en día es la grana cochinilla. Sahagún dice que a este color le llamaban en náhuatl *nocheztlī*, que quiere decir sangre de tuna, por su color rojo intenso. Su calidad fue rápidamente apreciada, según este sabio franciscano, desde China hasta Turquía y “casi por todo el mundo”.<sup>57</sup> Este rojo tiende al magenta aunque puede dar una gran variedad de tonos, dependiendo de los elementos con que se combine. Hoy en día, cuando visité la comunidad de Teotitlán del Valle, en Oaxaca, los indígenas zapotecos pueden crear hasta 35 diferentes tonos a partir de la cochinilla, al mezclarla con diversos componentes químicos.

Para el bermellón, este franciscano refiere que se mezclaba una flor que se llama *achíotl*, achioté, que se “hace en tierras calientes” con un ungüento que se llama *axín*, es una sustancia que se usa también como perfume o barniz, se trata de un insecto que vive en árboles de regiones cálidas.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Sahagún. Historia... P. 1130.

<sup>58</sup> Sahagún, *op.cit.*, Lib. 11, Cap. XI, p. 698.

Había otro color “colorado muy fino” nos informa Sahagún, que se obtenía de un arbusto llamado *tezóatl*, proveniente de tierras calientes, cuyas hojas se cocían con alumbre para obtener este color.<sup>59</sup>

Los estudios modernos de identificación de materiales para los colores rojos, rosas y encarnaciones han encontrado principalmente colorantes orgánicos en los códices. Por ejemplo, tanto en el *Nuttall*<sup>60</sup> como en el *Cospi* se ha encontrado que tiene dos rojos uno de origen orgánico, presumiblemente cochinilla y el otro el rojo es un colorante mixto orgánico cochinilla mezclada con un rojo fústico.<sup>61</sup> Los espectros de emisión encontrados han hecho que los científicos propongan que es un tinte derivado de un insecto, presumiblemente cochinilla, aunque en el anverso del *Cospi* no se ha podido identificar a qué corresponde la emisión del color rojo.

Por su matiz, el rojo que se observa en el *Laud* da la impresión de que se obtuvo de la grana cochinilla. Es un color muy saturado y, en general, con un tono uniforme en su aplicación, aunque en algunos casos se aprecian mayores concentraciones del colorante en la mezcla. El rosa, color muy delicado en el documento, parece haberse hecho ser el mismo rojo, pero más diluido, pues la apariencia de este color es transparente (fig. 2.11.d).

#### 2.1.4.4. *Amarillo*

Al color amarillo fino, nos dice fray Bernardino, le llamaban los nahuas *xochipalli*, que quiere decir “tintura de flores”; este color amarillo también “se cría en tierras calientes”. Al amarillo claro, lo nombraban “*zacatlaxcalli*, que quiere decir, pan de hierba que se amasa con unas hierbas amarillas, que son muy delgadas; son como tortillas delgadas, y usan de ellas para

---

<sup>59</sup> *Ibidem*. p. 699.

<sup>60</sup> C. Milliani & Higgith, *op. cit.*, p. 2.

<sup>61</sup> C. Milliani *et al.* Colouring..., *op. cit.*, 678-679.

teñir o pintar”.<sup>62</sup> Los hallazgos de González indican que se usaron tanto pigmentos como colorantes. De cinco muestras de color amarillo, una fue identificada como ocre, otra se identificó como un colorante amarillo, otra amarillo-naranja, las otras dos pueden ser ocre de baja calidad o colorante sobre arcilla. El único colorante amarillo que se ha identificado hasta el momento de este estudio es el zacatlazcale, el otro podría ser achiote o alguno otro no reportado.<sup>63</sup>

Como lo mencioné antes, el amarillo no tiene mucha adherencia en el *Códice Laud*, (fig. 2.8, 2.9). En los ejemplos mostrados, se ve cómo hay tonos más vivos y más pálidos de amarillo. En los casos donde se ve pálido, la capa pictórica se desprendió pero quedó “teñida” la base de preparación, es decir, al parecer, el cambio de tonalidad es producto del deterioro.

Sin embargo, cuando la capa no se ha perdido, el amarillo es muy intenso y no parece tener mucha transparencia, como en otros códices como el Colombino. Su opacidad hace plantear la necesidad de confirmar si se trata de un colorante combinado con un tipo de arcilla como en el caso del Reverso del Nuttall y del *Cospi*. En el Colombino es orgánico.<sup>64</sup> En el anverso del Nuttall por ejemplo no se ha encontrado un colorante orgánico, ni tampoco una arcilla coloreada, sino oropimente<sup>65</sup> como en el *Cospi*.<sup>66</sup>

Es interesante mencionar que en el *Fejérváry-Mayer* se han encontrado tres diferentes tipos de amarillo: uno orgánico, uno mixto y

---

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> González, *Análisis...* op. cit.

<sup>64</sup> Sandra Zetina, José Luis Ruvalcaba, Tatiana Falcón, Jesús Arenas Alatorre, Saeko Yanagisawa, Ma. Isabel Álvarez Icaza Longoria, "Material Study of the Codex Colombino" en Antonio Sgamellotti (ed.), *Science and Art. The painted surface*, Royal Society of Chemistry, Londres y Cambridge, en prensa.

<sup>65</sup> C. Milliani *et al.* "op. cit.", p. 2. El oropimente también ha sido encontrado en el Templo Mayor, J.L. Ruvalcaba (com. personal).

<sup>66</sup> C. Miliani, D. Domenici, C. Clementi, F. Presciutti, F. Rosi, D. Buti, A. Romani, L. Laurencich Minelli and A. Sgamellotti. "Colouring materials of pre-Columbian codices: non-invasive in situ spectroscopic analysis of the Codex Cospi" in *Journal of Archaeological Science*, 39 (2012) 672-679 p.674-675

uno mineral.<sup>67</sup> Sería interesante comparar estos resultados con los que se obtengan cuando se hagan los estudios en el *Laud*, pues de acuerdo a su apariencia, encontré tres diferentes tonos de amarillo, con ello podremos saber si se trata de la misma base material de estos dos códices, o bien, si las diferencias en el *Laud* son producto de la pérdida pictórica o no.

#### 2.1.4.5. *Algunos colores compuestos*

El *Códice Laud* posee una gama muy amplia de colores, algunos de ellos pueden ser colores puros y otros no. Por el momento no me es posible afirmar si el verde, el beige, el café y el naranja son extraídos directamente algún componente o son mezclas de colores ya fabricados. Lo que se puede decir, como se profundizará en el siguiente capítulo, es que hay varios matices del verde, el beige y el naranja, y que su aplicación en las diferentes partes del código no es accidental, sobre todo para el caso del verde. El café es de un tono que no he visto en otros documentos y que desgraciadamente no se reproduce correctamente en ninguno de los facsimilares.

En el *Laud*, el verde parece ser un color diferente del azul, no un derivado. Por su apariencia opaca podría ser una pintura mixta hecha a base de arcilla, como ocurre con el azul, pero quizá en alguna mezcla de colorantes verdes y amarillos, o con algún pigmento verde. Aunque estas mezclas parecen haber sido hecha antes de su aplicación, porque no se aprecian superposición de capas pictóricas como en otros códices, tales como el Colombino. El tono que se presenta en el *Laud* no lo he observado en otros códices, a excepción hecha del *Códice Fejérváry-Mayer*. Volveremos a estos asuntos tan importantes en el siguiente capítulo.

#### 2.1.4.6. *Aglutinantes*

---

<sup>67</sup> Sgamellotti et al. (Ponencia presentada en 54° ICA. Viena, 2012).

Cervera y López definen los aglutinantes como una sustancia filmógena en la cual se suspenden o emulsionan los pigmentos o colorantes, para dar adhesión a las partículas.<sup>68</sup> Comúnmente se les conoce como medios y pueden clasificarse como aglutinantes, barnices o adhesivos; tienen la capacidad de formar capas o películas, extractos del reino vegetal o animal y que en su composición contiene átomos de carbono, hidrógeno y a veces oxígeno y/o nitrógeno. Al mezclarse con los pigmentos o colorantes forman una película que los fija y asegura su permanencia.<sup>69</sup>

En su interesante estudio sobre los aglutinantes, Martínez Cortés nos dice:

El principal producto adhesivo que los nahuas emplearon, unas veces como pegamento y otras como aglutinante, era de origen vegetal. Lo obtenían de los pseudobulbos de ciertas orquídeas que crecían –y crecen en diversas regiones de Mesoamérica. Su nombre indígena es *tzauhtli*, que ha dado lugar a los aztequismos de ‘zautle’ o ‘zacle’.<sup>70</sup>

Este autor dice que aunque Molina lo traduce como “engrudo”, en realidad no se trata de un engrudo, pues éste tiene mayores proporciones de almidón que la goma de *tzauhtli*.

En sus extraordinarios tratados sobre la naturaleza de la Nueva España, Francisco Hernández, nos habla así de dos tipos de *tzauhtli*.

*Atzauhtli o tzauhtli acuático: “...la raíz es fría, húmeda y fuertemente glutinosa, por lo que sirve de pegamento a los indios, y principalmente a los pintores, que procuran y consiguen así la firmeza y adherencia de sus colores...”*<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Cervera y López, *op. cit.* p. 159.

<sup>69</sup> *Ibidem.*

<sup>70</sup> Fernando Martínez Cortés. Pegamentos, gomas y resinas en el México Prehispánico, México, 1970. p. 17

<sup>71</sup> Francisco Hernández. “Historia de las plantas de la Nueva España”, en *Obras completas*. México, UNAM, 1959. [1570], T. II, Vol. I, Lib. 3, p. 117.

Del *Tzauhtli* o gluten:

*Echa el tzauhtli raíces... blancas y fibrosa ... la raíz es fría, húmeda y glutinosa; se prepara con ella un gluten excelente y muy tenaz que usan los indios, y principalmente los pintores, para adherir más firmemente los colores de suerte que no se borren fácilmente las figuras. Se corta la raíz en trozos pequeños, se seca al sol y se muele, y con el polvo se prepara este famoso gluten".*<sup>72</sup>

Carolusa González hizo un interesante estudio sobre el uso del *tzauhtli* como aglutinante y adhesivo en el arte plumario. Identificó las especies con el nombre antiguo, común actual y científico. Encontró diez diferentes especies de orquídeas productoras del *tzauhtli* y que existían tres formas de extraerlo. 1) Triturando los seudobulbos, poniéndolos a secar al sol, molerlos para obtener un polvo y almacenarlo. Para su uso se agregaba agua. 2) Cocer los bulbos en agua para que soltaran el aglutinante, y 3) Aplicado directamente del seudobulbo cortado por la mitad en el soporte.<sup>73</sup>

En el caso del estudio que realizó con códices sobre soporte de piel, el aglutinante de las capas pictóricas es acuoso, aunque no en todos los casos es soluble al agua. Las diferentes capas pictóricas dice esta investigadora, pueden estar relacionadas con el tipo o la proporción utilizada de aglutinante, o bien por efecto de la degradación del mismo.<sup>74</sup>

Algunas de las muestras que se han analizado de algunos códices contienen partículas de almidón, posiblemente pueda ser *tzauhtli* ya que el polvo de este mucílago de orquídea tiene 7% de almidón, además de que “se ha reportado el uso de almidón como base para preparar pigmentos a

---

<sup>72</sup> *Ibidem.* p. 118.

<sup>73</sup> C. González. *El Tzauhtli...*, p. 1.

<sup>74</sup> *Ibidem.*

partir de colorantes.<sup>75</sup> Pero faltan más estudios comparativos para confirmar esta importante hipótesis. Torres dice para el caso del Colombino que podría tratarse de un aglutinante de maíz.<sup>76</sup>

En un estudio reciente sobre el Colombino<sup>77</sup> se han encontrado tres tipos de adhesivos de diferente origen orgánico, uno de base proteínica, es decir, alguna cola animal; otro procedente de exudados vegetales como el copal, o el látex, y resinas de gusano.

#### 2.1.4.7. Fijadores

Los fijadores son muy importantes porque hacen que un compuesto sea estable e insoluble. Se extraen de plantas o minerales; los de origen vegetal se extraen de aquellas plantas con altos contenidos de taninos como el huizache, el cascalote y el timbre. Entre otros fijadores comunes están las sales metálicas, orines, alumbre de potasio, la ceniza de encino, la sosa cáustica, el tequesquite, el sulfato de cobre y el bicromato de potasio.

Para fijar los tintes, nuevamente Sahagún nos informa que usaban el alumbre (sulfato doble de aluminio) para este fin. Clavijero también afirma que el *tzauhtli* se usaba para fijar los colores, “para dar mayor firmeza a los colores se valían del glutinoso jugo del *tzauhtli* y del excelente aceite de *chía*.”<sup>78</sup> Así que aquel importante material funcionaba como aglutinante, adhesivo y fijador de colores.

Como se puede ver, se utilizaban una gran cantidad de productos que seguramente representan milenios de estudio y conocimiento de la naturaleza y que determinaron tan valiosas obras de arte.

---

<sup>75</sup> *Ibid*, p. 103.

<sup>76</sup> Torres. “Estudios de los pigmentos (Imprimatura), en A. Caso. *Interpretación...*, op. cit. p. 92.

<sup>77</sup> Sandra Zetina, José Luis Ruvalcaba, Tatiana Falcón, Jesús Arenas Alatorre, Saeko Yanagisawa, Ma. Isabel Álvarez Icaza Longoria, "Material Study of the Codex Colombino" en Antonio Sgamelloti (ed.), *Science and Art. The painted surface*, Royal Society of Chemistry, Londres y Cambridge, en prensa.

<sup>78</sup> F. J. Clavijero, *op. cit.*, p. 249.

Más materiales pudieron estar involucrados en la elaboración de los códices, quizá conchas, colas de animal o vegetal. Algunos de ellos no se mencionan en las fuentes y tampoco se ha hecho la identificación *in situ* de ellos, por lo que no estuvieron considerados en este trabajo. Otros han quedado fuera por razones de espacio, pero lo que se presentó arriba pretende resaltar los posibles materiales constitutivos que se desprenden del estudio de lo que se sabe para otros códices, lo que se pueden constituir en hipótesis, así como de la apariencia física que pude observar en el original y las fotografías digitales. Los resultados de los estudios científicos que están en proceso son urgentes para confirmar o desechar las hipótesis. En el siguiente capítulo profundizaremos sobre las cualidades plásticas de estos materiales y su simbolismo. Pasemos sin embargo, antes, a hablar sobre la técnica pictórica.

## 2.2. *Técnica pictórica*

Para conocer la técnica pictórica de los códices pictográficos, y especialmente, para el caso del documento que nos ocupa, fue necesaria una observación muy minuciosa de las fotografías digitales de los facsímiles y desde luego y, primordialmente, por haber tenido el privilegio de conocer el original de este sorprendente documento pictográfico.

Una cualidad que salta a la vista en el *Códice Laud*, como en la preparación del soporte, es la planeación del trabajo. Esto mismo lo podemos observar en la técnica pictórica. Sin profundizar en la composición, asunto que abordaré en el siguiente capítulo, es necesario dejar claro que esta planeación del espacio se expresa muy bien en la diagramación, dividiéndose las escenas con líneas rojas que ayudaron de manera importante a organizar el discurso, cosa común en los códices prehispánicos, pues estas líneas funcionan también como guías para la lectura en los códices narrativos. En el *Laud*, esta planeación previa del espacio se puede comprobar porque las figuras se trazaron después de haber dividido las escenas con estas líneas rojas (fig. 2.2).

En los estudios sobre la técnica pictórica de los códices existe la idea común de que ésta consistía en hacer un dibujo preparatorio sobre la superficie pictórica, luego se coloreaba y finalmente se trazaba la línea de contorno que forma las figuras y sus partes internas.

La observación minuciosa que he realizado en los códices me ha indicado que, en general, esto no es así. He encontrado múltiples evidencias, no sólo en códices sino también en pintura mural y en cerámica, de que después del dibujo preparatorio, se trazaba el contorno de tinta negra y, al final, se aplicaba la pintura que rellena las figuras y les da color. He recibido comentarios de que eso no suena lógico, y en efecto, para nuestro pensamiento esto puede ser así, pero no es con la lógica, sino con la observación y con el reconocimiento de otras lógicas como aprenderemos a conocerlas. Deberé detenerme un poco a mostrar esto.

En la mayoría de los códices mesoamericanos, el dibujo preparatorio es claramente visible tanto en los facsímiles como en fotografías digitales, excepción hecha de nuestro documento y del *Fejérváry-Mayer*. Uno de los códices que me dio la pauta para conocer la técnica pictórica fue el *Códice Nuttall*, sobre todo su Reverso, donde el dibujo preparatorio es muy notorio. A tal punto lo es que hace pensar que dos manos intervinieron en su elaboración, una que trazó el boceto y otra que trazó el contorno, que intentó seguir el trazo anterior, pero no se sobrepuso al dibujo preparatorio en muchos casos, por lo que éste se hace muy visible. Además aparecen varios arrepentimientos y palimpsestos en diversas láminas de este manuscrito mixteco.

En los ejemplos presentados (figura 2.12-2.14), se puede observar, casi junto a la línea de contorno, una línea más tenue. En el personaje de la figura 2.12, por ejemplo, se aprecia en el codo, en el braguero, en los pies y en el *yahui*<sup>79</sup> que lleva detrás.

---

<sup>79</sup> A esta forma de representación se le ha denominado *yahui*, asociado con la *xiuhcoatl*, la serpiente de fuego.

También en estos ejemplos, se puede apreciar cómo el color opaca la línea de contorno, pues al aplicar el color algunas veces el pintor se sobrepasó a esta línea. Esto es más notorio en la figuras pequeñas, pero aún en las grandes como en caso de la figura 2.13.

Además de la opacidad de la línea, otra muestra de que el color se puso al final se puede ver en la figuras con contorno negro sin color, de este mismo *Códice Nuttall* (fig. 2.14). Este procedimiento de poner el color al final, se aprecia en otros códices, basten por el momento algunos otros ejemplos, como el caso del *Códice Borgia*, (fig. 2.15), del *Vindobonensis* (figs. 2.16-2.19) o del *Vaticano B* (fig. 2.20).

En el caso específico del *Laud*, el dibujo preparatorio es casi imperceptible, por lo que preguntas inquietantes sobre su técnica surgieron de la revisión de las fotografías digitales de los facsímiles, pues no se observan en ellas el dibujo preparatorio que se ve más fácilmente en otros códices; entonces ¿cómo se logró la precisión de los trazos y la uniformidad en la línea sin un boceto? Mi opinión es que seguramente tal precisión de línea no hubiera sido lograda sin un dibujo preparatorio.

Carlos Martínez Marín me había comentado, hace tiempo ya, la hipótesis de que posiblemente el *Códice Laud* estaba hecho con un punzón. Sin embargo, no fue sino hasta que tuve acceso al original y, después de varias horas de observación con el apoyo de lupas y de un microscopio óptico, que pude identificar una incisión en la línea de contorno. Así, he podido confirmar que el *Laud* está hecho con algún instrumento que deja una línea incisa antes o durante la aplicación de la línea de tinta. Lo que es difícil saber es si hubo debajo de la incisión un dibujo preparatorio, si ésta lo sustituyó, o bien, desapareció al hacerse la incisión.

Si se observan las figuras 2.21 y 2.22, se podrá notar una fina línea blanca, más brillante, que corre paralela a la línea de contorno negra de las figuras. Al principio de la revisión del original sólo pude encontrar algunos ejemplos de esta incisión. Ahora sé que es la técnica usada en

todo el documento. En la figura 2.21, se puede observar con cierta dificultad esta fina línea blanca que dejó la incisión, como por ejemplo en el brazo de Xochipilli, pero también en el ojo, incluso en la pupila, en la boca y en el mentón.

En la figura 2.22, se puede ver con más claridad, por el contraste con el fondo grisáceo de la base de preparación, esta misma huella de la incisión alrededor de la línea negra de la vasija y, si se observa con cuidado uno puede notar esto mismo a largo de las todas las líneas negras de contorno. Incluso, en la vasija, estas finas líneas blancas se ven a ambos lados de la línea de contorno lo que me hace pensar en dos posibilidades.

Una posibilidad es que después de un dibujo preparatorio se hiciera una incisión con un instrumento con punta recta, en lugar de una redondeada como yo pensaba. El hecho de que se deje una huella a ambos lados de la línea de contorno, puede indicar más bien en un instrumento, quizá un hueso afilado, pero recto en la punta. Lo que sugiero es que esta incisión hizo una canaladura que explica por qué la tinta queda atrapada en este pequeñísimo canal y las líneas son tan precisas. Esta incisión separa el color del contorno, y por tanto, es poco común que aquél se sobrepase y opaque la línea, por eso es tan brillante. En la figura 2.23, presento un esquema de cómo propongo que sea esta técnica. En esta posibilidad también podría pensarse en que la incisión fuera hecha con un instrumento filoso, como por ejemplo, la uña de un jaguar, como la que se muestra en la lámina 37 del *Códice Vindobonensis* (fig. 2.30).

Otra posibilidad es que se hiciera el dibujo preparatorio y que con algún instrumento de material perecedero, como por ejemplo un carrizo de maíz o de alguna especie vegetal con tallos tubulares duros como el otate (mexicanismo de *otlatl*, *Guadua amplexifolia*, fig. 2.31), al trazar el contorno con la tinta que llevara en su interior, las paredes externas del instrumento rayaran la base de preparación dejando una marca en los extremos de la línea. El instrumento debió ser algo a los estilógrafos

modernos, que al presionarse la punta de metal, sale la tinta de forma homogénea, sólo que en este caso debe tratarse de algún material perecedero, pues no se han encontrado estos instrumentos de metal. Es decir, que fuera un instrumento tubular que funcionara con una especie de válvula que al presionarse hacia abajo, permitiera que saliera de forma uniforme la tinta y, al hacer contacto con la superficie, dejara una marca.

Si uno raya el yeso con algún instrumento filoso, justamente se deja una línea más blanca, más brillante, que el resto de la superficie. Como ejemplo, podemos apreciar una alteración que se le hizo al documento seguramente al llegar a Europa, o en cuanto cayó en manos de alguien que manejaba el sistema de numeración arábica. En la lámina 19 (6) se puede ver, en la esquina superior izquierda, una incisión hecha quizás con una aguja o con un instrumento filoso que dejó una línea incisa un poco más delgada de la que se aprecia en la línea de contorno marcando un número 14, y otro trazo que parece una letra “f” incompleta a mano izquierda (fig. 2.24).

No debe descartarse la combinación de tres elementos: dibujo preparatorio, punzón para la incisión y la plumilla para la tinta. Estas posibilidades explicarían que la línea sea tan uniforme. La precisión se debe, además seguramente, a la intervención de la mano experimentada de un maestro o maestros, pues bien sea para el trazo del dibujo preparatorio, para el del punzón o el de una plumilla, lo cierto es se requería de habilidad realmente sorprendente.

Pero aunque es más difícil de apreciar en nuestro documento, en las zonas muy pequeñas se puede ver con más claridad que el color se aplica después de la línea de contorno. En la lámina 9 del *Laud*, por ejemplo, en el ave, cuyos trazos para representar las plumas fueron sobrepasadas por el color azul, lo que indica que se aplicó después (fig. 2.26). O en la curva de la nariz de Quetzalcóatl (fig. 2.25a), en esa área pequeña que difícilmente el pintor puede evitar invadir. Nótese cómo el brillo de la línea se ve opacado cuando se sobrepasa el color en ambos casos.

La calidad técnica tan precisa del *Códice Laud* dificultó en demasía apreciar un dibujo preparatorio. En el único lugar en donde lo he observado es en una escena llena de expresividad de la lámina 39 (32) (fig. 2.25), referida a la diosa Tlazoltéotl. Enfrente de ella, vemos una escena en donde Quetzalcóatl, bajo su aspecto de Ehécatl, aparece en un medio acuoso, posiblemente el mar por la representación de olas que lo rodean, o de un río caudaloso, acompañado de dos pejelagartos. En la representación de las olas, el color azul no está enmarcado, como sucede comúnmente, por el contorno de tinta negra, para separar el azul del agua del blanco de la espuma del mar. El artista del *Laud* tuvo la sutileza de no trazar la línea negra de tinta entre estos dos colores, logrando una gran expresividad de la ola. (fig. 2.25a). En la orilla del color azul se alcanza a ver una línea tenue gris debajo de la capa pictórica. Es de hecho, por esta sutileza, que pude verificar que la presencia de una línea brillante que se observa paralela al trazo de las volutas de las olas, se debía a una incisión. La evidencia de esta línea tenue hacer pensar que sí existía el dibujo preparatorio, pero que fue eliminado con la incisión.

El único antecedente que conozco<sup>80</sup> de la técnica de hacer una incisión y luego el contorno lo he visto en Cacaxtla (Fig. 2.27). Esto se apreciar más claramente en las figuras que no tienen contorno negro, en donde en el dibujo preparatorio rojo existe una incisión (fig. 2.27). También se ve bajo el contorno negro: se ve el dibujo preparatorio rojo y luego el contorno negro, pero cuando el contorno negro se ha perdido, se nota la incisión. Si esto es así, tendríamos ya dos semejanzas técnicas importantes entre las pinturas murales de Cacaxtla y el *Laud*: los tonos azules mayas y la técnica de incisión. Volveré sobre este asunto adelante.

---

<sup>80</sup> Erik Velázquez me ha referido en comunicación personal que hay cerámica maya con incisión, pero no he podido verificar si se trata de la conocida cerámica incisa, o si sobre esta incisión existe un contorno negro como la técnica que describo para el *Laud*.

### 2.3. Instrumentos

Un aspecto que llama mucho la atención del *Códice Laud* son las líneas rojas rectas con que se divide la composición de las láminas. Si observamos, por ejemplo, las láminas del primer capítulo del *Laud*, vemos que las líneas son rectas, uniformes, paralelas y forman ángulos rectos con bastante precisión. Son líneas horizontales o verticales que no fueron hechas a pulso, sino con el apoyo de algún instrumento. Sólo como contraste comparemos las líneas rojas del *Laud* (figs. 2.2 y 2.3) con las de otros códices, por ejemplo, las del *Vindobonensis* (fig. 2.30), que son trazadas a mano alzada. En estas líneas no he podido encontrar incisión, ni un dibujo preparatorio debajo de ellas.

En efecto, una de las cualidades que definen el estilo del *Laud* es la geometrización de sus formas y figuras. Ángulos rectos, líneas horizontales paralelas y perpendiculares, círculos casi perfectos, ¿qué instrumento se pudo haber usado para trazarlos? Robertson y Kubler han dedicado algunos comentarios al tema de los instrumentos. El primero opina específicamente para el caso del *Laud* y del *Fejérváry* que la precisión alcanzada de la línea puede deberse al uso de reglas y compases.<sup>81</sup>

Kubler, por su lado, sugiere que la uniformidad lograda para la línea de contorno del *Laud* y del *Fejérváry-Mayer*, puede deberse a que se utilizó algún “fino hilo de metal curvado para configurar los perfiles de las figuras”,<sup>82</sup> o algún instrumento que al aplicarse en la superficie se distribuyera con cierto grado de uniformidad. Su hipótesis parece tener sentido si pensamos que esta uniformidad no puede lograrse con el pincel, pues normalmente cuando el pincel está recién cargado de tinta, el trazo es más grueso y se va adelgazando conforme el material se va agotando.

De cualquier manera, hasta donde tengo noticia, no se han encontrado estos instrumentos pictóricos en contextos arqueológicos. Lo

---

<sup>81</sup> D. Robertson. *Mexican ...*, p. 308.

<sup>82</sup> George Kubler. *Arte y arquitectura de América Antigua*. Madrid, Cátedra, 1986.

que tenemos como prueba más contundente son las representaciones de instrumentos en algunos códices. En ellos encontramos imágenes que representan a personajes pintando códices con un instrumento que parece ser un pincel, como el de la lámina 48 del *Códice Vindobonensis* (fig. 2.28,) o en la lámina 37 (fig. 2.29) del mismo documento, en donde dos personajes que están flanqueando la figura de un árbol<sup>83</sup> llevan unos instrumentos en la mano. No sabemos si estos instrumentos son para tallar y horadar, pues la imagen pareciera aludir a que las líneas o incisiones del árbol fueron hechas con ellos. El que porta el personaje de la izquierda tiene las puntas filosas de los extremos, en particular de las garras de jaguar. El instrumento del personaje que está en el lado derecho, bien podría ser una especie de espátula, los pinceles normalmente se representan con una o más rayitas para indicar el pelo (fig. 2.28).

Ya se ha adelantado los posibles instrumentos con que se hizo la incisión. Al principio, por la sugerencia de Martínez Marín, me había imaginado un punzón puntiagudo, pero la huella del instrumento con el que se hizo la incisión sobre la superficie pictórica muestra, como se propone en el esquema de la figura 2.23, que se hizo alguno que termina en línea recta, pues a ambos lados de la línea de contorno se aprecia la incisión. Aunque cabría la posibilidad de que fuera puntiaguda y que lo que vemos a los extremos son las orillas de una perforación triangular que termina en punta y cuyos extremos son los que vemos en la superficie.

Si fuera así, también habría que considerar que la incisión fuera hecha con una garra de jaguar. En la lámina 37 del *Vindobonensis* que se menciona arriba (fig. 2.30), el instrumento que lleva el personaje del lado izquierdo, tiene en los extremos dos garras de jaguar; la forma en que están representadas es una convención inequívoca, muy clara y extendida en el arte del Altiplano para las garras de jaguar o felino, baste

---

<sup>83</sup> Identificado por Caso como el árbol de Apoala, lugar sagrado y primigenio de los mixtecos.

corroborarlo en Teotihuacan (fig. 2.31), Tula y por supuesto en los códices prehispánicos, lo cual es muy importante por el simbolismo que este animal tiene en el mundo mesoamericano.

Es interesante destacar que existe un detalle de la lámina 10 del *Vindobonensis* en donde están representados cinco instrumentos (fig. 2.29) que, de izquierda a derecha, pienso que se pueden tratar de una llana, un punzón con punta metálica, un pincel y brochitas o cepillos pequeños.

Para la aplicación de la tinta, como se decía arriba, podría haber sido una plumilla de suministro continuo al ejercer presión, que al apoyarla sobre la superficie, fuera dejando una marca al raspar el yeso a su paso, dejándolo más blanco. Habría que realizar más observaciones en microscopio para aclarar esto.

Muchos otros instrumentos debieron emplearse en los diferentes procesos mencionados arriba, como pedernales, quizá para cortar la piel; raspadores, machacadores para curtirla, piedra de pulir, espátulas, llanas para aplicar la base de preparación. Es muy posible que la capa pictórica se aplicara con un pincel de cerdas finas, pues no se aprecian las marcas, además de que el medio acuoso de las pinturas, como acuarelas, ayudan a evitar la huella.



### 3. EL ESTILO DEL *CÓDICE LAUD*, SU ESCUELA Y ARTISTAS

Antes de pasar a exponer ampliamente el estilo del *Códice Laud*, algunas cuestiones de primera importancia deben de esclarecerse para entender de qué estamos hablando cuando hablamos de estilo y qué sentido tiene conocerlo. En primer lugar, es importante detenerse en la historiografía de los estudios dedicados al estilo en la Historia del Arte; en su pertinencia en los estudios de arte prehispánico y, también, en la definición del término.

Así como en el capítulo I se dedicó atención a exponer la Tradición Estilística e Iconográfica Mixteca-Puebla, debemos dedicar atención a entender cuáles son las cualidades que definen un estilo, bajo qué perspectiva se entiende y si podemos apreciar escuelas pictóricas, como pretendo mostrar en este trabajo. Comencemos pues por el debate en la Historia del Arte.

#### 3.1. *El concepto de estilo en la historiografía*

En las últimas décadas, el estudio del estilo ha sido desdeñado por algunos teóricos del arte porque estuvieron determinados, en gran medida, por sus marcos de referencia, la historiografía de la disciplina y las cualidades del arte que estudiaban. Es importante tratar de entender por qué se han rechazado estos estudios y por qué han caído en desuso en la historiografía de la Historia de Arte, pues su rechazo no está referido en términos absolutos, sino relativos al contexto en donde ha dominado la historiografía de la disciplina.

Los estudios sobre el estilo de obras de arte estuvieron dedicados en gran medida a sociedades de Occidente. En el Renacimiento, lo clásico era puesto como punto de partida y más aún como la expresión más acabada y sublime del arte, los demás estilos eran juzgados, no descritos, en comparación con esas expresiones artísticas del mundo clásico. Pasaron muchos siglos para que las imágenes “monstruosas” de los indios de la Nueva España, llegaran a considerarse como obras de arte.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Con esos parámetros, los estudios sobre el arte de otras sociedades lo valoraban en tanto se acercaran o no al paradigma. Ese fue el modelo y ese modelo permeó en la mayoría de los estudios del estilo en la historiografía de los estudios de arte europeos, y norteamericanos, y pasó a México, con esa herencia. Por su visión unilateral, en parte, estos estudios fueron abandonados.

Este fenómeno de interesarse o no por el estilo tiene una historiografía muy interesante, pues estaba en boga en Europa en el siglo XIX y principios del XX; Giovanni Morelli, por ejemplo, tenía mucho trabajo para atribuir la autoría de obras italianas sin firmar, conservadas en varias colecciones particulares de Italia y Alemania. El problema de la identidad de obras de arte en Europa y Estados Unidos se fue resolviendo, de manera general, poco a poco; aunque aún hoy las atribuciones se siguen cambiando y las colecciones se han diagnosticado una y otra vez; pero el arte cambió y los problemas para entenderlo también. Así que la historiografía de la disciplina para estudiar arte occidental, que ha provenido fundamentalmente de Europa y Estados Unidos, se olvidó del estilo y lo tildó de anacrónico.

El desdén de estos estudiosos se debe también, con razón, a que su objeto de estudio no requiere o no es interesante centrarse en el estudio sobre estilo, porque sus obras no tienen ningún problema de atribución y el estudio de la forma es irrelevante para obras de artistas contemporáneos que no están interesados en ella y, por tanto, los críticos tampoco; a tal punto no lo están los más radicales que dicen que el arte ha muerto.

En los propios estudios metodológicos (exceptuando honrosas excepciones, gracias al acercamiento con la antropología), se dejan de lado los estudios del arte prehispánico o de sociedades no occidentales, su discurso se construye desde la perspectiva occidental y su objeto de estudio pertenece en mayor o menor medida a esta tradición adoptada en México. Por su lado, los estudiosos del México prehispánico, soslayan, también salvo algunas honrosas excepciones, los estudios de arte. En

México la disciplina es joven y sigue en desarrollo, especialmente para el arte prehispánico. Justino Fernández, Salvador Toscano, Miguel Covarrubias, Carlos Martínez Marín, Sonia Lombardo, Beatriz de la Fuente, entre los más importantes, fueron quienes abrieron brecha en esa monumental tarea.

Pero si se ha de hacer teoría del arte, éste no debe de atender sólo las necesidades de los estudiosos del arte occidental, deberá considerar las diferentes culturas del planeta para que sea universal. Por lo menos, esto debiera ocurrir en México y en los países donde se presente arte indígena y sería indicado que ocurriera en todo el mundo.

### 3.2. *La discusión del concepto de estilo*

El menoscabo y las críticas a los estudios sobre el estilo se deben también al modo insuficiente de definir el estilo a fines del siglo XIX y comienzos del XX. El rechazo surge, en parte, en respuesta a las posturas estáticas de Riegl y Wölfflin en el tema del estilo, cuyo marco de referencia era el arte clásico. Además este último autor no estaba interesado en conocer la historia, sino en crear conceptos. Al no preguntarse quién efectuó la obra y en qué condiciones la hizo, hicieron que las obras estuvieran ajenas a cualquier proceso histórico y que los estudios del estilo fueran meras taxonomías de obras de arte. El concepto de estilo tendía más hacia la teoría del arte que a su historia.

Kubler criticó las entidades cerradas de estas teorías y opinó que las obras constituyen “soluciones” de determinadas necesidades transmitiéndose en series. Pese a su originalidad este procedimiento seguía el “modelo de causalidad lineal, tan rígido como el sistema cerrado del estilo que se pretende impugnar”. “La proposición que hace Kubler parece tan irreal como la idea de estilo que intenta refutar”,<sup>1</sup> pues, cada secuencia de soluciones artísticas no puede considerarse extraña a la

---

<sup>1</sup> José Ricardo Morelos. *Estilo, pintura y palabra*. Madrid, Cátedra, 1994, p.31.

concepción del mundo que las propicia. Muchos de los críticos de los estudios del estilo lo negaron sin saber exactamente qué negaban. De todas maneras, en ambos casos, los seguidores de estos estudios y sus detractores, parece que faltaron en ubicar al estilo y entender su historicidad. Para Kubler estos dos conceptos son incompatibles, porque como sus antecesores, reconocía el carácter taxonómico y estable del estilo, sin entenderlo en su transformación con el paso del tiempo.<sup>2</sup>

No se preguntaron, como después hizo Baxandall,<sup>3</sup> qué razones históricas, qué elecciones estéticas se hicieron para que las obras de arte sean como son y a qué se debe que algunas obras sean semejantes. Así, para entender por qué una obra de arte es cómo es, debemos conocer el contexto histórico en el que fue creada. Qué visión del mundo y bajo qué condiciones tecnológicas, materiales, económicas, sociales, políticas y qué convenciones estéticas se dieron en el momento de su creación.

Lo cierto es que los estudios sobre estilo cayeron en desuso, pues los problemas que enfrenta la disciplina en Europa y Estados Unidos son distintos, en cierto modo, a los que nos enfrentamos los historiadores del arte prehispánico en Latinoamérica.

### 3.3. *La definición de estilo*

Claro está que no podremos seguir avanzando si no partimos de una definición sobre el término, el cual es ampliamente utilizado en nuestra vida cotidiana; no es de extrañar, por ello, que el Diccionario de la Real Academia Española tenga registradas doce acepciones de él. Una de ellas revela muy bien lo que en las artes plásticas es el estilo, a saber: “el estilo es el carácter propio que le da a sus obras el artista”. Este carácter se expresa en el modo, la manera o la forma en que fue realizada una obra de arte. Esa forma de expresión utilizada identifica a la obra con su creador,

---

<sup>2</sup> George Kubler. “Style and representation of historical time”, *Annals New York Academy of Science, New Haven, Yale University, 1967.*

<sup>3</sup> Michel Baxandall. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros.* Madrid, Hermann Blume, 1989, pp. 42-56.

pues el estilo de cada artista le imprime a su obra un sello personal que involucra convenciones gráficas de un pueblo. Estas convenciones son acuerdos sociales de representación expresadas en el arte y que transmiten asociaciones mentales y representación visuales de su forma de ver el mundo.

La definición que presento a continuación pretende sintetizar lo que me parece esencial de lo dicho por otros autores en torno al concepto de estilo, así, en pocas palabras, entiendo por estilo artístico el carácter propio de una obra producida por un individuo o grupo de una forma constante en un contexto específico. El carácter propio es el conjunto de cualidades peculiares de una obra artística realizada por una persona o una colectividad y que lo distingue de otra obra por su modo de ser. Este modo de ser se expresa en la apariencia formal, es decir, en las técnicas y materiales empleados, así como en las formas, los colores, las líneas, en fin, cualidades plásticas, a las que llamaré categorías, que lo hacen distinguirse de otros.

La mayoría de los autores que se han dedicado a proponer una definición de estilo han resaltado ese carácter propio que poseen las obras de arte. A este carácter propio del estilo Meyer Schapiro lo llama expresión significativa o rasgo distintivo por medio del cual se hace visible la personalidad del artista y el punto de vista general de un grupo expresado en forma constante.<sup>4</sup> Sonia Lombardo se refiere a este mismo aspecto del estilo llamándolo expresión característica, significativa y emotiva o la “apariencia dominante” de una obra artística.<sup>5</sup>

Así, el carácter es el reflejo de la personalidad de un artista y de la cultura a la que pertenece. Por lo tanto, el estilo identifica a la cultura que lo expresa. Como diría Schapiro: “el estilo es una manifestación de la

---

<sup>4</sup> Meyer Schapiro. *Estilo, artista y sociedad*. pp. 71-78.

<sup>5</sup> Sonia Lombardo. “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, en *La pintura mural prehispánica. Teotihuacan*. Tomo I. Beatriz de la Fuente coord. México, UNAM-IIE, 1995. p. 3

cultura como un todo, el signo visible de su unidad”.<sup>6</sup> Este es un aspecto relevante del estilo, pues a través de él nos acercamos a la identidad de un grupo. Estos rasgos distintivos se convierten en elementos diagnósticos de un estilo, pues son las características más sobresalientes de una obra que la hacen identificarla.

El estilo se presenta en un contexto específico, es decir, en un entorno político, histórico, socioeconómico y cultural determinado. Por ello Sonia Lombardo afirma que: “el estilo es la expresión plástica de un grupo social en un momento histórico”<sup>7</sup>. En el caso del estilo pictórico de los códices prehispánicos el contexto se ubica en el periodo Posclásico mesoamericano, específicamente en el momento de la aparición del estilo Mixteca-Puebla cuyas principales características ya se comentaron en el capítulo I.

En otras palabras, Rosa López Torrijos escribe que el concepto de estilo es “entendido como conjunto de características comunes a un grupo de obras o de artistas, que ayudan a conocer su origen, influencia y vinculaciones”.<sup>8</sup>

#### 3.4. *El estilo en el arte prehispánico*

Para los que estudiamos arte prehispánico, el estudio de los estilos sigue siendo útil. No es, desde luego, ni la única, ni la más importante manera de estudiar el arte, es un camino que marca el comienzo de un fructífero andar en el estudio del arte prehispánico, sin el cual andamos en terrenos movedizos y especulativos. Se busca pisar sobre tierra firme, sobre lo que los historiadores del arte prehispánico necesitamos para estudiar los objetos a profundidad. Si queremos hacer un estudio sistemático del arte mesoamericano debemos comenzar por lo que en la disciplina se conoce

---

<sup>6</sup> Schapiro, *op. cit.*

<sup>7</sup> Sonia Lombardo, “El estilo...”, *op. cit.* p. 3

<sup>8</sup> Rosa López Torrijos, “Estilo. Concepto histórico y uso actual”, en *Tradición, estilo y escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*. México, UNAM-IIE, 2004. pp.199-206.

como fijar al objeto, qué es, quién, cómo, con qué, cuándo y dónde se hizo una obra de arte; preguntas primordiales para profundizar en el tema y los motivos, su simbolismo y significado, su manera de ver el mundo, su uso y función, aspectos que tocaremos más adelante.

Algunos autores que realizaron un análisis formal tanto en pintura mural, como en códices pictóricos indígenas me han orientado de manera general en mi comprensión de lo que es estilo y cómo se comporta en el arte prehispánico. Entre los más importantes puedo mencionar a Donald Robertson,<sup>9</sup> Sonia Lombardo,<sup>10</sup> Martha Foncerrada,<sup>11</sup> Beatriz de la Fuente,<sup>12</sup> Mary Elizabeth Smith,<sup>13</sup> Pablo Escalante,<sup>14</sup> Michael D. Lind y Eloise Quiñones.

Estos autores no sólo me han permitido conocer aspectos específicos de diversos estilos existentes en el arte mesoamericano, sino que me han permitido saber qué es, cuál es su importancia, cómo lo trabajan y han sido guía en mi propia labor de investigación.

Lombardo, de la Fuente y Foncerrada, historiadoras del arte que han abierto brecha en los estudios sobre arte prehispánico. La primera ha hecho contribuciones importantes sobre estudios de estilo, cuyo mayor virtud son la claridad en sus conceptos y su aplicación sobre casos específicos.<sup>15</sup> La segunda, además de estudios y catalogaciones muy útiles sobre arte olmeca, tolteca y huasteco, por mencionar los más importantes, también ha enriquecido nuestro conocimiento con reflexiones y visiones críticas sobre el concepto de estilo. Y la tercera, por sus aportaciones sobre

---

<sup>9</sup> D. Robertson. *Mexican manuscripts painting...*, "The style of the Borgia Group..." .

<sup>10</sup> Sonia Lombardo, "El estilo...", *op. cit.*

<sup>11</sup> Martha Foncerrada de Molina. Cacaxtla. *La iconografía de los olmeca-xicalanca*. Emilie Carreón ed. México, UNAM-IIE, 1993.

<sup>12</sup> Beatriz de la Fuente. "Reflexiones en torno al concepto del estilo", *Obras*, T. 1, México, El Colegio Nacional, 2004. pp. 33-47. "El concepto de estilo. El arte olmeca", *Obras*, T. 3, "Lo olmeca, ¿un estilo o una cultura?", en *Obras*, T. 5, 2009, pp. 309-326.

<sup>13</sup> Mary Elizabeth Smith. *Picture Writing from Ancient Southern Mexico. Mixtec Place, Signs and Maps*. Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1973.

<sup>14</sup> Pablo Escalante. *El trazo, el cuerpo...*, *op. cit.*; *Los códices mesoamericanos...*, *op. cit.* y "Notas para una definición del término estilo", ms. 2004.

<sup>15</sup> Basten por citar como ejemplo sus estudios sobre los murales de Cacaxtla, Teotihuacán y el arte zapoteca entre los más importantes.

artes eclécticos como el de Cacaxtla. Desde luego, estos investigadores han marcado una época en los estudios sobre arte prehispánico.

Robertson, Escalante y Quiñones han hecho contribuciones muy importantes sobre la definición estilística de la tradición Mixteca-Puebla y han sentado las bases para su profundización, no sólo en el arte prehispánico, sino de manera muy importante, sobre el arte indígena en códices del siglo XVI. Robertson fue el primer investigador que abriera, desde la perspectiva de la historia del arte, los estudios sobre manuscritos pictográficos y las cualidades que comparten gran parte de ellos. Las aportaciones que se han hecho después de él, mejoradas y enriquecidas, tienen una deuda intelectual con este investigador. Smith, Lind y Quiñones han hecho agudas contribuciones sobre las diferencias internas y las variedades estilísticas que se presentan, bien en los documentos o en la cerámica policroma Mixteca-Puebla.

Escalante por su lado, ha enriquecido el trabajo de Robertson, y el de Nicholson en el aspecto iconográfico, del concepto Mixteca-Puebla, con sus estudios específicos sobre la impresionante continuidad del estilo prehispánico en los códices coloniales.<sup>16</sup>

### 3.5. *El estilo en los códices*

Las cualidades más importantes del estilo de los códices fueron enlistadas por Pablo Escalante<sup>17</sup> siguiendo y complementando las que habían propuesto Donald Robertson y H.B. Nicholson. Sobre las planteadas por Robertson es interesante mencionar que algunas de ellas traspasan no solamente las fronteras del área nuclear del estilo Mixteca-Puebla, sino las de Mesoamérica. Así, Robertson<sup>18</sup> retoma cualidades señaladas por el arqueólogo Emanuel Löwy, al describir el arte clásico griego y el arte egipcio (fig. 1.8 y 1.9), que se observan también en esta tradición

---

<sup>16</sup> Con los trabajos citados y de manera personal ha sido guía en mi formación y en mi propia investigación sobre el tema.

<sup>17</sup> P. Escalante. *El trazo...* pp. 90-93.

<sup>18</sup> D. Robertson. *Mexican Manuscripts...* p. 23

mesoamericana. Entre las más importantes, Löwy<sup>19</sup> resaltaba que: “la estructura de la imagen de la memoria es la misma en todas las culturas” y las representaciones de este proceso psicológico muestran rasgos comunes. Algunos de estos rasgos son: 1) la configuración y el movimiento de las figuras se limitan a unas pocas formas típicas; 2) las formas individuales se esquematizan en patrones lineales regulares, lo que Elizabeth Boone más tarde llamara el estereotipo inequívoco;<sup>20</sup> Un caso típico de esto lo podemos apreciar en los glifos de los días; 3) la representación de la figura humana es de perfil principalmente y 4) el uso de colores es uniforme, sin gradación de luz y sombra. Todas estas características las encontramos también en el *Códice Laud* como se puede apreciar en las figuras anteriores.

Nicholson, al referirse al estilo Mixteca-Puebla reafirma algunas de estas características identificando 1) la precisión casi geométrica de las figuras 2) la rigurosa estandarización de los símbolos, lo cual se aprecia en un repertorio limitado de signos gráficos; 3) el uso de una extensa gama de colores y 4) el diseño de figuras de tipo caricaturesco con algunos rasgos prominentes exagerados.<sup>21</sup>

Robertson señala, en primer lugar, que los artistas que elaboraron los manuscritos usaban un arte conceptual; no estaban interesados, dice el autor, en dibujar la naturaleza como la veían, lo cual se puede apreciar en las escalas y la forma de representación de la figura humana o en la proporción y el uso de escalas entre ésta y las formas arquitectónicas (Fig. 3.20). Su principal objetivo era comunicar ideas. La cantidad de códices que se han encontrado en la época colonial y la persistencia de “escenas unificadas” observadas en los manuscritos prehispánicos, confirman la

---

<sup>19</sup> Emanuel Löwy. *The Rendering of Nature in Early Greek Art*, citado por Meyer Shapiro en *Estilo, artista y sociedad*. Madrid, Tecnos, 1999. p. 94

<sup>20</sup> Elizabeth Hill Boone, “Pictorial Codices of Ancient Mexico”, en *The Ancient Americas. Art from Sacred Landscapes*. Chicago, The Art Institute of Chicago, 1992.

<sup>21</sup> H.B. Nicholson. “The Mixteca-Puebla Concept In Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination”. En *Precolumbian Art History, Selected Readings*. Alana Cordy-Collins y Jean Stern eds. Palo Alto, Ca. Peek Publications, 1977. p. 115.

eficacia de la comunicación de estos documentos que se mantuvo con éxito todavía durante la Colonia.<sup>22</sup>

Otra característica de estilo de los códices, continua Robertson, es lo que llamó línea-marco (frame-line) que tenía la función de aislar colores y formas, logrando que las figuras tengan partes identificables. El uso de la línea-marco da como resultado figuras planas.<sup>23</sup> En este sentido lo que Martha Foncerrada observa para la pintura mural de Cacaxtla,<sup>24</sup> acerca de que existe un predominio del dibujo, también se puede observar en los códices prehispánicos.

Pablo Escalante retoma estas aportaciones y propone otras características importantes que define como rasgos diagnósticos de la TEIM-P,<sup>25</sup> entre los siguientes:

- 1) La representación de los seres humanos, animales y otros objetos del mundo natural, está afectada por un proceso de simplificación de formas que conduce al mencionado uso de estereotipos relativamente rígidos.
- 2) La mayoría de las escenas centran su atención en la figura humana y son representadas así:  
Es común el rostro, los brazos y las piernas de perfil, el tronco de frente y la zona de las caderas en tres cuartos.
  - a) La proporción entre la cabeza y el resto del cuerpo oscila entre 1:2.5 y 1:3. (Fig. 1.9).
  - b) La oreja se dibuja en forma de hongo (Fig. 1.9).
  - c) Los pies y manos presentan posible falta de correspondencia izquierda – derecha (Fig. 1-9).
  - d) Se hace hincapié en representar dedos y uñas (especialmente de las manos) (Fig. 1-9, 3.2).

---

<sup>22</sup> Donald Robertson. *Mexican Manuscript...*, p.23.

<sup>23</sup> *Ididem*. P. 16

<sup>24</sup> Martha Foncerrada de Molina. *Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*. Emilie Carreón Blaire ed. México, UNAM-IIE, 1993.

<sup>25</sup> Pablo Escalante, *El trazo...*, p. 92-93.

- e) Las sandalias se representan de la forma común en Mesoamérica, es decir, grandes y notorias, sobretodo la talonera y el lazo (Fig. 3.2).
- f) Los pies aparecen más largos que las sandalias y los dedos hacia abajo en ángulo recto. En el caso del *Códice Laud* esto no se presenta así. Sí se observan los dedos que sobresalen de la sandalia, pero desde mi punto de vista pareciera tratarse de una yuxtaposición de planos, donde la intención de representar los dedos predomina, sobre la representación naturalista del pie. Este aspecto será analizado a detalle más adelante (Fig. 1-9).

### 3.6. *El estilo del Códice Laud*

Nuestro documento comparte las cualidades descritas arriba para los códices. Así que en adelante resaltaremos las cualidades que lo hacen distinguirse. A partir del capítulo V, se discutirán y analizarán las semejanzas y diferencias específicas con otros códices y con algunos materiales arqueológicos disponibles de diversas regiones, lo cual hará más claras las cualidades que lo distinguen.

#### 3.6.1. *Los rasgos distintivos*

Una de las cosas que hacen más visible al estilo y que lo definen en primera instancia, son sus rasgos distintivos, su expresión dominante. Si quisiéramos definir cuáles son los rasgos distintivos del *Códice Laud*, comenzaríamos por decir que es un código que privilegia la economía de las formas a la ornamentación, la simplificación a la representación detallada de valores táctiles; tiende a usar formas esquemáticas y sintéticas, como de alguna manera se expresa en la tradición de la que forma parte, aunque en este caso se busca aún más la simplificación; se privilegia el uso de la sinécdoque<sup>26</sup> como recurso discursivo de nombrar el todo por la parte.

---

<sup>26</sup> Del Paso y Troncoso. *Descripción...* p.

Martínez Marín en su estudio lo describe más a detalle y dice de nuestro documento que el “dibujo de las figuras es firme, elegante y fino” y el “delineado negro de inmejorable acabado” sus “colores brillantes y bien contrastados”.<sup>27</sup>

Burland en su análisis formal dice que los pintores fueron acuciosos observadores de la naturaleza y usaron representaciones de ésta reducidas a símbolos,<sup>28</sup> en donde cada uno está claramente dibujado y balanceado, “es de una mano firme y decidida”. En efecto, no es que su simplificación lo lleve a la homogeneidad de sus formas y posturas, pues hay una gran diversidad de posturas, gestos y detalles que cambian en un mismo símbolo.

Nicholson dice que el estilo pictórico del *Códice Laud* y del *Fejérváry-Mayer* es “superior” a cualquier otro conocido en Mesoamérica. Característica importante de su iconografía es que los atributos de los dioses están reducidos a lo esencial, como por ejemplo, la tendencia a la simplificación que se ve en los signos de los días. Reafirma que en ambos códices es notable la economía en la representación de figuras.<sup>29</sup> Nelly Gutiérrez habla también de este aspecto resaltando que la principal cualidad del código es la claridad en la representación.<sup>30</sup>

Kubler, expresa lo siguiente del *Fejérváry* y del *Laud*: “su estilo gráfico tiene cualidades de elegancia y precisión ausentes en las figuras chatas, más angulares y redundantes, del grupo Borgia”.

Anders, Jansen y Reyes también resaltan la impresionante perfección técnica del pintor, así como el “carácter estilizado y generalizado” de los dibujos. El colorido muy fino y homogéneo. Las proporciones se calcularon de manera precisa en relación al espacio disponible. Dice así: “Tenemos ante nosotros el producto maduro de un

---

<sup>27</sup> Martínez Marín, *op. cit.* p. 9

<sup>28</sup> Burland, C.A. “Una cuenta de los 360 días en un código mexicano”, en *Códice Laud*, Introducción, selección y notas de Carlos Martínez Marín. p. 18.

<sup>29</sup> Nicholson, *op. cit.* p. 155

<sup>30</sup> Nelly Gutiérrez, *op. cit.* p. 62.

hábil y gran maestro, procedente de una escuela en la que se hacía énfasis en la perfección del dibujo y su técnica mecánica”.<sup>31</sup>

Ségota, al hablar del estilo del Fejérvary-Mayer y del *Laud*, comenta, “impresionan por la pureza de la línea y por las superficies cromáticas poco fragmentadas”.<sup>32</sup>

Todos estos autores presentan descripciones bastante certeras y coinciden en señalar la precisión, la exactitud y la firmeza de trazo del *Códice Laud*, como ya mencioné en el apartado sobre la técnica pictórica. A continuación expondré cómo es la composición, la línea, el color, la forma y algunas estrategias de representación.

### 3.6.2. *La composición*

Comencemos por la estructura interna, cómo está dividida y organizada la información dentro de las páginas, es decir, cómo es la disposición espacial. Como comenté en el capítulo anterior, el espacio pictórico está previamente planeado, pues los dobleces del soporte, coinciden en el anverso, con el tamaño de las láminas. La composición es sobria, en el sentido de que hay un equilibrio entre el espacio disponible y las figuras. Esta distribución del espacio y organización del discurso hace que el código privilegie la claridad visual a la ornamentación o la saturación de las formas, diría que tiene una expresión contraria al horror vacui.

La composición está regida en gran parte por los temas, de manera que su estructura interna está compuesta de 11 capítulos o secciones como ya se mencionó. Se observa un equilibrio entre las formas y el espacio disponible, el cual está dividido por líneas rojas trazadas en forma horizontal y vertical (ver Esquemas, secciones 1<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup> y 11<sup>a</sup>), o por líneas imaginarias que dividen las figuras ordenadamente (secciones 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>). Si observamos los esquemas que se acompañan, podemos observar que en algunas láminas las figuras están organizadas en registros

---

<sup>31</sup> Anders, *et al. El Libro de la muerte...*, *op. cit.* p. 15.

<sup>32</sup> Ségota, Dúrdica, “El olvido..”, *op. cit.* p. 286.

horizontales. A veces las láminas están divididas en dos registros más anchos y otros dos que los flanquean por la franja inferior, más angostos, donde normalmente están los glifos para los días. En algunos casos, como en las láminas 1 a 4 (ver esquema), estos registros están cortados por líneas verticales que dividen la lámina en dos, excepto cuando se interrumpe por el registro horizontal del medio, porque éste está dividido en tres partes (lámina 2 y 3).<sup>33</sup> En otros, las escenas no están divididas por líneas verticales, por lo que su composición se ordena en registros horizontales, aunque la disposición espacial de las figuras las ordena como si fueran cuadretes (láminas 5 a 8).

En el capítulo 2 (láminas 9 a 16), una escena ocupa prácticamente toda la lámina, a no ser por la franja inferior que se utilizó para los glifos de los días. En el capítulo tres, las figuras están organizadas por líneas imaginarias que distribuyen las figuras en cuatro partes, como si fueran también cuadretes, pero sin líneas rojas.

Sólo en dos láminas la composición es más compleja; en la 23 y 24, no hay ninguna línea roja que divida el espacio y las escenas ocupan toda la lámina. La diferencia tan notable en su composición, quizá pueda explicarse por la importancia simbólica que tienen cada una, la 23 por estar representado Tláloc como señor de los días, es decir, como rector del tiempo; y la 24, porque es un cosmograma con los principales dioses de la cosmogonía náhuatl. En ambos casos la información está presentada de una forma muy sintética. Pero como veremos adelante, podría deberse también a la intervención de otra mano en estas dos láminas.

De la lámina 25 a 32 las escenas carecen de líneas divisorias rojas aunque conservan la misma composición del capítulo 2. De la 33 a la 38 la composición es por cuadretes (cuatro o cuatro y medio cuando este se ubica mitad en una lámina, mitad en otra. De la 39 a la 46 las láminas

---

<sup>33</sup> Las láminas anexas se presentan por capítulos. Cuando no se tienen imágenes del original se presentan imágenes de los facsimilares indicando el año de la edición. Por ejemplo Lam, 1 (24)\_94, quiere decir lámina 1 (la numeración de Kingsborough entre paréntesis, y el año del facsimil (66 o 94) en el nombre de los archivos digitales.

están divididas, fundamentalmente, en dos registros horizontales, aunque en la parte inferior de las láminas 39 a 44 una franja inferior con glifos de días ocupa el espacio, como en otras láminas. En las últimas dos, las escenas cubren la parte superior, mientras que en la parte inferior está ocupado por símbolos que todavía no han podido interpretarse del todo como veremos en el capítulo sobre iconografía (ver esquemas).

Como se expuso con anterioridad, Francisco del Paso y Troncoso,<sup>34</sup> demostró que la estructura calendárica del documento obligaba a seguir lectura de derecha a izquierda. En algunas secciones se puede apreciar que la dirección de lectura cambia de izquierda a derecha, cuando se llega al final de la sección por la parte inferior y se regresa hacia el inicio, por la franja superior (ejemplo sección 3, ver esquema).

### 3.6.3. *La línea*

La línea es uno de las categorías o cualidades más importantes dentro de la apariencia formal de los códices prehispánicos, es un rasgo distintivo. Cómo no serlo, si el dibujo es la base de este arte pictográfico en donde las formas están definidas por esta línea uniforme de contorno, y ellas en conjunto forman figuras más complejas que también lo están. Robertson y Nicholson hablan de que esta línea hace que las figuras puedan verse como con partes desprendibles o bien de tipo caricaturesco, por lo esquemático de sus posturas y formas.

Por su carácter uniforme, Robertson quiso tomar distancia del término contorno y calificó a esta línea como una línea-marco que, “a diferencia de la pintura europea no presenta variaciones en su grosor y su intensidad”, cosa que si ocurre con el arte del Renacimiento, por ejemplo donde las variaciones en el contorno buscan modelar las formas redondeadas que se buscaba representar.<sup>35</sup> Hay una gran diferencia entre los contornos entre el arte del Renacimiento y el de los códices, sobre todo

---

<sup>34</sup> F. de Paso y Troncoso, *Descripción...*, *op. cit.*

<sup>35</sup> Robertson, *Mexican Manuscripts...*, p. 16.

por su función, pero difiere del carácter volumétrico que pueda tener la línea en el Renacimiento como afirma Robertson, más bien veo una clara intención de desaparecer la línea en este, pues como bien dice este autor, las orillas se pierden en las formas redondeadas de este arte.<sup>36</sup> En este caso, creo que la línea juega un papel menos relevante que el juego de luz y sombra, en lo referente a la representación del volumen. Así, no encuentro justificación para llamar línea-marco a una línea que es claramente de contorno, pues lo que justamente hace esta línea en el dibujo es enmarcar formas. Este término en español es el que me parece más adecuado.

En el *Códice Laud* la línea es un aspecto más atrayente por su precisión y uniformidad, como ya se mencionó en el apartado sobre la técnica y los instrumentos. Ciertamente la línea uniforme es una de las cualidades de los códices mesoamericanos y que los distinguen de otras representaciones pictóricas, debido a que es una expresión plástica en donde domina el dibujo. Hay una clara intención en la TEIM-P de delimitar formas, áreas de color, pero en el *Laud* una cualidad que lo distingue, es justamente su trazo firme y definido, sin repasos, sin dubitaciones y sin sobrepasar los ángulos y uniones.

La expresividad de sus posturas, como en algunas escenas que evocan claramente dolor (lámina 46), muestran que a pesar de ser sus formas angulosas y geométricas y su línea firme, las figuras no son rígidas, presentan dinamismo y acciones específicas que merecen estudiarse sistemáticamente para entender su comportamiento y la idea central de la escena.

Tanto las líneas de división, como las que conforman las figuras y los círculos fueron trazados, seguramente, como se dijo, con instrumentos de apoyo como reglas, moldes o sellos; por ejemplo, para repetir círculos con alguna fibra vegetal de forma tubular que al mojarse con tinta se

---

<sup>36</sup> *Ibidem*,

estampara en la superficie pictórica de forma precisa y homogénea en su tamaño y forma.

Es de llamar la atención en nuestro documento este aspecto, pues las líneas son rectas y paralelas, forman ángulos rectos cuando hacen intersección, tanto en las líneas de división como en la conformación de las figuras, por lo que tienden, por tanto, a configurar formas geométricas (figura 3.4), rectángulos, cuadrados, círculos.

La precisión de la línea del *Códice Laud* se puede apreciar en los detalles más mínimos, como por ejemplo en el delineado de las uñas de las manos y los pies, o en la pupila de los ojos (figura 3.1-3.4). O también en los ángulos y terminaciones de formas rectas o curvas de las figuras, en donde no se aprecian líneas fuera de su lugar, es decir, sobrepasando un límite, como por ejemplo, en los dientes y en las pequeñas líneas para representar flecos de textiles. No se aprecia inclusive el inicio y el término de los trazos, son excepcionalmente uniformes. Todas las figuras y sus partes, aún las más pequeñas, están claramente representadas.

#### 3.6.4. *El color*

El color es uno de los temas más complejos y poco estudiados a profundidad que requiere de una más dedicada y decidida investigación. Definir un color y sobre todo, reproducirlo, es un logro difícil de alcanzar. La primera dificultad está en que los documentos pictográficos mesoamericanos están dispersos por todo el mundo y es difícil conocer los colores originales. En algunos casos se tienen en los facsímiles distorsiones graves de los colores que nos confunden y no nos ayudan a distinguir sus cualidades, sus cambios y, por tanto, nos impiden investigar el significado de los mismos.

En el caso del nuestro documento, las ediciones facsimilares a color que se hicieron en 1966 y 1994, realizadas por la misma prestigiosa casa

editorial,<sup>37</sup> no reproducen fielmente algunos de los colores. El principal problema se presenta en el azul y el verde, pero también sucede con el rojo, el café y el carne. Ahora que tuve la fortuna de ver el original, pude observar que el *Códice Laud* tiene una variedad cromática sorprendente y más amplia que la que conocía por los facsímiles, por la cantidad de tonos expresados en algunos colores (Tabla 3-1 y 3-1a).

Dentro de los códices prehispánicos, el *Laud* es uno de los que más amplia gama cromática posee. Sin contar los diferentes matices y tonos, de los que hablaré adelante, este documento tiene 11 colores, azul, verde, rojo, rosa, carne, naranja, amarillo, café, gris, y por supuesto, negro y blanco.

Lo primero que saltó a mi vista con la observación del original es que existen diferencias notables en la gama cromática entre los capítulos y consistencia dentro de ellos en los colores empleados. Es decir, se observa una deliberada elección de los colores y matices muy sutiles que sugieren cambios intencionales, seguramente vinculados con valores simbólicos que requieren de más investigación. Por lo pronto, lo que a continuación se presenta está en función del comportamiento de los colores, por capítulos, a lo largo del documento. No se tienen imágenes de todas las láminas del original, por lo que, cuando es necesario, se presentan imágenes de alguno de los facsímiles a color que se acercan más al original.

Aunque no pude tomar fotografías calibradas, las excelentes condiciones de luz natural en que fueron tomadas me parece que se acercan bastante a lo que mi memoria recuerda. Como son demasiados colores y tonos tan semejantes como para retenerlos todos, decidí optar por el registro de los colores observados en comparación con la Tabla Munsell. Esta tabla contiene 1150 colores en 40 láminas, las cuales se organizan ubicando a cada color en láminas de acuerdo su tono y su lugar en el espectro de colores y su escala de grises. Así, son cuatro tablas por

---

<sup>37</sup> Academiche drug und Verlagstalt, Graz, Austria.

color marcadas con los siguientes números: 2.5, 5, 7.5 y 10, para Azul (B), Azul-Verde (B-G), Amarillo (Y), Amarillo-Rojo (YR), Verde (G), Amarillo-Verde (GY), Púrpura (P) Púrpura Azul (PB) Púrpura Rojo (PR), éstas tres últimas no se usaron.

Aunque en algunos casos no pude encontrar un color exacto, registré el más cercano. La diferencia entre el tono de la Munsell y las fotografías digitales que pude tomar, gracias al apoyo de la Biblioteca Bodleiana, muestran un poco esta discordancia. Si se logra tomar fotografías, disponer de un monitor e impresora calibrados podría prescindirse de la Tabla Munsell. Pero como eso no ha sido posible realizarse, se presentan la información recabada en torno al tema de color por estos medios. Así, aunque con cierto grado de error, los colores referenciados a la Tabla Munsell son una guía útil para el estudio.

Una gama más amplia puede verse en realidad con la revisión del original, pues pude identificar 28 diferentes tonos y matices, donde el azul, el verde y el beige llevan la gran mayoría (Tabla 3-1 y 3-1a). Estas diferencias registradas en una primera revisión deben de confirmarse con estudios de colorimetría, controlando la cantidad de luz y haciendo el registro fotográfico para confirmar esta primera identificación. En tonos muy cercanos, en láminas diferentes, es necesario intentar cotejarlos in situ, (cosa que no fue posible realizar en esta primera visita); por lo pronto, lo que presento a continuación es el registro de lo que se observó y se comparó con un color de la Tabla Munsell y su número correspondiente.

El rojo y el gris son los colores más estables del códice. En el amarillo, los cambios están relacionados con la pérdida de la capa pictórica, pues es la que tiene menos adherencia a la superficie, de acuerdo a lo que he podido observar. En este caso, las diferencias tonales son producto del paso del tiempo y del deterioro de la capa pictórica, más que una acción deliberada como veremos adelante. Pasemos pues a presentar el resultado color por color.

### *Azul*

El color azul es uno de los más llamativos del *Códice Laud*. Hasta el momento no conozco un código que tenga tantos tonos de azul; recuerdan mucho a los azules mayas que se observan en los murales de Cacaxtla o en el área maya y que son azules turquesa, verdosos, en diversos matices. Pero no sólo por su aspecto visual ha llamado mi atención, sino también por las variedades que registré de ese azul a lo largo del documento, marcadas de forma intencional en los capítulos como el caso de otros colores como veremos.

El azul más intenso y vivo lo aprecio en los capítulos 1 y 2 (figuras 3.5 y 3.1 respectivamente). Es un tipo de azul que no encontré idéntico en la tabla Munsell, sino dos colores que le son cercanos: está entre el azul 2.5 B 5/8, que es el más cercano, y el azul 2.5 B 6/8 (Tabla 3-1 y 3-1a, figura 3.5).

En el capítulo 3 (láms. 7-22), el azul es claramente más grisáceo y claro, menos intenso, es el que va a predominar en adelante (10 GB 6/4). Del capítulo 4 y 5 se repite la gama cromática. El 4° es un capítulo de una sola lámina, muy importante porque está dedicada al Tláloc (lám. 23), como señor y patrono de los días del calendario en un contexto, por supuesto, acuático. Aquí se presentan dos delicados azules con una sutil diferencia tonal. Son tonos que ya se habían presentado muy parecidos antes, en el capítulo 1 y 2, y en el 3. En la 24, y ya desde la lámina 23, se usan estos tonos usados en los capítulos anteriores, pero ahora juntos en una misma lámina.

Del capítulo 6, se repite la gama del capítulo anterior y se suma un azul un poco más oscuro (10 GB 5/4). En el capítulo 7 aparece un tono de azul, más grisáceo, un tono cercano a 7.5 BG 6 /4-7/. Del capítulo 8 en adelante predomina el tono azul que aparece desde el capítulo 3 (10 GB 5/4).

Más allá de continuar investigando el simbolismo que cobran los azules en este documento, es de suma importancia explorar las conexiones

mayas en relación al pigmento utilizado, los conocimientos técnicos y la materialidad necesarios para lograr ese manejo del azul de tan excelente factura, a juzgar por haber sobrevivido entre 500 y 800 años en tan buen estado de conservación, y por la variedad de tonos azul-verdosos logrados.

#### *Verde y café*

El verde es otro color muy atractivo y de sorprendente variedad, es de los colores que también cambian con los capítulos. No tiene tanta adherencia como el azul, pues hay partes de capas pictóricas que se han desprendido completamente (lámina 43, figura 3.6), pero también se conserva en general bastante bien conservados.

El verde parduzco que aparece en el registro inferior del CID de la lámina 1, y en el capítulo I, no vuelve a aparecer en los otros capítulos, es un tono único. Tan sólo se le acerca el que aparece en la lámina 9 (16), capítulo 2, pero ya es más bien café. Este tono se mantiene sólo durante uno de los capítulos más importantes dedicados al Tonalpohualli y los dioses patronos de las trecenas. Es el tono usado para el árbol cósmico de varias escenas, a su vez asociado con el tono del lagarto y la tierra. Estos dos colores, el verde parduzco y el café no vuelven a parecer en el resto del documento.

En el capítulo III, aparece por primera vez un verde muy peculiar (7.5 G 6/6), muy diferente del capítulo 1. Es un tono intenso mucho más cercano al azul que al amarillo, como lo son el de las primeras láminas. Este verde desaparece en los capítulos 4 y 5, donde sólo hay distintos tonos de azul. Del capítulo 6, mis registros indican un cambio en el tono a 2.5G 5/6-6.5. Este color se mantiene en el resto del documento solo que con ligeras variaciones, en algunos casos el verde es más claro como en el capítulo 7 (láms. 33-38) y en otros más oscuro como en las láminas 22 y 45, pero de este color que aparece en el capítulo 3, se derivaron los otros que fueron cambiando. Sin embargo, a pesar de las variaciones es importante aclarar que, como en el caso del azul, las variaciones son

consistentes en los capítulos, es decir no cambian dentro de ellos, lo que quiere decir que hubo una preparación intencional para este capítulo y otros; no son cambios accidentales.

De nuevo, en la selección de los colores de este documento se aprecia su cuidado. Se hizo con una intención, como un acto deliberado. Tanto el azul como el verde son colores que están asociados a lo precioso y los objetos que son coloreados con ellos, también lo son como la diadema de turquesa, orejeras, ajorcas, muñequeras, pectorales y estos a su vez, asociados con la nobleza. El verde está asociado también a lo precioso o importante como las plumas, las aves, las flores, al lagarto, al Monstruo de la Tierra.

#### *Amarillo*

Este color tiene un tono muy vivo, pero debido a que el amarillo es el color menos adherente, se aprecian pérdidas o degradaciones del color en varias áreas del documento. Aunque detecté tres tonos diferentes, es posible que estos cambios puedan deberse más a cuestiones accidentales que propositivas (por ejemplo, fig. 3.2). De la observación directa se aprecia un amarillo muy brillante y otros más pálidos. Habría que confirmarse si son colores diferentes y que la apariencia del primero se deba a que sea oropimente.

#### *Rojo*

El rojo es muy intenso, de un tono cercano al guinda; como se dijo antes, recuerda al tono intenso de la cochinilla; en general es muy estable, sólo identifico tres variaciones tonales. En el primer capítulo (lámina 1) aparece este rojo intenso en la indumentaria de la mujer (cuadrete superior izquierdo, *csi*), en los pedernales, la sangre, las estrellas, las flechas. Un tono menos intenso se aplica en la figura humana recostada del cuadrete inferior derecho (*cid*). Este tono puede estar asociado a los recién nacidos. Corona Núñez dice que este capítulo comienza con el nacimiento de

Quetzalcóatl, lo cual tiene sentido por la serpiente emplumada y por el símbolo de caña, es decir, Ce Acatl (Uno Caña), obviando el 1, como suele representarse en este códice. Uno Caña es el nombre calendárico de Quetzalcóatl.

Este mismo color es usado para representar las figuras humanas pequeñas que flanquean a un personaje femenino en la lámina 36, identificado con Mayahuel, relacionada con la fertilidad. Se presenta en posición de parir, dando a luz a dos niños recién nacidos que flanquean a esta figura femenina. Estas dos figuras humanas tienen el mismo color rosa de la lámina 1, lo que podría reafirmar la idea de que este color sea usado para los recién nacidos.

En el segundo capítulo aparece un rosa muy tenue (lámina 13) en el cuerpo del ave, que parece ser el mismo rojo intenso pero diluido, es decir en menor concentración del colorante. Aquí se hace muy evidente la transparencia del color, pues se trasluce el fondo de la base de preparación de yeso. Fuera de estas variaciones en el tono, el rojo se mantiene estable.

#### *Anaranjado y carne*

Colores muy sutiles y delicados son el anaranjado y lo que conocemos como color carne, un color entre el beige y el anaranjado. En la lámina I se aprecia un tono muy delicado de anaranjado, en la olla que tiene en sus manos la mujer de indumentaria roja que se alude arriba. En las siguientes láminas de ese mismo capítulo aparece un color carne muy sutil para el venado antropomorfo (cii) y la figura humana casi desnuda del cuadro superior derecho (csd). A veces este color carne es más tenue (lámina 11) y a veces más fuerte (lámina 20). En los capítulos VIII y IX el color carne se vuelve más hacia el naranja.

En algunos casos, sobre todo cuando el amarillo se ha perdido, la diferencia con el color carne es muy sutil, como puede verse en la

serpiente donde un personaje masculino enciende el Fuego Nuevo (lámina 17).

#### *Gris*

El gris es muy delicado y homogéneo a lo largo del documento. No se aprecian cambios significativos ni dentro de los capítulos ni cuando cambian éstos. Se ve que es un color preparado con blanco y negro, pues aunque tiene cierta transparencia, también cubre bien la superficie pictórica.

Investigaciones más profundas deben hacerse para encontrar el sentido y el simbolismo de estos cambios en las tonalidades expresadas en el documento. Por un lado, los cambios en los colores empleados en cada capítulo nos habla, de nueva cuenta, de la planeación de la labor pictórica del artista en este documento, lo que implica la preparación por tareas en cada uno, pues no se aprecian cambios accidentales en el uso de la paleta; pero también, de una intención deliberada no sólo por la consistencia en los colores empleados en cada capítulo, sino muy posiblemente debido a una carga simbólica en ellos.

#### *3.6.5. Estrategias de representación*

Ya se ha mencionado que el estilo pictórico de los códices es más conceptual que naturalista, pues su fin está en la claridad del mensaje más que en la copia fiel de la naturaleza. Esta relación conceptual de las figuras se aprecia sobre todo en las escalas y las proporciones utilizadas en la figura humana, que constituye en la mayoría de los casos el centro de las escenas, en relación a formas arquitectónicas; o bien en la falta de representación anatómica de manos y pies; es común como se ha dicho, encontrar figuras con dos manos izquierdas o dos pies izquierdos, o viceversa, aunque también se encuentran las manos con correspondencia anatómica (figs. 3.2 y 3.5 por ejemplo).

### *La yuxtaposición de planos*

Hemos visto ya que la tradición mesoamericana ha recurrido a la representación simultánea de diferentes planos de un objeto desde tiempos inmemoriales hasta principios del siglo XVI. Un recurso que en otra época y continente usó Picasso con su cubismo. Esta yuxtaposición de planos suele tomar formas a veces difíciles de distinguir. Por ejemplo, en la lámina 13 (figura 3.1.) de nuestro códice, la nariguera está puesta combinando el perfil del rostro de Tláloc, con la nariguera puesta volteada hacia el espectador; lo mismo sucede con la bigotera, los dientes y los colmillos, quedando en frente del rostro una protuberancia extraña que le da un carácter más mitológico que real.

Un rasgo distintivo del *Laud* y el *Fejérváry* es el uso de este recurso en los pies, combinando la representación de perfil y alzado. En el registro superior de la lámina 46, por ejemplo, la figura femenina está representada con los pies y el lazo de la talonera, vistos desde arriba, en forma esquemática, mientras el talón, la talonera y la pantorrilla están puestos de perfil (por ejemplo fig. 3.2). Lo mismo sucede con el F-M como se puede apreciar en la figura (fig. 3.7). Esta forma de representar el pie solo la he encontrado en estos dos códices. También está presente en Lambityeco y en una estela de Castillo de Teayo (figura 3.8).

### *Ilusión de profundidad*

Como se mencionó en el capítulo I, el estilo pictórico de los códices mesoamericanos es bidimensional, las figuras se representan planas y la aplicación de colores es sin gradación de luz y sombra. No obstante, sin menoscabo del reconocimiento de este carácter dominante de representación, he podido encontrar algunos rasgos que parecen dar la ilusión de profundidad en los códices.

La sobreposición de formas es un recurso que usaron los pintores para resolver la idea de profundidad. A pesar de presentar figuras planas, los objetos entre las manos pretenden mostrar una intención de

profundidad como en la lámina 8 del *Laud* (figura 3.4). La forma en que el personaje sostiene el palo con las dos manos da por supuesto, una ilusión de profundidad, de adelante y atrás.

### *Proporción*

Uno de los aspectos que más distinguen a la tradición Mixteca-Puebla de otras expresiones pictóricas, como ya se dijo en el capítulo I, es el uso de proporciones, tanto de la figura humana en sí misma, como de ella respecto a otros objetos. Pablo Escalante<sup>38</sup> ha llamado la atención sobre este tema y ha señalado que la proporción entre la cabeza y el tamaño del cuerpo es de 3.5 a 4 cabezas, aunque en algunos casos como el *Fejérváry-Mayer* y *Borgia* las figuras tienden a ser más alargadas. En el *Laud* es alrededor de 3 a 3.5 cabezas por cuerpo, muy diferente a la tradición renacentista de 7 cabezas por cuerpo. Es decir, el uso de las proporciones en éste y otros códices sigue los cánones de su tradición.

En el *Laud*, la proporción 3:1 es la más constante. En el capítulo 3, las figuras son un poco más achaparradas, la proporción es 3.5:1. El tamaño de la figura humana cambia un poco cuando las escenas ocupan toda la lámina, y más pequeñas, como en el capítulo de los augurios para los matrimonios, pero la proporción se mantiene en este rango.

### *La representación de la textura*

Como se menciona antes, uno de los rasgos distintivos de nuestro códice es la simplificación de sus figuras. Esto se expresa tanto en las formas, como en las representaciones de valores táctiles. Algunos ejemplos de ello se pueden observar, por ejemplo, en el pelo, escamas, agua y en muchos elementos como son las plumas, los textiles, petates, redes, cuerdas y otros más. La manera en que se representan en el *Códice Laud* es muy esquemática, se privilegia la economía de trazos, o bien se omite la representación de textura. Veamos algunos ejemplos.

---

<sup>38</sup> P. Escalante. Los códices mesoamericanos..., p. 50.

En la figura 3.3 la representación de pelo animal se hace con pequeñas líneas equidistantes que se trazan en las partes donde suele ser más visible el pelo en los animales, en la parte trasera de sus extremidades y en el cuello. En el lomo una línea con pequeñas ondulaciones esquematiza el aspecto que deja el pelo en esta parte exterior. El fondo es plano y sólo con esos detalles se da la idea perfecta del pelo de los animales. En algún sentido estas pequeñas líneas le dan a la forma cierta profundidad. Quizá sin que hayan sido con ese propósito da una apariencia de ashurado.

Este mismo patrón se observa en las escamas, las cuales prácticamente están ausentes excepto en la figura de cocodrilo que está representado en la lámina 23. Las escamas están simuladas por la silueta que se forma en su exterior. Por dentro sólo se tienen círculos blancos que desde luego no evocan la forma de las escamas, sino son un símbolo, la figura central parece un quincunce, aunque es muy semejante al glifo de Chalco, más adelante se hablará de ello.

Los cuerpos de agua se presentan de una forma plana, no se representan líneas ondulantes ni otro rasgo, se cubre el área de azul de forma plana y sólo en la parte exterior, en lo que vendría siendo la superficie, se dibujan en algunos casos volutas que parecen simular espuma u olas como en la lámina 23 y la 39. Aunque hay casos en donde el agua se presenta sin espuma como en el CSI, de la lámina 1, o se presenta de forma todavía más esquemática como en la lámina 46, que aparece un torrente semejante al de la lámina 1, pero en la punta termina en blanco.

Interesantes recursos se usan para la representación del vapor (lám. 46), la nube (figura 3.1) o el humo (lámina 12 o 39). La movilidad y lo volátil de estos elementos se representan con volutas que imitan las formas que produce el viento en ellos, y con pequeñas líneas equidistantes de forma transversal en las orillas de las volutas. Un recurso creativo para dar esta idea, para representar gráficamente algo volátil e intangible.

Las formas esquemáticas también las vemos en la representación de fibras vegetales y techos de formas arquitectónicas elaborados con estos materiales como se puede apreciar en la lámina 3 o en la 39.

### *¿Brillo?*

Un rasgo común en el *Códice Laud*, y en general en los códices mesoamericanos, es una franja blanca o gris que se traza junto al contorno de las figuras que tienen fondo oscuro, preferentemente negras (lámina 3). En sus orígenes quizá está línea blanca que se usa en los fondos planos hace las veces de contorno para diferenciar las formas. Debido a que el contorno negro se perdería al colorearse el relleno de negro, se optó por este recurso para diferenciar las formas, cosa, como ya se dijo, que también se observa en otras culturas de la antigüedad como la griega y la egipcia y también con teotihuacanos y mayas.

La forma en que un cuerpo oscuro se ve con luz hace que el contorno brille, y este brillo es el que marca el fin de las formas, a diferencia de cuando hay luz; por ello, he pensado que este recurso es una representación del brillo. En el *Laud* esta franja es nítida y definida. En un caso una figura gris también lleva una franja blanca antes del contorno (lámina 7).

### *¿Movimiento?*

En la lámina 46, en la escena donde el agua cae sobre el fuego, llama la atención que del lado izquierdo, las llamas son representadas con líneas ondulantes que da la idea de movimiento. Una apariencia semejante de movimiento da la escena del encendido del Fuego Nuevo (fig. 3.4), en donde el bastón para encenderlo, tiene pequeñas líneas paralelas en la partes extremas, parecería estar indicando el movimiento giratorio del bastón.

### 3.6.6. *La forma*

En esta categoría, como ya se dijo arriba, se puede observar que en el *Laud* son comunes formas geométricas y sobrias, lo que favorece la claridad de las figuras representadas; pero también posturas diversas de la figura humana le dan a este códice cierto dinamismo, pues no se observan formas rígidas sino expresivas.

Algunas formas son muy peculiares en el *Códice Laud*, como la manera de representar los ojos, los pies o las manos. Hay un tipo de ojo que llamaré “ojo rasgado”, tiene un apéndice delgado en la parte exterior del mismo, muy característico de este códice, como se puede ver en capítulo 2 (láms. 9-16) de los dioses patronos donde predominan pero también se presentan en otros capítulos. En el capítulo 1 predominan por el contrario los ojos casi redondos y sólo una vez los rasgados. A partir del tercero coexisten los dos tipos de ojos y empiezan aparecer con una manchita roja en el rabillo del ojo, la cual Pablo Escalante ha propuesto que se trata de una representación exagerada de la conjuntiva del ojo. No he podido reconocer si estos diferentes tipos tienen algún significado, si obedecen a una lógica o son un distintivo; sólo en el caso de los dioses es claro que los ojos rasgados están asociados a ellos, excepto el caso del Dios de la Muerte, pero no solamente se presentan en ellos.

En cuanto a los pies, ya se adelantó que en el *Laud* una manera peculiar es la representación de pies combinando dos planos. Pero es muy común el pie visto de perfil y los dedos volteados hacia el espectador y lo que resalta a la vista es la finura en el trazo de dedos y uñas, tanto en pies como en manos. En la gran mayoría se representan cinco dedos casi del mismo tamaño, excepto de nuevo en el capítulo de los dioses donde el pulgar es más grande (fig. 3.10). En algunos casos, cuando el espacio es pequeño, se traza una línea perpendicular en la punta de cada dedo o bien un pequeño circulito para cada uña. En otros, de nueva cuenta en el capítulo 2, hay un extremo cuidado en la elaboración, se representan las

uñas incluso de perfil (fig. 3.10). En muchos casos, no sólo en este capítulo, esto sucede con el pulgar tanto de pies como de manos, lo que es poco usual en otros códices, excepto también en el *Fejérváry-Mayer*; en otros códices, como veremos en los siguientes capítulos, se recurre frecuentemente, en el caso de pies y manos, a una representación apresurada y abstracta de dedos y uñas. En este sentido se puede decir que a pesar de que el *Laud* se caracteriza por la simplificación de sus formas, en estos pequeños detalles, y en otros, se aprecia un gusto por formas más naturalistas, por la precisión de formas con el fin de dejar plasmados mensajes claros. Como dice Burland los creadores del *Laud* son acuciosos observadores de la naturaleza. Aunque nos sigan pareciendo enigmáticos sus significados, entendemos en general la apariencia física, la forma de las cosas que se representan.

Un dato curioso es que las figuras masculinas siempre se representan con uñas (excepto en un caso en donde el personaje está muerto, lámina 2, CID), mientras que en las figuras femeninas son más comunes los pies sin ellas.

Otra forma peculiar que se ha comentado de este códice, son las volutas, rasgo que se asocia con estas formas de representación en el Golfo (asunto que abordaré más adelante), especialmente llaman la atención las representadas en la lámina 23.

### 3.7. *El Códice Laud y el Fejérváry-Mayer. Escuela y artistas.*

En los apartados anteriores ya hemos adelantado algo de las semejanzas estilísticas que se tienen entre el *Laud* y el *Fejérváry*; razón por la cual hay acuerdo entre los especialistas en que son códices que forman un subgrupo dentro de los códices religiosos. Pero poco se ha dicho de sus artistas, de si fue uno solo quien los pintó en diferentes momentos de su vida, o de si fueron dos artistas, o incluso más, que se formaron en la misma escuela.

Conocemos bastante poco de cómo era la vida de los artistas en la época Posclásica y cómo estaban organizados, si formaban un grupo especial y distinguido entre la sociedad, si pertenecían a la nobleza, qué privilegios y obligaciones tenían, dónde se formaban, cuáles eran los sitios o las ciudades que se afamaban por tener grandes artistas... Sólo seguimos sus huellas y la escasa información escrita para tratar de entender estas importantes cuestiones.

Robertson dice que “es probable que los pintores fueran miembros del sacerdocio”,<sup>39</sup> porque su interpretación estuvo a cargo de los sacerdotes que sabían las cuentas de los días, los ritos y el conocimiento del contenido adivinatorio del Tonalpohualli.

Sahagún menciona que existían barrios especiales de los amanteca y de los mercaderes, por tanto, no sería extraño que esto mismo sucediera con los pintores. Si en un origen, los calpullis tenían lazos de parentesco,<sup>40</sup> es posible también que el oficio se heredara de padres a hijos.

Otro aspecto interesante es las fuentes del siglo XVI<sup>41</sup> hablan de la excepción que tenían los pintores de pagar tributo, aunque en algunos casos al parecer pagaban con trabajo. Monzón sugiere que como los macehuales se distinguían por pagar tributo, es posible que, por tanto, los pintores fueran de la nobleza.

Hablar del término “escuela pictórica” en Mesoamérica es pisar un terreno muy fértil, pero todavía poco explorado. Fértil, por la valiosa información que puede brindar para el problema de la atribución de obras de arte de procedencia desconocida; poco explorado, porque carecemos todavía de una identificación precisa de los diferentes estilos de los códices, en relación a sus creadores y a su zona de procedencia, excepción hecha de algunos casos de códices mixtecos y cuicatecos, así como de la

---

<sup>39</sup> Robertson. *Mexican...*, p. 27.

<sup>40</sup> Arturo Monzón. *El calpulli y la organización social de los tenochcas*, México INI, 1983, p. 48

<sup>41</sup> Sebastián Ramírez de Funeal, p. 249.

distribución espacial y los estilos regionales de la tradición Mixteca-Puebla. Este trabajo pretende contribuir en esta exploración.

Por ahora, sólo podemos distinguir que existen diferentes estilos y otros tan semejantes que parecen hechos por artistas de una misma escuela pictórica, como es el caso de nuestro códice y del *Fejérváry-Mayer*.

Se ha expuesto con anterioridad el carácter universal de la Tradición Mixteca-Puebla durante el Posclásico Tardío y hemos visto que existieron variedades estilísticas de esta tradición. Digamos que el estilo visto así, podemos entenderlo en varios niveles, de lo general a lo particular; del universal, la tradición, la variedad de ella que llamaré genéricamente, y por el momento, “escuela”, y el particular, referido a los artistas.

Hasta ahora se ha avanzado sustancialmente en cuanto a la definición de las cualidades generales del estilo Mixteca-Puebla, pero falta mucho trecho para entender sus fronteras espaciales, temporales y regionales. Cuando el material arqueológico lo permite, se ha avanzado en tipologías sobre cerámica, en la definición de ciertos estilos que han dominado en determinada zona geográfica y periodo de la historia, pero nos falta el conocimiento particular de expresiones que se presentan como variedades locales de una tradición mayor, lo mismo sucede con los olmecas y con los teotihuacanos, cuya esfera de influencia fue enorme, pero en cada época y cada región se manifiestan variedades o expresiones con un fuerte carácter local, culturas diferentes que adoptaron los paradigmas, y que no han sido estudiados sino tan sólo parcialmente.

Robertson fue el pionero en tratar de definir y distinguir los estilos de los códices y marcó un cambio en el estudio de los manuscritos pictográficos, investigándolos desde la perspectiva de la Historia del Arte. Aunque no es muy enfático en una definición de “escuela”, lo cierto es que la agrupación de los manuscritos que analiza en su legendario libro *Mexican Painting Manuscripts*, se hace en torno a diferentes escuelas. De los códices prehispánicos, define el estilo Mixteco prehispánico y de los coloniales propone diversas escuelas: la Escuela de México-Tenochtitlán”,

que distingue dos diferentes momentos de ella, la de la Primera Etapa y la de la Segunda; la de Tlatelolco y la de Texcoco, dónde ésta es la que sigue más las convenciones indígenas tradicionales, y la de Tlatelolco la que adopta más elementos europeos. Pero de los prehispánicos toma como referencia para su definición estilística al Códice *Nutall* y no profundiza en las variedades estilísticas de época prehispánica.

El problema de la definición estilística se complica cuando nuestro objeto de estudio es portátil y, además, porque si bien en algunas regiones hay suficiente material arqueológico que nos ayuda a ubicar una variedad estilística en una zona geográfica, como en el caso del Códice Borgia; en otros casos en cambio, la presencia de códices que poseen diferente estilo en sus caras, y que pertenecen hipotéticamente a una misma región y a una misma época, como son los códices mixtecos *Nutall* y *Vindobonensis*, demuestra que había cierta movilidad en los artistas y que los diferentes estilos encontrados pueden corresponder a determinadas zonas geográficas, donde predominaron alguna variedades estilísticas. Es un hecho incontrovertible que, al ser los códices un objeto portátil, se pudieron haber trasladado de un lugar a otro. Es posible que existieran comitentes y talleres donde se elaboraran códices por encargo y se acudía a ellos.

Estos comitentes estaban relacionados con el poder y con la búsqueda de legitimación y prestigio, como el caso del señor mixteco Ocho Venado Garra de Jaguar, quien se encargó de dejar plasmados en estos documentos su genealogía, hazañas y conquistas. Este mismo tema fue pintado en diversos códices que poseen diferentes estilos.

Para reconocer la escuela del *Códice Laud* tendremos que compararlo con otros códices, comenzando por la hipótesis ampliamente sugerida, de que el *Códice Laud* y el *Fejérváry-Mayer* pertenecen a la misma escuela; pienso, además, que fueron hechos por diversos artistas. Pero, ¿qué se entiende en este trabajo por escuela pictórica?

Por escuela pictórica voy a entender el grupo de artistas que compartía convenciones plásticas, técnicas y materiales en un momento histórico y en un espacio determinado. En la medida que demos el contexto arqueológico de los objetos a comparar, de una región específica y cierta consistencia en el estilo, podremos entender más de la filiación étnica de sus creadores, y sus obras nos ayudarán a conocerlos mejor y se enriquecerán como fuentes de información de su historia cultural.

El asunto es complejo porque no siempre contamos con obras pictóricas encontradas en su contexto arqueológico que se parezcan a los códices, como el caso afortunado del Códice Borgia. En otros casos, por ejemplo, expresiones pictóricas en diferentes soportes tienen diferentes estilos, o incluso diferente iconografía, como en Tamuín donde las pinturas del Altar B y la cerámica pintada poseen un estilo muy diferente en cada una; o bien, como en el de Tehuacán, donde la cerámica policroma Mixteca-Puebla que se ha encontrado es de importación, no hay una tradición local de producción de este tipo de cerámica; se tiene en cambio pintura mural.

Tienen razón en parte Robertson cuando dice que las pinturas de Tizatlán no se parecen del todo al Códice Borgia,<sup>42</sup> pues argumenta que el estilo difiere cuando cambia el soporte y que nos son del todo comparables. Pero conforme se han ido ampliando las investigaciones y se han hecho mayores descubrimientos, si se le compara con la pintura mural de Ocotelulco o con la cerámica, como vimos, que aunque la variedad cromática y la calidad de la línea difieren entre los soportes, debido a sus limitaciones técnicas, hay convenciones usadas que ligan a estas diferentes obras por sus semejanzas formales e iconográficas. Así, como hemos dicho, estos materiales comparados con el Borgia, lo vinculan con el estilo pictórico del Valle de Puebla-Tlaxcala. Asunto al que volveremos en el capítulo V.

---

<sup>42</sup> D. Robertson, "The Style of the Borgia Group...", p. 158.

He podido confirmar la cercanía entre el *Códice Laud* y el *Fejérváry* en múltiples cualidades, en un estudio previo a esta investigación.<sup>43</sup> Así, lo que a continuación expondré pondrá de relieve algunas de esas semejanzas, pero también algunas diferencias desde el punto de vista del estilo, para entender por un lado por qué estos documentos se consideran de una misma escuela pictórica, y por qué pudieron haber sido elaborados por diversos artistas.<sup>44</sup>

Para poder brindar conclusiones lo más objetivas posibles, es necesario que proceda en el mismo orden con el que describí las cualidades estilísticas del *Códice Laud*, con el fin de ir registrando sus cualidades para empezar las comparaciones bajo los mismos criterios. A final de este trabajo se presentará la discusión en conjunto de todos los códices del corpus y del material mostrado en las comparaciones, en relación a estas cualidades, destacando sobre todo las que los hace diferentes; y, en cada comparación, se presentarán resultados parciales. De manera que trataré de ir marcando sus semejanzas, sus diferencias y sus particularidades en relación a otros códices.

### 3.7.1. *Los rasgos distintivos*

Quizá uno de las primeras razones para que desde principios del siglo XX del Paso y Troncoso dijera que el *Códice Laud* y el *Fejérváry* Mayer pertenecen a la misma escuela, es que comparten sus rasgos distintivos; tales como la economía de formas, el gusto por la simplificación de las figuras, la manera esquemática y sintética de representarlas, la precisión y la “pureza de línea”.<sup>45</sup> Aunque la simplificación de formas y una línea continua y uniforme puedan considerarse cualidades generales de la tradición Mixteca-Puebla, también es cierto que, en esta dupla, estos

---

<sup>43</sup> Álvarez Icaza, *La definición estilística...op. cit.*

<sup>44</sup> En la parte final de este trabajo el lector encontrará tablas que son la base metodológica de las afirmaciones que sostengo en adelante, por lo que podrán revisarse para su verificación. Aparecen en conjunto los códices de mi corpus y se hará referencia a ellas en comparaciones ulteriores.

<sup>45</sup> Ségota, “El olvido de una memoria...”, *op. cit.* p. 286.

recursos los llevan al extremo, es decir, son los más esquemáticos, sintéticos y los que poseen trazos más precisos, lo que los hace distinguirse de los otros documentos prehispánicos.

### 3.7.2. Aspectos técnicos y materiales

Es interesante destacar que los códices del Grupo Borgia tienen todos como soporte, la piel de venado. Esto es interesante destacarse porque si pensamos que estos códices tienen una iconografía náhuatl, el uso de este material no estaría restringido solamente a los mixtecos, cuyos códices normalmente están hechos de este material. Todos son tiras largas que se doblan en forma de biombo para su fácil manejo y cuidado, excepto el Mns. No. 20, que sólo es de sólo una lámina. Hay algunas diferencias que se irán anotando en las cubiertas; en el caso del *Fejérváry* Mayer desconocemos si existió algún recubrimiento o quizá pelo como en el *Laud*, pues tiene adheridas a ellas unas telas que parecen de manufactura europea.

Pero más allá de estas semejanzas que incluyen a todo el grupo, hay similitudes más específicas entre el *Laud* y el *Fejérváry*, en aspectos físicos, como sus dimensiones; ambos códices tiene un largo total cercano a los cuatro metros (ver Tabla A-1). El número de láminas es muy parecido también, el primero tiene 46 láminas, mientras que el segundo tiene 44.

Difieren, por otro lado, en el número de capítulos o secciones y temas, 11 y 17, respectivamente, sólo comparten cuatro de ellos en la estructura y el tema (como veremos en el siguiente capítulo): los dedicados a escenas de mercaderes y manojos contados, un capítulo dedicado al Patrón de los Días, así como un capítulo de una lámina, dedicada a un cosmograma.

En cuanto a la preparación de la superficie pictórica se pueden apreciar algunas diferencias técnicas. La primera de ellas se observa en la forma en que se aplicó la base de preparación, tanto en las uniones de los tramos de piel, como en toda la lámina. En el caso del *Laud* la superficie es

muy homogénea y cubre totalmente la superficie y en el *Fejérváry*, en donde se pueden ver algunas partes en donde no se cubre totalmente la piel y que no son producto del deterioro, pues encima de estos casos se tienen figuras pintadas, lo que indica que así se preparó al momento de elaborarse (fig. 3.11); digamos que el artista no reparó en que no estuviera completamente cubierta y pintó en esa superficie. En cuanto a las uniones de piel, no sólo no se buscó tapar con una base de preparación, pues son más visibles que el *Laud*, sino que hay al menos un caso claro que indica que en el *Fejérváry* Mayer se preparaban los tramos de piel y luego se unían, como se puede observar en la figura 3.12; esto mismo sucede en el caso del *Nutall*. Lo que abre la pregunta de si los pintores fueron los mismos que preparaban la superficie pictórica o no; si había una especialización tal, que algunos se dedicaban a la preparación de la piel, desde la captura del animal hasta su curtido, esa misma persona u otra quien aplicaba la base de preparación y otra, finalmente, quien la pintaba. Es difícil saberlo con la información de que disponemos ahora. Tan sólo tenemos evidencia de que se preparaban antes y luego se unían, y sólo en algunos casos se ocultaba o se sellaban con la aplicación de la base de preparación.

Respecto a la técnica pictórica, el *Fejérváry* Mayer sigue el patrón que de manera generalizada he visto en los códices, también en pintura mural y en cerámica, a saber: dibujar primero un boceto, un dibujo preparatorio, después el contorno de tinta y, al final, el color (fig. 3.13). También he encontrado en él, como se dice arriba del *Laud*, la técnica de hacer una incisión (figs. 3.14 y 3.15).

Lo que abona otro argumento para pensar que pertenecen a la misma escuela; no sólo compartían la técnica, sino posiblemente los mismos tipos de instrumentos.

Lo que he podido observar, ahora que ya tuve el original e imágenes digitales tomadas del *Fejérváry*, es que también fue elaborado con la técnica de incisión, pero es un poco diferente. En éste aparece la huella de

una incisión, pero más tenue, sólo para orientar el tamaño y las formas, para ayudar al pintor a trazar la línea de contorno (fig. 3.14), hace las veces de dibujo preparatorio. También se puede apreciar en algunas partes esa línea, más blanca y brillante, que corre paralela a la línea de contorno y que es la huella de una incisión (fig. 3.15 y 3.16).

Hay nimias diferencias con el *Laud*, pues la línea de contorno oculta casi completamente la incisión, mientras que la forma de aplicar la incisión en el *Fejérváry Mayer* parece un poco diferente; en varias partes la incisión no es encimada por una línea de contorno, pues sólo se usa como guía (fig. 3.14). Si esto es así, el instrumento usado para el trazar el contorno no sería el responsable de la incisión, en este caso. Una observación con microscopía podrá confirmar esto.

También he encontrado casos de pentimenti, donde algunas figuras son cubiertas otra vez con base de preparación o simplemente por una lechada de la misma (fig. 3.17). En escasas ocasiones pueden verse unos repintes como el que se muestra en el ojo de un personaje de la lámina 2 del *Fejérváry* (fig. 3.18).

He dicho antes que en el caso del *Laud*, es realmente difícil y excepcional encontrarse con un dibujo preparatorio, y menos repintes, por lo que esta es otra razón adicional para pensar que el *Fejérváry Mayer* y el *Laud* fueron hechos por artistas diferentes, formados en la misma escuela.

En cuanto a la tecnología del color y sus materiales es muy posible que fueran conocimientos y recursos compartidos por quienes los usaban en una escuela, por los pintores del *Laud* y el *Fejérváry* en este caso. Sin embargo, los artistas de estas pinturas, según mi observación, eligieron en algunos casos sus propias tonalidades, aunque usando colores de la misma familia, es decir los mismos materiales, pero proporciones diferentes de ellos, es decir, con diferentes concentraciones del pigmento y la base arcillosa, así como por la presencia de diferentes mezclas con amarillo; así aparecen más o menos intensos, como con el azul y el verde. Estos colores, como en el *Laud*, poseen una gran variedad de tonos y

combinaciones muy peculiares. Se aprecian algunas tonalidades de rojo, algunas ocasionadas por la exposición a la que fue expuesto el código, sobre todo en las láminas 1 y 2, donde hay pérdida de capa pictórica, pero también a tonos más o menos intensos en capas pictóricas sin deterioro. Hay también tres tonos de amarillo, y hay un beige que se vuelve anaranjado cuando está más concentrado el pigmento. Salvo las láminas 1 y 2 que fueron expuestas, no se aprecia degradación del color de forma notable en las otras, más bien hay pérdidas menores de capas pictóricas.

Es muy posible, por las tonalidades de los colores descritos antes para el *Laud*, y los que veremos adelante del *Fejérváry* Mayer, que tengan también los mismos sustratos materiales para los pigmentos y arcillas, a la manera que los mayas usaron para el azul y el verde, aunque no ha sido posible confirmarse con estudios científicos de identificación de materiales, en el caso del *Laud*, como ya se dijo. Sólo tenemos los resultados del *Fejérváry* que proporciona Antonio Sgamellotti<sup>46</sup> y su equipo, y que son estos:

Azul	Paligorskita más índigo
Amarillos	Tres amarillos: Oropimente Orgánico Mixto
Verde	Oropimente e índigo
Rojo	Orgánico (cochinilla)
Blanco	Yeso
Negro	Carbón

Del rojo, blanco y negro, no hay sorpresas, se trata de los mismos pigmentos que se han encontrado en otros documentos, como la cochinilla, el yeso y el carbón, respectivamente. Sin embargo, en el

<sup>46</sup> Antonio Sgamellotti *et al.* Codex Fejérváry-Mayer. Ponencia presentada en 54 ICA, Viena, 2012.

amarillo sí las hay. Los científicos encontraron, como se ve en esta tabla, tres tipos de amarillos. Es interesante que se encuentre el oropimente, un pigmento que hasta hace poco se consideraba de origen europeo, pero que también se ha encontrado en el *Nuttall*.<sup>47</sup> Y que además, han encontrado amarillos mixtos, es decir, algún colorante orgánico que es absorbido por una arcilla, como el caso del azul maya, que tienen en común su poder cubriente. Es muy posible que estos dos documentos compartan los materiales y la tecnología para producir las pinturas. Espero que estudios próximos sobre el *Laud* nos permita hacer las comparaciones pertinentes, para confirmar o rechazar esta hipótesis.

### 3.7.3. Aspectos plásticos

#### 3.7.3.1. La composición

Es quizá en las cualidades formales de los dos códices donde encontramos las mayores semejanzas, en la composición, la línea, el color, las estrategias de representación y la forma. Semejanzas que sólo les son propias y que los hacen distinguirse del estilo de los demás códices prehispánicos.

En la composición se reflejan algunas de las mayores semejanzas que se encuentran dentro de los códices del Grupo Borgia. Esto se debe en gran parte a sus semejanzas temáticas, pues en alguna medida los temas influyen en la composición. En el caso del *Fejérváry* Mayer, la composición es también ordenada y clara, como en el *Laud*, la organización de las figuras dentro de las escenas equilibra el espacio disponible con el tamaño de las mismas. La escenas se enmarcan comúnmente por cuadretes, aunque hay láminas de una sola escena, las cuales suelen ser las más complejas. Una lámina, con una composición cuatripartita de los puntos cardinales, como en la primera del *Fejérváry*, podría tener esta composición y también en la lámina 24 del *Laud*, como se verá en el

---

<sup>47</sup> José Luis Ruvalcaba comunicación personal y MOLAB, Artech. Nuttall..., op. cit.

siguiente capítulo. Hay algunas láminas del *Fejérváry* Mayer que tienen una distribución en tres bandas verticales que no se encuentra en el *Laud*.

Hay un aspecto a resaltar y es que en algunas láminas del *Fejérváry* Mayer, a pesar de tener una composición regida por cuadretes, llama la atención que en ciertos capítulos la distribución espacial entre los registros horizontales no es equitativa en el espacio disponible, quedando normalmente el Registro Superior (RS), más corto que el Inferior (RI) (fig. 3.20). Por tanto, las figuras de éste último tienden a ser más alargadas que las representadas en otros capítulos y en el *Laud*. Ésta tendrá influencia sobre las proporciones que presentaré adelante; aunque también es posible que la proporción usada por el artista para las figuras humanas de pie, necesitara más espacio y determinara esta disposición. Esta cualidad, haría una diferencia importante con los artistas del *Laud*, en donde los espacios suelen estar distribuidos equitativamente, por lo que es muy posible que, al menos en estos capítulos, haya intervenido otro artista. Volveremos a ello más adelante.

### 3.7.3.2. Estrategias de representación

Estos dos miembros del Grupo Borgia comparten en general las estrategias de representación de los códices y de otras expresiones pictóricas de la Tradición Mixteca-Puebla, en cuanto a la ilusión de profundidad y la yuxtaposición de planos, con soluciones plásticas que pueden remontarse al Preclásico. En las proporciones veremos sutiles diferencias entre el *Laud* y el *Fejérváry* Mayer, y en algunas convenciones para la representación de valores táctiles, veremos interesantes particularidades que los hacen muy afines.

En la yuxtaposición de planos es importante resaltar, como se dijo antes, que sólo en estos dos documentos, el *Laud* y el *Fejérváry*, se comparte la convención de lo que llamé los pies en alzado, es decir, los

pies mostrando al espectador la vista de planta, al tiempo que la sandalia es vista de perfil (figs. 3.7 y Tabla A-2).

Una estrategia de representar dos planos simultáneamente que se da de forma peculiar en el *Fejérváry* Mayer, y curiosamente también en el *Nutall*, es la de mujeres en posturas sedentes: dos planos, el perfil del muslo de la mujer sentada y las plantas de los pies vistas desde atrás, en un ejercicio muy ingenioso de mostrar los dos planos al mismo tiempo, un esquema abstracto de representación de la realidad (Tabla A-3).

### *Proporción*

La proporción de la figura humana en los códices, como se ha dicho arriba, oscila entre 3.5 y 4 cabezas por cuerpo. En esta cualidad también hay algunas variaciones que se pueden observar, en la proporción de la figura humana se hacen patentes algunas diferencias entre ambos códices, sobre todo en algunos capítulos del *Fejérváry*, en donde las figuras son más alargadas que en el *Laud*. Sobre todo a partir del capítulo 10, de las láminas 33 y 34 se observa que la proporción entre la cabeza y el resto del cuerpo es de 5:1 (fig. 3.20). Figuras más alargadas empiezan a aparecer a partir del capítulo 8, sobre todo en el Registro Inferir (RI). Aunque hay casos semejantes y más comunes como el uso de una proporción 4:1 y en algunos casos de 3.5 a 1. De hecho, como se dice arriba, la distribución vertical de los cuadretes no es equitativo, las figuras de arriba, en esa misma lámina, no sólo son más pequeñas, sino que tienen también una proporción diferente 3:1, la misma proporción predominante del *Laud*.

El tamaño de las figuras humanas es muy variable, no sólo tratándose de la misma postura, de pie por ejemplo, que es la que tomamos en cuenta para medir las proporciones anteriores, sino también, cambia mucho el tamaño de las figuras, por ejemplo, si están sentadas, la cabeza ocupa más espacio, casi la mitad del total.

Sin detenerme demasiado a detallar esta cualidad, me interesa resaltar que se observan cambios en los tamaños y proporciones de

*Fejérváry*, en relación a sus diversos capítulos, quizá en parte porque el tema determina en parte la composición, si no, también, en relación a las proporciones usadas en el *Laud*.

El uso no sólo de diversos tamaños, sino sobre todo de diversas proporciones puede ser una pista para identificar las posibles manos del Códice *Fejérváry*, asunto que sobrepasa los objetivos de esta investigación; y también para entender que este elemento, junto con los .dichos anteriormente, van configurando más información para afirmar que estos dos documentos fueron hechos por más de un artista.

#### *Representación de textura*

Como se ha dicho arriba la representación de valores táctiles es una de las cualidades que más útiles me ha resultado para la identificación de diversos estilos dentro de los códices. Dentro de esta cualidad, nuestros documentos, el *Laud* y el *Fejérváry*, es en dónde expresan grandes similitudes entre sí y con algunos códices mixtecos, como veremos, pues hay un gusto también por estas formas planas y esquemáticas, como veremos. Si observamos la Tabla A-4, podremos constatar que la representación de las escamas del reptil, o en el pelo animal (Tabla A-5) se da sólo en la silueta de las formas animales; en ambos documentos y en el interior está el color plano y no hay líneas que figuren las escamas ni pequeñas líneas para dar más realce a la textura, como en el Borgia. Lo mismo sucede con el pelo animal (Tabla A-5) y con los cuerpos de agua (Tabla A-6). El movimiento, la espuma de la superficie, se representa tanto en el *Laud* como en el *Fejérváry* Mayer, con una volutas blancas en la orilla del cuerpo de agua; a diferencia de otros códices, como el Borgia y el *Nutall* (A), que recurren a las líneas ondulantes alternadas con franjas negras.

En este caso vemos una consistencia en la forma de representar valores táctiles, tanto en el *Laud* como en el *Fejérváry*, que tienden a ser

planas o limitadas a la silueta, y podremos constatar en las imágenes que se presentan en las tablas, la gran cercanía entre ellos.

### 3.7.3.3. Línea

También el *Fejérváry* Mayer tiene una línea firme, uniforme y sin vacilaciones, como el *Laud*, hay una pulcritud en el trazo. Muy posiblemente como se dice arriba, compartían el mismo tipo de instrumento, una especie de sencillo estilógrafo que producía líneas uniformes y continuas, y posiblemente el entrenamiento de una mano que se hizo experta. Es muy posible que por compartir los mismos instrumentos, la misma técnica pictórica, y por pertenecer a la misma escuela, el resultado alcanzado sea semejante, en cuanto a precisión de línea. En ambos casos se revelan manos diestras y seguras, y una predilección por la simplificación de formas y figuras. Como en el *Laud*, en el *Fejérváry* se aprecia un gusto por la perfección en el trazo hasta en los mínimos detalles, como se puede ver en las uñas de las manos, o en la niña del ojo de Ehécatl que se muestra en la figura 3.20, o los pequeños círculos concéntricos que aluden al día uno (pues están junto con glifos de día).

Muy probablemente también se usaron como en el *Laud*, instrumentos de apoyo, a juzgar por las líneas rectas que forman los cuadretes, líneas paralelas y perpendiculares muy bien trazadas (figs. 3.19, 3.20 y 3.21). Muy posiblemente estuvo involucrada una regla que permitió, a los artistas de estos códices, trazar está línea recta. Como se puede observar, no fue trazada a pulso, como en otros documentos, como adelante se verá. En el único aspecto en que difieren en cuanto a la línea, es que en el *Fejérváry* Mayer hay presencia de líneas divisorias negras en el capítulo 4, mientras que el *Laud* son siempre rojas (tabla A-7)

#### 3.7.3.4. Color

Uno de las cualidades más llamativas tanto del *Laud*, como del *Fejérváry* son sus colores vivos, homogéneos, y en general, bien conservados. Como sabemos el tema del color es complejo, pues no sólo hemos hablado ya de las diferentes variaciones en las ediciones facsimilares, que en el caso del *Fejérváry* Mayer es a veces muy confuso porque existen muchas más ediciones que el *Laud*, y porque esas diferencias se deben a que no se tienen los mismos estándares para su medición y los equipos que reproducen la imagen tampoco. Se pierde como dice Walter Benjamín, el aura del objeto, pues los colores se van transformando al punto que se diferencian notablemente del original. Como en el caso de la lámina 42 (figs. 3.22 y 3.23), en donde en algunas ediciones aparece en color verde lo que en el original es azul. Sin embargo, la observación directa del manuscrito<sup>48</sup> y las imágenes digitales de que dispongo, permiten presentar algunas de las cualidades más importantes que pude observar en el asombroso mundo de su color.

##### *Azul y verde*

Lo primero que debe decirse del color del *Fejérváry* Mayer y del *Laud* es que sus azules y verdes son semejantes, son colores que van de gamas oscuras a claras y que tienen más o menos amarillo. Son colores, al parecer, de la misma familia de los azules y verdes mayas como se dice arriba para el *Laud*. También en el *Fejérváry-Mayer* se observan cambios en la tonalidad de estos colores. En general sucede lo mismo que el *Laud*, en cuanto que hay una consistencia entre los tonos empleados en los capítulos, y que éstos pueden variar de un capítulo a otro, y a veces en combinaciones estables con otros azules o verdes y otros colores como el rojo, el amarillo y el beige. En el *Fejérváry* Mayer aparecen unos tonos de azul que percibo más vivos que en el *Laud*. Predomina un azul que llamaré

---

<sup>48</sup> Esta investigación de campo fue auspiciada por el proyecto PAPPIT, IN402012 en julio de 2012.

azul intenso, un verde oscuro y un azul-verdoso, que se diferencia del anterior porque tiende a ser más azul que verde. Hay algunos cambios notables en las gamas de estos colores que nos hablan de que el códice seguramente fue hecho en diferentes momentos. Veamos algunos ejemplos de esto.

De manera general, puede decirse que en el reverso predominan los azules sobre los verdes. En el anverso, en cambio, hay un verde muy cercano al azul, que llamaré verde “botella” (oscuro), más azul; y un verde “bandera” más claro y más amarillo. El verde “bandera”, aparece en el capítulo 2 (sólo láminas tres y cuatro), y no vuelve a aparecer en el documento. Los tonos de los azules son intensos, claros, grisáceos, otros que tienden al verde, o al amarillo; otro que llamé “puro”, que no tiende ni al verde ni al gris, y uno muy intenso como azul rey o Prusia.

Como en el caso del *Laud*, en el *Fejérváry* Mayer sorprende la rica variedad de azules y verdes. En la figura 3.24 podemos apreciar en un solo detalle de la lámina 1, tres diferentes tonos de azul y un verde, tan oscuro que se acerca mucho al azul, el verde “botella”.

La lámina 2 es un caso particular en donde dentro de un capítulo se encuentra variaciones en la gama cromática, hay una variación en la lámina 2 y 3 en los azules y verdes, siendo que forman parte del capítulo 2 (figs. 3.25 y 3.26). No sé por el momento si este cambio en medio de un capítulo se deba a una degradación del color de la lámina 2. Quizá más estudios deberán corroborar esto.

En general hay consistencia en el uso de colores durante los capítulos, sólo me parece que al principio la tonalidad del verde de la lámina 2, no se repite en la 3 y 4, estas tres láminas correspondientes al capítulo 2°. El verde de estas dos láminas no se vuelve a presentar en adelante. Algunos capítulos comparten la misma gama y otros cambian. A veces hay pares de colores, por ejemplo, el azul intenso se combina con el azul-verdoso, y otras es el azul grisáceo y verde oscuro.

En el capítulo 8 y 9, por ejemplo, (fig. 3.27), se combina el verde más claro que el oscuro de los primeros capítulos, combinado con el azul grisáceo y un beige muy tenue. A partir de la lámina 35 (fig. 3.28), predominan el azul intenso y el azul verdoso, haciéndose muy sutil la diferencia entre ambos, como podemos ver en la lámina 40 (fig. 3.29). Estas sutilezas, por desgracia, no son captadas por las ediciones que conozco de este maravilloso documento.

En general puede decirse que los azules del *Laud* tienden a ser más grisáceos y verdosos que en el *Fejérváry*, razón que podría reforzar el gusto personal de cada artista, eligiendo en éste otros tonos más vivos, oscuros e intensos.

Respecto al verde no hay en el *Fejérváry* Mayer el verde y café pardosos del capítulo 1 y 2 del *Laud*. El verde del capítulo tres de éste es cercano al que se da en el capítulo 10 del *Fejérváry* Mayer.

### *Rojo*

En general no percibo diferencias drásticas en el rojo. En general es un rojo intenso, aunque a diferencia del *Laud*, aquí se aprecia un poco algunos daños por factores externos de conservación. Algunas láminas, como la primera aparecen con rojo más pálido, quizá porque el *Fejérváry* estuvo expuesto algunos años en el Museo del Mundo de Liverpool. En otros casos hay pérdida de capa pictórica, pero otros en donde el estado de conservación es buena, se aprecia un rojo intenso (fig. 3.28), aunque de un tono menos guinda que el *Laud*. En algunos capítulos se ve un rojo más claro (fig. 3.29).

En los casos en que es más intenso, la capa pictórica se aprecia como una acuarela, con la peculiaridad de que se contornearon los límites del color con un tono más intenso, con un pincel, y luego se rellenó con un tono más diluido (fig. 3.30), con que le da un efecto de diferente tonalidad, no tiene el tono más homogéneo que se ve en el *Laud*.

No observo, en el *Fejérváry* Mayer, el rosa muy tenue que llega a presentarse en el *Laud*, por ejemplo, el del capítulo 2°, ni tampoco el que es un poco más fuerte, como el de capítulo 8.

#### *Amarillo, beige y anaranjado*

Hay un amarillo intenso, en el capítulo 2 (fig. 3.26), desde la lámina 3 hasta la lámina 22. En el reverso hace su aparición un amarillo ocre, o café claro, combinado a veces con un amarillo claro y otras con el amarillo intenso, haciéndose muy sutiles las diferencias (fig. 3.31).

Del capítulo 8 a 10 (láms. 30 a 34, fig. 3.20) el amarillo es más pálido y se combina con el beige. En la lámina 35, el amarillo vuelve a ser intenso hasta la 36. De la 37 hasta el final, el amarillo tiende a ser pálido y se combina con un beige también pálido (fig. 3.32). En algunas figuras como en la lámina 42 (fig. 3.22) hay algunas partes en donde aparece un poco más intenso, CSI, lo que indica que, al menos en algunas partes, el tono pálido se debe, como en el *Laud*, a que el amarillo es poco adherente.

A partir de lámina 37 predominan, el rojo, el azul, el beige y el amarillo pálido. Aquí debe destacarse que el cambio de amarillo pálido y el beige se da a partir de la lámina 37, lo cual rompe en este caso como en el capítulo 2, con la consistencia del cambio de tono por capítulo, debido a que el 11 y 12 terminan en la 37, no en la 36. Sin embargo, en los azules y rojo sí hay consistencia como se dice arriba.

Es común en algunas láminas del *Fejérváry* Mayer, una beige muy pálido al lado del amarillo, otros veces este beige es más intenso, cercano a un anaranjado (3.33).

Por lo que hemos podido ver, el comportamiento y los tonos de los colores, son muy semejantes al *Laud*. Aunque encuentro diferencias en los tonos de azul, pues en el *Fejérváry* Mayer los azules son más oscuros y vivos, y en el *Laud* hay más verdes más claros, que el verde oscuro que predomina en el *Fejérváry* Mayer. Sin embargo, por el omento no podré

hacer una comparación rigurosa pues no he podido hacer estudios con un colorímetro que me permita medir el color en ambos documentos.

#### 3.7.3.5. *La forma*

Es verdad que hay tanto en el *Laud* como en el *Fejérváry Mayer* un gusto por esquematización y geometrización de las formas. Sin embargo, a pesar de su carácter estandarizado, es posible ver también en ambos documentos cierto dinamismo, por las posturas expresivas, por ejemplo, de la figura humana.

Hay otra gran expresividad en una cualidad que podríamos identificar como de una misma escuela en el trazo de los ojos, los pies, las manos y las uñas. Existe un gran parecido en estos rasgos entre los dos documentos. Ya hemos hablado arriba, por ejemplo, de que sólo en el *Códice Laud y Fejérváry Mayer* se presenta el “pie en alzado”. Además del pie, un rasgo distintivo que se presenta en ambos códices es la presencia del “ojo rasgado”, como lo llamé anteriormente. Estos ojos con una especie de apéndice en el rabillo del ojo, se presenta en ambos documentos de una forma muy semejante. En la Tabla A-8 y A-8bis se podrán apreciar las semejanzas entre ellos mismos y sus divergencias, con relación a los otros documentos. Hay también como se ha dicho otros tipos además de los ojos rasgados, también los hay redondos y ambos además con el rabillo rojo. Esto le da, junto con las expresiones bucales, una gran expresividad al rostro, a pesar de tener un perfil tan esquemático y estandarizado. También podemos observar en esa tabla, diferencias en el trazo de los ojos entre el *Laud* y el *Fejérváry Mayer*; en éste es ligeramente más delgado y agudo el apéndice de los ojos de la tabla A-8, pero en la A-8 bis se puede apreciar que en el *Fejérváry Mayer* aparece más como una gota seccionada a la mitad, es más recta.

Como ya se adelantó, los pies y manos están representados con gran detalle, lo que expresa otra gran afinidad entre el *Laud* y f-m y, como se

verá en las tablas A-10 y A-11, se confirman las afinidades entre estos documentos.

En todas estas tablas se podrá apreciar que existen muchas más afinidades entre estos dos documentos, y también sus estrechas semejanzas, en cuanto a la forma, con los códices mixtecos, asunto que se detallará más adelante.

En síntesis, pienso que existen, con los ejemplos presentados arriba, suficientes elementos para pensar que los artistas de ambos códices formaban parte de la misma escuela pictórica. Hemos podido constatar que comparten una serie de rasgos distintivos en cuanto a su técnica, posiblemente también en sus materiales, por la apariencia física de la superficie pictórica y las tonalidades de los colores. Así como en la composición, la calidad de línea, la forma y similitudes en la gama cromática, pero algunas diferencias de matiz que nos indican muy probablemente la presencia de diferentes artistas, tanto en el *Fejérváry* Mayer, como en el *Laud*. Debido a que la investigación se centra en el *Laud*, sólo enfocaré la última parte de este capítulo a hablar del tema si nuestro códice fue elaborado por uno o más artistas.

### 3.8. ¿Uno o más artistas en el Códice Laud?

Cuando empecé a estudiar el *Códice Laud* pensaba que la consistencia en el estilo era reflejo de la participación de un solo artista. Y que además, esa cualidad del *Laud*, hacía muy útil tomarlo como punto de referencia en la comparación con los otros códices. Sin embargo, si bien existe un estilo consistente en el códice, una investigación más profunda me ha hecho pensar que posiblemente, como afirmo arriba, pudieron haber participado al menos dos artistas.

Pero, ¿cómo se puede reconocer la mano de un artista? Ese es quizá uno de los aspectos más difíciles y controvertidos de nuestro quehacer como historiadores del arte. Aún hoy en día las atribuciones de obras de

arte han seguido cambiando,<sup>49</sup> pero lo cierto es que los estudios interdisciplinarios en donde cada vez se tienen datos históricos, artísticos y técnicos más precisos que han ido brindando mayor información, para ir afinando las atribuciones.

Mientras más sepamos del entorno en que las obras fueron realizadas, más posibilidades tendremos de conocer a seres que se quedaron olvidados en el anonimato, pero que nos dejaron sus obras para dejar memoria de su mundo y su forma de concebirlo. Muchas imágenes de nuestro México antiguo se han ido formando a lo largo de la historia. Aún hoy en día siguen siendo parte simbólica de la llamada identidad nacional.

Algunos interesados en el tema de la atribución de obras de arte, lo que se conoce como connoirsseurship, o un grado experto, como Giovanni Morelli, han hecho propuestas interesantes para identificar la mano de los artistas. Para ello dice este connoisseur italiano del siglo XIX, que en pequeños rasgos sin importancia iconográfica se delata más fácilmente la mano del artista, ahí dónde no se exige rigor en las formas, pues no se altera el contenido, es en donde se expresa con libertad la mano del artista, se reconoce su estilo, el de su época y de su región, pues se manifiestan como rasgos distintivos.<sup>50</sup> Buscar pistas ofrecidas en los detalles más insignificantes donde se expresa el artista, a pesar de que siga estereotipos, es una de las claves para identificarlo.

Estamos lejos de identificar a los artistas como personas, debido a que, en general, se eligió, el anonimato en el arte mesoamericano, salvo contadas excepciones en el área maya; por lo que nuestra labor se restringe a distinguir “cualquier variación que no pueda ser explicada por

---

<sup>49</sup> El caso de Rembrandt en donde se siguen modificando en décadas recientes las atribuciones de obras que antes se pensaban de su autoría. Ver David Bomford, Christopher Brown y Ashok Roy. Rembrandt. Materiales, métodos y procedimientos del arte, Madrid, Ed. del Serbal, 1966, p. 1

<sup>50</sup> Ivan Lermolieff [pseudónimo de Giovanni Morelli]. *Kunstkritische Studien übre italienische Malerei*, citado por D. Robertson. *The Mixtec Religious ...*, p. 299.

otro factores (como la composición y el contenido)".<sup>51</sup> Así como por la comparación de rasgos distintivos y formales que nos ayudan a identificar la variación en el estilo y, por tanto, nos hablan de la intervención de varios artistas.

El asunto es difícil porque, como veremos en el siguiente capítulo, estos documentos usan pequeños cambios en la forma para variar el significado, específicamente lo he notado en los glifos de los días, pero estoy convencida que existe un código cifrado, que no alcanzamos todavía a comprender, en diversas formas estandarizadas que se repiten; y otras que no, como entre las insignias. Las variaciones parecen tener un significado que identifica al sujeto u objeto; parecen tener una razón, un sentido y un significado unívoco. Lo que aprecio es que hay variaciones que son constantes, es decir que hay, por ejemplo diversos tipos de ojos, pero esos ojos parecen presentarse igual en sujetos semejantes, pero también diversos, a lo largo del documento. No alcanzó a comprender todavía por qué se dan esos cambios y qué están identificando, pues éstos se observan a veces de manera consistente y otros con ciertos cambios en su aparición. Por tanto, sólo podré señalar algunos rasgos que llamaron mi atención y que me hacen sugerir que posiblemente participó más de un artista en el *Laud*.

Algunas diferencias en la forma me han hecho pensar que el Códice pudo haber sido hecho al menos por dos personas pertenecientes a la misma escuela, quizá un maestro y un discípulo o dos colegas con formación, experiencia y habilidad semejantes. En general observo consistencia en la mano que interviene en el documento, pero algunas salvedades sugieren que las diferencias en la representación de ciertas formas se deben posiblemente a la intervención de dos artistas. Uno que hizo la lámina 23, y otro u otros que elaboraron el resto del documento.

---

<sup>51</sup> Claudia Brittenham. *The Cacaxtla Painting Tradition...* . Tesis doctoral, 2008, p.

Hay cambios en la forma que pueden estar indicándonos el cambio de mano. En la lámina 23, se presentan formas más ornamentadas que se usan para la nube y que rompen con el estilo más sobrio del resto de las otras láminas. Esta elección por las formas más recargadas se observa en las volutas blancas y rosadas que incursionan en la escena central, simulando quizá nubes como se observan en los crepúsculos, a juzgar por el recurso de las volutas y las líneas equidistantes en los extremos para expresar una sustancia etérea, intangible. Las volutas de la serpiente que sostiene Tláloc en la mano, o las volutas muy alargadas que se observan saliendo de la boca de la rana o de la cabeza de jaguar, que sale a su vez de la boca de Tláloc, son sin embargo semejantes a las que se observan en otras láminas, pero es un rasgo que no predomina en las otras láminas. Lo particular de esta lámina 23 es que en la banda celeste, las volutas que la circundan y una posible representación de lluvia en las tres franjas de lluvia que aparecen a cada lado de las fauces del “monstruo del cielo”, que no se ven en todo el códice. Su gusto por la ornamentación nos evoca a la pintura maya o alguna zona cercana a ella como el Golfo. Es interesante además hacer notar que es una lámina muy importante, porque es el único códice que conocemos que tiene representado a Tláloc como Señor de los días, asunto que se tratará en el siguiente capítulo.

Como ya se mencionó en el apartado sobre la composición, la lámina 23 y 24, se distinguen de las demás porque son láminas de una sola escena y sin líneas divisorias. En gran parte, hay que decirlo, esta composición cambia por el tema que se está representando; es decir, una lámina dedicada al Dios Patrono de los Días en la lámina 23, al que por esa razón se le dedica una lámina completa. No requiere de cuadretes, ni de ningún tipo de división de los símbolos representados, sino todo lo contrario, son imágenes que buscan integrar muchos aspectos de la cosmovisión de sus creadores. En comparación con las otras láminas del códice parece destacarse aquí una intención de dejar pocos espacios en blanco, por lo que resulta en una composición compleja y recargada de

elementos simbólicos, es decir, con una alta densidad semántica. Lo mismo puede decirse de la lámina 24 que, por tratarse de un cosmograma, tiene sintetizada una gran cantidad de información.

Sin embargo, a pesar de que estos cambios puedan explicarse por el contenido, hay algunas formas que llaman mi atención, sobre todo de la lámina 23, porque no se vuelven a representar de esa manera en otras partes del códice, como son las fauces del cielo, el yelmo de jaguar (en la 23), ciertas volutas y las hachas acompañadas de seres mitológicos. Aquí aparecen el cocodrilo en su forma estandarizada en el glifo de cocodrilo que está junto al pie de Tláloc, y el que aparece en la parte central del registro inferior. Una forma que, aunque esquemática, es mucho más naturalista en sus fauces que el glifo de día. La escena muy posiblemente alude a los tiempos primigenios del diluvio. Además, aquí la composición está prácticamente saturada de figuras y el espacio disponible está casi completamente ocupado, a diferencia del segundo capítulo, que como se ha dicho también tiene un lugar relevante en el códice.

A pesar de que en el capítulo dos del *Laud* (láms. 9-16) ocurren láminas con una sola escena, porque están dedicadas a los dioses patronos de las trecenas, como veremos adelante, la figura humana y la composición cambian. Estas condiciones espaciales favorecieron que el artista de este capítulo hiciera figuras humanas más grandes y hacer gala de su precisión, al delinear con las uñas y los dedos, siempre representados cinco y, cada uno, con la uña de perfil, de la manera pulcra y minuciosa como suele hacerlo en el resto del documento.

Algo semejante ocurre con el *Fejérváry*, donde se representa a Tezcatlipoca, aunque la forma de la uña cambia, en el *Fejérváry* Mayer es más redondeada y en el *Laud* es más alargada en la punta (Tabla A-10), son semejantes más no idénticos, comparten el esmero en la precisión y la convención para representarla, propio de una misma escuela.

Este carácter meticuloso se expresa también cuando las condiciones espaciales son distintas, en donde la figura humana ocupa un cuarto de la

lámina o a veces un octavo, las figuras son más pequeñas y en consecuencia no es posible detallar las uñas de perfil, sin embargo, conserva la precisión en la representación, no de forma simplificada y esquemática como en otros códices, como veremos, sino más naturalista.

Desde luego, se debe hacer una revisión de muchos rasgos formales para poder determinar el número y el lugar donde podrían participar, como dije al menos, dos artistas. Por el momento, lo que alcancé a distinguir de forma preliminar es que la lámina 23 parece haber sido hecho por algún otro artista, quizá algún maestro que tuviera el encargo de pintar una de las importante o quizá la más importante lámina del códice. Por lo pronto hacer falta profundizar en aspecto más generales y sustanciales del códice como el tema de la filiación étnica, la pertenencia a un grupo social, en un espacio y un tiempo determinados de estos artistas, tanto los que pudieron haber participado en el *Laud* y el(los) del *Fejérváry-Mayer*. Pasemos a continuación a exponer los temas más relevantes de la iconografía en relación a los otros códices y a filiación ideológica de nuestro documento.



#### 4. LA ICONOGRAFÍA DEL CÓDICE LAUD

##### 4.1. *Un códice nahua*

Como se mencionó en el capítulo I, desde principios del siglo XX, Eduard Seler afirma que tanto el Códice *Fejérváry* como el *Laud* son documentos pictográficos que debieron haber sido hechos por hablantes nahuas. De nuestro documento algunos otros autores como del Paso y Troncoso, Martínez Marín, Nowotny, Carrera Stampa y Ségota acuerdan con él, pero son más específicos en cuanto al grupo nahua al que se refieren. Del Paso y Troncoso y Ségota coinciden en que se trata de un códice de un grupo nahua de la Cuenca de México. Nowotny propone, sin mucha determinación, por la desaparición de los murales, que podría ser de Malinalco; es decir, ellos tres por una hipótesis mexicana.

Por su lado, Martínez Marín<sup>1</sup> y Carrera Stampa,<sup>2</sup> ubican al *Laud*, junto con todo el *Grupo Borgia*, como un documento náhuatl del Valle de Puebla-Tlaxcala, tolteca-chichimeca; o bien, elaborado por tlaxcaltecas que adoptaron la tradición local olmeca-xicalanca como afirma el primero, o nahuas de la región cholulteca o de la Mixtequilla como afirma el segundo. Más adelante regresaremos sobre la posibilidad también planteada por Martínez Marín de que el “*Grupo Borgia*” haya sido elaborado por olmeca y xicalancas, antes de su expulsión del Valle Puebla-Tlaxcala por parte de los toltecas. Cabe preguntarse también, si ellos mismos, o los olmeca, huixtoti y mixteca que refiere Sahagún,<sup>3</sup> los pudieron haberlo hecho después de su emigración hacia el Golfo, como el grupo que habitaba esta región. Pero aún con estas otras posibilidades, en lo que coinciden todos ellos, es en considerarlo un códice nahua por su iconografía.

---

<sup>1</sup> Carlos Martínez Marín, *op. cit.*, p. 8-9.

<sup>2</sup> Manuel Carrera Stampa, “Códices, mapas y lienzos de la cultura náhuatl”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 5. México, UNAM-IIH, 1965.

<sup>3</sup> Sahagún, Libro X, cap. XXIX, p. 970.



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.

Así que, más que una descripción iconográfica de los capítulos del códice, aspecto que ya ha sido abordado con anterioridad,<sup>4</sup> en este capítulo me propongo presentar las cualidades iconográficas que lo harían identificarlo como nahua, y qué de particular tiene nuestro códice, respecto a su contenido, en relación a los otros códices religiosos y su relevancia con el tema de la procedencia.

De acuerdo a estos autores podemos decir que en el *Laud* los dioses representados pertenecen al panteón y la cosmogonía náhuatl. Veamos el fundamento de esta afirmación exponiendo cuáles son estos dioses y comparándolo con otros códices que tratan del Tonalpohualli, de “ciclos de tiempo y destino”, como los llama Boone. La mayoría de los cuales, por cierto, consideramos nahuas, como el *Borgia*, el *Cospi*, el Vaticano B, el Borbónico, el *Tonalamatl de Aubin*, Telleriano Remensis y el Códice Tudela con quienes comparte temas semejantes.

Debemos referirnos también al Manuscrito No. 20 de Aubin, integrado por Lehman<sup>5</sup> desde principios de siglo XX al *Grupo Borgia*, el único códice cosmológico mixteco prehispánico que sólo trata ese tema; y finalmente, con el Porfirio Díaz, el único cuya procedencia cuicateca está claramente identificada.<sup>6</sup> Ambos códices que se consideran no nahuas, tienen, sin embargo, representados dioses de esta cosmología, o al menos son referidos por los investigadores de esa manera con nombres empleados en correspondencia con ella. Por tanto, ¿se trata de artistas mixtecos y cuicatecos aculturados, es decir, nahuatizados? O bien, ¿se trata de una religión compartida por grupos con diferente lengua? ¿No es esto, acaso, lo que caracteriza a la *Tradicón Iconográfica y Estilística Mixteca-Puebla*? Es decir, un repertorio iconográfico común debido a una ideología afín. Pero, ¿qué tan común es este repertorio? ¿Qué tan diferente? ¿Se puede atribuir este repertorio sólo a las nahuas?, o ¿cuál de ellos podría considerársele

---

<sup>4</sup> Burland, Corona Núñez, Anders *et al.* entre los más importantes.

<sup>5</sup> Walter Lehman, “Les peintures mixtèque-zapotèques et quelques documents apparentés”, en *Journal de la Société des Americanistes*, 1905, p. 251.

<sup>6</sup> Anders *et al.* *La pintura de la muerte y de los destinos. Libro explicativo del llamado Códice Laud*. México-Austria, FCE-Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1994. p. 267.

así y cuál mixteco? ¿Es en su mayoría un repertorio compartido? ¿Podemos encontrar en este aspecto, claves para la identificación de su procedencia? Éstas son preguntas que se han tratado de ir respondiendo a lo largo de décadas, pero faltan estudios sistemáticos de todos los códices, centrados en el aspecto de su procedencia para poder responder a estas preguntas.

Se han hecho importantes estudios, como el de Lind<sup>7</sup> y Hernández,<sup>8</sup> en cerámica sobre el repertorio iconográfico, en el sentido de clasificar los símbolos de la cerámica; en el último caso, de acuerdo a complejos iconográficos y, en el segundo, en ubicar sus diferencias regionales, lo que resulta muy adecuado para este tema.

Pero hace falta extender estos estudios para entender si existe o no, cómo y en qué medida, relación entre las preferencias iconográficas y los diferentes grupos que conforman esta tradición. Considero que las preferencias iconográficas pueden estar asociadas al estilo, en términos de que ambos, estilo y repertorio iconográfico, responden a la identidad de un grupo, que puede compartir cualidades que corresponden a una ideología común, pero otras que son consonantes con pensamientos particulares que tienen que ver sus procesos históricos; algunos de los cuales son de carácter general, puesto que corresponden a una misma zona cultural, pero también historias de pueblos que no necesariamente tienen un origen común y marcan particularidades regionales de las que se habló en el capítulo I. La distinción del repertorio iconográfico en estos términos, puede ser de mucha utilidad si profundizamos en esta línea de investigación, para encontrar pistas que nos ayuden a entender a qué se debe que cambian y son diferentes, las preferencias iconográficas en los códices adivinatorios y en otras obras de arte.

En efecto, es necesario conocer más acerca de las diferencias iconográficas que se dieron entre mixtecos y nahuas, qué los hace comunes y qué diferentes. Se ha escrito que algunos códices, en especial el

---

<sup>7</sup> Lind *op. cit.*

<sup>8</sup> Gilda Hernández Sánchez. *Vasijas para ceremonia. Iconografía de la cerámica tipo Códice del Estilo Mixteca-Puebla*. Leiden, CNWS Publications, 2005.

*Borgia*, poseen algunos elementos mixtecos. De este códice se hace alusión a la presencia del signo del año mixteco, pero en realidad además de que sólo se presenta en tres láminas, y aunque son semejantes en la forma de “A” y un cuadro u óvalo entrelazado, el estilo es muy diferente al que se presenta en los códices mixtecos. Por lo tanto, me parece que no es un argumento muy fuerte para señalar el carácter mixteco del Códice *Borgia*.

Por otro lado, este signo no aparece en el caso específico del *Códice Laud*, la razón fundamental es que trata de periodos cíclicos que se repiten una y otra vez, a diferencia del calendario solar, en donde normalmente se usaba este signo; no tiene pues, hasta dónde podemos comprender, información de carácter histórico, sino mítico-religioso-ritual-calendárico. Ya he hablado antes, por otro lado, de algunas comparaciones estilísticas para mostrar por qué pienso, con mayor firmeza, que el *Borgia* fue hecho muy posiblemente por nahuas de Cholula o del Valle de Puebla-Tlaxcala.

Para el caso del *Laud*, Sebastián van Doesburg<sup>9</sup> dice, en una nota al pie, que la representación del jade y oro de este códice es como el de los “códices oaxaqueños”. Pero habría que saber si estos símbolos son “oaxaqueños” o son más comunes a varios grupos. En este caso me parece que es una convención más común que se inserta en las cualidades de la Tradición Mixteca-Puebla. En lo que sí estaría de acuerdo, como veremos adelante, es que desde el punto de vista estilístico hemos podido corroborar que el *Laud* es más cercano a los mixtecos, que a los del *Grupo Borgia*. Pero desde el punto de vista iconográfico parece tratarse más bien de un códice nahua.

#### 4.2. Repertorios nahuas y/o mixtecos

Ya se ha mencionado el trabajo de Lind,<sup>10</sup> quien comparó la cerámica del Posclásico Tardío de Cholula, la de la Mixteca y Valles Centrales de Oaxaca. Encontró que ambas vasijas comparten un repertorio iconográfico

---

<sup>9</sup> Sebastián van Doesburg. *Códices cuicatecos Porfirio Díaz y Fenández Leal*. México, Miguel Ángel Porrúa, 2001, p. 44.

<sup>10</sup> Lind, *op. cit* 1967 y 1994.

común en un 60%, con motivos como el xicalcolihqui, o la greca escalonada, cabezas de serpientes y las plumas; mientras que en el otro 40%, se distinguen símbolos que para el caso de Cholula aluden a temas alusivos a la guerra y el sacrificio, mientras que en las vasijas mixtecas las escenas de dioses y matrimonios fueron las que predominaron.

Comparando la cerámica policroma del Posclásico Tardío, en Cholula, en vasijas tipo Catalina, Códice o Policroma Laca, Lind encontró que hay en esta cerámica símbolos asociados al sacrificio como punzones, puntas de maguey (imitl-huiztli), jaguares, águilas, chalchihuites, franjas de colores, cráneos, ofrendas de hule, ojos estelares, huellas y plumones. Mientras que en las vasijas mixtecas y del Valle de Oaxaca, dominan escenas antropomorfas y deidades en la denominada fase Natividad/Chila, en las vasijas policromas Pilitas del Posclásico Tardío.

Los motivos, dice este autor para éstas últimas, reflejan los ritos y temas de la mitología mixteca que documenta Leslie Furts en su estudio del código Vindobonensis, como la pareja Uno Venado, o el ser primordial ñuhu, 9 Viento, la deidad 7 Flor/Xochipilli, o rituales de pulque y ceremonia de hongos.<sup>11</sup>

Una ausencia importante en la iconografía del *Laud*, como para considerarlo mixteco, es que no aparece en ninguna lámina la representación de ñuhu, deidad de la montaña. Lo cual es significativo, pues es uno de los símbolos iconográficos de carácter sobrenatural que sólo es concebido y representado dentro del mundo mixteco y que no es compartido por los grupos nahuas.

Esto se debe, dice este investigador, a que en estas dos variedades reflejan un sistema cultural diferente, en donde la mixteca y los Valles de Oaxaca están llenos de pequeños reinos y éstos están gobernados por parejas, además dejaron registro de sus genealogías en diversos códigos.<sup>12</sup>

En Cholula que era una ciudad sagrada nahua y un centro religioso de gran importancia, a la que acudían en peregrinaciones de pueblos

---

<sup>11</sup> Lind, *op. cit.*, p. 97.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

circundantes a la llegada de los españoles, cuyo culto estaba dedicado primordialmente al dios Quetzalcóatl; por tanto, la cerámica policroma Catalina “refleja este sistema cultural”. Los dos sumos sacerdotes, el Achiach y el Tlalchiach, que tenían a su cargo el gobierno y los ritos, junto con un consejo de seis nobles, ofrendaban sangre sacrificial a los dioses. Es por ello que los motivos estén relacionados con temas de rituales de sangre y auto-sacrificio.

Habría que agregar a esto, que ya para la fase anterior, para la fase Tecama, estos símbolos ya estaban presentes en el Posclásico Medio (fig. I.42), en el tiempo en que los toltecas ocuparon Cholula. Como se dijo en el Capítulo I, los símbolos de cráneos, huesos cruzados, manos cercenadas, corazón, y otros símbolos de sacrificio, aparecen en vasijas que Lind presenta como tipo Albina. Algunos de estos símbolos están asociados con el repertorio iconográfico de Tula.

De hecho, Lind dice que del 60% de los símbolos que son afines a ambos grupos, parece provenir de etapas anteriores, desde el Posclásico Temprano. Smith y Boone coinciden con ello y con los símbolos identificados y afirman que desde principios de esta época hay un repertorio iconográfico común, como la serpiente emplumada y las grecas escalonadas o xicalcolihqui. Pero los de muerte y sacrificio aparecen en el Posclásico Medio, en la cerámica que Lind clasificó como Albina, como se dijo en el capítulo I.

Sabemos de la afinidad entre nahuas y mixtecos en relación al culto a Quetzalcóatl, que los segundos llaman Señor 9 Viento. Pero también sabemos que fue en Tula donde surgió el culto a este personaje, deificado en Cholula, antes que los mixtecos lo adoraran. Desde el punto de vista ideológico, ya veíamos antes, los mixtecos seguían a los toltecas, buscaban su legitimación a través de su reconocimiento. Parecería, a menos que los estudios arqueológicos de épocas posteriores lo desmientan, que si esta cerámica Albina de Cholula y los relieves de Tula son anteriores a la cerámica mixteca, los mixtecos adoptarían de los nahuas el culto a este dios.

Por ello es muy importante ubicar el contexto histórico de los grupos que crearon estas vasijas, pues vemos cómo estas expresiones artísticas son reflejo de la relación y expresión de determinados grupos que marcan sus diferencias en el repertorio iconográfico.

Sabemos por los estudios de Smith y Boone de las diferencias entre la forma de representar los nombres. Los nahuas, por ejemplo, sólo ponen nombres personales a los personajes, mientras que los mixtecos además del nombre personal, ponen también su fecha de nacimiento. Por otro lado, los mitos de origen de ambos grupos también tienen diferencias, mientras los mixtecos consideran en su cosmogonía el árbol de Apoala, los nahuas hablan por su lado, más bien, de la cueva de Chicomoztoc.

Pero más allá de seguir investigando las semejanzas y diferencias entre el repertorio nahua y mixteco, si analizamos específicamente el de los códices religiosos del corpus veremos que su identificación ha estado asociada a la cosmología náhuatl, no sólo para nombrarla, sino por los atributos y la forma de representar a los dioses. Pareciera como si diversos pueblos de diferente filiación lingüística adoptaran la misma religión que los nahuas, muy posiblemente a través del dominio político de los toltecas, pues algunos de los dioses de este panteón están documentados desde tiempos de los toltecas en estelas de Tula y fuentes del siglo XVI, como Tláloc, Tezcatlipoca, Mixcóatl, Quetzalcóatl, Tlazoltéotl, entre otros.

El influjo político de este grupo se manifestó en que sus dioses fueron adorados por otros pueblos. Su dominio ideológico, por ser el prototipo de pueblo civilizado, impuso quizá una forma de pensamiento, una cosmogonía en donde los toltecas son venerados como ancestros y también sus dioses. Su forma de dominio parece que fue a través de las alianzas de nobles con la élite local de todas esas regiones, como se atestigua en las fuentes y como puede verse en el arte. También es cierto que hay particularidades, pues en muchos casos aunque se comparte una ideología común también se tienen orígenes diferentes. Vemos en cada región, como se dijo antes, una expresión local. Vemos en los códices, la cerámica y en la pintura mural, diversas manifestación de la tradición

Mixteca-Puebla expresadas en su estilo y también en un repertorio iconográfico. Cánones semejantes, como también formas y dioses particulares a quién adorar. Un análisis más detallado de su iconografía nos podría revelar si hay diferencias que además estén ligadas a su estilo o no. Es decir, si además del estilo podríamos tener también un repertorio iconográfico particular que corresponda a un pueblo en específico. Esto desde luego sobrepasaría los límites de ese trabajo. Me limitaré por el momento a señalar las cualidades que harían del *Laud* un códice nahua desde el punto de vista iconográfico.

#### 4.3. *El panteón náhuatl en el Laud*

Si los dioses representados en el *Códice Laud* son identificados como deidades nahuas, quiere decir que los creadores o los patrocinadores tenían o habían adoptado este sistema de creencias en que se basaba la cosmogonía náhuatl, o como se dice arriba, su identificación toma como referencia los nombres y el panteón de esta cultura.

Si observamos la Tabla IV-1, podremos constatar que los dioses que aparecen en el nuestro se han identificado como aquellos que fueron venerados por grupos nahuas, específicamente me refiero a grupos tolteca-chichimeca, dentro de los cuales, con sus diferencias, están los mexicas. Aunque ambos tenían como patrón a un dios de la Guerra, los mexicas adoraban a Hutizilopochtli y los tolteca-chichimecas, los grupos nahuas que se asentaron más al oriente y sur, adoptaron a Tezcatlipoca. Lo llevaron a Tula los chichimecas, según las fuentes, el grupo más belicoso entre los dos, y a la caída de la metrópoli, estos grupos se dispersaron, como sabemos, hacia la Cuenca de México, el Valle de Puebla-Tlaxcala y Tehuacán. Los tlaxcaltecas, también un grupo tolteca-chichimeca, por su lado, adoraban a Camaxtli-Mixcoatl, dios de la caza.

Debe hacerse un estudio que ayude a clarificar si los dioses patronos corresponden a una etnia o grupo, o bajo qué historia común pueden adorar a los mismos dioses; es decir, a qué razones históricas obedece esto.

Por el momento, me centraré en mostrar que los dioses representados en el *Laud* pertenecen al panteón nahua; las semejanzas con otros códices en los pasajes paralelos y algunos capítulos que hacen al *Laud* diferente de los otros. Veamos en este sentido, qué de particular tiene el *Laud* y qué de común a los otros códices adivinatorios, qué pasajes paralelos comparte con los otros miembros del grupo, cuáles son los dioses tutelares, y su relevancia en términos del problema de su procedencia.

Como bien admiten Glass y Robertson,<sup>13</sup> el *Códice Laud* es el que tiene menos capítulos paralelos dentro de su grupo. Eso lo hace ya de por sí diferente, pero veamos qué semejanzas y diferencias tienen en estos pasajes paralelos.

En la Tabla IV-2 podremos observar que de los once capítulos del *Códice Laud*, cinco sólo se encuentran en él, el 1º, el 6º, el 8º, 9º, y 10º. Los otros seis son semejantes a otros códices adivinatorios, aunque veremos que, aún en ellos, hay diferencias en cuanto a la estructura calendárica y a los dioses patronos, como pasaré a exponer adelante.

Pero antes de pasar a ello, y a fin de facilitar las exposiciones posteriores, habré de detenerme un poco en explicar la estructura calendárica de estos pasajes, en donde también se encuentran diferencias en el arreglo del calendario, que nos abre nuevas pistas e interrogantes.

#### 4.4. *La estructura calendárica de los códices adivinatorios*

El calendario regía la existencia humana de los mesoamericanos. La medición del tiempo y la influencia que los dioses ejercen sobre el mundo era de interés permanente en la vida de estas sociedades, para prever sus actividades y propiciar la bienaventuranza. Muchos dioses están asociados con los astros, con el sol, la luna, los planetas, con los rumbos del universo, con periodos de tiempos asociados con la temporada de secas y de lluvia, y por tanto, con los ciclos agrícolas y la caza. Este interés tuvo

---

<sup>13</sup> John Glass y Donald Robertson. "A census of Middle American Pictorial Manuscripts", en *Handbook of Middle American Indians. Ethnohistorical Sources*. V. 14. Austin, Texas University Press, 1975. pp. 81-252.

grados superlativos cuanto mayor se conocían los ciclos de los astros y los cambios que ejercían sobre las temporadas agrícolas, y por tanto, la organización del trabajo, los tiempos de caza, de siembra y cosecha, así como a la organización de fiestas propiciatorias en torno a estas actividades. Dioses y aves regían así sobre días, noches, y los seres humanos. Su conocimiento también pronosticaba el futuro con agüeros. Los dioses de estos capítulos están asociados al tiempo, los días, las trecenas y los rumbos del universo.

En el calendario religioso o Tonalpohualli están presentes arreglos matemáticos que forman un sistema lógico que nos esforzamos por entender, número “mágicos”, múltiplos de periodos que conforman unidades interrelacionadas. Como lo demostró Nowotny,<sup>14</sup> la forma y la presentación de la estructura calendárica de los códices brinda información sobre la organización de cada capítulo y sobre las diferentes arreglos y combinaciones que tenían para el calendario ritual o Tonalpohualli. Además de conocer qué temas y capítulos son paralelos, debemos entender si tenían la misma estructura y el mismo arreglo del Tonalpohualli, si compartían maneras de representarlo o no. Entender esto orienta en algo tan básico como el orden de lectura, como lo hiciera del Paso y Troncoso, o los capítulos que lo conforman, hasta entender que sus diferentes maneras podrían brindar información sobre su particularidad y posiblemente sobre la etnicidad de los documentos, aunque compartan un mismo tema. Trataré de explicarme.

Dentro de los códices religiosos del corpus, se pueden apreciar dos diferentes maneras generales de presentar el Tonalpohualli, a los que llamaré extensa y abreviada. Por la extensa, llamo a la representación pormenorizada de este calendario ritual, es decir, en una tabla donde se representan cada uno de los glifos de los 260 días (20 días x 13) del calendario, en un arreglo en 52 comunas con cinco renglones (ver Esquema IV-1). Esta forma extensa se presenta en las primeras ocho láminas de los códices *Borgia* (1-8), Vaticano B (1-8) y *Cospi* (1-8).

---

<sup>14</sup> K.A. Nowotny, *op. cit.*

La cuenta comienza abajo a la derecha con el primer signo del calendario, 1 Lagarto, y siguen sucesivamente los símbolos de acuerdo al orden preestablecido que combina 20 glifos de día y los números en series de 13, para volver a comenzar con 1 Lagarto. La sucesión de esta serie continua de 20 signos de los días llega a conformar 52 columnas, una serie de 4 veces 13 ( $13 \times 4 = 52$  x 5 = 260). La cuenta continua en el siguiente renglón superior, arriba del signo 1, en la casilla número 53 (como se muestra en el Esquema IV-1), y así sucesivamente hasta conformar una tabla con 5 renglones divididos en 52 columnas, cuyo multiplicación nos dan los 260 signos del Tonalpohualli. Las 52 columnas están divididas en cuatro secciones o bloques que corresponden a los cuatro puntos cardinales; por lo tanto, cada región del mundo está formada de 13 columnas con cinco renglones, o sea, cinco trecenas, es decir 65 días, por cuatro rumbos cardinales son los 260 signos que forman el Tonalpohualli. Estos bloques de 65 están regidos por diferentes dioses, un par de ellos rigen en cada rumbo y bloque de trecenas ( $65 \times 4 = 260$ ).

Sin esta forma extensa que aparece en estos códices, *Borgia*, Vaticano B y *Cospi*, sería si no imposible, realmente difícil entender la lógica de la versión abreviada en el *Códice Laud*, y también en algunos capítulos paralelos del *Borgia* (75-76) y Porfirio Díaz (42), en donde también se tiene una forma abreviada.

El *Códice Laud* no tiene esta representación extensa, usa una forma sintética o abreviada. Esta forma de representación, corresponde con el estilo sintético a que aludí en el capítulo anterior. Debido a ello, este códice es uno de los más crípticos en el entendimiento de los mensajes representados de este tipo de códices. Pero dejando a un lado eso, centremos nuestra atención en cómo es esta versión abreviada.

#### 4.5. *Semejanzas y diferencias en la versión abreviada*

En varios capítulos del *Laud* se presenta una versión abreviada (2°, 5°, 6° y 8°); veamos uno de los más importantes, el capítulo 2° en donde, de las láminas 9 a 16, tenemos un ejemplo de este Tonalpohualli abreviado. Ésta

divido en los cuatro rumbos del universo, siguiendo la convención mesoamericana de comenzar por el oriente, siguiendo por el norte, poniente y terminando por el sur (ver Esquema IV-2). En cada una de las ocho láminas están representadas las deidades patronas de las trecenas que, por parejas, están asociadas a su vez a los cuatro rumbos cardinales y los augurios para los nacidos bajo estos signos. Dividiendo el Tonalpohualli en 4 nos dan bloques de 65 días cada uno, pero estos 65 días no están representados cada uno en el *Laud*, sino que sólo están puestos los símbolos de los días que aparecen en la columna inicial y final de cada bloque, y obviados los que están en medio de ellas en la versión extensa.

Así, en la parte inferior de cada lámina de este capítulo del *Laud*, sólo están representados cinco glifos que se repiten en la siguiente lámina. En cada par de láminas, que corresponden a cada rumbo, se representan los mismos cinco glifos de días en el registro inferior, de manera que en las ocho páginas están representados los 20 signos de los días que, es decir 5 signos por 4, multiplicados por los trece numerales dan los 260 días del Tonalpohualli ( $5 \times 4 = 20 \times 13 = 260$ ).

Los cinco glifos de cada trecena corresponden a los que están ubicados en la columna inicial y final de cada bloque de la tabla y que aparecen sombreados en el esquema extenso (Esquema IV-1), como el que está representado en el *Borgia*, el Vaticano B y el *Cospi*.

Ya Anders et al., en su edición del *Códice Laud*,<sup>15</sup> basándose en Nowotny y en sus propios estudios, explican brevemente este sistema. Veamos cómo es el arreglo calendárico. Cada dos láminas corresponden a un bloque de trecenas divididas en dos (láminas 9-10, 11-12, 13-14 y 15-16), las láminas nones contemplan 8 columnas y las pares abarcan 5, por lo que la estructura calendárica contempla la división en 8 y 5 columnas. Así por ejemplo, los 5 signos que están desplegados en el registro horizontal de la lámina 9, corresponden a los 5 signos de la columna número 1 del Tonalpohualli extenso que está sombreada con gris (ver

---

<sup>15</sup> Anders et al., *op. cit.*

Esquema IV-1 y IV-3). De manera que el primer signo Lagarto de la lámina 9, leído de derecha a izquierda, corresponde a la casilla 1; luego sigue el signo Caña que corresponde a la casilla número 53 del Tonalpohualli extenso, el signo Serpiente, a la casilla 105, el signo Movimiento a la casilla 157 y el último signo Agua de la lámina, corresponde a la casilla 209 como se muestra en el Esquema IV-1. Los siete puntos que están indicados en la parte superior izquierda de la lámina 9, corresponden a las columnas que deben considerarse hacia la izquierda de la columna 1 y que son las que abarcan la primera parte de las trecenas de oriente. Así que contando la primera columna de los símbolos de día, más los puntos indicados arriba, tenemos 8 columnas, o sea, 1 más 7.

Luego en la lámina 10, se repiten los mismos signos de la lámina 9, pero en otro orden. Los cinco signos del registro inferior de esta lámina corresponden a la columna 13 del Tonalpohualli extenso y son el límite de este bloque de oriente y que aparecen sombreados también con gris. Los 4 puntos que se ubican en la esquina superior izquierda de la lámina 10, son las columnas que se tienen que saltar de la columna 13 hacia la derecha. Aquí el esquema es 1 más 4, igual a las 5 columnas que corresponden a esta segunda parte del primer bloque de cinco trecenas. Este mismo esquema se repite en los cuatro bloques de trecenas, tal como se indica en el Esquema IV-1.

He podido corroborar en el *Borgia* cómo funciona este arreglo gracias a la versión extensa que tiene en sus primeras láminas. Sin embargo, algo que no he podido entender es a qué orden corresponde la secuencia de las láminas pares, pues no corresponden al orden en que vienen desplegados en el *Borgia*, en las columnas 13, 26, 39 y 52. En estas columnas sí vienen los mismos signos de su contraparte en cada bloque, y que son los que están en la parte inferior de las láminas pares del *Laud*, pero no tiene el mismo orden.<sup>16</sup> Así que, o tienen otra secuencia que no sigue el orden de

---

<sup>16</sup> Anders *et al.* dicen que el orden está invertido, pero en realidad no guardan este orden inverso, pues por ejemplo en la lámina 9 el orden es Lagarto, Caña, Serpiente, Movimiento y Agua. Y en la 10, es Movimiento, Serpiente, Caña, Lagarto y Agua. En este último signo es en el único que hay coincidencias en el 5o. lugar que ocupa en las láminas.

lectura en los cinco renglones de derecha a izquierda, por ejemplo que corran en bustrofedón o en forma vertical; o hay un error en el *Laud*, o no es relevante el orden, ya que de todos modos son los mismos signos de día en cuestión lo que están en ese bloque.

Pero a pesar de que se omite la representación explícita de los 65 signos, el *Laud* lleva implícito el esquema extenso. Esta versión abreviada también está presente en el *Borgia* mismo (75-76), el Porfirio Díaz (42 y la 43 que está extraviada), el Vaticano B y el Tudela (97-124); son capítulos paralelos al segundo del *Laud*. Sin embargo, es importante aclarar que también existe una diferencia importante entre ellos y el *Laud*; en éste las trecenas se dividen en 8 y 5 columnas, y en aquéllos en 7 y 6. Estas diferencias quizás puedan corresponder a variedades locales en el arreglo del Tonalpohualli.

El único códice que conozco que tiene las trecenas divididas, en 8 y 5, es un códice colonial, en la segunda sección del Telleriano-Remensis. Las trecenas aparecen desplegadas en una lámina extensa dividida en dos, en una parte están representados los cinco días y en la otra, ocho días que completan la trecena. Desconozco por el momento la razón de estas diferencias y la afinidad con el Telleriano.

Las semejanzas iconográficas entre la versión abreviada del Porfirio Díaz y el *Laud*, son relativas pues además de que tienen un arreglo diferente para dividir las trecenas, en realidad las semejanzas iconográficas aludidas por Anders et al. se reducen a tres de los ocho dioses representados en el capítulo de las trecenas divididas en los rumbos del universo (Esquema IV-5). En el Porfirio Díaz hay una versión todavía más comprimida de las que vemos en el *Laud*, pues en lugar de abarcar ocho láminas, ocupa solamente dos, una de las cuales está extraviada. Entre estas dos láminas estarían los ocho dioses patronos de las trecenas del Tonalpohualli. Estos autores suponen que en la lámina extraviada están los otros cuatro dioses que están representados en el *Laud*, pero en realidad no lo sabemos, como tampoco sabemos qué dios es el de la esquina superior de la lámina 42. Por ello, entonces, sólo se puede

corroborar, como se dice arriba, la semejanza iconográfica en tres de los ocho dioses. Así que tanto por ello, como porque en este capítulo del Porfirio Díaz se tiene un arreglo calendárico diferente al *Laud*, y además, por las diferencias estilísticas que comentaré adelante, son argumentos que contradicen el hecho de que el Porfirio Díaz y el *Laud* pertenezcan a la misma zona de procedencia, es decir a la zona cuicateca.

#### 4.6. Otros pasajes paralelos

Así, hay algunos códices que tienen una versión abreviada y hay otros que tienen ambas versiones, ésta y la extensa, como en el *Borgia* (75-76), el Porfirio Díaz (42) y el Tudela (97-124); y en los calendarios abreviados tenemos también dos variantes de acuerdo a cómo dividen las trecenas: en 7 y 6, o en 8 y 5 columnas, esto último como se dice arriba, para el *Laud*.

El hecho de que no exista en el nuestro documento más que la versión abreviada del Tonalpohualli, en este y otros capítulos, quiere decir que quien hizo el códice, o lo formuló, tenía un amplio conocimiento del Tonalpohualli, pues si no tuviera a la mano otro documento para consultar, tendría que saber de memoria los signos de cada bloque para poder dar el augurio a los recién nacidos o bien habría aprendido las reglas de la repetición de ellos; es decir, un sabio o sacerdote de antigua tradición que conocía además los arreglos matemáticos que se daban en esta tabla, como ya se mencionó arriba:  $13 \times 20 = 260$ ;  $13 \times 4 = 52 \times 5 = 260$ ;  $65 \times 4 = 260$ .

Además de esto, existía en la forma de representar los glifos de los días un código cifrado. En el *Laud*, específicamente en el capítulo 2º, los glifos de los días nunca aparecen iguales, son diferentes por pequeños detalles que seguramente marcan cambios en su significado, pues he podido constatar que estos cambios en los glifos de los días también se dan en el *Borgia*, y corresponden a una marca de cambio de trecena; por lo que es muy posible que en el *Laud* estos cambios marquen justamente eso, lo cual es importante en una versión tan sintética y abreviada como

esta, pues un pequeño rasgo orienta al sacerdote sobre la trecena de que se está tratando.

Un ejemplo de esto lo podemos apreciar en el glifo del día Lagarto (Cocodrilo), si observamos cuatro glifos tomados del *Laud*, que se presentan en la figura IV-1, veremos que el ojo y la ceja son iguales, pero la nariz, el color de la cabeza y el número de dientes no.

Esta línea de investigación requiere en sí misma toda una dedicación y mayor profundidad, que por el momento no puedo atender, pero lo que parece es que hay todo un código de significados que estamos lejos aún de comprender del todo. Es impresionante descubrir que pequeños detalles, en la representación de algún glifo, están relacionado con un cambio de significado, por lo que la observación minuciosa del *Códice Laud* y su comparación con otros documentos podría ayudar a entender mejor la razón de otras pequeñas diferencias y ayudarnos a comprender este enigmático documento.

Dentro de los capítulos paralelos que tiene el *Laud* hay un capítulo que también se encuentra en el *Borgia* y en Vaticano B y que se refiere a augurios para parejas. Se trata de veinticinco imágenes compuestas por parejas dentro de cuadretes que Seler<sup>17</sup> consideró parejas de dioses; pero más adelante, Nowotny<sup>18</sup> propone que se trata de augurios para matrimonios. Son escenas que se componen de parejas, hombre-mujer cuya combinación del número de la fecha de nacimiento (1 a 13) de los consortes, presagiaba su suerte. Así, la primera escena se compone de la combinación mínima del número 1 de la pareja; es decir, se comienza con dos puntos y se termina con veintiséis, compuesto por los dos numerales 13 de una pareja, cuya fecha de nacimiento se dio en ese número. Están rodeados por diferentes objetos o figuras que simbolizan buena o mala fortuna en el matrimonio.

Estos augurios también existían entre los zapotecos y eran consultados por los pretendientes para saber si su futuro consorte les

---

<sup>17</sup> E. Seler. *Comentarios al Códice Borgia*, láminas 58-60, p. 149.

<sup>18</sup> K.A. Nowotny. *Tlacuilolli...*, p.

traería buena o mala suerte.<sup>19</sup> Aunque no tenemos códices mixtecos con estos capítulos, podríamos pensar que también los tenían. Si observamos un ejemplo de estas imágenes en tres códices, el *Borgia*, el Vaticano V y el *Laud*, la pareja 14 de esta serie (figura 4.2 a-c), vemos que comparten ciertos elementos mínimos como la pareja y el alacrán en medio de ella. El más austero, como es lógico, corresponde al estilo escueto y sintético del *Laud*. Mientras que en el *Borgia* hay más elementos explícitos, y en el Vaticano B, se tiene a una forma un poco menos extensa, pero también menos sintética que el *Laud*. Hay claras diferencias en el estilo, que abordaremos adelante, pero en cuanto a la iconografía este capítulo muestra un paralelismo indiscutible.

#### 4.7. *Cosmogramas*

El capítulo 5º, la lámina 24, es un cosmograma semejante al de la lámina 1 del *Fejérváry* (ver Esquema III-1, según el esquema que plantea Corona Núñez, en forma de flor cuatripartita, o en forma de “I”, según Anders et al., con cuatro esquinas y un centro (ver esquemas del capítulo III). Se trata de la representación más sintética, dentro de este tipo de códices, del Tonalpohualli, en donde sólo parecen cuatro glifos de los días, Lagarto, Muerte, Mono y Zopilote acompañados de veinticinco puntos para completar 26 días que repetidos cuatro veces nos dan 104. La composición y el contenido de esta lámina aluden también a las cinco direcciones del universo: oriente, norte, poniente, sur y centro. Por lo tanto, dado que conjunta tiempo y espacio se le puede considerar un cosmograma.

Ha habido dos interpretaciones sobre el arreglo calendárico de esta lámina: una considera que esos 104 días son dos ciclos de 52 días,<sup>20</sup> y otra que debe haber más láminas con los otros símbolos que faltan, o sea, cuatro láminas para completar 520 días,<sup>21</sup> es decir dos ciclos del

---

<sup>19</sup> Anders et al., op. cit., p. 172.

<sup>20</sup> Anders et al., p. 259.

<sup>21</sup> Burlan, op. cit. p. 23

Tonalpohualli.<sup>22</sup> Boone dice que se trata de un Tonalpohualli dividido en cuatro.<sup>23</sup> Pero desde mi punto de vista no faltan láminas, pues es una versión más condensada todavía que la lámina 1 del *Fejérváry*.

Lo que he podido comprobar en las láminas 1 a 8 del Tonalpohualli extenso del *Borgia* (Esquema IV-4) es que, como en otros casos, en esta lámina 24 existe una coincidencia matemática sorprendente que además explica el arreglo calendárico que está representado ahí. Si tomamos el día 1 Lagarto y recorremos a la izquierda 25 casillas sobre el registro inferior, o sea los puntos que están indicados arriba de cada uno de los cuatro glifos de día que se mencionan arriba, se llega a la casilla del día Muerte; si se siguen recorriendo la mirada en el orden que vienen los días del Tonalpohualli, en este mismo calendario extenso, se llega al día Mono; y 25 días más, se llega a Zopilote. Esta secuencia es cíclica, y si seguimos la cuenta van a coincidir cada 25 casillas de los días, se vuelve a encontrar el signo Cocodrilo, Muerte, Mono y Zopilote, recorriendo esta secuencia todo el Tonalpohualli dos veces.

Esa es la razón por la cual sólo se representan gráficamente los glifos de los días en esta lámina, pues es una secuencia que se repite cada vez que se salta 25 casillas en el orden establecido en el Tonalpohualli extenso. Si observamos cómo queda esta secuencia en el Esquema IV-4, es interesante resaltar que los signos Muerte y Zopilote quedan asociados en el bloque del norte; mientras que Lagarto y Mono aparecen en las trecenas del sur y oriente.

De nueva cuenta, es interesante resaltar, en este punto, la peculiaridad no sólo de la forma de representar este cosmograma y su arreglo calendárico, sino la elección de estos cuatro días, como no conozco en otro documento de su tipo.

No entiendo, por el momento, la razón matemática de esa regularidad, la única es que 26 es el doble de 13, pero no sabemos por qué se duplica el ciclo y por qué se repiten así los símbolos que forman ciclos

---

<sup>22</sup> Anders, ídem.

<sup>23</sup> E. Boone. *Cycle of Times...*, p. 247.

de 20. O sea, qué relación hay entre 13, 26 y 20. Por el momento tan sólo dejaré asentada esta particularidad, con la esperanza de que mayor información obtenida en futuras investigaciones de otros códices nos indique si eso puede ser un atributo local de alguna región en específico.

Pasando al contenido no calendárico de la escena de esta lámina del *Laud*, Nowotny<sup>24</sup> propuso que se trata de un ritual de eclipse, por lo que después se llamó al capítulo, “El eclipse”.<sup>25</sup> Esta designación se deriva de la interpretación de la escena central como una nube negra, la oscuridad, que cubre al sol parcialmente. Un águila que desciende hacia el sol, en medio del cual está el dios que lo representa, Tonatiuh, o bien Macuiltonalli, que es rodeado por un torrente de sangre. Abajo la muerte, la oscuridad y el sacrificio; es una escena que hace patente la idea de los antiguos nahuas de que el sol se alimenta de sangre para renacer al día siguiente.

Hay nueve dioses, ocho en las orillas izquierda y derecha, que organizan por pares y otro en el centro. Los cuatro de cada lado caminan sobre una franja azul que tiene la forma esquemática y repetitiva del Monstruo de la Tierra. Debido que están en azul, de diferente tono por cierto, podrían aludir a las fauces del cielo y el mar, concebidos como fauces del monstruo, y el sol en medio de ambos.

Estos dioses son sin lugar a dudas númenes nahuas; algunos presentes desde tiempos de los toltecas, como Tezcatlipoca, Quetzalcóatl, Mixcóatl. En las esquinas están representados cuatro dioses que son comunes entre muchos pueblos mesoamericanos, como Tláloc, Quetzalcóatl, Xipe y Xochipilli, pero la forma de representarlos corresponde a las convenciones usadas en el Altiplano por grupos nahuas. De los cuatro dioses que confluyen en el centro tenemos específicamente a Tonatiuh, Tezcatlipoca, Tezcatlipoca, Tlahuizcalpantecuhtli (Venus), Ixtli

---

<sup>24</sup> Karl Nowotny, *Tlacuilolli...*, p. 47

<sup>25</sup> Anders et al., *op. cit.*, p. 219.

Técpatl y Xiuhtecuhtli<sup>26</sup> identificados específicamente con grupos tolteca-chichimecas y con nula o mínima participación en el panteón mixteca.

Si observamos la Tabla IV-3, de los dioses representados en los cosmogramas del *Laud* y del *Fejérváry-Mayer*, podremos ver que los nueve dioses representados, dos para cada uno de los cuatro puntos cardinales, más el dios que ocupa el centro, no solo no corresponden los dioses a los mismos puntos cardinales, sino que hay ausencias o presencias que deberé hacer notar; aunque no tengo la respuesta para saber por qué sucede eso, tan sólo quizás dejaré anotado algunos puntos de interés.

Sí comparten muchos dioses, Tláloc, Tonatiuh, Xiuhtecuhtli, Iztlitécpatl y Tepeyotl. Hay también, sin embargo, algunas diferencias, mayores o menores de acuerdo con el autor que lo propone; hay acuerdo en que Quetzalcóatl, Tlahuizpantecuhli, Mixcoátl (si Corona Núñez tiene razón) y Xipe, están en el *Laud* y no en el *Fejérváry-Mayer*. Es interesante resaltar que Quetzalcóatl y Tlahuizcalpantecutli, de origen tolteca, aparezcan en nuestro códice, y que no lo hagan en el *Fejérváry-Mayer*. Como también lo es que en el *Laud* no están Tlazoltéotl, Chalchitlicue, Cienteotl y Mictlantecuhtli en este cosmograma.

Otra diferencia que salta la vista es que el *Laud* comienza con Tláloc como patrono de oriente (Tabla IV-3), mientras que en el *Fejérváry-Mayer* está como patrono del norte. Como veremos adelante, el Dios patrono de los Días en el *Laud*, es Tláloc, por lo que resulta congruente que comience con este dios.

También tenemos un cosmograma en el Manuscrito No. 20 de Aubin, en donde aparecen parejas de dioses asociados a diversos rumbos del universo, aunque es más específico, pues se ha demostrado que los rumbos del universo están marcados con topónimos de regiones específicas,<sup>27</sup> por lo que lo convierte también en un documento cartográfico.

---

<sup>26</sup> Anders et al., *El Libro de la muerte...*, op. cit.

<sup>27</sup> A. Caso,

La diferencia entre el Mns. No. 20, y el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*, es que en aquél, se representan específicamente cinco cihuateteo y cinco tonaleque cihuapipiltin, según Caso y Nowotny, o cinco ahuiateteo, según Seler, mujeres y hombres muertos en el parto y la batalla, respectivamente.

En el caso del *Laud* (24) y del *Fejérváry-Mayer* (1), no podemos decir si estos cosmogramas también corresponden a regiones específicas, habremos de entender primero si las preferencias por ciertos dioses corresponden a una región o a un grupo, a un dios patrono que viene desde una organización tribal, y a qué se debe que son diferentes.

#### 4.8. *Dioses tutelares. Tláloc vs. Tezcatlipoca*

Es interesante resaltar que el *Laud* es el único de los códices de contenido religioso, que se conoce hasta el momento, que tiene como Dios Patrono de los Días a Tláloc (lámina 23). Los dioses patronos pueden estar relacionados con antiquísimos dioses tribales que perduraron con el tiempo. No conozco, por el momento, un estudio completo, sino informaciones puntuales, sobre la etnicidad, o de identificación de un barrio o de pueblo por la preferencia de ciertos dioses patronos sobre otros.

Pero las razones de por qué Tláloc es el Patrono de los Días en el caso del *Laud*, por qué sus creadores y/o patrocinadores lo veneran de manera especial, y por qué en el *Borgia* y en el *Fejérváry-Mayer* se da preferencia a Tezcatlipoca como patrono de los días, no las conocemos sino quizás parcialmente. ¿Tiene que ver quizá con circunstancias históricas que fueron conformando el carácter de los pueblos? Por ejemplo, es lógico suponer que quienes tenían como actividad fundamental la guerra y el sacrificio, adoraran a Tezcatlipoca como dios principal. No es que el *Laud* no comparta esta veneración a este dios, lo tiene en varias láminas, pero no aparece en el *Laud* como dios tutelar, como sucede con el *Borgia*, la cerámica y la pintura mural de Tizatlán y Ocotelulco.

De Tula procede, como se dijo en el capítulo I, la representación más antigua de este dios, es un dios tolteca-chichimeca. Al emigrar los grupos toltecas al Valle de Puebla-Tlaxcala y Tehuacán se comenzó a venerar en estos lugares. De los mexicas en cambio, sabemos que adoraban como dios de la guerra a Huiztilopochtli.

Tezcatlipoca no está en el *Laud* como Señor de los días, tiene un papel más secundario, sin dejar de ser importante. Aparece en el capítulo II como patrón de la primera mitad de las trecenas del norte, en su advocación de Iztacoliuhqui, Tezcatlipoca Azul, el Ciego; o como Tezcatlipoca Rojo o Tlahuizpantecuhtli en el cosmograma de la lámina 24.

En el Códice Vaticano B (96), en el *Borgia* (53) y el Tudela (125) aparece el Venado como Dios Patrono de los Días. El venado está relacionado con los ritos sobre la caza de este animal entre los tolteca-chichimecas. En el *Laud*, no está presente de esta manera, hay ciertas escenas en donde hace presencia en ritos, pero no es su dios patrono. Esta diferencia puede estar asociada a que en esos tres códices el Venado esté quizá asociado más a grupos que tuvieran la caza como forma de vida, sabemos que entre los chichimecas, que tenían por dios a Mixcóatl dios de la caza, hacían un ritual de caza de venado en su mitos de fundación. (Mapa de Cuauhtinchan No. 2, Keiko Yoneda), asentados en el Valle de Puebla-Tlaxcala.

Así, como se puede ver, hay diferencias importantes entre los dioses patronos de los días entre el *Laud*, por un lado, y el *Borgia* y Fejérvary-Mayer, por el otro, cuyo dioses patronos son Tezcatlipoca, o además Xochipilli asociado al Venado como ser mitológico, como otra vez en el *Borgia*, el Vaticano B y el Tudela.

Aquí tenemos una diferencia importante con el *Fejérvary*, lo que hace todavía más complejo el estudio. Pues si como se dijo antes, éste y el *Laud* forman un grupo aparte por sus semejanzas estilísticas, ¿cómo es que no tienen el mismo patrono? ¿El patronaje de estos dos códices es de gremios o grupos distintos? ¿Quiere decir esto, entonces, que dentro de una misma escuela podemos encontrar dioses patronos distintos? Más

aún, ¿las diferencias iconográficas no necesariamente corresponden con una filiación étnica y lingüística, sino histórica, tribal o gremial?

El es, como vimos, muy cercano al *Laud* desde el punto de vista estilístico, muy distinto al *Borgia*, como veremos, y pertenece el panteón de los dioses representados, a la cosmovisión nahua. Tenemos la misma pregunta para este códice que para el *Laud*; pero dentro de este grupo, ¿a cuál de todas las regiones en las que habitaron estos grupos?

Acaso la diferencia en el dios patrono se debe a que, como propone León Portilla, ¿fueron los pochtecas los que hicieron o bien, comisionaron el *Fejérváry-Mayer*? ¿Adoraban los pochtecas específicamente a Tezcatlipoca? ¿Explica eso la diferencia?

Si consideremos que estos dos códices provienen de la misma región y abogamos por la hipótesis de que, aún dentro de esta misma región, estos dos códices pudieron haber tenido diferentes comitentes, o bien, que dos grupos diferentes tenían artistas formados en la misma escuela, eso explicaría su diferencia. Pero estamos muy lejos aún de demostrar estas hipótesis.

Pero volviendo al *Laud*, estas diferencias entre los dioses patronos pueden significar que el códice haya sido elaborado por algún grupo que tuviera o hubiera adoptado la religión nahua, o de un grupo nahua que tuvo como dios tutelar a Tláloc por alguna razón histórica, étnica o geográfica que desconocemos.

Podría ser banal pensar que esta elección de Tláloc, dios del agua, podría estar asociada con un grupo cercano al mar, al Golfo, pero no lo es si consideramos que hay una serie de elementos iconográficos, como la recurrencia de Tlazoltéotl señalada por Nicholson,<sup>28</sup> así como por semejanzas estilísticas, como veremos en el capítulo respectivo, que hacen considerar esta posibilidad. Es decir, esto nos indicaría que el *Laud* pudo haber sido elaborado por algún grupo nahua o nahuatizado cercano a la Costa del Golfo o asentado en ella.

---

<sup>28</sup> H.B. Nicholson. "The Problem of the Provenience of the Members of the 'Codex *Borgia* Group': A Summary", en *Summa Antropológica* en homenaje a Roberto Weitlaner. México, INAH, 1966. pp. 145-158.

#### 4.9. Diosas tutelares

Los nexos con el Golfo se refuerzan con la diosa titular en el *Laud*: Tlazoltéotl. Así como Tláloc es Señor de los días, el capítulo 8º está dedicado a esta diosa como patrona del Tonalpohualli. También en el *Laud*, es el único códice que sobrevive con esta adoración especial a esta diosa. Aparece como patrona de los cuatro rumbos y de las trecenas, de los veinte días y de sus combinaciones con los trece numerales; tiene un papel omnipresente: es diosa del tiempo, del espacio y de los destinos, pues abarca todo el Tonalpohualli.

Según Bayer<sup>29</sup>, Martínez Marín<sup>30</sup> y Nicholson<sup>31</sup> esta diosa es de origen huasteco y la adoptaron los toltecas, por medio de los cuales pasó a formar parte del panteón nahua. En un pasaje del Códice Chimalpopoca o Anales de Cuauhtitlán, dice: “Izcalli. 9 acatl. En este año llegaron a Tollan las Ixcuinanme: llegaron a tierra con sus cautivos y flecharon a dos. Los demonios eran diablasas; sus maridos eran sus cautivos cuextecas.”<sup>32</sup> Además en varios códices, como el Borbónico, en la lámina 30 (fig. 4.3), Tlazoltéotl está representada en ceremonias con personajes identificados como huastecos.

En este capítulo del *Laud*, se repite la estructura abreviada del Tonalpohualli, pero en lugar de estar dividido en ocho partes como en el capítulo dos, aquí está dividido en cuatro trecenas completas, las cuales están bajo la tutela de cuatro diferentes advocaciones de la diosa Tlazoltéotl. Sahagún habla de que estas diosas eran cuatro hermanas, la primera y primogénita que llaman Tiacapan; la segunda, Teicu, la tercera, Tlaco y la menor de todas, Xucotzin. Eran diosas de la carnalidad, y “tenían poder para provocar la lujuria... Y después de hechos los pecados,

---

<sup>29</sup> Herman Beyer, “Conchas ornamentadas, en juegos, de la Huasteca. México”, en *El México Antiguo*, Tomo XI. México, Instituto Cultural Mexicano Alemán, 1969, p. 492

<sup>30</sup> Carlos Martínez Marín, *op. cit.*, p. 8

<sup>31</sup> H.B. Nicholson, “Los principales dioses mesoamericanos”, en *Esplendor del México Antiguo*. México, Ed. del Valle de México, 1988. (Serie Centro de Investigaciones Antropológicas de México), p. 168.

<sup>32</sup> *Anales de Cuauhtitlán*, 1992, p. 13.

decían que tenían poder también para perdonarlos y a limpiar dellos...”<sup>33</sup> Se le conoce también como Tlaelcuani, “que quiere decir comedora de cosas sucias”.<sup>34</sup> Por esa razón se le representa con una mancha negra o gris alrededor de la boca. Sahagún asocia las cosas sucias con la lujuria, pero podría tratarse también de otros comportamientos morales reprobables por la cultura nahua.

En este capítulo dedicado a esta diosa, cada una de las láminas, de la 39 a la 42, en su registro superior, tiene representados cinco diferentes glifos de los días hasta conformar los 20 días del calendario. Cada uno de los glifos que se ven a la derecha de las cuatro láminas tienen cinco glifos que completan entre los 20 signos de los días. Estos signos, más los doce puntos que se representan en la esquina superior izquierda de cada lámina, forman trece días que multiplicados por los cinco glifos de día dan 65 días; es decir, es el Tonalpohualli dividido en cuatro partes ( $65 \cdot 4 = 260$ ).

En este punto es interesante mencionar que en el Porfirio Díaz la Patrona de los Días, también es Tlazoltéotl y coincide con el *Laud* en que es patrona de los tiempos; en el segundo caso, con sus cuatro advocaciones rigiendo todo el Tonalpohualli y los cuatro rumbos del universo, y en el primero, como patrona de los días (lám. 42).

Diríamos entonces que pudo haber llegado a ambos por vía de los toltecas, o bien porque sus artistas estuvieran en contacto con huastecas o alguna otra región del Golfo; como lo es Cuicatlán, para el Porfirio Díaz. Así esta diosa se adoraba tanto por los huastecas, como por los nahuas asentados en diversas regiones del Altiplano y del Golfo. Sin embargo, la estructura calendárica de estos dos códices es diferente, como dijimos, y el estilo es diferente, como veremos adelante.

Esculturas con la imagen de esta deidad, Tlazoltéotl, aparecen también en la zona centro de la Costa de Veracruz, habitada por totonacos, nahuas y los herederos de la misteriosa cultura llamada ambigualmente “Remojadas”, pues no sabemos quién labró esas complejas

---

<sup>33</sup> Sahagún, *op. cit.*, p. 82

<sup>34</sup> Sahagún, p. 82.

estelas grabadas con una gran cantidad de inscripciones de un sistema de escritura que no se ha descifrado aún hoy en día, o los herederos de los creadores de esa fina elegante vajilla esgrafiada, del Clásico, como la que estudió Hasso von Winning de la Mixtequilla,<sup>35</sup> con un estilo muy local, pero con vínculos con Teotihuacan.

Para la época del Posclásico Temprano se sabe que los toltecas estaban en el Golfo, en Castillo del Teayo,<sup>36</sup> y posiblemente también estuvieron en la zona Sur-Centro de Veracruz, en la Mixtequilla.

La importancia que se le dedica en el *Laud* a Tlazoltéotl y otros elementos que lo vinculan con el Golfo, refuerza la idea de que sus creadores pudieron pertenecer a un grupo nahua asentado en o cercano a la Costa del Golfo, quizá Castillo del Teallo, Tuxtepec o La Mixtequilla. Veremos adelante, con las comparaciones estilísticas, qué información tenemos, para saber cuál podría ser si consideramos las semejanzas estilísticas que veremos con la mixteca.

#### 4.10. *Capítulos de mercaderes, nexos con el Golfo y el área maya.*

Ya se ha dicho que Nicholson menciona las hachas, los brazaletes, el pecho desnudo y la reiterada aparición de Tlazoltéotl, como argumentos para señalar elementos culturales del Golfo en el *Códice Laud*,<sup>37</sup> aunque es cauto al afirmar que faltan evidencias todavía para aseverar que éste y el *Fejérváry*, sean de esta región costera.

Además de lo dicho anteriormente, otro elemento iconográfico que abonaría a la hipótesis del Golfo tiene que ver con la presencia de algunos mercaderes representados en el capítulo 3 del *Códice Laud*. Hay de hecho en varios códices del llamado *Grupo Borgia*, como éste mismo y el *Fejérváry-Mayer* que tienen una serie de seis caminantes-mercaderes.

---

<sup>35</sup> Jasso von Winning. *La iconografía en la cerámica de Río Blanco*, Veracruz. México, UNAM-IIE, 1996.

<sup>36</sup> José García Payón. La Huasteca », en E. Noguera. Los señoríos y estados militaristas. México, INAH, 1976. (sep-setentas), p. 261.

<sup>37</sup> H.B. Nicholson, *op. cit.*

En el caso del *Fejérváry-Mayer* es interesante la aparición del dios Yacatecuhtli (figs. 4.4 y 4.5) como dios narigudo de los pochtecas, muy parecido a Ek'Chuak (fig. 4.6), dios maya de los cultivadores de cacao y de los comerciantes del área de Acalan y la zona comercial de Xicalanco, como bien identificó Eduard Seler.<sup>38</sup>

Esta circunstancia y el hecho de tener un capítulo dedicado a los comerciantes, ha hecho que Miguel León Portilla<sup>39</sup> haya propuesto que el *Fejérváry-Mayer* pudo haber sido hecho por comerciantes tlatelolcas que se habían asentado en la zona de Tuxtepec, aunque reconoce que no cree que se haya hecho en la Cuenca de México.

Por otro lado, es pertinente mencionar, en este punto, que existen unas vasijas, muy comunes en la zona costera de Campeche, que tienen representadas, en el fondo, al ave Muuan, asociada también con estas actividades comerciales; éstas vasijas tienen la peculiaridad, además, de que tienen algunas semejanzas estilísticas con la tradición Mixteca-Puebla,<sup>40</sup> las formas tienden a ser simplificadas; lo que confirma los estrechos vínculos que existían entre esta zona maya y en Centro de México, muy posiblemente, vía la zona centro-sur de la costa de Veracruz, como ya han mencionado otros autores.

Sin embargo, hay algunas diferencias entre el *Fejérváry-Mayer* y el *Laud* en torno al tema de los mercaderes que no pueden dejar de mencionarse; la primera de ellas es que en éste no aparecen los seis caminantes, como sí lo hacen en el aquél y en el *Borgia*. En el *Laud*, en el capítulo 3, sólo aparecen tres mercaderes elegantemente ataviados y comerciando bienes de lujo, y no son narigudos (figs. 4.7 y 4.8). No parecen ser dioses, sino los comerciantes mismos.

Por otro lado, un aspecto que debe desmitificarse es que se ha aducido el carácter maya del *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*, e incluso del

---

<sup>38</sup> Eduard Seler. *Comentarios al Códice Borgia*, México, FCE, 1963, p. 239.

<sup>39</sup> Miguel León Portilla. *El Tonalamatl de los pochtecas*. (Códice ). Arqueología Mexicana. Edición Especial, No. 18. México, CONACULTA-Editorial Raíces, febrero, 2005, p. 9 y 10.

<sup>40</sup> Ma. Isabel Álvarez Icaza Longoria. *La cerámica policroma de Cholula. Sus antecedentes mayas y el estilo Mixteca-Puebla*. Tesis de maestría en Historia del Arte. México, UNAM-FFyL-IIIE, 2009.

*Cospi*, por las barras y los puntos que aparecen en estos códices. En efecto, son dos símbolos usados en el área maya para los números uno y cinco, sin embargo, la forma de representarlos en el *Laud*, no respeta el sistema maya, el cual sólo usa tres barras y cuatro puntos, para luego saltar de posición al siguiente múltiplo de veinte; nunca se representa, así, más de tres barras, como tampoco más de cinco puntos. Esta es una regla maya, y si en el *Laud* no se sigue, entonces tendremos que decir que este principio no es maya y que sigue otro sistema numérico que no es ni maya, ni náhuatl, ni mixteco, sino quizá un sistema de numeración desarrollado en el Golfo, por alguna cultura que todavía se nos escapa de las manos y que plasmó este sistema numérico en el *Códice Laud*, quizá de filiación mixe-zoque, pero no lo sabemos aún.

#### 4.11. *Ritos de manojos contados*

Este sistema, además, está asociado con los ritos de manojos contados presentes en diversos códices del *Grupo Borgia* como el Fejerváry (5-22), y el *Cospi* (21-31) y, en nuestro documento (láminas 22, 45 y 46). Los rituales van encaminados a distintos fines, y están asociados a temas funerarios, agrícolas, de caza, de salud, y algunas de carácter ético o anímico. Los “manojos contados” se refieren a manojos o cadenas de tallos de pasto, flores, hojas o ramas de ocote. Los manojos son preparados en diferente número según sea la petición a los dioses y los objetos a ofrendar.<sup>41</sup>

Gracias a estudios etnográficos realizados por Jena Shultze entre los tlapanecos de Guerrero, en la primera treintena del siglo XX, Karl Anton Nowotny pudo interpretar estas escenas como rituales de manojos contados.<sup>42</sup> Otras investigaciones etnográficas de la década de los ochenta de ese mismo siglo, han encontrado estos mismos ritos en otros grupos,

---

<sup>41</sup> Andres et al. *Calendario...del Códice Cospi*, p. 267.

<sup>42</sup> Anders et al. *Calendario de pronósticos y ofrendas. Libro explicativo del llamado Códice Cospi*. Biblioteca Universitaria de Bolonia, 4093. México, FCE-ADEVA, 1994, p. 267. Nowotny, *Tlacuilli...*

como mixes y chontales de Oaxaca.<sup>43</sup> Esto indicaría que se trata de una práctica más generalizada a la de un solo grupo lingüístico, debido a que comparten algunos aspectos religiosos comunes entre ellos. En el caso específico del *Laud* este capítulo parece estar referido a ritos funerarios.

#### 4.12. *Otras particularidades*

Además de la particularidad de sus dioses titulares, el *Laud* tiene algunos capítulos más enigmáticos que no se encuentran en otros códices, o al menos no se presentan de la misma forma. Es un códice, como bien lo hacen notar Anders et al., que dedica especial atención a ritos y ofrendas asociados con la muerte, como en el capítulo 9º, llamado por estos autores “Aspectos fúnebres del culto” y el X, “Las ofrendas y sus peligros” que no tienen paralelo con otro códice.

El primer capítulo que es quizá uno de los más enigmáticos y ha sido interpretado de dos formas. Anders et al. sostienen que deben de haber sido dos ciclos de 20 días y, como sólo son 35 días los que están representados en las láminas 1 a 8, dicen que faltaría una lámina con cinco símbolos de día, para completar así los cuarenta días. Por ello le nombran “Cuarenta días después de 1 Agua”. Esta fecha correspondería al inicio de la cuenta si realmente faltara una lámina. En cuanto a los dos ciclos de 20, esta propuesta es razonable, pero salta la duda que sea así, porque en el cuadro inferior derecho,<sup>44</sup> donde empieza la lectura de la lámina 1, está escrito una fecha dentro del cuadro: 5 Caña. Esto indica el inicio de una cuenta o quizá de un acontecimiento a la manera a como se hace en el *Laud*, por lo que no es extraño que este capítulo realmente comience ahí.

Corona Núñez, por su lado, refiere que en este capítulo se narra la historia de Quetzalcóatl, desde su nacimiento hasta su muerte. Hay, sin lugar a dudas, una serpiente emplumada en el cuadro inferior derecho

---

<sup>43</sup> Peter van der Loo. *Códices, costumbres, continuidad. Un estudio de la religión mesoamericana*. Tesis de doctorado. Leiden, 1987.

<sup>44</sup> En adelante CIDI, o izquierdo CII, cuadro superior derecho CSD, cuadro superior izquierdo CSI.

(CID) de la lámina 1. Una figura humana pintada de rojo y con el pelo corto, representa a Quetzalcóatl recién nacido. Lo confirma la flecha, ácatl, y se obvia el número 1, como suele ser el sistema de representación de este códice. Este símbolo de día parece aludir así a Ce Ácatl, el nombre calendárico de este numen. Además de eso, este autor refiere que también en este capítulo se trata de otros dioses de la cosmogonía náhuatl y mitos como el origen de la cueva de Chicomoztoc (lámina 3).<sup>45</sup> Si esto es así, sería de gran importancia, pues estamos hablando de la representación pictórica de mitos cosmogónicos nahuas, en especial de Quetzalcóatl como no tengo noticia en otros códices. ¿Esta exclusividad quiere decir una confirmación más de su origen náhuatl?, ¿es la memoria de mitos que vienen desde tiempos de los toltecas?, ¿son toltecas los que la preservaron, o algún grupo heredero de esta tradición?

#### 4.13. Otros signos iconográficos

Otro rasgo que ha llamado mi atención es el de las plumas que llevan muchos personajes que están representados en el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*. Sabemos que estos tocados eran insignias que se usaban como identificadores o insignias. Sahagún en que capítulo XXIX, hablando de los toltecas y de sus oficios, dice que: los amantecas, “fueron inventores del arte de hacer obra de pluma, porque hacían rodela de pluma y otras insignias, que se decían anapecáyotl”.<sup>46</sup>

Nicholson ya ha llamado la atención sobre el sistema de insignias y de la importancia de estudiar los tocados como identificadores de rango y posición de personajes importantes. Por ejemplo llama la atención que del uso de xihuitzollí por toltecas y grupos asentados en la cuenca de México, mientras que los tlaxcaltecas se identifican con una banda trenzada blanca y roja.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Corona Núñez, *Antigüedades Mexicanas...*, pp.328-332.

<sup>46</sup> Sahagún, *Historia General...*, p. 951.

<sup>47</sup> H.B. Nicholson, «El ‘Tocado Real’ de los Tlaxcaltecas», en *La escritura pictográfica de Tlaxcala*. México, CIESAS, UAT, 1993, p. 140.

Otro elemento que me ha intrigado en el *Laud* es el llamado *aztaxelli*, adorno de plumas de garza. Como en otros casos aludidos, estas insignias varían por pequeños detalles. Por el momento, no me ha sido posible profundizar en un análisis detenido de las formas de representación de las plumas para entender su cabal significado, pero muy probablemente estas insignias designan rangos, oficios, etnicidad, un código cifrado que parece estar atrás de estos símbolos.

En este mismo orden de cosas, es interesante mencionar aquí que en el *Laud* aparecen personajes con rodela y lanzadardos, armas típicamente toltecas, así como el *xiuhuitzolli*, los brazaletes, narigueras, la tilma de algodón y nunca aparecen personajes con arco y flecha, sólo flechas y escudos. Esto es de llamar la atención porque existen otros códices, sobre todo coloniales, que enfatizan la diferencia entre chichimecas y toltecas por la manera de representarlos. En el Códice Xólotl (fig. 4.9) y el Mapa de Cuauhthinthan No. 2 (fig. 4.10), por ejemplo, se representa a los chichimecas con arco y flecha viviendo en cuevas y cañadas, cazando animales y haciendo ritos de fundación flechando en los cuatro rumbos del universo, así como toltecas sentados, “asentados”, con su tilma y o junto a un tecpan. Esto podría indicar, a manera de hipótesis, que los creadores del *Laud* fueron grupos más afines a los toltecas que a los chichimecas, debido a que no aparece la dupla arco y flecha.

Sólo me resta analizar un elemento iconográfico que ha llamado mi atención en el *Laud*, porque me parece que resume en buena medida el carácter sintético, pero a la vez elocuente, de este sorprendente documento. En la lámina 22 (fig. 4.11) aparece la figura de lo que en iconografía mesoamericana se conoce como Monstruo de la Tierra. Como sabemos, esta figura tiene una carga simbólica muy antigua y que está asociado a la creación de la Tierra y del origen del ser humano, pues el cocodrilo salva del diluvio al hombre. Sabemos que como en muchas culturas del mundo, la mesoamericana, asocia al agua con el origen de la vida.

Desde luego, esta figura representa a un ser mitológico. En el *Laud* es interesante observar que es la síntesis de tres animales temidos y respetados en Mesoamérica, el jaguar, el cocodrilo y la serpiente, asociados los tres con el poder, la fundación y el linaje. Si observamos esta figura, podemos apreciar la oreja del jaguar y las cejas azules con que suelen representarse muy extensamente estos felinos y los reptiles en el Altiplano. Algo semejante sucede con los dientes, vemos el colmillo en forma de gancho de una serpiente y también de garra de jaguar, siguiendo los cánones usados desde Teotihuacan, pasando por Cacaxtla y Tula para este último elemento, así como los dientes triangulares de cocodrilos, y los molares del jaguar. Estos tres elementos parecen sintetizar la conformación de este ser mitológico en el Posclásico en donde se fusionan estos tres animales sagrados, asociados todos ellos a la tierra, a la fertilidad, a la cueva, a la montaña, la noche, la oscuridad, la muerte, el paso también hacia el inframundo y la salida de él. Este símbolo es un ejemplo patente de la alta densidad semántica de este documento.

Este ser mitológico es ampliamente representado y de diversas formas en todo Mesoamérica. La cabeza de este ser visto de frente o de perfil se usa en yelmos, en bases sobre las que se soportan los soberanos, o bien saliendo de sus fauces, aludiendo a su origen divino como símbolo de legitimación de poder, y asociado, por tanto, a los linajes, a Quetzalcóatl, y en general a la autoridad política.

Por eso, tienen razón Burland cuando dice que los artistas mesoamericanos y especialmente los que hicieron el *Códice Laud* eran acuciosos observadores de la naturaleza. Y la forma en que está representado cada detalle tiene un significado que estamos todavía lejos de comprender del todo.

Podríamos concluir, por el momento, que la iconografía revela que nuestro documento es un códice eminentemente náhuatl, con nexos con el Golfo, auspiciados por o relacionados con comerciantes. Que tiene una serie de particularidades en relación, no solo al universo de todos los códices, sino también a los documentos religiosos y que lo hace un

documento único en su tipo. En el capítulo que sigue abordaremos las comparaciones estilísticas para analizar cómo se comporta el *Laud* en relación a otros materiales pictóricos disponibles para analizar desde ese punto de vista, el tema de la enigmática procedencia de este documento, pues las regiones en que habitaron los grupos nahuas, ya hemos visto, es muy amplia.



## 5. LA HIPÓTESIS DEL VALLE DE PUEBLA-TLAXCALA

### 5.1. *La hipótesis náhuatl*

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, la serie de dioses representados en nuestro documento pertenecen al panteón náhuatl; razón por la cual se ha propuesto que los creadores de nuestro documento debieron de pertenecer a un pueblo poseedor de esta cosmología y de esta lengua. Pero como sabemos, hay diversas zonas que fueron habitadas por estos pueblos, razón por la cual pasaremos en los siguientes capítulos a analizar las diferentes opciones que se tienen de acuerdo por las hipótesis sugeridas con anterioridad por los especialistas, empezando por la que a continuación se presenta.

### 5.2. *La región del Valle Puebla-Tlaxcala*

Debo de comenzar diciendo que los autores que han propuesto esta región como el origen del *Códice Laud*, han estado influidos por los hallazgos arqueológicos y las tendencias historiográficas que han surgido en el momento en que estos autores han investigado y escrito sobre el tema, y también porque las propuestas sobre el *Códice Borgia* han influido, como se dice antes, en las hipótesis del todo el grupo de manuscritos religiosos, incluido, por supuesto el documento que nos ocupa.

Pero veamos específicamente los ejemplos para tomar o descartar la posibilidad de que el *Códice Laud* haya sido elaborado por artistas del Valle de Puebla-Tlaxcala. En realidad, como se dice en la introducción, la mayoría de las propuestas que se han hecho sobre la procedencia de nuestro documento, no están acompañadas de ejemplos, por lo que uno de los objetivos de este trabajo consiste, justamente, en presentarlos para tener mayores elementos de juicio para aceptar o rechazar esta hipótesis.



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.

### 5.3. *Escuela pictórica del Valle de Puebla-Tlaxcala*

Como dije en el primer capítulo, desde el descubrimiento de Alfonso Caso de las ruinas y las pinturas de Tizatlán, se han ido abonando cada vez más argumentos para ubicar el origen del *Códice Borgia* en la región de Puebla-Tlaxcala. Se presentaron los argumentos y se brindaron ejemplos del parecido que se ha encontrado entre este códice y obras pictóricas encontradas en contextos arqueológicos de este valle. Por los estudios sobre el estilo pictórico de diversas obras que he realizado a lo largo de los últimos años,<sup>1</sup> pienso que estamos ante la presencia de una variedad del estilo Mixteca-Puebla en esta región, cuyas cualidades intentaré mostrar en este capítulo.

Debo enfatizar que este es un caso afortunado en donde contamos con abundante información que permite hacer esta afirmación, pues como veremos en las demás regiones y pueblos que se analizarán adelante, no siempre se cuenta con códices o material pictórico de contexto arqueológico, bien porque no existe, bien porque las investigaciones arqueológicas no han corrido con tanta suerte, o porque simplemente no se han realizado. Veremos que esta variedad estilística tiene diferencias importantes con el estilo pictórico del *Códice Laud*, como para pensar que este documento no se generó por artistas pertenecientes a lo que llamaré la Escuela pictórica del Valle de Puebla-Tlaxcala.

Desde luego que esta “escuela” comparte las cualidades estilísticas que se han definido para toda la tradición estilística Mixteca-Puebla, en su conjunto, pero pienso que también estamos en posibilidades de definir sus particularidades, y lo que la hace diferente de otras “escuelas” o variedades estilísticas de la misma tradición.

Ya hemos visto algunos ejemplos en el capítulo I que brindan más elementos para proponer con mayor sustento que el *Borgia* proviene de la región de Puebla-Tlaxcala. Es muy posible que los tolteca-chichimeca que

---

<sup>1</sup> Álvarez Icaza, *La cerámica policroma de Cholula...*, op. cit.

llegaron a Cholula impusieron su forma y manera de pensar el mundo desde la cosmogonía y la lengua náhuatl con sus génesis, es decir, sus mitos de origen, sus creencias, prácticas y símbolos, a los olmeca-xicalanca y a una población local que desconocemos si era náhuatl o alguna pueblo con una lengua de la familia otomangue, que estaba asentado en esta gran urbe antes que los otros dos, es decir, en la época clásica. Pues, aunque hubo un abandono en el año 700 d.C. no se llegó a abandonar del todo. La diáspora ocasionada por la erupción del volcán ocasionó quizá que Cholula fuera reocupada en parte, por gente olmeca y xicalanca.

Recordemos que Martínez Marín decía que el *Laud* y los códices de su grupo, podrían haberse elaborado en el Valle de Puebla Tlaxcala por: 1) los olmecas-xicalancas, antes de ser expulsados de Cholula por los tolteca-chichimecas o, 2) los mismos tolteca-chichimecas invasores que adoptaron la antigua tradición artística de Cholula; pues según se dice arriba, los toltecas no poseían la tradición de hacer cerámica policroma. Cabe la posibilidad también que hayan sido los artistas locales los que transformaron su arte solventado ahora por nuevos gobernantes: el Tlachiac y Aquiac en un gobierno dual, como el que más tarde fuera el de Moctezuma y Tlacaélel. Esta posibilidad la planteo porque existen ciertas cualidades en la tradición cerámica del Posclásico Temprano del Valle de Puebla-Tlaxcala que permanecen y que hacen distinguirla de otros estilos de la TEIM-P.

Considero que las posibilidades deben verse de acuerdo a los procesos históricos que se vivieron en esta región, pues recordemos que estuvo habitada por diversos grupos y que en los orígenes del estilo Mixteca-Puebla se gestaron por los artistas que recibieron ideas estéticas del área maya, y que después llegaron los tolteca-chichimecas, pueblo que permaneció hasta la llegada de los españoles. La respuesta pienso no está necesariamente en la exclusión de uno u otro pueblo, creo que el tema es más complejo.

Pues, por un lado, pienso que si bien los autores del *Borgia* no parecen haber sido los olmeca-xicalanca, pues el estilo del *Borgia* y su repertorio iconográfico nahua son afines a la cerámica Catalina o Policroma Laca, del Posclásico Tardío y, para ese tiempo, los olmeca y xicalancas ya habían sido expulsados del valle de Puebla-Tlaxcala desde el Posclásico Medio. Por el otro, también es importante decir que los olmeca y xicalanca participaron indirectamente de estas obras al formar parte de la gestación de la tradición Mixteca-Puebla. Pues si bien los invasores, es decir, los totleca-chichimeca, impusieron su ideología belicosa, no traían consigo los conocimientos ni la práctica de producir las finas vasijas policromas que, para cuando habían llegado a Cholula, ya existían.

Entonces, quienes directamente parecen haber elaborado el *Códice Borgia* son pintores cholultecas, síntesis de aquellos dos pueblos, o de algún pueblo, herederos de una tradición pictórica que se gestó desde el Epiclásico, pues ellos son los responsables de la creación de la cerámica policroma, o bien, tlaxcaltecas que se formaron en esta escuela pictórica, cuyo asiento seguramente estaba en Cholula; aunque posiblemente más tarde también se instalaron talleres en Ocotelulco y Tizatlán, cuando algunos cholultecas fueron desplazados para estos pueblos.

El surgimiento de esta escuela tiene que ver con procesos históricos en que se fue creando, desde el Posclásico Temprano, un estilo propio que se fue desarrollando y difundiendo en todo el Posclásico, como ya se dijo en el capítulo I. Los cambios en las obras pictóricas son expresiones de estos procesos. Recordemos que en los orígenes de la TEIM-P aparece la cerámica policroma pre-cocción con una innovación tecnológica que empezó a fines de Epiclásico en Cholula. Al parecer esta innovación tecnológica, presuntamente maya, específicamente olmeca y xicalanca, llegó de algún modo, todavía insuficientemente conocido, al valle de Puebla-Tlaxcala. Al parecer, la tradición pictórica y alfarera local, adoptaron esta nueva tecnología; los pintores por su lado supieron usar estas ventajas tecnológicas para plasmar su arte, cuyo estilo parece ser

más afin a las formas esquemáticas del Altiplano, aunque influidas también por nuevas ideas estéticas mayas, como se pretendió mostrar en el capítulo I. Los pintores cubrieron la demanda de estas elegantes vasijas generadas para las élites en sus ceremonias políticas de alianzas y matrimonios; esta demanda fue un incentivo también para desarrollar ese arte en otro soporte, superando además, el reto de dejar plasmados por siglos las figuras representadas en ellas.

Los cambios observados en la cerámica policroma de Cholula permanecieron, algunos de ellos, como rasgos distintivos de la forma de pintar en este valle que se observan en el *Borgia*. Veamos ejemplos específicos en los aspectos que se analizarán adelante y su comparación con el *Laud*.

#### 5.4. *El Laud y el Borgia.*

En estudios anteriores he podido constatar que no sólo los estilos del *Códice Laud* y del *Borgia* tienen diferencias importantes, sino que, como se dijo, existen obras pictóricas semejantes al último en abundancia, en el Valle de Puebla Tlaxcala. Me estoy refiriendo aquí, no a semejanzas iconográficas detectadas y enlistadas por otros autores, pues a final de cuentas, es en ese terreno en donde podemos encontrar mayores semejanzas, sino en la apariencia formal. Como sabemos, hacer esta diferencia metodológica ayuda a no cometer confusiones en el análisis.

Veamos pues que las diferencias entre el estilo del *Códice Borgia* y del *Códice Laud* son más notorias e importantes que sus semejanzas, y que las diferencias encontrados en el *Borgia* constituyen, además, rasgos distintivos de la Escuela pictórica del Valle de Puebla-Tlaxcala, durante el Posclásico Tardío.

Presentaré algunos ejemplos y trataré de exponer las comparaciones de forma ordenada, siguiendo el orden del capítulo III, a fin de exponer con la mayor claridad posible a qué me refiero con las afirmaciones vertidas

con anterioridad. Así analizaré las relaciones estilísticas encontradas de forma sintética en cuanto la composición, algunas estrategias de representación, la línea, el color y la forma para hacer las comparaciones.

Si quisiéramos decir en pocas palabras cómo es el estilo del *Códice Borgia*, cuál es su expresión dominante, se puede decir que sus artistas tienen un gusto por la representación de texturas y por una prolija representación de detalles, dejando el espacio muy saturado de figuras. Mientras que el *Laud* se tiende más bien a representar sus figuras de forma naturalista-esquemática, en donde la textura apenas está sugerida por su silueta en una vista de perfil, como ya se expuso antes. Es decir en el *Laud* se privilegia lo contrario, la economía de formas y la simplificación más llana de las figuras; lo que hace mucho más fácil de “leer” e identificar sus formas en él, a diferencia del *Borgia*.

#### 5.5. Aspectos técnicos y materiales

Hasta donde conozco no se han hecho los estudios científicos sobre la identificación de materiales del *Códice Borgia*; por tanto, no se tiene tampoco, como el *Laud*, información específica de este documento, así que lo que a continuación se expone, a este respecto, es lo que se ha publicado y se puede observar con las observaciones y el registro fotográfico digital de ediciones facsimilares.

Pero de entrada podemos decir que hay suficientes diferencias técnicas entre el *Laud* y *Borgia*, como pretendo mostrar, como para pensar que el *Borgia* y el *Laud* fueron elaborados por artistas de diferente escuela. Aunque comparte el hecho de ser elaborados sobre piel de venado, no comparten tanto la forma de prepararla para pintar, ni aspectos que veremos de la técnica pictórica, la línea, la forma, la representación de la textura y los colores tienen importantes diferencias que hablan de quizá de

recetas secretas, como diría Gabriela Siracusano,<sup>2</sup> de gremios, de talleres, de escuelas. Además de las convenciones que los identifican con un grupo específico que se formó para el caso del *Borgia* en el Valle de Puebla-Tlaxcala.

Así, de las características del soporte, comparten las cualidades generales del grupo, a saber, son de piel curtida y cubierta con una base de preparación, presumiblemente de yeso con algún aglutinante por lo compacto que puede apreciarse de esta capa. Hay diferencias técnicas importantes entre el *Laud* y el *Borgia* en cuanto la forma en que se hicieron las uniones de los segmentos del *Laud*, la forma de aplicar la base de preparación, posiblemente diferente no sólo en la técnica de aplicación, sino por los materiales constitutivos del *Borgia*.

De las dimensiones también estos dos documentos son muy diferentes, el *Borgia* es casi 10 cm más grandes en sus láminas y más del doble de largo, llega a medir más de 10 de largo por la unión de 14 tramos de piel; y las láminas miden 27 por 26 (ver tabla A-1).

El acabado de la superficie pictórica es más heterogénea en el *Borgia* y menos consistente, pues mientras se encuentran algunas uniones de piel muy bien adheridas y cubiertas por la capa de estuco, en otros casos no es así (figuras A-5 y A-6). Hay algunas láminas que tienen una superficie muy homogénea y completamente cubierta por la base de preparación, aunque existen láminas con una superficie menos homogénea, en donde se presentan además craqueladuras más profundas que en el *Laud* (figuras A-19 y A-21); por el momento no puedo saber si en estos casos la capa fue muy gruesa y su secado abrupto ocasionó las craqueladuras, a diferencia de las lechereadas sucesivas que logran una superficie más compacta, como el *Laud*; o bien, si esas craqueladuras son resultado del paso del tiempo o los accidentes sufridos al documento, como el fuego a que fue

---

<sup>2</sup> Gabriela Siracusano. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas*. S. XVI-XVIII. Buenos Aires, FCE Argentina, 2005. p. 43.

expuesto. Se aprecian por lo demás, por las fotografías de los facsimilares un mayor deterioro de este documento que en el *Laud*.

Respecto a la técnica pictórica también sigue el patrón: dibujo preparatorio-contorno negro-color, que he observado, en general, de la tradición pictórica de Mesoamérica. Aunque hay diferencias notables en la ejecución entre el *Laud* y el *Borgia*. La primera de ellas es que en el *Borgia* es mucho más notorio el dibujo preparatorio y el color sobrepasa el contorno con cierta frecuencia, cosa que los pintores de la escuela del *Laud* y del *Fejérváry-Mayer*, cuidaban de hacer (fig. 5.6). Por el momento no he podido hacer una observación directa para saber si el *Borgia* tiene, como el *Laud* y el *Fejérváry*, una incisión, aunque en ciertas imágenes digitales he apreciado en el *Borgia* algunos casos que se ve esta huella brillante que deja la incisión, pero no puedo confirmarlo (fig. 5.5).

## 5.6. Aspectos plásticos

### 5.6.1. La composición

En pocas cosas, como veremos, el *Borgia* y el *Laud* tienen semejanzas en los aspectos formales. En cuanto a la composición de escenas que ocupan toda la lámina, en el *Borgia*, hay una representación de una gran cantidad de figuras dispuestas de forma que quedan pocos espacios libres en ellas (fig. 5-1), es decir una composición recargada de figuras, lo que da una sensación de cierto horror vacui. Sólo dos láminas completas, la 23 y 24 del *Laud*, tienen una composición compleja, pero domina en el *Laud* las escenas simples y esquemáticas.

A pesar de que comparten la composición organizada en cuadretes, en el *Borgia*, es muy exhaustiva y sus figuras ocupan casi todo el espacio disponible (fig. 5.2); en el *Laud* las figuras tienden a estar más separadas y organizadas de manera que la identificación de las formas es más accesible. En el *Borgia* se aprecia en algunas láminas un cierto abigarramiento de las figuras y escenas muy complejas para entenderse,

es prolijo en los detalles y extenso en su exposición. El *Laud*, por el contrario, es sintético y gusta más de la economía de formas.

#### 5.6.2. Estrategias de representación

Dentro de las estrategias para representar cualidades de los objetos de la realidad, la que se enfoca a la textura de los mismos es, desde mi punto de vista, una de las cualidades en donde con más claridad se expresa el estilo, la expresión dominante y rasgos distintivos del *Códice Borgia* y del estilo pictórico del Valle de Puebla Tlaxcala. Tomaré como ejemplos, por ser elocuentes, la representación del cocodrilo, el pelo animal y los cuerpos de agua, como se hizo para el caso de la comparación entre el Fejérváry y el *Laud*. Es una cualidad que no sólo hace evidenciar diferencias importantes sobre todo entre el *Borgia*, y el que nos ocupa y el *Fejérváry-Mayer*, como ya se ha adelantado en el capítulo III.

Si observamos las tablas respectivas a la representación de valores táctiles (tablas A-4, A-5, A-5bis, A-6) en estos tres objetos, podemos ver, por ejemplo, que en el *Borgia* el cocodrilo se representa con unos rombos dentados con un círculo en medio, simulando las escamas del reptil (tabla A-4); este símbolo está asociado a la tierra, por la asociación simbólica en la cosmogonía mesoamericana de estos dos elementos. El carácter puntiagudo de las escamas se reitera con figuras en forma de gota con forma puntiaguda y sangre, en unos de sus extremos, que están colocados en la silueta del cocodrilo. Pueden notarse en esta tabla las claras diferencias que se aprecian entre el *Laud*, el Fejérváry y el *Borgia*. A diferencia de éste, como se ha dicho, en aquéllos domina un estilo llano y esquemático y se omite la representación prolija de valores táctiles en el cuerpo de la figura, pues ello se reserva más bien a una vista de perfil en la silueta.

Lo mismo se puede apreciar con el pelo animal. Si se observa la tabla A-5 y A-5bis, se podrá constatar que ocurre lo mismo que con el cocodrilo, las diferencias son consistentes. Las pequeñas semejanzas que

se observan es que en ambos se representa en las orillas la vista de perfil, pero en el *Laud* y *Fejérváry-Mayer* sólo ocurre ahí a diferencia del *Borgia* en donde pequeñas franjas de líneas equidistantes ocupan de forma esquemática el interior de las figuras. He propuesto,<sup>3</sup> en otro lado, que esta tendencia a la “texturización” de las figuras es una herencia de las ideas estéticas mayas que permearon el estilo pictórico del Valle de Puebla-Tlaxcala que llegó para quedarse hasta bien entrado el siglo XVI. Véanse las figuras 5-1, 5-2 y algunas mencionadas antes en el capítulo I (figs. 1.27, 1.29, 1.52 y 1.53).

Ya se ha mencionado en el capítulo I, que estos son algunos antecedentes de estas estrategias de representación de textura del *Borgia* en algunos platos de la época temprana de la cerámica policroma de Cholula, específicamente en algunos ejemplares en donde se aprecia una representación prolija de detalles.

La representación del pelo de venado en una forma muy naturalista, que empieza a aparecer en la cerámica tipo Martha de Cholula (fig. 5-1), en la etapa temprana en la fase Aquiahuac de Lind (830-1150 d.C.), y que se aprecia también en el *Códice Borgia*, es una de las cosas que lo caracterizan.

Si se observa la tabla A-6, se podrá apreciar que el mismo patrón que se presenta en los ejemplos anteriores, en los cuerpos de agua también se privilegia la representación de elementos dentro de la forma. Aunque tanto en el *Borgia* como en el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer* se recurre a las ondas en forma de volutas en la superficie o la orilla de los cuerpos de agua que simulan la espuma o las olas, en éstos el agua sólo se representa por el color azul de la capa pictórica que rellena la forma, mientras que en el *Borgia* se ponen líneas delgadas ondulantes intercaladas con pequeñas bandas negras. En el capítulo I presento un ejemplo en donde se tiene una forma muy semejante de estas formas de

---

<sup>3</sup> Álvarez Icaza, tesis de maestría.

representar los cuerpos de agua en Ocotelulco (fig. 1.52). Espero que basten estos ejemplos, pero se podrían agregar muchos otros que pueden constatarse en la representación de plumas, cabello, entre otros.

Así, propongo como hipótesis que las circunstancias históricas que se presentaron en el Valle de Puebla-Tlaxcala con la adopción de ideas estéticas mayas explican en buena medida este carácter más naturalista del *Borgia* en relación al *Laud*, al Fejerváry e incluso, como veremos, a los mixtecos, exceptuando el caso del Anverso del Nuttall .

Por las semejanzas que a este respecto se dan entre el anverso del Nuttall y el *Borgia*, he sugerido que el anverso del Nuttall pudo haber sido pintado por algún pintor que se formó en la escuela del V P-T, bien haya sido mixteco que se trasladó a Cholula o, bien, fue un lado del códice que se hizo por encargo a algún pintor oriundo de Cholula o formado ahí.

### 5.6.3. *La línea*

En cuanto a la línea es quizá una de las cualidades que más distinguen la mano del artista y posiblemente el carácter, su estilo en esta tradición. Mientras que en el *Laud*, impera un perfeccionismo en el trazo, pues es firme y decidido, y no se aprecian repasos de línea, ni que sobrepasan límites o vértices, como sí se aprecia en el *Borgia* (fig. 5-5). A más de que no se observa en el éste que el artista(s) haya(n) prestado importancia o tenido gusto por la representación precisa de los detalles, como se puede apreciar con claridad en los dedos de los pies y las manos, a diferencia del *Laud* que como vimos, por pequeños que sean los trazos y las formas la línea es precisa, en el *Borgia* en cambio, hay ocasiones que las formas de los dedos están incluso sugeridas con pequeñas líneas, como se puede apreciar en la tabla a-10.

### 5.6.4. *El color*

Debido a que no he tenido acceso al original del *Códice Borgia*, lo que a continuación se dirá estará limitado a las circunstancias de hablar sobre lo

que las versiones facsimilares reproducen que, como se ha dicho, llegan a veces a ser completamente diferente a lo publicado. Pero aún bajo esas circunstancias, que tendrán que ir modificando y precisando las valoraciones que ahora tengo, puedo hacer algunos comentarios no sobre matices y cambios, como en el *Laud* y *Fejérváry-Mayer*, sino de la presencia y ausencia de ciertos colores y sus preferencias cromáticas.

Si observamos la tabla sobre el color (tabla A-11) veremos aspectos interesantes. Por ejemplo, en la edición de ADEVA del *Borgia*,<sup>4</sup> no aparecen el azul, el rosa, el carne, ni el anaranjado. Si esto es así en realidad, la gama cromática sería menos extensa que en el *Laud*. Del azul diremos que mientras en la edición del *Borgia* en esta edición, aparece más bien como un verde oscuro, pero en la reciente edición de Juan José Batalla sí aparece como un azul oscuro medio grisáceo. Estudios posteriores me permitirán confirmar esto.

#### 5.6.5. *La forma*

Si observamos las tablas a-8 A a-10, respecto a la forma, se podrán observar las semejanzas y diferencias entre el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*. En general se reitera lo que se ha venido diciendo antes. Para el caso específicos de los pies y manos, suele caracterizar al *Borgia* una representación abstracta de los dedos y las uñas, representando líneas pequeñas que pueden referirse a seis o siete dedos, eso no parece importar al artista, como tampoco precisar esas miniaturas (Tabla A-9, a-10 y fig. 5.6). Lo importante es la idea, no la mimesis, y el mensaje es perfectamente claro. En la tabla puede apreciarse el contraste entre la forma de representar estos mismos elementos tanto en el *Laud* como en el *Fejérváry-Mayer*.

En síntesis, en la mayoría de las cualidades analizadas con anterioridad hay sustanciales diferencias entre el *Laud* y el *Borgia* para

---

<sup>4</sup> Anders *et al.* *Códice Borgia...*, 1994.

pensar que pertenecen a una escuela distinta y que hay, suficientes elementos y comparaciones con materiales encontrados en contextos arqueológicos, hoy por hoy, que afianzan la idea de que el *Borgia* se creó por un artista de la Escuela Pictórica del Valle de Puebla-Tlaxcala y, por tanto, espero que con lo dicho hasta aquí se consideren suficientes argumentos para descartar que el *Códice Laud* haya sido hecho por un artista de la escuela de esta región.



## 6. LA HIPÓTESIS DE LA CUENCA DE MÉXICO, LOS MEXICAS

Ya hemos visto que varios autores reconocen en el *Laud* a un códice nahua, pero sólo algunos específicamente se refieren a un origen mexica; como Francisco del Paso y Troncoso,<sup>1</sup> quien desde fines del siglo XIX, afirmó que nuestro códice es un libro “naua completo” de la región del Anáhuac; así que, sin decirlo con ese nombre, este sabio aludía al origen mexica del *Laud*.

No podré ahondar en la propuesta de Nowotny, pues aunque sugiere que el *Laud* pudo haberse hecho en Malinalco, es decir, también pensando en un origen mexica, no lo afirma categóricamente, ante la imposibilidad de mostrar las pinturas, pues como sabemos, han desaparecido. No he encontrado, hasta la fecha, fotografías históricas de estas pinturas;<sup>2</sup> sólo se conocen las reproducciones que publicó García Payón<sup>3</sup> y la que está exhibida en el Museo de Malinalco, pero desafortunadamente las copias no pueden ser consideradas en un estudio del estilo como el que me propongo en este trabajo.

Tiempo después, Dúrdica Ségota afirma que por la estilización de las formas reconoce un paralelo con algunos relieves de la escultura mexica; sin embargo, como en los demás casos, no se han hecho las comparaciones específicas. Veremos en este capítulo que el hecho de que compartan algunos de los dioses nahuas no equivale a decir que el *Códice Laud* es mexica o azteca. Aunque sabemos que es náhuatl, como vimos en el capítulo sobre iconografía, existen suficientes diferencias estilísticas para afirmar que el *Códice Laud* no es de la Cuenca de México, como pretendo mostrar adelante.

---

<sup>1</sup> Del Paso y Troncoso, *Descripción.. op. cit.* p. 58.

<sup>2</sup> En el archivo técnico del INAH, sólo se conserva la misma reproducción que publicó García Payón de Miguel Ángel Fernández. En el informe arqueológico de las excavaciones de este arqueólogo (1936-1939), se hace mención del descubrimiento de las pinturas, pero no se muestra material visual ni fotografías del hallazgo.

<sup>3</sup> José García Payón. *Los monumentos arqueológicos de Malinalco*. México, Bib. Enciclopédica del Edo. de México, 1974 [1947].



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.

### 6.1. *El estilo mexicana*

Pero antes de pasar a ello, debo dejar asentadas algunas cuestiones preliminares que dificultaron elegir un código representativo del estilo pictórico mexicana, pues la mayoría de los especialistas coincide en que no existen códigos mexicanos incontrovertiblemente prehispánicos. Los que más se acercan son los códigos coloniales tempranos, con poca influencia de los cánones europeos. De éstos, los cosmológicos que existen son el *Borbónico*, el *Tonalamatl de Aubin* (tiras largas doblada como biombo con papel indígena), y el *Telleriano Remensis* (con formato y papel europeo); los históricos no los consideraré porque la temática es distinta a nuestro documento.

En relación a la pintura mural, los escasos fragmentos que han aparecido en las excavaciones de las últimas décadas, desafortunadamente están muy deteriorados y sólo se tienen reproducciones de ellos, lo que nos impide incorporarlos en el corpus de la investigación. Tengo algunas imágenes del Templo Mayor de lo que aún sobrevive, pero no hay formas o figuras que nos permitan hacer las comparaciones, pues se reducen a círculos concéntricos azules; franjas negras, rojas, blancas, y cafés, horizontales y verticales, y a veces entrecruzadas imitando celosía o el tejido de un petate.

Por esa razón, los investigadores<sup>4</sup> que han escrito sobre el estilo pictórico del arte mexicana han tenido que recurrir a la escultura o a la piedra labrada en bajo relieve, tan abundante y rica de los mexicanos. Debido a que la sede del imperio de la Triple Alianza era la gran ciudad de Tenochtitlán, se tienen una gran cantidad de esas obras de arte; las más conocidas mundialmente son las esculturas monumentales. Por tanto, la certeza de que son obras mexicanas fue un buen anclaje en los intentos por definir el estilo en relación a los códigos coloniales tempranos.

---

<sup>4</sup> Nicholson, Boone, Escalante y otros.

## 6.2. *La escuela pictórica mexicana*

Cuando Robertson estudia los códices en su legendario estudio de 1959,<sup>5</sup> afirma que no existen códices nahuas prehispánicos.<sup>6</sup> De los ejemplares disponibles de la Cuenca de México, algunos de los cuales se pensaba que eran prehispánicos, como el *Códice Borbónico*,<sup>7</sup> afirma que se trata más bien de documentos pictográficos de la época colonial. Concuerdo en lo general con esa aseveración para el caso de la Cuenca de México, pero creo que debe analizarse con un poco de detenimiento una cuestión que los estudiosos de este documento han marcado, y que tiene que ver con la continuidad de la tradición mexicana en varios de estos documentos; en realidad, más allá de la controversia de su fecha de elaboración, lo que me interesa destacar es que, aunque parezca que disienten, la mayoría de los investigadores está de acuerdo en reconocer, al menos, que la primera parte del documento tienen un estilo, predominantemente, tradicional indígena.

Por otro lado, no coincido en la afirmación de que no existan códices nahuas prehispánicos y tampoco en que todos los códices del Grupo Borgia sean mixtecos, “tonalamatl mixtecos”,<sup>8</sup> como los llama Robertson; pues si, como hemos visto, estos códices adivinatorios tienen fundamentalmente una iconografía nahua, entonces en cuanto a su ideología deben de considerarse códices nahuas prehispánicos, que no necesariamente mexicas.

Por tanto, este autor considera que los códices mexicas son coloniales. Así que, para el caso de la definición del estilo de los códices prehispánicos de la Cuenca, Robertson se ve obligado a tomar como

---

<sup>5</sup> Donald Robertson, *Mexican Manuscript Painting...*, *op.cit.*

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>7</sup> Para un análisis detallado sobre la controversia de su temporalidad ver Pablo Escalante. “El trazo, el cuerpo y el gesto...”, *op. cit.*, p. 141-154 y Juan José Batalla Rosado, “Los tlacuiloque del *Códice Borbónico*: una aproximación a su número y estilo”, en *Journal des Sociétés des Americanistes*. Tome 80, 1994, pp. 47-72.

<sup>8</sup> Robertson, *Mexican Manuscript...*, p. 90.

referencia el *Códice Nuttall*, que se convierte en un prototipo mixteco para proponer una definición estilística de los códices prehispánicos. Como sabemos, Robertson acierta en una buena cantidad de rasgos que caracterizan de manera general este estilo y que fueron enlistados en el capítulo I, pero que él define como mixteco.

Para el caso de la Escuela de Tenochtitlán, toma en consideración únicamente un tonalamatl, el *Borbónico*, al que considera un código mexica de época colonial temprana, específicamente propone como fecha de elaboración 1531-1540.

El autor hace una serie de precisiones respecto a la definición de su estilo en las que conviene detenerse. Robertson sigue a del Paso y Troncoso<sup>9</sup> al hacer notar la diferencia entre el estilo de las dos secciones que componen este documento, considerando que la primera, la que contiene 18 trecenas, tiene un estilo más tradicional, y la segunda, con mayores influencias europeas.

De esta primera sección enlista algunas cosas básicas que hacen considerarlo de entrada como un documento colonial. Como por ejemplo, las líneas tenues en que están divididos de los registros horizontales (fig. 6.2) y verticales, dejando espacio para las glosas que nombran el número y el día en español, en cada casilla. Lo que es una prueba inequívoca de que este documento es colonial, pues el espacio se planeó desde un principio con esa intención, lo cual no pudo haber ocurrido antes de la llegada de los españoles.

Cuando hace la definición estilística de esta sección, Robertson considera, sin embargo, que este código tiene, de manera general, cualidades de la tradición prehispánica; más enfático lo es cuando describe la escena central donde aparecen los dioses de cada trecena. Considera que la composición, la línea-marco, la proporción de la figura

---

<sup>9</sup> Francisco del Paso y Troncoso. *Descripción del código...*

humana, y la representación de arquitectura siguen los patrones del “estilo nativo tradicional”.<sup>10</sup>

En cambio, demuestra que las figuras de los registros horizontales son más innovadoras, específicamente lo afirma para el caso de las aves (fig. 6.2). En este caso, porque suelen representarse de perfil y no con dos patas y alas como suele representarse en los prehispánicos. O en el caso del “las plumas del ave que aparecen en lámina 13 con representación de valores táctiles (rayitas diagonales) y color café, lo que da una apariencia de sombreado (fig. 6.3); aunque como veremos adelante puede ser una cualidad particular del estilo mexicana.

Si vemos con cuidado el texto de Robertson podemos darnos cuenta que sólo algunos otros detalles de los que llama la atención, podrían considerarse como de influencia europea en esas láminas. Algunos de ellos son controvertibles. Como la ausencia de lo que llama línea-marco, para dividir las áreas de color en la lámina 6, en una forma que podría ser de montaña. En realidad más que la ausencia de línea para enmarcar un área de color, lo cual es inusual pero existente en otros códices, llama más la atención la forma, pues en el mismo *Borbónico*, existen varias láminas en donde sí aparece la representación de cerros en la forma típica de la montaña de la TEIM-P, como bien lo señala Batalla.<sup>11</sup>

De la forma de serpiente Robertson reconoce que en las escenas centrales guardan las características tradicionales como la presencia de nariz, los labios, la placa-supra-orbital, los colmillos y la lengua (fig. 6.1). En el glifo de día curiosamente estos elementos están ausentes (fig. 6.2). Esta presencia de dos representaciones de serpientes tan distintas se repite con los relieves de la Piedra del Sol, pues mientras en el primer aro, las dos serpientes que se encuentran de frente aparecen con los atributos dichos arriba, en el glifo de día de ambas manifestaciones se presenta en forma de “S”; respecto a la lengua no se alcanza a distinguir este detalle en

---

<sup>10</sup> Robertson, p. 91-93.

<sup>11</sup> Juan José Batalla Rosado. “*Los tlacuiloque ...*, op. cit.

el glifo del día de este monolito. En el *Borbónico*, llama la atención que en algunos casos se presenta como lengua bifida (fig. 6.4) a la manera prehispánica, en otros casos es con una línea negra como si fuera un ancla (fig. 6.1). Al parecer, entonces, ambas formas básicas persisten en las dos expresiones artísticas. Lo cual indica, en parte, que ambas tradiciones, la escultórica y la pictórica, compartían convenciones plásticas.

Si se comparan estos detalles en relación al todo el conjunto de la obra plástica, podemos estar de acuerdo con Robertson en que domina un “estilo nativo”. Así otros autores, como Nicholson y Boone toman como referencia al *Códice Borbónico*, pues independientemente de si fue hecho antes o después de la conquista, refleja el estilo pictórico mexicana.

Para Nicholson, en sus estudios pioneros sobre la definición de la tradición Estilística e Iconográfica Mixteca-Puebla, define como un “sub-estilo”<sup>12</sup> al estilo mexicana. Aunque no estoy de acuerdo en llamarlo, “sub-estilo”, porque implica una situación jerárquica, sí coincido con él en considerarlo como una variedad estilística de la TEIM-P. Como solía hacer, por su amplio conocimiento del arte del centro de México, este investigador resalta el carácter más naturalista del estilo mexicana y el uso de convenciones iconográficas específicas y de ciertas proporciones de la figura humana.

Boone coincide con Nicholson en este sentido y en que el estilo mexicana forma parte del “Estilo del “Horizonte Mixteca-Puebla”. Para la primera, el *Códice Borbónico*, más que ningún otro, es crucial para entender la pintura azteca,<sup>13</sup> pero considera que el estilo mexicana está pobremente definido.

Uno de los pocos ejemplos de pintura prehispánica, útil para la comparación, la llamada Caja de Tizapán (fig. 6.5), es considerado por

---

<sup>12</sup> Nicholson, “The Mixteca-Puebla Concept...”, *op.cit.* p, 116.

<sup>13</sup> Elizabeth Boone. “Towards to More Precise Definition of the Aztec Painting Style”, en Alana Cordy-Collins ed. *Pre-Columbian Art History: Selected Readings*. Peek Publications, Palo Alto, California, 1982, p. 156.

Boone en su estudio para tratar de definir más precisamente el estilo mexica. Para ella la forma de representar las manos en los Señores de la Noche del *Borbónico* son muy semejantes a las manos de Tláloc de la Caja de Tizapán.

Si comparamos, por ejemplo, las representaciones del llamado Monstruo de la Tierra, o la diosa de la tierra que los mexicas identifican como Tlaltecuhltli, del *Códice Borbónico*, o con alguno de los relieves de esta deidad, notaremos que aunque con diferencias, en los casos presentados observo una forma muy peculiar de representar los rizos de la cabellera (figs. 6.6 y 6.7).

Para profundizar en una definición más precisa del estilo mexica, Boone sigue a Robertson en su comparación entre el *Borbónico* y el Borgia, y coincide con él en que poseen estilos diferentes. Para Boone el contraste entre estos dos documentos se centra en que el *Borbónico* tiende ser más naturalista y que ese naturalismo no es producto de la influencia europea, sino de un estilo particular mexica.

Boone explica que en el Borgia las figuras son más rígidas, diríamos más estereotipadas, y que en el *Borbónico*, las líneas curvadas le dan un carácter más naturalista; pone como ejemplo las manos que cuelgan del dios Xipe, de la lámina 14. Habla también de que existen casos como Tlazoltéotl en donde sí existe la correspondencia de pies izquierdo y derecho. Sin embargo, en realidad como ella misma reconoce, esto es un caso raro, pues es más común, en el *Borbónico*, la representación de la figura humana sin correspondencia anatómica.

Al hablar de la proporción de la figura humana, Boone acierta en señalar que en el estilo pictórico mexica predominan los cuerpos alargados. Pone como ejemplo, además de las figuras del *Borbónico*, las pinturas de Malinalco. En efecto, en relación al *Códice Nuttall*, demuestra que la proporción es 5.6 en el *Borbónico*, mientras que en éste es de 3.6 cabezas por cuerpo.

Por su lado, Pablo Escalante, quien se ha interesado también en profundizar en la definición del estilo mexica, pone en duda si realmente podemos hablar de un naturalismo de este estilo, si los ejemplos que estos autores han considerado son coloniales. Presenta interesantes ejemplos que cuestionan el naturalismo del arte pictórico mexica, como las pinturas murales de Malinalco, Tlatelolco, Tenochtitlán y, pone también en consideración, la segunda sección histórica del códice Telleriano-Remensis.

Para él, parte del problema en la definición del estilo mexica es que quienes se han ocupado de este tema parten de ejemplos coloniales, específicamente se ha tomado como ejemplo el *Borbónico*. Pero considero que otra dificultad, grave, es que cuando se toma en consideración la pintura mural, se recurren a reproducciones o dibujos por la ausencia de ellas, o bien por su fuerte deterioro.

Pienso que el problema va más allá de la temporalidad. Es decir, lo que parece, en primera instancia, es que hay diferentes estilos en la época prehispánica, y no se diga en la colonial, en estas expresiones pictóricas “mexicas”. Así con comillas, pues no sabemos si estas diferencias se deban tanto a los diversos soportes, como al hecho de que quizá no deban de considerarse mexicas a todas estas obras. Concediendo la fidelidad de los copistas, hay fuertes diferencias estilísticas entre las pinturas de Malinalco y, por ejemplo, las pinturas del Cuarto 1 del Templo Mayor. Y entre éstas dos y la pintura de Tlatelolco. Pero para demostrar esto, difícilmente podremos llegar a soluciones contundentes, si nuestro corpus del estilo mexica prehispánico está formado mayormente por una copia de originales.

No quiero detenerme aquí en ello, sino tan solo marcar que es verdad como señala Pablo Escalante que las diferencias entre estas pinturas y el *Códice Borbónico* ponen en tela de juicio el “naturalismo” del estilo mexica. Comparto con este autor que el *Borbónico* tiene influencias europeas y que su distancia del estilo de la pintura mural del Templo

Mayor ponen en duda que el estilo de este códice sea genuinamente mexicana. Sin embargo, el grado de deterioro de las pinturas o incluso la desaparición de ellas, y el contar sólo con reproducciones o dibujos, menoscaba una comparación desde el punto de vista del estilo.

Pues, si bien es cierto que algunos elementos como la composición, la proporción de la figura humana, algunas formas y convenciones pueden ser valorados con estos materiales, sutilezas como la línea o la forma de dibujar los pies, los ojos, las manos y otros elementos diagnósticos, o el color, difícilmente pueden considerarse en un estudio comparativo sobre el estilo. Pero si confiamos en la fidelidad de los copistas en los primeros aspectos, entonces coincido con P. Escalante en que el “naturalismo” del estilo mexicana es relativo y que debe de considerarse con cuidado.

En los ejemplos de pintura mural tanto de Tlatelolco como del Templo Mayor, este autor muestra casos en donde el estilo de representación es más esquemático y, realmente, no tan naturalista. El estilo de estas pinturas dista, como señala Escalante, del *Códice Borbónico*. Acepta que el *Borbónico* es más naturalista, pero cuestiona que este códice pueda servir de ejemplo del estilo mexicana, siendo un códice colonial.

Coincido en parte con él en eso, pero creo también que el *Borbónico* sigue convenciones que son típicamente mexicanas y que los otros ejemplos de pintura considerados, la pintura mural de Malinalco, las pinturas de Tlatelolco y las del Cuarto 1 del Templo Mayor, tienen un estilo diferente entre sí.

López Luján considera que, aunque Escalante tiene razón en hacer notar un mayor esquematismo en las pinturas del Tlatelolco y del Templo Mayor, no considera, sin embargo, que estas pinturas fueron elaboradas entre 1375 y 1470 d.C. Para López Luján es importante considerar la temporalidad de estas pinturas, pues fueron previas al momento “de

máximo refinamiento del arte mexica” de las últimas décadas antes de la conquista española, cuando la escultura mexica tiende al naturalismo.<sup>14</sup>

Coincide con Escalante en que las pinturas de la etapa II del Templo Mayor son muy cercanas al estilo de Tradición Mixteca-Puebla, es decir, que no son tan naturalistas, como Nicholson y Boone afirman, pues aunque deterioradas, es posible apreciar que la proporción de la figura humana en estas pinturas es cercana a la usada en esta tradición.<sup>15</sup>

De esta discusión, me parece claro que existen los diferentes estilos entre los ejemplos mostrados de pintura mural, lo que hace obligado realizar, en un futuro, un estudio que distinga el estilo mexica del de Malinalco, de Tlatelolco, y otros sitios de la Cuenca de México como Tetzaco, para poder realmente conocer el estilo propiamente mexica. El problema aquí es que para un estudio detallado del estilo es difícil hacerlo con reproducciones.

Creo que no es tan conveniente tomar copias para identificar las semejanzas o diferencias en los estilos en un trabajo como el que me propuse aquí. Por tanto, privilegiaré considerar, una obra original en buen estado, como el *Códice Borbónico*, y reconocidas las salvedades enunciadas atrás, en cuanto a que no necesariamente es el mejor prototipo mexica prehispánico, lo es de los primeros años de la colonia y, en esencia, coincido con Boone, Robertson y Nicholson, en que el *Borbónico* posee un estilo tradicional, predominantemente, en la primera sección y que sigue convenciones en los relieves mexicas que me hacen decidir considerarlo en la comparación con nuestro documento, y para marcar las diferencias entre él y el estilo mexica.

Como sabemos, además de este documento, existen otros tonalamatl de la Cuenca de México que tienen un estilo conservador de las

---

<sup>14</sup> Leonardo López Luján. *La Casa de las Águilas. Un ejemplo de arquitectura religiosa de Tonochtitlan*. T.I, México, INAH-CONACULTA, Mesoamerican Archive and Research Project, Harvard University-CFE, 2006, p. 122.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 123.

convenciones indígenas prehispánicas: la segunda sección del Telleriano y el *Tonalamatl de Aubin*.

De éste último hay gran controversia, no sólo por los problemas diplomáticos entre Francia y México, por la forma en que regresó a nuestro país, sino también por su lugar de origen. No puedo detallar aquí por qué pienso que el T. de Aubin no es de Tlaxcala, pero básicamente pienso que el Aubin refleja más el estilo mexicana, sobre todo en lo que a signos calendáricos se refiere, es más cercano al *Borbónico* que al Borgia.

Recientemente incluso se ha dudado de la autenticidad de la colección de los documentos que recopiló Boturini. Batalla aduce que pudo haber sido una copia tardía del siglo XVIII del *Borbónico* para vendérsela a Lorenzo Boturini mientras formaba su colección de documentos pictográficos.<sup>16</sup> Pero si este fuera el caso, si fuera una copia, seguramente sería una copia de otro documento mexicana. Como sabemos, muchos de los códices del siglo XVI tempranos son copias de documentos más antiguos.

Por otro lado, hay algunas cosas que llaman mi atención y que me previenen de considerar este tonalamatl hasta no tener estudios más profundos que autentifiquen su temporalidad. Cuando realicé la observación de las fotografías digitales de este documento en la BNAH, me pude percatar que algunas de sus láminas tienen recortadas las figuras del lado derecho y que están unidas con hilo a la lámina que antecede. Otro detalle interesante es que el sello de la Colección Goupil-Aubin de la lámina también está cortado en la orilla izquierda. Quizá ambas cosas sean consecuencia de la forma en que Aubin sacó este documento del país, pues se sabe que para pasar la aduana de Veracruz, en su viaje de regreso a Francia, separó los documentos, y los escondió entre sus ropas, tal como el mexicano anónimo lo hizo más de un siglo después para traerlo de regreso a México. Quizá separadas, se hizo el registro de la colección y

---

<sup>16</sup> Juan José Batalla. "Las falsificaciones de códices mesoamericanos", en Manuel Casado Arboniés et al. (eds.) *Escrituras silenciadas en la época de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2006, pp. 355-377.

luego se unieron, al unirse es posible que las figuras quedaran encimadas por la orilla de la otra lámina.

Por el momento, no he podido tener acceso a la observación del original (porque ante esas circunstancias se ha convertido en un objeto tabú), como para hacer un estudio más detallado que nos hable de su alteraciones, de sus aspectos físicos, e investigar su época y procedencia. Así, ante la imposibilidad de tener una copia digital que soporte lo dicho y lo que se podría decir de su estilo comparado con el *Laud*, y por la falta de tiempo para obtener la autorización de la copia ante la BNF, debo excluirlo entonces del corpus de la investigación.

Respecto al Telleriano, he encontrado que la segunda sección del documento, en donde se representan 18 trecenas (no están completas porque hay folios extraviados), tiene un estilo muy convencional que podría muy bien ser usado para la comparación en este estudio, pero el hecho de que la fecha que se le ha atribuido, por las glosas, es de la sexta década del siglo XVI, lo hace un documento más tardío. No tengo por el momento suficientes elementos que me hagan incorporarlo al estudio como quisiera, pues bien podría ser que esta sección sea tan temprana como el *Borbónico*, pero que fue encuadrada o copiada de otro códice antes de esa fecha. De hecho, coincido con Boone en el sentido de que estos dos códices son muy semejantes (figs. 6.8 y 6.9).

Coincidencias muy interesantes se pueden apreciar en el arreglo calendárico de las trecenas entre el *Laud* y el *Telleriano Remensis* en su parte homóloga. En ambos códices, como se dijo en el capítulo sobre iconografía, tienen dividida la trecena en 8 más 5. Esta coincidencia en la estructura calendárica, lo hace una cualidad muy interesante para analizar. Si consideramos que el códice *Telleriano* es mexicana y tiene esta estructura ¿qué significado puede tener el que éste y el *Laud* tengan la misma estructura calendárica? ¿Qué nexos puede haber entre ellos si desde el punto de vista del estilo no parecen tenerlo? Una posibilidad, difícil de demostrar, es que el *Laud* hay tenido un patrocinio mexicana, y eso explica

que tenga esta misma estructura. Por desgracia faltan documentos mexicas y de otras regiones para saber si esta estructura era sólo mexica o no.

Así que, de los tres códices, el *Borbónico*, como proponen Robertson y Boone, puede considerarse un códice representativo de Escuela Pictórica Mexica, y de manera general para la escultura, los relieves y la pintura, como lo considera Nicholson, este estilo es una variedad de la Tradición Mixteca-Puebla. Una variedad que fue adoptada por los mexicas, muy posiblemente, de los toltecas, quienes en el Posclásico Medio contribuyeron también a crear esta tradición en Cholula.

### 6.3. *El Códice Laud y el Códice Borbónico*

De manera general, por tanto, el *Códice Borbónico* comparte las cualidades generales de la tradición Mixteca-Puebla, pero tiene particularidades que lo hacen distinguirse de otros estilos, específicamente, veamos cómo se relaciona con el *Códice Laud*. Las diferencias hacen pensar que los pintores que los elaboraron siguen convenciones específicas que pertenecen, desde mi punto de vista, a escuelas distintas. Veamos.

### 6.4. *Aspectos técnicos y materiales*

La información que detallo a continuación viene de la observación de imágenes digitales tomadas del original del *Códice Borbónico*, lo que hace que la información sea menor de lo que he presentado del *Laud*. Por ello, desafortunadamente, habrá aspectos en los que no podré profundizar, pues no me ha sido posible observar directamente el documento. No conozco por otro lado, si ya se están realizando estudios científicos de este documento, pero por el momento no tengo esa información. Veamos lo más importante de lo que se sabe a este respecto y se puede observar, qué lo diferencia o no con el *Laud*.

Mientras el *Borbónico* tiene como soporte papel amate, es decir, de la fibra de la corteza del árbol endémico conocido como amatl de la familia ficus, el *Laud* es de piel. Es interesante recalcar que todos los códices mixtecos y del llamado Grupo Borgia, tienen soporte de piel, mientras el papel amate es el soporte principal usado en los códices de la Cuenca de México. Esto parece ser una distinción clara entre la Escuela pictórica Mexica y las otras escuelas de las que se habla en este trabajo.

En cuanto a la preparación de la superficie pictórica hay diferencias inherentes al soporte de cada una que influyen en la apariencia final de la base de preparación. En el *Borbónico* parece una capa muy somera que deja traslucir el color del papel (fig. 6.10), mientras que en el *Laud*, como hemos visto, predomina un color grisáceo, porque es una capa compacta de yeso con algún aglutinante; el color de la piel, solo se aprecia cuando hay pérdida total de la misma.

En cuanto a la técnica pictórica, el *Códice Borbónico* sigue en general con el patrón de los otros códices que hemos comparado. En este códice, como en alguna medida en el *Nuttall*, es muy notorio el dibujo preparatorio que no se cubrió con la línea de contorno (fig. 6.10), por lo que pienso que no es que el pintor haya perdido su oficio o que incluso sea malo,<sup>17</sup> es posible que como en el *Nuttall*, la disparidad entre el trazo del dibujo preparatorio y la línea de contorno negra, se deba a que participaron dos personas, una para el esbozo y otra para la figura final. O bien, que los dibujos preparatorios hayan sido usados para seleccionar más o menos el lugar que ocuparían las figuras, pero que el pintor haya decidido cambiar un poco el lugar. También están presentes en el *Borbónico*, correcciones, pequeños palimpsestos que se ven por ejemplo en la lámina 11 (fig. 6.11).

Como se ha dicho arriba para los otros códices, después del contorno se aplicó el color (fig. 6.12). Los mismos indicios se pueden apreciar en este códice, como la interrupción de la brillantez de la línea, su

---

<sup>17</sup> Robertson, Mexican Manuscript... *op. cit.*

opacidad por encimarse en ella, en ocasiones, al aplicarse; sobre todo esto es claro en las partes pequeñas.

A reserva de confirmarlo en un futuro con la observación del original, en las fotografías digitales se puede apreciar una incisión, semejante a la que podemos observar en el *Laud*, lo que hace pensar, por la recurrencia en que he venido encontrando en los otros códices, que posiblemente se usó un instrumento semejante para trazar la incisión (fig. 6.12), o como ya se dijo, la incisión también pudo haber sido provocada por el instrumento con que se aplicó el contorno.

En cuanto a los pigmentos sólo puedo decir lo siguiente, en atención a su apariencia física; llama la atención el tono del azul y del verde; pareciera, por su apariencia opaca, que es un pigmento mixto, como los azules y verdes mayas (figs. 6.4, 6.12). Estudios futuros deberán rechazar o confirmar estas observaciones. La capa pictórica en ambos colores es un poco heterogénea. Hay un tono azul grisáceo claro (fig. 6.13), y otro más intenso (figs. 6.14 y 6.15). Desafortunadamente como suele suceder, las ediciones facsimilares ponen el azul más intenso de lo que realmente es (fig. 6.10). En el verde es más notable la heterogeneidad de la capa pictórica. (fig. 6.16). Algo semejante sucede con el amarillo de la lámina 6 (fig. 17).

Es interesante que en ambos colores, en el verde y el amarillo, se aprecia una capa heterogénea que produce diferentes tonalidades, lo que según mi punto de vista es provocada accidentalmente, por la mayor o menor concentración de los pigmentos en el medio en que se diluyó, más que por una acción deliberada (figs. 6.16), o bien en el caso del amarillo, parece tratarse de nuevos pinceladas un poco puestas después de las figuras, pues las circundan (fig. 6.17).

## 6.5. Aspectos plásticos

Debido a que la composición de los códices se rige mucho por el contenido, se debe comenzar por decir que del corpus de investigación, todos los códices tienen una secuencia de lectura de derecha a izquierda, menos el *Borbónico*. La única excepción hecha es el Vaticano B, pero no lo he incluido en este estudio.

### 6.5.1. La composición

A diferencia del *Laud*, en el *Borbónico* cada trecena está desplegada con sus trece días en registros horizontales y verticales. En este sentido, entra dentro del grupo de códices que tienen la representación extensa del Tonalpohualli, como el Borgia. En el *Borbónico* también están representados los 260 días del calendario ritual en veinte trecenas. Así que aquí tenemos una diferencia sustancial, entre el estilo sintético del *Laud* y el detallado del *Borbónico*. Éste es más exhaustivo además, porque incluye la representación de los Señores del día y de la Noche y las aves que acompañan los días del Tonalpohualli. Aunque debemos decir que, en ambos, se recurren a la composición en cuadretes y registros horizontales y verticales como solía hacerse en estos documentos.

En algún sentido en cuanto a la composición, el *Borbónico* recuerdo un poco las láminas con gran cantidad de información del Borgia, aunque Robertson llama la atención sobre este aspecto y menciona que existe una mayor densidad de información en el *Borbónico* que en los “tonalamatl mixtecos”.<sup>18</sup>

### 6.5.2. Estrategias de representación

El *Borbónico* comparte muchas de las estrategias para representar el espacio del *Laud*, como la cualidad de representar figuras flotando en el espacio pictórico disponible; aunque mientras los personajes principales

---

<sup>18</sup> Robertson, *op. cit.*, 1959, p. 90.

del *Borbónico* no tienen una línea de apoyo, como dice Robertson, en el *Laud* es muy común que los personajes aparezcan sobre una línea o sobre un asiento (figs. 6.17). Algunas figuras del *Borbónico* como los Señores del día, parecen apoyarse sobre la línea roja horizontal (fig. 6.2).

Ya se ha adelantado que el *Borbónico* tiende a hacer figuras alargadas y que esto contrasta con las proporciones usadas en el *Nuttall*; también se puede decir lo mismo para el *Laud*, en donde las proporciones son cercanas al *Nuttall* (fig. 3.9). Para Boone esta es una cualidad del estilo mexicana, entonces el *Laud* difiere en este aspecto de este estilo. En esta cualidad parecen más cercanas las proporciones entre el Borgia y el *Borbónico*.

Uno aspecto muy interesante y que ha servido como rasgo distintivo en algunos casos antes expuestos, es en la representación de valores táctiles. Quizá este es uno de los que más expresan sus diferencias. En esta cualidad se refleja también el naturalismo de este código. En relación al *Laud* y el Fejérváry podríamos decir que el *Borbónico* es menos esquemático. Es común en el *Borbónico* la representación de textura en las plumas, el algodón y las cuerdas con pequeñas líneas (figs. 18 y 19).

Otro ejemplo lo podemos ver con la representación de la piel de jaguar (Tabla A-5). En el *Borbónico* el jaguar se representa con motas gruesas, de una forma que desde mi punto de vista se acerca más al naturalismo que al esquematismo del *Laud* el Fejérváry; sin embargo, curiosamente comparándolos con el Borgia, el *Borbónico* parece estar más cerca del Borgia que de estos dos. Estaría de acuerdo con Boone y con Nicholson, en que comparándolos, el *Borbónico* es el de formas más libres y miméticas que el estilo más abstracto de los otros tres.

Esta misma situación se repite con el pelo de los venados. Es en esta categoría donde se expresan uno de los rasgos distintivos de algunos códigos, y el *Borbónico* no es la excepción. Aunque la imagen más cercana a lo que quiero explicar no es un venado, en el caso de *Borbónico*, sino un cánido, es muy claro cómo se expresan los recursos pictóricos de los

artistas del *Borbónico* para la representación de valores táctiles. Si observamos la tabla A-5 y 5-bis, veremos que en la representación de pelo animal, el *Borbónico* y el Borgia son los más cercanos, y aquél es más diferente al *Laud* y F-M. Una peculiaridad que tiene el *Borbónico* es que en lugar de, o a veces simultáneamente, las pequeñas rayitas equidistantes, los pintores de este códice lo hacen con pequeños pincelazos (fig. 6.3). Esto es poco común y ha llamado la atención como si fuera un elemento europeo. Creo que estos pincelazos existían también en el arte prehispánico, por lo que no necesariamente es así, aunque es más raro encontrarlos; pero la forma en que se hizo en este códice es una cualidad distintiva en relación a los otros códices que estamos comparando. El contraste es claro con el *Laud* y F-M en donde la representación es más plana, como se ha dicho. Esto mismo sucede con los cuerpos de agua (tabla A-6). Hay mayor cercanía con el Borgia que con estos dos documentos. La misma cercanía entre Borgia y el *Nuttall*, y entre éste y el *Borbónico* es un asunto que está relacionado con el tema del parecido entre el anverso del *Nuttall* y el Borgia, en el que no podré detenerme. Lo más importante aquí, es notar las diferencias claras y notables de esta categoría entre el *Laud* y el *Borbónico* que se pueden apreciar con mucha claridad en las tablas mencionadas.

### 6.5.3. *La línea*

La línea es uno de las cualidades más visibles de la mano de los pintores de códices, de los tlacuiloque. En general la línea del *Borbónico* tiene las cualidades del la TEIM-P, en cuanto a que es definida y continua. Pero en este códice pueden apreciarse líneas de diferente grosor; en el contorno es más gruesa, mientras que en el interior, sobre todo para representar los flequillos, los plumones y los pliegues de los adornos de papel, la línea es más delgada y un poco ondulante. Pero en cada tipo es uniforme, como lo es la tradición a la que forma parte. No es tan precisa como en el *Laud* y en aquél son más comunes los repasos (fig. 6.20 y 6.21).

#### 6.5.4. *El Color*

En cuanto a la gama cromática el *Borbónico* tiene rica variedad de colores. El azul es, como en otros códices, uno de los más llamativos. Hay un azul claro, grisáceo, y un azul un poco más intenso, y se les puede encontrar en una misma lámina (fig. 6.15). Esto coincide con lo que hemos visto en varios códices de combinar o presentar diferentes tonalidades de azul al mismo tiempo como en la lámina 24 del *Laud*.

El verde en general se mantiene estable, es de un color seco y de apariencia opaca. Hay, en ocasiones la presencia de un tono más claro, pero parece ser el mismo color, pero más diluido (figs. 6.1, 6.2 y 6.16).

El rojo que se presenta en este códice no suele ser un poco menos guinda como en el *Laud*, sólo en algunas zonas pequeñas sí se aprecia así; el rojo tiende al rosa fuerte y al rojo diluido para formar el rosa (fig. 6.15 y 6.16). En el rojo la capa no suele verse uniforme como se puede apreciar ahí mismo.

El amarillo es cercano al ocre, hay un tono claro y parejo y otro más oscuro y con una apariencia heterogénea, como se adelantó antes (figs. 6.17-6.19). El códice tiene varios tonos de café, desde el terracota hasta el café oscuro (fig. 6.23). Hay varios tonos de anaranjado, uno más intenso y uno claro cercano a lo que conocemos como color “carne”, es decir, un anaranjado claro que es usado comúnmente para representar la piel en la figura humana. Esto se puede ver en la lámina 6 con mucha claridad (fig. 6.17), los colores cálidos son diversos.

#### 6.5.5. *La forma*

Un buen ejemplo de cómo se comporta la forma entre los códices que se están comparando, ya lo ha trabajado Elizabeth Boone. De acuerdo a la tabla que presenta (fig. 6.24) queda claro que, estilísticamente hablando, el *Borbónico* y el Tonalamatl son más afines entre sí, que al Borgia, al *Laud* y

al *Nuttall*. Diferencias hay también como hemos visto entre El Borgia y el *Laud*.

No puedo detenerme aquí en la discusión del número de pintores propuestos por diversos especialistas para el *Borbónico*. Lo que puedo decir por el momento, respecto a la forma, es que existen diferentes representaciones de ojos, pies y manos, en las figuras centrales de los dioses de la primera sección. No es mi propósito detenerme aquí en defender una propuesta de la intervención de diversos artistas, tan sólo puedo señalar que a diferencia de los autores que han escrito sobre este tema, considero que dentro de la primera sección (láminas 2-20) intervienen al menos dos pintores. Tomaré como ejemplo los casos que más se parezcan al *Laud* en la representación de estos tres elementos de la figura humana.

De la forma de representar los ojos (tabla A-8) se nota una clara diferencia en las convenciones para representarlo en el *Laud* y el *Borbónico*. Coinciden en la precisión, pero difieren en la forma. Mientras en el *Laud* tenemos la forma como de apéndice y un círculo pequeño hueco para la niña, en el *Borbónico* tenemos una forma ovalada y alargada al final por una pequeña línea y un punto blanco como si fuera de brillo. En el *Nuttall*, y un poco en el Fejérváry, este efecto también parece representarse, como se muestra en la tabla A-8.

En la lámina 12, en la representación de Iztacoliuhqui, podemos encontrar alguno de los ejemplos de representación de pies y manos que más podrían acercarse a la representación de estas partes de la figura humana en el *Laud*, sobre todo en los dioses que ocupan la escena central del segundo capítulo.

Aunque de una manera menos precisa que en el *Laud*, la representación de la mano de este dios en el *Borbónico*, detallando los dedos y las uñas, se asemeja al estilo de aquél. Como se puede apreciar, no tienen el mismo estilo y la misma forma, pero en ambos casos la representación es más precisa en relación a los otros códices que se

muestran en la tabla A-9. En esta misma figura del dios, los pies son representados de una forma precisa y detallada, tal como lo observamos en los dioses de las láminas 8 a 16 del *Laud*. En comparación con este caso del *Borbónico*, varían sólo en pequeños detalles como se puede observar en la tabla A-10.

En este ejemplo, se puede observar varias semejanzas notorias, desde la falta de correspondencia anatómica, pero sobre todo en la representación de dedos y uñas. Sólo se observan sutiles diferencias producto seguramente de la mano de un pintor diferente, pero con ese mismo carácter perfeccionista del *Laud*. En el *Laud* los dedos son más alargados y las uñas más rectilíneas. En cuanto a la cinta de los cacles y las manos es notoria la diferencia en cuanto a la representación o ausencia de los valores táctiles en el *Borbónico* y el *Laud*, respectivamente. Sin embargo, sólo en este caso vemos estas semejanzas.

En síntesis, espero que los ejemplos presentados con anterioridad, muestren que el *Borbónico* y el *Laud* tienen un estilo diferente; y si estamos de acuerdo en que el *Borbónico* es un códice mexicana, entonces podremos concluir que el *Laud* no es un códice elaborado en la Cuenca de México, al menos, no por este grupo.

Como códices calendárico-adivinatorios, el *Laud* y el *Borbónico* comparten cualidades propias de su género, como la composición en cuadretes formados por líneas rojas gruesas, aunque el arreglo y la disposición de las trecenas son diferentes. En el segundo, vemos una representación extensa de los 260 días del calendario ritual o tonalpohualli, dividido en 20 trecenas. En este aspecto el *Borbónico* y el Borgia son más cercanos entre sí, que con el *Laud*, pues en los dos primeros hay mayor y más detallada información.

Pero son muy diferentes en la forma, la representación de valores táctiles y la línea. En el *Borbónico* ocurre un poco lo que en el Borgia en relación a la representación profusa de texturas en las plumas, la piel, el algodón. En los ejemplos presentados, en el pelo animal, se puede ver que,

como en la forma, que en el *Laud* son más esquemáticos y geométricos. Las formas en *Borbónico* son más sueltas, más curvas, más naturalistas mientras en el *Laud* son más rígidas. La línea en el *Borbónico* es menos precisa y hay gran diferencia en la técnica en relación al trazo del dibujo preparatorio. Mientras como hemos visto en el *Laud* es imperceptible, en el *Borbónico* es muy notorio.

Respecto al color, no encuentro en el *Borbónico*, cambios en la gama cromática en este capítulo, el más afín, aunque sabemos como lo han mostrado otros investigadores, que cambia en el siguiente; la gama de azules en el siguiente capítulo de este códice cambia, por lo que las variaciones en los tonos de color con el cambio de capítulo, parece también presentarse en el *Borbónico*. En la primera sección, los tonos se mantienen estables; quizás en donde más variedad encuentro es en los cafés.

Es interesante observar que la proximidad geográfica entre la Cuenca de México y el Valle de Puebla Tlaxcala quizá explique por qué el *Borbónico* es más cercano al Borgia desde el punto de vista del estilo que al *Laud*. Aunque muchas de las convenciones, sobre todo en lo que se refiere a glifos calendáricos, separa al *Borbónico* de estos dos. Es muy claro, por ejemplo en el glifo caña o cocodrilo, las palpables diferencias entre un grupo, el *Borbónico* y el *Tonalamatl de Aubin*, con tres códices del grupo Borgia.

Algunas conexiones como la estructura calendárica con el Telleriano y la intervención de un pintor con un estilo muy detallista y preciso en el *Borbónico*, puede indicar algún vínculo entre los artistas del *Laud* con los mexicas, bien como patrocinadores, o bien, por el contacto de artistas de diferente escuela.

Un aspecto que no hemos indicado aquí es que en la Cuenca puede haber variedades de estilos en los relieves y en las pinturas entre los tepanecas, tlatelolcas, xochimilcas, tetzcoanos, chalcas y demás grupos nahuas del Altiplano, pero no se ha hecho un estudio realmente detallado que indique las diferencias. En este capítulo me centré sólo en los mexicas

porque es de donde más información se tiene y de quienes se dijo podían ser los autores del *Laud*. Pasaremos ahora a analizar las semejanzas y diferencias con los mixtecos.



## 7. LA HIPÓTESIS MIXTECA

### 7.1. *La Escuela pictórica de la Mixteca Alta*

Más que ninguna otra escuela artística del Posclásico, la mixteca es la que tiene más fama y ha sido paradigma para describir el estilo de los códices prehispánicos. De hecho Robertson, como se ha dicho, consideraba a todos los códices con este nombre, incluso los del Grupo Borgia, a los que llamó “manuscritos religiosos mixtecos”.<sup>1</sup>

Sin embargo, como se dijo en el capítulo I, los datos disponibles indican que fue en Cholula donde se gestó la Tradición Mixteca-Puebla, con la confluencia de herencias teotihuacanas, zapotecas y mayas, y la participación activa de nahuas y mixtecos en el desarrollo del repertorio iconográfico y la síntesis artística, entonces no consideraré a la Mixteca como el corazón de la tradición, sino como una variedad que participó en la conformación de ella.

En realidad, conocemos poco de lo que sucedió en el Posclásico Temprano en la Mixteca, los arqueólogos hablan de lagunas en la información desde el 800 hasta el 1250 d.C.<sup>2</sup> Algo se sabe, como se dice en el capítulo I, después de la caída de Tula, pues las fuentes históricas y los datos arqueológicos confirman la presencia de grupos tolteca-chichimeca en varias regiones más al sur del actual estado de Puebla; entre ellas se tiene registro de la llegada de estos grupos a la Mixteca Alta, en Coixtlahuaca.

Un hecho que ha llamado mi atención, pero al que no he podido dedicarle una investigación exhaustiva, es que según Pohl y Bayland, basándose en investigaciones arqueológicas (Spores y Brumfiel), no sólo cambia el patrón de asentamientos en el Posclásico Medio y surgen

---

<sup>1</sup> Robertson, “Mixtec Religious Manuscripts”, *op. cit.*

<sup>2</sup> Barbro Dahlgren. *La Mixteca: su cultura e historia prehispánica*. México, UNAM, 1990, p. 56. Marcus Winter. “La cerámica del Posclásico en Oaxaca”, en *La producción alfarera en el México Antiguo*. Vol. V. Beatriz L. Merino y Ángel García Cook (coords.). México, INAH, 2007, p. 81.



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.

ciudades-estados, o señoríos, tales como Tehuacan, Cozcatlán, Teotitlán y Coixtlahuaca, sino que aparece en la Mixteca Alta un tipo de cerámica de Puebla, la conocida como Yanhuitlán Rojo sobre bayo.<sup>3</sup> Según estos autores, basándose en los hallazgos arqueológicos de Elizabeth Brumfiel, “el estilo de estas vasijas es una variante de Coyotlatelco<sup>4</sup> Rojo sobre crema o Bayo, el marcador de horizontes de la cerámica desde Cholula, hasta el Valle de Tehuacán y Coixtlahuaca”.<sup>5</sup> Esta arqueóloga sugiere incluso que puede compararse esta cerámica a la policroma Mixteca-Puebla. Aunque no he podido corroborar su material con el que he investigado en Cholula, las cualidades descritas pueden encajar desde la cerámica temprana, tipo Mate (Cristina o Estela), o bien con la del Medio (Albina o Silvia), cuya apariencia dominante es el rojo sobre crema. Si se está tomando en comparación la cerámica del Posclásico Medio, puede ser que esta expansión de materiales culturales, como es la cerámica, coincida con una expansión tolteca; pero si las semejanzas son del Temprano, puede ser entonces que la expansión corresponda a los olmeca y xicalanca. Mayores investigaciones deben de profundizar en este sentido, pues posiblemente ayudarían a cubrir las enormes lagunas que hay para el Posclásico Temprano y entender mejor cómo se fue gestando el estilo Mixteca-Puebla en la Mixteca Alta.

Pero, pese a esa falta de información, no cabe duda que la región occidental del estado de Oaxaca, en sus límites con Puebla y Guerrero, ha estado habitada por lo menos desde el Posclásico Temprano, y aún hoy en día, por gente de habla mixteca. Lo que falta por hacer es fijar las variedades regionales de los estilos pictóricos, pues al parecer, como lo demuestra Lind para la cerámica policroma, tenemos variedad de ellas: la

---

<sup>3</sup> J. Pohl y B. Byland, “The Mixteca-Puebla and Early Postclasssic Socio-Political Interaction”, en Nicholson y Quiñones, 1994, *op. cit.*

<sup>4</sup> Aunque como dijimos en el capítulo I, Plunket y Uruñuela dicen que no hay cerámica Coyotlatelco en Cholula, Brumfiel pueda estarse refiriendo a la cerámica rojo sobre crema de principios del Posclásico.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 197.

Mixteca de la Baja, la Alta y la Costa, la cerámica cuicateca, la de la Chinantla, etc.

No puedo detenerme en este aspecto, no sólo porque sobrepasa los límites de esta investigación, sino porque, afortunadamente, contamos para la Mixteca con documentos pictográficos prehispánicos cuya procedencia está identificada, por lo que sólo ellos se tomarán en las comparaciones con nuestro documento en este capítulo.

### 7.2. *Los códices mixtecos*

Para el caso de esta amplia región cultural, es decir, la Mixteca, contamos con códices históricos que brindan información suficiente para fijar su zona de procedencia, lo cual facilita el trabajo para hacer las comparaciones sobre bases firmes y sin tener la necesidad de ampliar las comparaciones con otras obras pictóricas encontradas en contexto arqueológico. Hay acuerdo generalizado entre los especialistas en que el *Códice Nuttall* y el *Códice Vindobonensis* son códices mixtecos. Estos son dos de los códices más importantes que proceden de la Mixteca Alta y que son paradigmáticos del grupo. También ya es ampliamente reconocido que estos dos documentos conforman en realidad cuatro, pues cada uno de ellos tiene en cada lado un estilo diferente.

Elizabeth Boone, por su lado, ha hecho notar, comparando los glifos de los días entre diversos códices, que el *Laud* y el *Fejérváry-Meyer* son más cercanos a los mixtecos que a los “aztecas”, como el *Tonalamatl* de Aubin y el *Borbónico*.<sup>6</sup>

Por mi lado, específicamente he encontrado, de acuerdo a la investigación que realicé anteriormente,<sup>7</sup> que el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer* son muy cercanos desde el punto de vista del estilo a dos códices mixtecos, específicamente, al Reverso del *Nuttall* y Anverso del *Vindobonensis*.

---

<sup>6</sup> E. Boone. *Cycle of Time...*, *op. cit.*, p. 218.

<sup>7</sup> Álvarez Icaza, *op. cit.* Tesis de licenciatura.

En algunos casos tomaré a los documentos que se presentan en cada lado, en su conjunto, pues comparten el mismo soporte, pero trabajaré las comparaciones centrándome en cada uno de los lados dichos. Dejaré fuera al Anverso del *Nuttall* porque no solo es notoria la intervención de varios artistas, al menos cuatro, sino que, como hemos dicho antes, tienen algunos rasgos que lo acercan al Borgia, lo que hace más complejas las comparaciones. Así que, en este trabajo, tomaré principalmente los casos más claros en donde se aprecian las semejanzas con el estilo del *Laud*, como es el Reverso del *Nuttall* y en Anverso del *Vindobonensis*. Dejaré fuera también al Reverso de éste último, pues no sólo es uno de los códices que tiene un estilo muy diferente al *Laud*, sino que intervienen varias manos, como ha demostrado Yanagisawa.<sup>8</sup> Así que, por esas razones, he elegido los casos en donde he encontrado más cercanía estilística con el *Laud*. Paso entonces a presentar sus semejanzas y diferencias sucintamente.

Ahora sabemos, gracias a Nancy Troike, que lo que llamamos Anverso, en realidad se hizo después de lo que conocemos como Reverso. Esto se sabe porque esta investigadora detectó pintura del Reverso del Lado del Anverso, por ese motivo se ha propuesto que el Reverso se le llame Lado 1 y al Anverso Lado 2.<sup>9</sup> Pero debido a que se identifica más fácilmente con el nombre de Anverso y Reverso, los llamaré así en adelante.

### 7.3. *El Laud, el Reverso del Nuttall y el Anverso del Vindobonensis.*

El *Laud* tiene semejanzas importantes con estos dos documentos en aspectos plásticos como la forma, la línea, las estrategias de representación, un poco en los colores y en ciertas convenciones para representar formas, como para afirmar que, desde el punto de vista del

---

<sup>8</sup> Saeko Yanagisawa. Tesis de doctorado....

<sup>9</sup> Nancy Troike, "Notes on the Codex Zouche-Nuttall", Codex Zouche-Nuttall, Akademich Druck-und Verlagsanstalt, Graz, Austria, 1987 y Manuel Hermann. *Códice Nuttall. Lado 1. Arqueología Mexicana*, ed. Especial no. 23., p. 14

estilo, es junto con el *Fejérváry-Mayer* más cercanos a estos dos documentos que a los otros miembros del Grupo Borgia. Sin embargo, trataré de mostrar que algunas diferencias me hacen pensar que no pertenecen a la misma escuela. No tanto porque difieran en la composición, pues esto deriva, más bien, del hecho de que el tema de ambos es diferente, pues en los mixtecos se usa una secuencia narrativa de sucesos, más que ciclos del tiempo y destino como los religiosos, como por las diferencias en la técnica pictórica; además, como veremos, las semejanzas no son tan cercanas, como en el caso del *Laud-Fejérváry-Mayer*, como para agruparlos dentro del corpus de códices mixtecos. Adicionalmente a eso, tenemos la situación que iconográficamente hablando, como se dice en el capítulo sobre iconografía, pertenece a la cosmogonía náhuatl.

#### 7.4. Aspectos técnicos y materiales

En cuanto a las características físicas del soporte, estos dos códices mixtecos comparten la cualidad, mencionada ya, como en todos los casos de este grupo y los del Grupo Borgia, de poseer un soporte de piel de venado. Las diferencias interesantes se muestran en la cubierta, pues mientras en el *Laud*, como sabemos, se dejó la piel con pelo, en el caso del *Nuttall* llevaba una elegante cubierta con aplicaciones de pluma, hoy desaparecidas, pero con las huellas de ellas. En el *Vindobonensis* las cubiertas son de madera, aunque posiblemente estas cubiertas fueron colocadas después del momento de su elaboración para proteger el documento.

En cuanto a las dimensiones, estos códices mixtecos tienen un formato más grande que el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*, y son mucho más largos (Tabla A-1). El más largo de los mixtecos es el *Vindobonensis*.

Algunas peculiaridades sobre la apariencia física del *Nuttall* dan mayor información sobre la forma en que también se podría trabajar la preparación de la superficie pictórica. Recordemos que el *Laud* tiene, por

ejemplo, muy ocultas las uniones de los segmentos de piel, mientras que en el *Nuttall*, son más visibles por dos hechos fundamentales, uno, como se muestra en las figuras A-7 y A-8, donde se observa con claridad que los segmentos de piel fueron preparados con la base de preparación de manera independiente y antes de ser pegados (fig. A-7); y dos, no se buscó tapar las diferentes texturas de cada segmento, sino que se unieron sin cubrir con esta capa los bordes, como sí se aprecia, por ejemplo, en el *Laud* y el Anverso del *Vindobonensis* (figs. A-11 y A-12). Aunque los segmentos no se prepararon siempre de manera independiente en el *Nuttall*, pues en el Reverso, que se hizo primero, se aprecian más ocultas, tal como se muestra en la figura A-10.

En general, la apariencia del Reverso del *Nuttall* tiene una superficie muy tersa y homogénea, aunque tiene unas láminas con una apariencia es más rugosa (A-9), pues no se cubrió completamente con base de preparación toda la superficie. Esta apariencia rugosa se aprecia sobre todo en el Anverso del *Nuttall*. Esto no se debe al deterioro, como pudiera pensarse, pues si se observan estas mismas figuras (A-7 y A-8), se podrá apreciar que, encima de la superficie rugosa, se pintaron las figuras. El carácter de los pintores de este documento no era tan perfeccionista como el del *Laud*, u otros documentos en donde se ve un aprecio por pintar en superficies mucho más homogéneas y tersas, como en el Anverso del *Vindobonensis*.

Quizá, en donde se aprecian diferencias más claras, que me hacen distanciarme de la idea de que el *Laud* y el Fejérváry pertenecen a la escuela Mixteca, es en la técnica pictórica. Algunas de las cualidades de la técnica pictórica que he descubierto, para el caso de los códices, han provenido de las observaciones de estos códices mixtecos, sobre todo, del Reverso del *Códice Nuttall*. La visibilidad del dibujo preparatorio, los palimpsestos parciales o quizás más propiamente, los pentimenti, que son muy visibles en este documento, me dieron algunas de las pistas para

entender el proceso de elaboración de los documentos pictográficos, como ya se adelantó en el capítulo II (figs. 2.12 a 2.14).

Así, en este códice fue en el primero que pude constatar que la técnica pictórica consiste en trazar primero un dibujo preparatorio, luego el contorno negro y al final el color (figs. 7.1 y 7.3); lo que se convirtió en una regla muy generalizada al observar no sólo otros documentos, sino pintura mural y cerámica. Es de hecho, diría, una tradición universal mesoamericana.

En el Reverso del *Nuttall* es quizá el caso más claro, no sólo porque vemos figuras delineadas con tinta negra sin color, sino porque cuando están coloreadas las figuras, se observa una opacidad discontinua de la línea, provocada por la invasión de la capa pictórica en la línea de contorno, al aplicar el color al final (figs. 7.1, 7.3, 7.5), lo que ocurre también en el Vindobonensis (fig. 7.5 y 7.6).

Lo que llama la atención en el caso del Reverso del *Nuttall*, como un rasgo distintivo, es que es muy notorio el dibujo preparatorio, al punto que esto podría sugerir que una persona trazó el dibujo preparatorio, y otra, el contorno, como se muestra en el glifo del día Lagartija, en donde un trazo es el dibujo preparatorio, con líneas angulares, y otro la de la línea de contorno, más redondeada (fig. 7.1). Este fenómeno se presenta en todo el documento, no es un caso aislado sino que persiste en todas sus láminas. Algo semejante sucede con el Vindobonensis (figs. 7.5, 7.6 y 7.14).

El dibujo preparatorio tan visible en el *Nuttall*, y en algunos casos también en Vindobonensis, constituye una diferencia sustancial con el *Laud*, en donde, como se ha dicho, es realmente difícil ver un dibujo preparatorio, al punto que he sugerido que la técnica de incisión podría haberlo sustituido en nuestro documento.

Por otro lado, aunque es difícil de apreciar, he podido detectar en estos dos códices mixtecos también una incisión. Si observamos las figuras 7.3 y 7.4, se podrá ver una delgadísima línea más blanca a los costados de la línea de contorno. Esta marca se puede notar en la mano

del personaje (fig. 7.3); está línea brillante, o más blanca, sigue la misma trayectoria que la de contorno, incluso en las pequeñas muescas de éste, por lo que esto sería una pista para pensar que más que una línea previa de incisión, lo que se observa en este caso es una incisión producida muy posiblemente por el instrumento empleado para el trazo de la línea de contorno.

Así, lo que más diferencia en relación a la técnica pictórica del *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*, al Reverso del *Nuttall* y el Anverso del *Vindobonensis*, es en que en éstos es más visible el dibujo preparatorio.

En cuanto a la identificación de los materiales, por fortuna se han hecho ya estudios científicos para el *Códice Nuttall*,<sup>10</sup> pero no así para el *Vindobonensis*. La información no podrá ser usada para las comparaciones por el momento, pues no se tiene la información específica tampoco para el *Laud*, ni para los otros documentos del corpus, excepción hecha del *Fejérváry*. Sin embargo, sí podremos hacer comparaciones respecto a su apariencia física, hasta donde las imágenes digitales tomadas de los originales<sup>11</sup> y las observaciones realizadas con el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*, lo permiten.

De la información obtenida por estos estudios para el *Códice Nuttall*, se afirma que la base de preparación es de yeso, pero al parecer el espectro de emisión de UV-visible sugiere que el aglutinante de ambos lados es diferente,<sup>12</sup> aunque no se aclara cuál aglutinante está presente podría estar presente en cada caso.

El pigmento azul parece ser un azul maya, es decir, un azul compuesto de paligorskita más índigo. En el caso del verde es posible que se preparara previo a la aplicación con un poco de amarillo, pues no se

---

<sup>10</sup> Catherine Higgitt y C. Milliani (coords.) "Materials and techniques of the Pre-Colombian Mixtec manuscript, the Codex Zouche-Nuttall", MOLAB- British Museum, *op. cit.*, p. 2.

<sup>11</sup> Gracias a la fotografías digitales que me proporcionó para mi estudio el Dr. José Luis Ruvalcaba para el caso del *Nuttall*, a Saeko Yanagisawa. Para el caso del *Nuttall* también están disponibles las imágenes digitales de buena calidad tomadas del original, a través de la página Web del Museo Británico.

<sup>12</sup> Catherine Higgitt *et al. op.cit.* p. 2.

observa sobre posición de capas pictóricas, según estos estudios es una mezcla de índigo, arcilla y amarillo.

Como se verá adelante, hay dos tonos de azul, uno claro que tiene la peculiaridad de que la apariencia de la capa pictórica no es homogénea, lo cual se puede deber a que primero se coloreó con un tono más claro y luego se hizo un repaso en otro momento con un tono más oscuro, a juzgar porque, cuando está presente este color, aparece comúnmente con un tono más claro en las orillas. Esto también puede deberse a que el pigmento o colorante, no estuviera uniformemente diluido y por ello no se presenta en una tonalidad heterogénea (fig. 7.10). El otro azul más intenso, es más opaco que el anterior y más cubriente (fig. 7.11), aunque también se observan algunos cambios en la tonalidad de la capa pictórica (véase la figura 7.1, para apreciar los dos tonos de azul). En el Vindobonensis también es interesante observar que unos azules son transparentes, mientras otros son opacos y con un amplio color cubriente (figs. 7.13 y 7.14). Para el caso del Vindobonensis en algunos casos sí se observa una sobre posición de capas pictóricas, amarillo encima de azul para crear un tono verdoso, pero esto no es una regla (fig. 7.14).

En el Reverso del *Nuttall*, el amarillo también parece tener una arcilla, diferente a la paligorskita, mezclada con un colorante orgánico en casi todos los casos que tienen este color. A diferencia del Anverso donde no aparece un amarillo orgánico. En vez de este aparece oropimente y carbonato de calcio.<sup>13</sup>

El rojo es un colorante orgánico en los dos lados, los estudios sugieren una tinta animal, muy posiblemente cochinilla. Aquí hay que resaltar, sin embargo, que la mientras en el *Laud* el rojo tiene una apariencia uniforme, en el *Nuttall* (R) y en el Vindobonensis (A), la capa pictórica es más bien heterogénea (figs. 7.1, 7.10, 7.18 y 7.6, respectivamente).

---

<sup>13</sup> Para el caso del Anverso, *ibid.*

Hay colores producidos por mezcla, según estos autores, como el anaranjado, producido por pimiento rojo y amarillo; y el verde, que es una mezcla de arcilla, índigo y en algunos casos de oropimente.<sup>14</sup>

Tanto el *Nuttall* (R) como el *Vindobonensis* (R), el distintivo la presencia del morado, aunque son diferentes las tonalidades en cada uso. En el *Nuttall* (R) aparece más rojizo y en el *Vindobonensis* es un morado púrpura muy llamativo y peculiar como no lo he apreciado en otro documento. Se piensa que este color procede del caracol púrpura (*Plicopurpura patula*, subsp. *Pansa*), pero no se ha podido confirmar esta hipótesis<sup>15</sup> por la dificultad que presenta el estudio de materiales orgánicos con estudios no destructivos.<sup>16</sup>

## 7.5. Aspectos plásticos

### 7.5.1. La composición

En cuanto a los aspectos formales, hay una diferencia sustancial en la composición de las láminas y la organización de la información que se explica fundamentalmente porque el tema tratado en los códices mixtecos y del Grupo Borgia es diferente. Mientras en éstos predomina la composición en cuadretes y láminas con una escena compleja, en los mixtecos las líneas guía marcan una lectura continua que obedece a la narración lineal de hechos históricos y míticos sobre los mixtecos. Lo que sí tienen en común ambos, a este respecto, son las líneas rojas que marcan la estructura de la disposición espacial de las figuras. Las líneas rojas divisorias marcan la disposición espacial de las figuras y el orden de lectura, en los religiosos líneas horizontales y verticales formando cuadretes enmarcan las escenas.

---

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> *Ídem.*

<sup>16</sup> S. Zetina, J.L. Ruvalcaba, M. López Cáceres, T. Falcón, E. Hernández, C. González, E. Arroyo. "Non Destructive In situ Study of Mexican Codexes: Methodology and First Results of Materials Analysis for the Colombino and Azoyu codexes". Ms.

Por tanto, se aprecia también en estos documentos mixtecos una planeación del espacio pictórico, de manera que no sólo las líneas orientan sobre la lectura, sino que diagraman el espacio. Los artistas del *Nuttall* (R) comparten con los del *Laud*, por una distribución ordenada y equilibrada entre el tamaño de las figuras y el espacio disponible, dejando al centro de él, las figuras principales que suelen ser en casi todos los casos figuras humanas o bien topónimos. Rodeados de elementos que agregan información adicional a estas figuras tales como glifos de día, numerales, fechas y otros símbolos que complementan en significado de la escena central.

#### 7.5.2. Estrategias de representación

En cuanto a las convenciones para representar ilusión de profundidad, y yuxtaposición de planos, los artistas mixtecos que elaboraron el *Nuttall* y el *Vindobonensis* comparten las mismas cualidades de la tradición de la que forma parte, pero comparten algunas cualidades específicas con el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*.

Algunas de estas cualidades tienen que ver, como se dijo para el *Borgia*, con la representación de valores táctiles. Una cualidad común entre el *Laud* y *Fejérváry-Mayer*, y los códices mixtecos es que en los cuatro existe una preferencia por las formas planas, menos saturadas de líneas y en donde la representación de textura, si se da se prefiere en las siluetas de las figuras. Si observamos la Tabla A-4, podremos constatar que en el caso del *Nuttall* esto también es así. En el caso del *Vindobonensis* no tenemos un ejemplo en donde se represente el cocodrilo de cuerpo entero, sólo en los glifos de los días y de manera muy importante, esto se expresa en la representación de cerro, que como sabemos está asociado como la tierra, al cocodrilo. En las siluetas de las figuras presentadas en esta tabla para los mixtecos, vemos cómo se concentra en la parte exterior del cocodrilo y en el del *Vindobonensis* en los pequeños apéndices curvados que se representan en las forma exterior

del cerro, aludiendo su rugosidad; esto marca una distinción estilística importante entre la Escuela Mixteca y la del Valle de Puebla Tlaxcala, no sólo para este periodo, sino para los primeras décadas de historia colonial.

Esto se expresa también en el pelo animal, con algunas particularidades interesantes. Hay un extraordinario parecido entre la representación del pelo del jaguar entre el *Laud* y *Fejérváry-Mayer*, y los dos mixtecos que nos ocupan, las motas del animal se representan de forma esquemática con círculos del mismo tamaño distribuidos en el cuerpo. En el caso del *Nuttall* pequeños semicírculos negros que enfatizan con mucha expresividad la cualidad de las manchas del jaguar. En los dos mixtecos una peculiar convención se aplica en la oreja y la cola, una mancha negra con una raya se representa en la oreja, así como en la punta de la cola del animal. En estos códices se representan pequeñas líneas transversales imitan el pelo que se observa de perfil.

Hay algunos casos de representación de pelo animal en el *Nuttall* y un poco también en el *Vindobonensis*, en donde sí se representa dentro del cuerpo del animal franjas de pequeñas líneas paralelas que nos recuerdan un poco al *Borgia* (figs. 7.7 y 7.8), aunque predominan las figuras sin representación de valores táctiles en los otros casos.

Finalmente, en la representación de cuerpos de agua, tiende a ser esquemática, como se puede observar en la Tabla A-6, es decir, no hay líneas ondulantes dentro de los cuerpos, sino volutas, caracoles o chalchihuites en la superficie del agua. Hay grandes similitudes en la representación de agua de estos cuatro documentos, lo que distingue al estilo de los mixtecos es la franja café que rodea en forma de “C” al agua, y que normalmente tiene pequeñas franjas perpendiculares a veces de color más claro. Pienso que o es una vista transversal combinada con una vista de perfil, o bien, que las forma de “C”, alude a la orilla del cuerpo de agua, como una especie de bahía. Así, esta es una cualidad, la representación de valores táctiles, en donde se observan grandes semejanzas entre estos cuatro documentos.

### 7.5.3. *La línea*

Como se dijo arriba, las líneas guía, esas líneas rojas que separan las escenas en los códices mixtecos son semejantes a su equivalente en el *Laud* (fig. A.1) por el color rojo, sin embargo, mientras que en el *Laud* parecen haberse trazado con un instrumento de apoyo, en el caso del *Nuttall* y el *Vindobonensis*, se hizo a pulso; las líneas no se ven completamente rectas como en aquél.

En cuanto a la línea de contorno hay una gran similitud entre estos dos códices mixtecos y el *Laud*. Se caracterizan también por tener una línea firme y precisa, con trazos decididos. No obstante que en el *Nuttall* los bocetos son más apresurados, quizá como se dijo, producto de la intervención de otro artista, la línea de contorno se presenta precisa, casi como en el *Laud*, aún en los más pequeños detalles (fig. 7.2), como las uñas de las manos y los pies. No así sucede con el Anverso del *Vindobonensis*, quizá porque el tamaño de las figuras humanas son demasiado pequeñas o porque el artista no estaba interesado en estos detalles (fig. 7.5 y 7.6). En ocasiones, como en este caso, sólo se dibuja la uña del dedo gordo del pie y en las uñas de la mano se representan dejando la punta de los dedos en blanco de forma rectangular.

### 7.5.4. *El color*

El color, como se ha visto, es una de las cualidades más atractivas de los códices prehispánicos. En estos dos documentos llama la atención su diversidad, su colorido en general, pero también algunas cualidades muy particulares que conviene resaltar.

Pero antes de pasar a ello, debo aclarar que las tomas fotográficas no pudieron calibrarse con los mismos estándares y no me ha sido posible, por ahora, calibrarlas con programas de cómputo por falta de infraestructura tecnológica. A lo que recurrí inicialmente para el *Laud* fue al registro del color apoyada en una Tabla Munsell, pero no fue posible

para los demás casos. Así que, lo que a continuación se expone es lo que puedo plantear de manera general, de acuerdo a las imágenes disponibles y a su observación, sin entrar en demasiado detalle de las tonalidades de los colores y su posible significado, como en el caso del *Laud*. No estoy en condiciones, pues, de presentar la posible diversidad de tonos empleados a lo largo del Reverso del *Nuttall* y del Anverso del Vindobonensis (con algunas menciones coyunturales con el Anverso del *Nuttall*), ni su posible significado, sino sólo los cambios más notorios. Eso amerita, por su complejidad, un trabajo aparte.<sup>17</sup>

Sin embargo, por fortuna cuento con imágenes digitales tomadas del original de los cuatro documentos que estoy comparando, pues aunque imperfectas son más cercanas a los colores presentados en las ediciones facsimilares. Comencemos por aspectos generales que involucran colores sin tonalidades. Si observamos la Tabla A-11, es interesante destacar que hay ciertas ausencias y particularidades de algunos colores en estos dos códices mixtecos.

Por ejemplo, en el Reverso del *Nuttall* es de llamar la atención que los artistas no emplearan el verde. Contrasta esto con lo que sucede en su Anverso, donde aparece un color un verde “pistache” muy característico de este lado y otro tono verde oscuro. Así, no se ven en el Reverso ninguno de los verdes que aparecen en el *Laud* y el Fejérváry. Predomina, más bien, en el *Nuttall* (R), el azul; observo de manera general dos tonalidades de azul, un tono más grisáceo, en las procesiones de 112 Señores (fig. 7.10), y otro azul más intenso y puro que se aprecia en la última parte de este lado del *Nuttall* (fig. 7.1, el del ave; y fig. 7.11).

Algo semejante ocurre con los azules del Vindobonensis, si se observan las figuras 7.13 y 7.14, se podrá ver que mientras en la primera la figura de monte nevado tiene un azul claro muy verdoso, en la segunda

---

<sup>17</sup> En una investigación en curso, Saeko Yanagisawa y quien esto escribe, hemos detectado también cambios importantes en la gama cromática de algunos documentos pictográficos como el *Nuttall* y el Colombino.

el tono de azul no sólo es más intenso, sino que aparece más puro sin mezclas de otros colores.

Por otro lado, el azul claro, tiene una apariencia más transparente y heterogénea, quizás debido a las diferentes concentraciones del pigmento irregularmente diluido. Por el contrario, la apariencia del azul más intenso es muy opaca y homogénea, lo que puede indicar mayores concentraciones de arcilla en su mezcla, que provocan un aspecto cubriente, como se puede observar en la figura 7.14, el azul de la orejera se encima con la línea de contorno y hace que las formas se confundan con el torso, por fondo azul del vestido; es decir, en varios casos se ve que al rellenar las figuras con estos colores opacos, ya delineadas con tinta, se encima la pintura en las líneas perdiendo definición y brillantez, como hemos visto para los demás códices.

A diferencia del Reverso del *Nuttall*, el Anverso del Vindobonensis sí tiene un verde claro, un tono “pastel” o “pistache”, semejante al del Anverso del primero (fig. 7.15). Se aprecian mayores semejanzas en el azul intenso empleados en el Reverso del *Nuttall* y el Vindobonensis, con el *Laud* y el Fejérváry, que entre éstos y los verdes empleados en el Anverso del Vindobonensis.

Así, en donde se presentan los contrastes se aprecian mejor en el verde. Entre la dupla *Laud*-Fejérváry y el *Nuttall* la mayor diferencia es que en éste no hay verde, cuando hemos visto la variedad de los que se presentan aquéllos. Por otro lado, a pesar de que el Vindobonensis (A), sí tiene verde, el que presenta es muy diferente a los que se ven en el *Fejérváry-Mayer* y el *Laud*. En dado caso, tendría más semejanza con el verde del Anverso del *Nuttall*.

### *Rojo*

En el Reverso del *Nuttall* predomina un rojo intenso sin diferentes tonalidades a lo que puedo observar. Es menos guinda que el que se presenta en el *Laud*. Es más cercano este rojo al empleado en el

Vindobonensis, aunque en este documento se presenta otro tono de rojo que tiende a ser hacia el anaranjado (Figs. 7.15 y 7.16).

#### *Amarillo – ocre -café*

Agrupo a estos colores porque existe una gama que va del amarillo, pasa por el ocre, el café claro y otro más oscuro (figs. 7.17 y 7.18) que parecen ser de la misma “familia”, pero con diferente concentración o tratamiento técnico. La apariencia de estos colores es heterogénea, nótese por ejemplo en la figura 7.19, en donde las tonalidades de café-ocre son irregulares en el cerro y en las sutiles diferencias en los amarillos y cafés que se muestran en las figuras 7.17 y 7.18.

#### *Anaranjado-rosa-“carne”*

En ambos códices tanto en el *Nuttall* como en el Vindobonensis está presente el anaranjado, (figs. 7.20 y 7.15 y 7.16, respectivamente). El tono es más intenso que el empleado en el *Laud* y el Fejérváry.

Un aspecto distintivo de estos códices mixtecos es que no poseen rosa, ni lo que conocemos como color “carne”, dos colores tenues que como hemos visto, están presentes en el *Laud* y el Fejérváry.

Otro color muy llamativo es el uso de morado, como se dijo arriba uno más color vino, y otro púrpura para el *Nuttall* y el Vindobonensis, respectivamente. Ambos colores están ausentes en el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*.

Por estos contrastes parece que tanto los artistas de estos dos últimos documentos, como los de los mixtecos, no compartían, sino sólo en parte, los materiales y las preferencias de la gama cromática.

Quizás las preferencias cromáticas de estos documentos pueden estar relacionados, por un lado, con la disponibilidad de materiales y, por otro, con el conocimiento de su extracción y la tecnología empleada para la elaboración de pinturas empleadas en cada escuela. Es, por ello, importante profundizar en este aspecto para determinar si su

disponibilidad de debió a la extracción de materiales endógenos, o ampliamente comercializados, como parece ser por ejemplo, el de la cochinilla, para contribuir en el conocimiento sobre la definición de escuelas pictóricas. En este punto no estamos todavía en posibilidades de saber, por la ausencia de estudios científicos, cuáles son estas diferencias en la composición química y en la tecnología de los cuatro documentos comparados en este apartado. Pasemos finalmente, a analizar las semejanzas y diferencias con la forma.

#### 7.5.5. Forma

Las mayores semejanzas entre el *Laud* y el Reverso del *Nuttall* se encuentran en esta cualidad. En esta categoría el *Nuttall* parece acercarse mucho más al *Laud* y al *Fejérváry-Mayer*, que el *Vindobonensis*. Veamos algunos ejemplos, con las formas que se tomaron para las comparaciones con los otros códices, para exponer en qué son semejantes y en qué difieren en este aspecto estos cuatro documentos.

Si observamos la Tabla A-8, sobre la forma de los ojos de los personajes de estos códices vemos que aunque el *Nuttall* y el *Vindobonensis* son los más cercanos al *Laud* y al *Fejérváry*, poseen algunas diferencias. Por ejemplo, mientras en los “ojos con apéndice” (Tabla A-8) sólo aparece en estos dos, con un caso excepcional en el *Borgia*, en el *Nuttall* aparece de una forma muy semejante, tanto en estos como en el ojo con rojo (Tabla A-8 bis); mientras que en el *Vindobonensis* no sólo cambia la forma del ojo, sino el tamaño del mismo en relación al del la cara. Claro que si los comparamos con los otros casos de la tabla, vemos que tienen mayores semejanzas entre ellos que con los demás miembros del corpus.

Pero es en la forma de representar las manos y los pies donde hay un extraordinario parecido entre el Reverso del *Nuttall* y el *Laud*. Si observamos la Tabla A-9, veremos que el parecido en las manos entre estos dos documentos es muy notoria, comparten por así decirlo, como se

dice arriba, un gusto por la representación detallada de detalles anatómicos, como el caso de las uñas vistas de perfil. Cosa que sólo veremos en estos documentos. En este sentido, es importante enfatizar que en este aspecto se distancian el *Nuttall* y el *Vindobonensis*, como se acercan aquél y el *Laud*. También en la forma de los pies se repite esto mismo, mientras en el *Vindobonensis* sólo se representa la uña del dedo gordo.

Resumiendo se puede decir entonces que una de las cualidades que presenta más semejanzas entre el *Laud* y los códices mixtecos es en las convenciones usadas para representar valores táctiles, como la piel del cocodrilo, los cuerpos de agua y en la representación del pelo de jaguar y del venado. Cabe destacarse que esta cualidad sólo es común a estos códices.

Otra de de las semejanzas específicas encontradas entre el *Laud* y el Reverso del *Nuttall*, se aprecian en la calidad de línea, pues en éste también es bastante definida y precisa; así como en la forma tanto en las manos y los pies, y en menor medida en los ojos, como se ha visto.

Otras semejanzas que no son exclusivas de estos cuatro documentos, sino que puede ser más amplias, se refiere a la técnica y a los patrones seguidos en el proceso de elaboración de las pinturas, como también en el uso de la incisión que al parecer tienen también estos dos códices mixtecos. Claro que en este aspecto, como hemos dicho, la intervención posiblemente de diferentes manos en el trazo del dibujo preparatorio y el contorno, marca una distancia significativa entre el *Laud* -Fejérvary, en relación al Reverso del *Nuttall* y, también, al *Vindobonensis* (A).

De la composición hay diferencias derivadas de los temas tratados, aunque se ha destacado la distribución ordenada de las figuras dentro del espacio pictórico disponible. Finalmente, aunque hay semejanzas en el uso de ciertos colores como el azul, el rojo, el gris, hay diferencias notables con el verde, el morado, el rosa y el color “carne”.

Pero, ¿en qué medida sus semejanzas son tan fuertes para afirmar que, como algunos autores proponen, el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer* son mixtecos?, ¿en qué medida sus diferencias deberían hacernos pensar que son de una escuela distinta?

Si fueran mixtecos, ¿cómo explicaríamos que por un lado estilísticamente son afines, mientras que, como hemos visto, su iconografía es nahua? ¿Qué puede significar esto? Que algún grupo formado por los mixtecos adoptó la ideología nahua; que los mixtecos adoptaron no sólo la tradición artística y la ideología que se gestó en Cholula, expresando su propio estilo; o bien, que ¿un grupo nahua cercano al arte mixteco o formado con mixtecos adoptó su arte?

Lo que pienso es que ambas escuelas, la mixteca y a la que pertenecen el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*, debieron de estar en contacto o tener algunas convenciones, instrumentos y materiales comunes, pero que las diferencias encontradas sugieren que los artistas que los elaboraron pertenecen a dos "talleres" o escuelas distintas en estrecha relación.

Estamos obligados pues, a continuar las comparaciones con regiones ligadas cultural y geográficamente a la Mixteca. Pasemos entonces ahora a revisar los argumentos y los materiales pictóricos disponibles de las hipótesis de la procedencia que miran hacia la región cuicateca, como han propuesto otros autores.



## 8. LA HIPÓTESIS DE LA REGIÓN CUICATECA

Toca el turno ahora a revisar la propuesta sobre la zona cuicateca como lugar de procedencia del *Códice Laud*. Es la última que se ha publicado y estuvo a cargo de Ferdinand Anders y Maarten Jansen,<sup>1</sup> dentro de la conocida serie de códices que se publicaron con motivo del quinto centenario del descubrimiento de América por los europeos.

El argumento para proponer que el *Laud* proviene de la región cuicateca es por el parecido iconográfico que estos autores encuentran con la lámina 1 (42) del *Porfirio Díaz* y el Capítulo 2 de aquél. Pero ya se ha expuesto que en dado caso, existen más semejanzas en la estructura calendárica del Tonalpohualli con el *Códice Borgia* que con la versión abreviada del *Laud*. Veamos en este capítulo cómo es el *Códice Porfirio Díaz* y las comparaciones estilísticas con nuestro documento. Desde mi punto de vista, los dos códices tienen un estilo muy diferente como para considerar que pertenecen a la misma zona de procedencia y, mucho menos, a la misma escuela pictórica.

### 8.1. El *Códice Porfirio Díaz*

El único documento, dentro del llamado *Grupo Borgia*, del cual conocemos una procedencia precisa es el *Códice Porfirio Díaz*, nombrado así por la Junta Colombina, en honor a este presidente que impulsó la creación de esta junta con el fin de rescatar por todo el territorio nacional, e incluso en el extranjero, documentos de importante valor histórico y dar conocer al mundo entero la riqueza patrimonial e histórica de la naciente nación mexicana, dentro de la magna exposición celebrada en Madrid en 1892, para conmemorar claro está, el cuarto centenario del descubrimiento de Colón.

---

<sup>1</sup> F. Anders *et al.* “El *Códice* de Tututepetongo”, en *La pintura de la muerte... del llamado *Códice Laud**, *op. cit.*, p. 267.



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.

Este códice estuvo en posesión de los descendientes del cacique del pueblo de Tututepetongo,<sup>2</sup> Don Gabriel de San Francisco, hasta 1886, fecha en que José Pérez Calderón, hacendado de Tecomaxtlahuaca, se lo compró a uno de ellos. Pero fue por la intercesión del historiador y Secretario de Gobierno de Oaxaca, Manuel Martínez Gracida, que el gobierno de general Díaz lo adquirió y lo publicó con el nombre que se le conoce comúnmente hoy, dentro de la serie de documentos pictográficos incluidos en el volumen de Antigüedades Mexicanas, que la Junta Colombina sacó a la luz en 1892.<sup>3</sup> Desde entonces se conserva en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de nuestro país.

La última publicación de este códice se hizo junto con el otro códice cuicateco conocido, el *Códice Fernández Leal*, y el estudio estuvo a cargo de Sebastián van Doesburg, acompañado de la edición facsimilar de los mismos.<sup>4</sup>

El *Códice Porfirio Díaz* tiene dos grandes secciones, una dedicada a temas religiosos, láminas 1(42) a 10(33), ciclos de trecenas y sus augurios, razón por la que se ha considerado dentro del *Grupo Borgia*, y otra histórica, láminas 11(32) a 42(1) a que narra las batallas y ceremonias de un líder cuicateco. Las dos caras del códice están pintadas. La parte religiosa sólo tiene figuras delineadas en negro, mientras que la histórica es policroma. Median entre las dos secciones pictográficas, tres láminas con textos alfabéticos pintados de color rojo, dispuestos en registros divididos con líneas negras; las dos láminas extremas, tiene registros horizontales, mientras que la de en medio, las tiene de forma vertical.

Es interesante hacer notar que estas secciones tienen una dirección de lectura encontrada; es decir, mientras la parte religiosa sigue una

---

<sup>2</sup> Por esta razón estos autores le cambian el nombre de *Porfirio Díaz* a Códice de Tututepetongo. En este texto lo seguiré llamando *Porfirio Díaz* porque es como se le conoce más comúnmente en la literatura especializada.

<sup>3</sup> *Ídem.*, pp. 268-269.

<sup>4</sup> Sebastián van Doesburg, *Códices cuicatecos. Porfirio Díaz y del Fernández Leal*. México, Miguel Ángel Porrúa y Gobierno del Estado de Oaxaca, Secretaría de Asuntos Indígenas, 2001.

secuencia de derecha a izquierda, la parte histórica es a la inversa. De hecho la numeración con la que se identificó inicialmente es errónea, pues se designaba la última lámina como 42, cuando debería ser la primera. Esto es una pista que indica que fueron elaborados en momentos distintos.

Además dos estilos diferentes se presentan en cada sección, la sección religiosa no tiene ningún indicio de influencia europea, por lo que es posible que haya sido hecha primero y en época prehispánica, o quizá en época colonial, pero siguiendo la tradición indígena, como sucede con otros códices de Oaxaca, estado en que, como sabemos, perduró por muchas décadas la tradición de hacer manuscritos pictográficos. Mientras que la histórica, es claro que se hizo en época colonial y con la influencia europea, no sólo, desde luego, por los caracteres latinos presentes a continuación de la sección religiosa, sino porque las láminas con pictografías tiene pequeños rasgos que dejan ver cierta influencia europea, como en la lámina 4, en donde el cerro está representado con líneas horizontales y verticales para simular adobes o ladrillos, estrategia que no solía usarse en época prehispánica. Pero esta cuestión quedará pendiente, pues por el momento no he podido acceder a la observación del original y no es mi objetivo presentar un estudio completo del documento, sino concentrarme en la sección que compararemos al *Laud*, es decir, la religiosa.

En la primera publicación hecha por la Junta Colombina, mencionada arriba, este códice se enumeró de la letra A a la U y, el reverso, de la U a la A. Lo cual es importante porque corrige el orden de lectura y, por tanto, el comienzo del documento es en la sección religiosa y no en la histórica que parece, en efecto, posterior.

Como en el sistema alfabético cuesta más trabajo identificar las láminas, tomaré la numeración arábica siguiendo el orden de lectura de derecha a izquierda. Sólo tomaré para la comparación, la sección que se emparenta con el *Laud* por el tema adivinatorio-calendárico. Seguiré la

numeración arábica del 1 a la 10 de esta sección, propuesta por van Doesburg,<sup>5</sup> el cual identifica siete capítulos. Al documento le falta la primera lámina, que representa la mitad del capítulo I, como ya se dijo antes.

### 8.2. *Los estilos del Códice Laud y del Códice Porfirio Díaz*

Entre las grandes diferencias que tienen estos dos documentos podemos comenzar con el de su estado de conservación, lo cual es ajeno por supuesto al momento de su creación, pero marca diferencias sustanciales en su apariencia física. Al *Códice Porfirio Díaz* le hacen falta varias láminas, tiene varias alteraciones, figuras borradas y modificadas; en algunos casos de forma intencional, y otras, por deterioro, así como varias mutilaciones (fig. 8.3) que eliminan información de glifos de calendario, ofrendas y topónimos, borrones y, en la parte histórica, pentimentos.

### 8.3. *Aspectos técnicos y materiales*

A pesar de que tienen en común el soporte de piel de venado, formando una tira larga doblada a manera de biombo, hay diferencias sustanciales en la forma en que se preparó la superficie pictórica entre estos dos códices. Mientras, como vimos, la base de preparación del *Laud* es gruesa, compacta y homogénea, en el *Porfirio Díaz* esta base es muy delgada, al punto que se aprecia notoriamente el soporte de piel, lo que le da al fondo una coloración beige, más que blanca. Pareciera como dice Carolusa González, que sólo se aplicó una lechada. Por tanto, la apariencia de la superficie del *Porfirio Díaz* es notablemente más rugosa y mucho menos tersa que el *Laud*, se notan los pliegues de la piel e incluso las venas del animal.

No sabemos si el *Porfirio Díaz* tuvo alguna cubierta especial, o simplemente si se usó la misma piel sin pintar; como en el extremo del

---

<sup>5</sup> Doesburg, *op. cit.*, p. 39.

anverso se perdió la primera lámina no podremos saber si demás llevaba una cubierta; las láminas que ahora quedan en los extremos muestran huellas de haber tenido pintura, pero esta capa pictórica está prácticamente perdida, al quedar expuestas y sin protección.

Debido a que, como se dijo arriba, esta sección sólo tienen figuras delineadas con contorno negro, no se utilizaron pigmentos, ni colorantes en ella. Seguramente, como en otros códices se usó carbón para la tinta, aunque los estudios científicos que se hicieron para este códice a fines de la década de los noventa, no dan información específica sobre este códice en particular.<sup>6</sup>

Aquí es necesario detenerse a mencionar que los estudios científicos que se realizaron sobre este códice son de gran valor, pues quizá fue el último caso donde se permitió tomar muestras, junto con las de otros documentos coloniales del acervo de códices de la BNAH.

Respecto a las uniones de los cinco segmentos que componen la tira de piel, se aprecian unas toscas costuras del mismo material (figs. 8.3), semejantes a las que poseen otros códices mixtecos. Sebastián van Doesburg dice que algunas láminas fueron cambiadas de lugar. Las dos láminas del final se separaron en algún momento, pero cuando fueron unidas se hicieron al revés, de manera que quedaron la 19-22 y 23 en el reverso, y la 20, 21 y 24 en el anverso.<sup>7</sup>

En este aspecto, la técnica para unir los segmentos de piel es realmente muy diferente entre los dos documentos que se están comparando, pues mientras en el *Laud* las uniones son discretas y en algunos casos difícilmente perceptibles y solamente pegadas, en el *Porfirio Díaz*, no sólo se aprecian visiblemente, sino que van además cosidas (fig. 8.3).

---

<sup>6</sup> Carlolusa González, *op. cit.* p. 89.

<sup>7</sup> Doesburg, *op. cit.*, pp. 44 y 45.

Respecto a la técnica pictórica, no alcanzo a ver con las imágenes disponibles,<sup>8</sup> un dibujo preparatorio, lo que se ve claramente es el contorno de tinta negra. Podría presuponerse que el color se habría puesto también al final, como se hacía comúnmente en Mesoamérica, y se seguiría, por tanto, el patrón descrito con anterioridad, debido a que la línea de contorno ya está presente a pesar de que las figuras no están coloreadas. Esto, por supuesto, no podremos saberlo nunca, pues esta sección del *Porfirio Díaz* que nos ocupa, no tiene, como se dijo, nada de color, ni en las figuras propiamente dichas ni en las líneas divisorias, comúnmente rojas, que enmarcan las escenas de los códices adivinatorios.

Sólo de paso puedo comentar que en la sección histórica se nota, en algunas láminas, un dibujo preparatorio rojo, pero en la parte religiosa apenas se alcanza a ver uno negro muy tenue, y no puedo saber si se debe por deterioro o por una tinta más diluida. No logré ver, en ningún caso, la técnica de incisión como en los demás códices que he venido comparando con las imágenes digitales que me proporcionó la BNAH.

#### 8.4. Aspectos plásticos

##### 8.4.1. La composición

En los aspectos formales también hay importantes diferencias entre el *Laud* y el *Porfirio Díaz*; quizá en lo único que puede apreciarse ciertas semejanzas, debido al tema común, es en la composición. Sólo en el capítulo IV de éste último, las escenas están enmarcadas con una línea negra; en el marco resultante son colocados los glifos de los días equilibrando su posición de acuerdo al espacio disponible. Estas escenas quedan enmarcadas, como suele hacerse en los documentos dedicados la representación del Tonalpohualli. Pero en los otros capítulos, no hay cuadretes que enmarquen las escenas, como suelen aparecer en los demás miembros del *Grupo Borgia*, excepción hecha del Manuscrito No. 20,

---

<sup>8</sup> Con copia de imágenes digitales tomadas por la BNAH del original.

aunque las figuras están dispuestas y organizadas a través de líneas imaginarias. En donde no hay cuadretes, las figuras están distribuidas siguiendo su disposición de manera que están organizadas en cuatro o seis espacios cuadrangulares. En otros casos, hay láminas de una sola escena.

#### 8.4.2. Estrategias de representación

En general puede decirse que en el *Porfirio Díaz* hay también como en el *Laud* y el Fejérváry una preferencia por formas planas. Por ejemplo, no se representan las escamas, para el caso de los reptiles, que sólo encontré para el símbolo de día Cocodrilo (Tabla A-4 bis), ni de líneas ondulantes para el caso de los cuerpos de agua (Tabla A-6); y en el caso del pelo del jaguar sólo se representan pequeños circulitos que semejan las manchas y pequeñas rayas en los contornos para cuando se trata del símbolo de día. Sólo hay un caso en la lámina 9 (Tabla A-5), donde se representa el venado con pequeñas líneas equidistantes, de una forma semejante a como se aprecia en el Borgia. Así, aunque comparte con el *Laud* la tendencia a la simplificación, la forma que sigue el pintor del *Porfirio Díaz* es diferente, es menos esquemática, como se puede apreciar en las tablas respectivas.

Aunque esto se repite un poco para la representación del cuerpo de agua, en este caso se ve con mucha claridad que el *Porfirio Díaz* parece tener mayor cercanía con los códices mixtecos que con el *Laud*. Nótese por ejemplo, en la forma de representarlo en el *Porfirio Díaz*, especialmente cercano al *Nuttall* (R) y un poco también al *Vindobonensis*.

#### 8.4.3. La línea

La línea es otra de las cualidades en donde se aprecian grandes divergencias entre los dos documentos, pues en el *Porfirio Díaz* el artista tiene un trazo mucho menos preciso y firme que el del *Laud* (fig. 8.3 y 8.4). La línea divisoria es más ondulante, parece haber sido trazada a pulso, y desde luego, no es tan recta como que la del *Laud*, es mucho más delgada que la línea roja gruesa de éste, además en negra.

En cuanto a la línea de contorno, se notan imprecisiones en las aristas y constantemente las líneas sobrepasan los límites de la forma, como se puede ver en varios ejemplos de la figura 3. Los repasos hechos en varios trazos hacen verla menos uniforme y decidida que en el *Laud*. La superficie rugosa interviene además en que esto sea así, pues la línea es más dubitativa y ondulante cuando se traza para hacer las formas, las líneas son menos rectas y los círculos más irregulares.

#### 8.4.4. Color

En lo que más difieren estos dos documentos es en el color, mientras como sabemos, el *Porfirio Díaz* es monocromático, en el *Laud* hay una extensa gama de colores. Es posible que el contexto de elaboración de este documento, quizá a fines de época prehispánica o principios de la colonial, hayan limitado el uso de pigmentos y colorantes, de pinturas preparadas para este fin, lo cual habla de que tanto su producción como su distribución, se vio afectada. Sin embargo, es interesante que en el mismo soporte y aparentemente en el mismo lugar se elaboró a continuación otro documento, la sección, histórica, con una amplia gama cromática. Lo que podría indicar una crisis en la accesibilidad de los pigmentos y materiales para la elaboración de pintura cuando se elaboró la sección religiosa; quizá se trata como otros casos de una copia, apresurada(?), de otro documento más antiguo. En realidad, se necesita más información para explicar por qué en una sección se hizo con color y otra no.

#### 8.4.5. Forma

Finalmente, y en correspondencia con lo anterior, en la forma se expresan también notables diferencias entre nuestro documento y el *Porfirio Díaz* (Tablas A-9 y 10). Es claro que el artista del *Porfirio Díaz* estaba más interesado en dejar registro y memoria de los mensajes que en la precisión de detalles. Como ejemplo podemos ver la forma en que se representan los dedos de manos y pies. En éstos se sigue un patrón cercano al Borgia, en

donde se representan las uñas con pequeñas líneas perpendiculares a los dedos y una línea horizontal que los delimita. Se representan sin importar si sean tres, cuatro o cinco, lo importante es dejar rápidamente claro que se trata de dedos y uñas, aunque no tenga una representación naturalista ni precisa de ellos. (figs. 8.1 a 8.4).

Con las manos llama la atención, sin embargo, un detalle: en unas láminas se observan que la uña del dedo pulgar se representa en su vista perpendicular; véase por ejemplo la lámina 1 (fig. 8.4). Aunque de una forma más burda y menos precisa, en este pequeño detalle se observa una afinidad con el *Laud* en la forma de representarlo. Sin embargo, este rasgo no es consistente, no sólo con los otros dedos, como se puede observar en los tres casos donde aparece en esta lámina del *Porfirio Díaz*, en donde los demás dedos y sus uñas se representan de una manera apresurada y sin este detalle, como sucede en muchas de las láminas de esta sección. La falta de consistencia de estos cambios podría sugerir que participó más de un artista en el *Porfirio Díaz*, un estudio más profundo deberá corroborar o rechazar esto.

Por lo expuesto anteriormente, podemos ver que desde el punto de vista del estilo, el *Códice Laud* y la sección religiosa del *Porfirio Díaz* tienen muchas más divergencias que semejanzas. A primera vista difieren notablemente en aspectos que influyen decididamente en el estilo de los documentos, en la preparación de la superficie pictórica; en la técnica, no está presente la incisión como en el *Laud*; la calidad de la línea, en el *Porfirio Díaz* no es tan precisa, ni el trazo de una mano firme, experimentada y decidida como la del *Laud*. La más ostensible diferencia se aprecia, sin lugar a dudas, en la ausencia de color en el *Porfirio Díaz* en la sección religiosa; por razones circunstanciales o no, es decir por las circunstancias de su elaboración, o bien por el desconocimiento técnico de la preparación de pinturas o la inaccesibilidad de materiales, esta sección, la primera y más antigua del código no tiene ningún color, excepción hecha del negro de las figuras, mientras el *Laud* tiene una amplia gama de

colores y tonos. Y finalmente, por las sustanciales diferencias en la manera de representar ciertas formas como los ojos, las manos, los pies, entre los dos códices.

Se asemejan un poco en la composición, por tener temas semejantes, lo cual sucede con todo el grupo; es decir, no hay una semejanza exclusiva con el *Porfirio Díaz*, sino con los otros documentos que tocan este mismo tema. Por otro lado, tienen una coincidencia interesante en la preferencia por la representación plana de valores táctiles, y un poco en la simplificación de formas, pero difieren también en la manera de representarlos. Encuentro paralelos interesantes, en esta última cualidad, entre el *Porfirio Díaz* y el Reverso del *Nuttall* y también un poco con el Anverso del *Vindobonensis*.

Considero en conclusión, que no existen argumentos firmes y suficientes para considerar que el *Laud* es un códice cuicateco, pues no sólo difiere notablemente su estilo al del *Porfirio Díaz*, sino que como vimos antes, tienen también diferencias iconográficas, como una estructura calendárica distinta para dividir las trecenas.

Lo que queda pendiente de explicar son las semejanzas entre el *Porfirio Díaz* y el Borgia en los aspectos iconográficos y estilísticos que se mencionaron arriba, aspecto que sobrepasa los objetivos de este trabajo. Pasemos ahora a analizar qué semejanzas tiene nuestro códice con la zona del Golfo.

## 9. LA HIPÓTESIS DE LA COSTA DEL GOLFO

### 9.1. *Diversidad cultural de la región costera*

La Costa del Golfo es una región que ha sido sugerida con cierta fuerza como lugar de origen del *Códice Laud* y del *Fejérváry-Mayer*. La primera dificultad para corroborar esta propuesta estriba en que es una extensa zona geográfica habitada por diversos grupos y en distintos momentos; además de que en la llanura costera del Golfo confluyen una gran cantidad de culturas que seguramente interactuaban, vía marítima y terrestre, intercambiando productos e ideas; la costa, además, es un punto intermedio entre las tierras mayas y el Altiplano, y ha sido una fuente de abastecimiento importante de productos marítimos para este último.

Desde los llamados olmecas del Preclásico, de San Lorenzo y La Venta, la enigmática “Cultura Remojadas”, los huastecos, los mixe-zoques, los totonacas, los nahuas, los olmeca-uixtotin y los mayas, por mencionar los más importantes, han habitado en diversas regiones de la costa del Golfo y en diferentes momentos de la historia; estamos hablando pues de una franja costera compleja y no totalmente comprendida. Las fronteras temporales y espaciales son tema de controversia y el conocimiento de esas culturas está todavía, en algunos casos, en ciernes. En gran parte la gran dificultad estriba en que estas fronteras han sido móviles a lo largo de la historia, dependiendo del poder político que fueron adquiriendo los estados involucrados en esta extensa región.

De alguna manera, las propuestas que sugieren que el *Códice Laud* proceda de esta gran región fisiográfica, están vinculadas con algunos de estos grupos, a veces dicho de forma explícita y, otras, sólo mencionando algún elemento iconográfico, estilístico, o una región en específico. Veamos las propuestas a detalle para analizar si desde el punto de vista del estilo tenemos alguna pista para considerar que el *Laud* sea del Golfo.

Una de las aportaciones más importantes que influyó en las propuestas de la Costa del Golfo como posible zona de origen del *Laud*,



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.

fueron los hallazgos arqueológicos que hizo Philip Drucker desde 1943, cuando encontró en Cerro de las Mesas, cerámica policroma cholulteca.<sup>1</sup> Sin embargo, no he encontrado en la bibliografía sobre este tema las comparaciones específicas.

## 9.2. *Los huastecos*

Nicholson,<sup>2</sup> fue uno de los primeros que menciona vínculos del *Laud* con la Costa del Golfo, apoyándose en Drucker y Medellín. Este autor presenta sobre todo argumentos iconográficos, pues dice que la reiterada aparición de Tlazoltéotl, la representación de mujeres con el pecho desnudo, así como la aparición de hachas y brazaletes, vinculan al *Laud* y al Fejérváry con esta región costera. En cuanto a Tlazoltéotl, alude al origen huasteco de esta diosa, aunque varios autores<sup>3</sup> afirman que esta deidad se incorporó al panteón nahua a través de los toltecas. Tlazoltéotl es una diosa que era también adorada por varios grupos más al sur de la Huasteca que al parecer también la adoptaron a juzgar por la gran cantidad de esculturas de barro con representaciones de esta deidad, procedentes del Centro de Veracruz (fig. 9.1).

Sin embargo, lo que hace particular a esta aparición de Tlazoltéotl en el *Laud*, recordemos, es que en ningún otro códice existen cuatro Tlazoltéotl como patronas de todo el Tonalpohualli. Además, es posible observar en el *Laud*, algunos rasgos típicamente huastecos como los dientes afilados de esta diosa y un forma de ojo parecido al “ojo huasteco”. Así que la fuerte presencia de esta diosa parece vincular a nuestro códice con el Golfo, tanto del norte como en el centro de Veracruz. Pero también con los toltecas directa o indirectamente, pues si el panteón de dioses que están representados en el *Laud*, corresponde con la religión náhuatl, algunos de los cuales tiene su aparición con Tula, como Mixcoatl,

---

<sup>1</sup> Philip Drucker. *Ceramic Stratigraphic at Cerro de las Mesas, Veracruz, México*. Bureau of American Ethnology, Boletín 14. Washington, Smithsonian Institution, 1943. 48 y 49.

<sup>2</sup> H.B. Nicholson. “The Problem of the Provenience...”, *op. cit.*, p. 155.

<sup>3</sup> Martínez Marín, 1961, p. 8; Beyer, *op. cit.*, p. 492; Nicholson, p. 168.

Iztapapalotl, Tezcatlipoca, y otros; entonces esta diosa está vinculada en el códice más por los nahuas que por los huastecos, o quizá por ambos.

Según García Payón y otros arqueólogos existen evidencias de expansión toltecas hacia la Huasteca, tanto en Tamuín como en Castillo de Teayo.<sup>4</sup> Como ya se ha dicho arriba, el Pánuco era la vía fluvial más directa de los toltecas al Golfo, pues el río Tula, continúa en el Moctezuma que desemboca en el Pánuco.

En otra investigación<sup>5</sup> he encontrado algunas representaciones parecidas entre las pinturas del Altar A de Tamuín, específicamente entre la última etapa pictórica en los paneles o cuadretes de la Banqueta Sur y el Códice Fejérváry (fig. 9.2 y 9.3). El parecido es asombroso en cuanto a las convenciones usadas para representar el rostro y el cabello; en parte, eso está vinculado con la expansión del paradigma estético de la TEIM-P, hacia la zona de la Huasteca, en cuanto a la estandarización de formas. En parte, podrían estar vinculados, específicamente en estos cuadretes, con el estilo del Fejérváry y el *Laud*.

En un rasgo diagnóstico, tanto para estos códices, como para la cultura huasteca, en los ojos con apéndice o “huastecos”, existe también cierto parecido; sin embargo, en la forma, son diferentes. Mientras en las pinturas se usa un apéndice cuadrangular, en el *Laud* como hemos visto, es curvado y termina en forma de punta.

Las pinturas de Tamuín poseen un estilo local muy fuerte que difiere en varios aspectos del *Códice Laud*; como en la composición, en la representación de la figura humana y en la gama cromática. De manera general, la composición y la prolija representación de los valores táctiles reflejan un estilo diferente de las pinturas de Tamuín y el *Laud* y Fejérváry, pues mientras en las primeras se aprecia un gusto por rellenar de formas todo el espacio disponible, volteando hacia el frente vista posterior hacia

---

<sup>4</sup> García Payón, José. “La Huasteca”, en Eduardo Noguera (coord.) *Los señoríos y estado militaristas*. México, INAH, 1976. (Sep-setentas), p. 261.

<sup>5</sup> Ma. Isabel Álvarez Icaza “El estilo Mixteca-Puebla y las pinturas de Tamuín”, en *Pintura mural prehispánica. La Huasteca* (en prensa).

espectador, de una gran cantidad de parafernalia de personajes, haciendo su identificación más difícil, una especie de “horror vacui”; en éstos códices, como se ha dicho arriba, por el contrario, tienen un estilo sobrio y sintético que se refleja en la economía de formas, y cuya identificación es más asequible.

Por otro lado, debo enfatizar que las pinturas del Altar A de Tamuín son la expresión más cercana a la *TEIM-P* dentro de la tradición pictórica huasteca. Las pinturas del Altar tienen ya de por sí un estilo muy local, pero son más abundantes las expresiones pictóricas que tienen raigambre con la cultura huastecas, como lo es la cerámica pintada, con un estilo e iconografía claramente identificables huastecos, a diferencia de las pinturas del Altar en donde se aprecian vínculos claros con la *TEIM-P*.

Estos elementos hacen distanciarme de la posibilidad de que el *Laud* sea huasteco. Creo que estos vínculos con el Golfo debemos buscarlos en los grupos nahuas que habitaron la zona Centro-Sur de Veracruz, donde esta diosa también era adorada, quizá nahuas herederos de los toltecas, grupos tolteca-chichimecas que emigraron ahí. Volveremos a ello más adelante.

Otras posibilidades fueron planteadas además de la Huasteca, como las que propuso, Cottie Arthur Burland quien, como vimos antes, se suma a la hipótesis de su posible origen en la costa del Golfo. Alude a dos grupos, 1) a los olmecas, porque son los mencionados como habitantes del Golfo en el siglo XVI, y por el uso de punto y barras; y 2) a los totonacos, por el estilo temprano del Tajín,<sup>6</sup> pues dice que la lámina dedicada a Tláloc (23) es afín a este estilo. Así, este mismo autor propone elementos tanto totonacos, como “olmecas” para nuestro códice.

### 9.3. *Totonacas*

De lo totonacas, aunque no lo afirme explícitamente, es previsible por la lámina aludida, que se refiera a las volutas, un rasgo muy común en el

---

<sup>6</sup> Burland, C.A. *Codex Laud*, p. 6.

estilo artístico de este grupo, sobre todo en relieves. Si observamos la lámina 23, vemos que las volutas se usan en cierta abundancia. Es una lámina que como ya se ha comentado antes, representa una escena en un contexto claramente acuático. Arriba el cielo, quizá en una representación de un crepúsculo, a juzgar por las volutas que pienso expresan nubes teñidas parcialmente con de rojo claro o rosa, y que están ligadas a la banda celeste. Abajo el mar con sus volutas continuas para representar el oleaje. Volutas también salen de la boca de la rana que aparece abajo a la izquierda, en posición antropomorfa, quizá representando el canto. O las que unen a los glifos de Casa y Jaguar que se vinculan con la flor que sale de la boca de Tláloc, o las que lleva el rayo, o las que salen del hacha que lleva el dios en la mano. Así, varios ejemplos se tienen en esta lámina y en otras láminas, en donde aparecen volutas para representar lo intangible vapor, nubes, humo, hedor.

Sin embargo, si bien es un rasgo que vemos en la cultura totonaca, Anick Daneels, afirma que las volutas y entrelaces son uno de los rasgos que va a caracterizar a la cultura que se asienta en la Cuenca Baja del Río Cotaxtla desde el Protoclásico temprano, en el complejo cerámico que Coe llama “Remojadas Inferior”... “Es un periodo importante, durante el cual se desarrollan las características particulares de la cultura del Centro de Veracruz, con las primeras evidencias de yugos, asociados a entierros, y la representación de volutas”.<sup>7</sup> Una cultura claramente identificable desde el Protoclásico y que continua hasta el Clásico Tardío, y diferente de la totonaca.

Si esto es así, esto quiere decir que el estilo de las volutas fue difundido tanto a la zona totonaca como al Altiplano. Es decir, la presencia más temprana de este rasgo en el Centro-Sur de Veracruz, confirma que los entrelaces que encontramos en Teotihuacan, y en los altares de

---

<sup>7</sup> Annick Daneels. *El patrón de asentamiento del periodo clásico en la Cuenca Baja del río Cotaxtla, Centro de Veracruz*. Tesis de doctorado en Antropología, 2002, p. 325.  
Annick Daneels. “Settlement history in the Lower Cotaxtla Basin”, en Barbara Starck y Philip J. Arnold eds. *Olmecs to Aztec. Settlement Patterns in the Ancient Gulf Lowlands*. Tucson, The University of Arizona Press, 1997.

Cholula, se deben a la influencia de la Costa hacia el Altiplano, en el intenso contacto que al parecer tenían estas grandes ciudades con esta región costera. Muy posiblemente también los totonacos adoptaron este rasgo, cuyo esplendor es posterior a esta época, pues su presencia en esta zona se ubica entre el 800 y 1100 d.C.<sup>8</sup>

De modo que los supuestos vínculos con los totonacos, aluden más bien a grupos mixe-zoqueanos que desde tiempos preclásicos parecen haber ocupado esa zona central-sureña de Veracruz.<sup>9</sup> Pero también, lo que parece claro, es que las volutas y entrelaces son rasgos estilísticos que sobrepasaron las fronteras lingüísticas y que fueron compartidos, tanto por artistas del Centro-Norte, como los del Centro-Sur de Veracruz; y que de ésta última zona han aparecido las manifestaciones más tempranas.

Por lo tanto, si el uso de las volutas puede considerarse como un rasgo distintivo de las expresiones artísticas de varios pueblos asentados en el Golfo, entonces su recurrencia en el *Laud*, puede vincularlo con una afinidad de los artistas que lo pintaron con estos rasgos distintivos de las expresiones artísticas de la Costa.

#### 9.4. Los “olmecas”

La otra propuesta de Burland, y también de otros autores,<sup>10</sup> la de los “olmecas”, refiere a los grupos que mencionan las fuentes, los llamados “olmecas históricos” habitantes de la tierra del olli-hule, “hacia el nacimiento del sol”, es decir, los que Sahagún menciona como “olmecas, huixtoti y mixtecas”.<sup>11</sup> De la forma en que lo definen los informantes de este franciscano, da cuenta la complejidad de una historia antigua que resulta confusa. En el párrafo XII, capítulo XXIX, del libro X, dedicado a este grupo, los nombran también anahuaca-mixteca y olmeca-uixtoti-nonoalca. “Dicen que son toltecas, que quiere decir oficiales de todos

---

<sup>8</sup> Agustín García Márquez. *Los aztecas en el Centro de Veracruz*, México, IIA-UNAM, 2005, p. 71.

<sup>9</sup> A. Daneels. “Settlement history in the Lower Cotaxtla...”, p. 219-21.

<sup>10</sup> Martínez Marín, Corona Nuñez,

<sup>11</sup> Bernardino de Sahagún. *Historia General de las cosas de la Nueva España*, p. 970.

oficios primos y sutiles en todo”. Descendientes de los toltecas de Tula Xicotitlan. Habla de que son muy ricos, pues vivían en tierras fértiles y abundantes que producen cacao, gran variedad de “rosas”, el olli, y zona de aves de pluma muy ricas, (zacuan, tlauquéchol, xiuhtótol), y papagayos grandes y chicos, y quetzaltótol, ... “por lo cual le llamaron los antiguos Tlalocan, que quiere decir tierra de riquezas y paraíso terrenal”.<sup>12</sup> Por esta descripción pareciera aludirse claramente a climas tropicales, a Veracruz y Tabasco, donde todavía se sigue produciendo cacao.

Más adelante se menciona en esta fuente otros aspectos relacionados con la posición económica de este grupo. Las personas muy bien vestidas y ataviadas con joyas de oro, sartales de piedra.. “se decían que porque no les faltaba nada eran hijos de Quetzalcóatl”. Y sigue al final, “Muchos de estos ahí eran nahuas o mexicanos”. Así que en un breve párrafo tenemos varios nombres de grupos: olmeca, uixtotin, anahuaca, mixtecos, nonoalcas, asociados a toltecas o grupos nahuas. En general se han asociado como olmeca y xicalancas, como son aludidos por otras fuentes.<sup>13</sup> Jiménez Moreno dice que en cuanto a los “olmecas propiamente dichos”, los que vivían en Cholula, fueron lanzados en dos direcciones unos a la sierra de Zacatlán y otros hacia el sur (olmeca-xicallanca).<sup>14</sup> Para este autor los “olmecas históricos” extendieron su influjo hasta el centro de Veracruz, en Cempoala y Cotaxtla,<sup>15</sup> y que eran chocho-popolocas nahuatizados. De la filiación chocho-popoloca no acordaría por el momento con él, pues si como hemos visto, no existe producción local de cerámica policroma en la región popoloca, estos olmecas históricos parecen referirse más bien a gente que habitaba Cholula, los olmeca y xicalancas, o población local fusionada con ideas estéticas y tecnológicas de ellos.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Muñoz Camargo, Ixtlilxóchitl, Torquemada.

<sup>14</sup> W. Jiménez Moreno. “El enigma de los olmecas”, p. 126

<sup>15</sup> W. Jiménez Moreno et al. *Historia de México*, p.99.

De los olmecas-xicalancas, recordemos, también Martínez Marín señala que una de las posibilidades es que lo hayan elaborado habiendo ya habiendo emigrado del Valle de Puebla-Tlaxcala.<sup>16</sup> Algunos elementos dichos con anterioridad me han hecho asociar a nuestro documento con este grupo, que habitó Cacaxtla como se propone, por el manejo de los azules y verdes y por la técnica de incisión de los que ya hablamos en el capítulo II. Pero acordaría entonces con Jiménez Moreno en el sentido de que si fue este grupo, ya tendría una ideología y una cosmovisión náhuatl.

También por la mención de “mixtecos”, afirma por ello que olmecas y mixtecos están emparentados. Una región del Golfo alude por su nombre a este último grupo, a los mixtecos, pero hay controversia de si ese nombre viene del siglo XVI o del XIX cuando se presupone hubo una emigración de mixtecos hacia esta región conocida como La Mixtequilla.<sup>17</sup>

#### 9.5. *La Mixtequilla*

Otros autores que también conocieron los hallazgos de Drucker, y que siguieron la propuesta del Golfo, específicamente señalan el posible origen del *Laud* en la región conocida como La Mixtequilla, ubicada entre los ríos Blanco y Papaloapan (Mapa). Carrera Stampa, por ejemplo, dice que el *Laud* es un códice “nahuatl de la región cholulteca o de la Mixtequilla (cultura Puebla Tlaxcala)”, aunque esta afirmación la hace para todo el Grupo Borgia.<sup>18</sup>

Patricia Anawalt<sup>19</sup> se adhiere también a la hipótesis de la región de La Mixtequilla para el caso del *Laud* y del Fejérváry. Además de los argumentos que sigue de Nicholson, esta autora se apoya también en los hallazgos de Drucker, por las semejanzas entre la cerámica policroma encontrada en este sitio y la de Cholula, pero no presentan los ejemplos,

---

<sup>16</sup> C. Martínez Marín, *El Códice Laud*, p. 8.

<sup>17</sup> Hasso von Winning y Nelly Gutiérrez Solana. *La iconografía de la cerámica de Río Blanco, Veracruz*. México, UNAM-IIE, 1996, p. 11.

<sup>18</sup> Manuel Carrera Stampa. “Códices, mapas y lienzos acerca de la cultura náhuatl”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 5, 1965, México, UNAM, p. 173.

<sup>19</sup> Patricia Anawalt, “Costume Analysis and the Provenience of the Borgia Group Codices”, *American Antiquity*. Vol. 46. No. 4, 1981, p. 849.

como en los otros casos. Hasta el momento no conozco otra manifestación pictórica del Centro-Sur de Veracruz que sea del Posclásico, ni estudio que presente otros materiales. Por lo tanto, pasaré a comentar lo que puede decirnos la cerámica pintada de esta región considerando que se han encontrado.

#### 9.6. *La cerámica policroma del Golfo y Cholula*

Los tipos cerámicos en los que encuentra parecido este arqueólogo, los llama *Dull Buff Polichrome* (policroma crema mate) y *Complicated Polychrome*. No he podido acceder a observar directamente estos ejemplares, que al parecer se encuentran en las Bodegas del MNA, pero las ilustraciones que publica Drucker (fig 9.4) nos dan una idea. Con las limitaciones que conlleva tomar esta referencia, y de acuerdo a la información plasmada por el copista, la cerámica que Drucker llama *Dull Buff*, por su estilo, podría estar relacionada en el tiempo con la cerámica *Cristina* (Lind) de Cholula, que también es mate; el nombre que le da Drucker tiene sentido. Y la segunda, es parecida a la *Policroma Firme*, (*Albina* de Lind), y la *Policroma Laca* (*Catalina* de Lind).

Aunque no tenemos imágenes fotográficas de los ejemplos que publica Drucker, por lo menos contamos con esas acuarelas que nos ayudan a darnos una idea más clara que los perfiles o los dibujos en blanco y negro con ashurados que suelen presentar los arqueólogos para indicar los colores. De acuerdo a su cronología, la cerámica policroma que llama *Dull Buff*, la ubica en la etapa Cholulteca I. Esta cerámica es parecida a la *Cristina* de Lind, sólo que las acuarelas de Drucker, no indican las líneas y formas en café, sino en rojo. Es necesario profundizar la investigación de estas relaciones con material de estas excavaciones.

Desde luego esta comparación nos mete en el tema controvertido de la cronología de la cerámica policroma de Cholula que presentamos en el capítulo I. Creo que la propuesta de Lind y Plunket de identificar a la cerámica *Policroma Laca* o *Catalina* como la más tardía va teniendo más

sustento y aceptación entre los especialistas, día a día sigue apareciendo en cualquier excavación para mantenimiento de infraestructura urbana en Cholula, cerámica Policroma Laca.

Pero si tomamos la cerámica Dull Buff como contemporánea de la Cholulteca I, entendiéndola ahora como cerámica *Cristina*, la más temprana, esto significaría que desde el Posclásico Temprano, y quizá desde fines del Epiclásico, se tengan vínculos entre el Valle de Puebla Tlaxcala, en la era de los olmeca y xicalanca, si estamos en lo correcto de ubicar la aparición de la cerámica policroma como un marcador de horizontes y época, por la llegada o el contacto de este grupo al Valle de Puebla-Tlaxcala. Se debe profundizar en el estudio de esta cerámica temprana.

De los materiales encontrados por Drucker llaman mi atención, sobre todo, la cerámica que llama *Complicated Polychrome*, pues a pesar de que son sólo unos fragmentos, pueden apreciarse símbolos que son propios del repertorio Mixteca-Puebla, pero también algunos otros que lo relacionan con los del Golfo. De este último son comunes los entrelaces y las volutas, lo cual representa un signo distintivo de esta cerámica, pues es menos común en la de Cholula y la Mixteca. De repertorio Mixteca-Puebla me refiero a las representación de “ojos estelares”, o estrellas, plumas, y en el fragmento de la esquina inferior derecha de la lámina (fig. 9.4), aparece un dedo pulgar con un estilo quizá local, que forma parte de una mano ¿cercenada?, y al lado de él, más difícil de afirmar, pero lo que parece ser, desde mi punto de vista, un pedazo de hueso. En el fragmento de arriba, aparecen volutas en blanco y negro que se parecen a las que Drucker presenta en otro tipo de vasijas de tradición local.

Si sólo fueran estos fragmentos quizá la comparación estaría muy débil, pero otros arqueólogos han enriquecido los hallazgos de Drucker. Bárbara Starck quien en sus propias excavaciones en la zona de La

Mixtequilla,<sup>20</sup> y Anick Daneels,<sup>21</sup> en la Cuenca Baja y Media del Río Cotaxtla, han encontrado cerámica Policroma Firme y Policroma Laca. En su extensa investigación de campo en la zona,<sup>22</sup> Daneels, encuentra que esta cerámica no es de importación, sino de manufactura local, pues es una de las más representativas y empieza a aparecer en el Posclásico Medio y la Policroma Laca en el Tardío.<sup>23</sup> Al parecer además, esta zona, desde el Río Antigua hasta el Papaloapan, conforma una unidad cultural desde tiempos remotos, en el Posclásico eso parece también ser así.<sup>24</sup> Estos arqueólogos están de acuerdo en señalar que esta cerámica “Mixteca-Puebla” encontrada en el Centro-Sur de Veracruz está vinculada a la cerámica del Valle de Puebla-Tlaxcala.

En las vasijas policromas que encontré tanto en el Museo Regional de Palmillas (figs. 9.5-9.7), como en el Museo Arqueológico de Córdoba, hay piezas completas que pueden ejemplificar las semejanzas con la cerámica de Cholula. No puedo detenerme aquí en hablar de las cualidades distintivas y locales que observo en las del Valle de Córdoba. Lo que me interesa destacar son las similitudes que encuentro y sobre todo, señalar que el repertorio que se observa en ellas corresponde con los símbolos de muerte y sacrificio que, como se ha dicho antes, corresponde con el repertorio de los grupos belicosos tolteca-chichimeca.

Estas vasijas muestran sin embargo, un estilo local. Desde la forma, sobre todo en los vasos, se ven las diferencias. Estas formas son inusuales en Cholula para esta época. En el aspecto pictórico, los vasos presentados tienen volutas en la sección inferior de las paredes exteriores, y el engobe crema es más delgado del que suele verse en las de Cholula; pero comparten formas de representación, convenciones que son muy

---

<sup>20</sup> Barbara Starck. “Gulf Lowland Ceramic Styles and Political Geography in Ancient Veracruz”, en Barbara Starck y Philip J. Arnold eds. *Olmecs to Aztec. Settlement Patterns in the Ancient Gulf Lowlands*. Tucson, The University of Arizona Press, 1997, pp. 306-307.

<sup>21</sup> A. Daneels, Tesis de Doctorado, p. 339.

<sup>22</sup> La arqueóloga considera en su estudio, 242 sitios tan solo en la Cuenca Baja del Río Cotaxtla.

<sup>23</sup> A. Daneels, *ibid.*, p. 340 y 345.

<sup>24</sup> Daneels, 1997. “Settlement...”, p. 249.

recurrentes en el Valle de Puebla-Tlaxcala. Estas vasijas llevan pintadas en sus paredes un repertorio iconográfico común, una ideología y cosmovisión semejantes que alude sobre todo a grupos nahuas, como ya hemos visto.

Según Daneels hay evidencia de la llegada de nuevos grupos en el Posclásico Medio, cuando se “inaugura un complejo cerámico completo totalmente nuevo”, los patrones culturales cambian, como “los asentamientos, la arquitectura, la distribución de sitios, las costumbres religiosas y culinarias, etc.). Por comparación con las secuencias de Puebla-Tlaxcala y el Valle de México, es probable que se trate de una penetración de gente del Altiplano”.<sup>25</sup>

Asentamientos pequeños dispersos lo largo del río, en sitios de difícil acceso y fácilmente defendibles, habla de la belicosidad, propia del Posclásico; esta autora propone que se trata de una inmigración de grupos nahuas.<sup>26</sup> Si el cambio se aprecia sobre todo en el Posclásico Medio es posible que sea en la época en que los toltecas se dispersaron después de la caída de Tula.

Esto pudo coincidir posiblemente, cuando los huastecas les cerraran el paso hacia Golfo por el Norte, y los toltecas tuvieran que buscar una salida por el Centro-Sur de Veracruz. Los huastecas, como se dijo antes (capítulo I), penetraron al norte de Tlaxcala vía Meztitlán.

Por otro lado, de acuerdo a sus investigaciones, Daneels propone que estos dos grupos, el local y los invasores, convivieron simultáneamente en la Cuenca Baja del Río Cotaxtla.<sup>27</sup> En el Posclásico Temprano hay alguna evidencia de cerámica Tohil Plumbate, y también de cerámica asociada al Valle de Tehuacán, así como Cerámica del complejo Paraje.<sup>28</sup> Pero es sobre todo en Posclásico Medio donde se aprecia la presencia de cerámica policroma semejante a la del Valle de Puebla-Tlaxcala

---

<sup>25</sup> Daneels, Tesis de doctorado, p. 347.

<sup>26</sup> Daneels, “Settlement in the Lower Cacaxtla Basin”, p. 249.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Daneels, o sea en el Posclásico Temprano, Tesis doctoral, p. 336.

Una segunda inmigración a la Cuenca de Veracruz fue completada en tiempos de Moctezuma Ilhuicamina (1461) por hambruna en la Cuenca de México, y otra invasión en tiempos de Tízoc y Ahuízotl.<sup>29</sup> Para el siglo XVI toda en Centro-Sur de Veracruz estaba bajo el dominio azteca desde Quiahuistlán hasta Zempoala y la Montañas de los Tuxtlas,<sup>30</sup> motivo por el cual la población local continuó siendo desplazada más al sur.<sup>31</sup>

¿Pero qué significa que exista cerámica policroma muy parecida entre el Centro-Sur de Veracruz y la de Cholula? La hipótesis de la llegada de grupos tolteca-chichimecas, de grupos nahuas al Golfo, no explica cómo llega ahí una cerámica que sabemos no la fabricaban estos grupos. Si los olmeca y xicalanca fueron expulsados al Golfo, y estaban asentados en esta zona para el siglo XVI, ¿adoptaron ellos también este repertorio, fue una ideología la que se impulso, o un dominio político-militar de los tolteca-chichimecas sobre ellos? Si los tolteca-chichimeca no tenían esta tradición, posiblemente pasó en el Golfo lo que pasó en Cholula, ya existía una tradición de cerámica policroma antes de la llegada de los tolteca-chichimecas, o bien, un grupo especializado emigró. Quizás sucedió también en el Golfo que la tradición cerámica ya existía en el Posclásico Temprano, pero se transformó en el Medio. ¿Fue una síntesis de estos olmeca y xicalanca con tolteca-chichimecas, o convivieron simultáneamente?.

Si la llegada de estos olmecas y xicalanca fue por vía marítima para llegar al Golfo y de ahí al Valle de Puebla-Tlaxcala, no sería extraño pensar que para el Posclásico Temprano ya existiera cerámica policroma pre-cocción semejante a la Cristina (Policroma Mate) de Cholula, en el Golfo, quizá la Dull Buff de Drucker. Mayores investigaciones se requieren para poder hacer las comparaciones puntuales con la cerámica contemporánea del Centro-Sur de Veracruz y del Valle de Puebla-Tlaxcala de cada época, para intentar responder a estas preguntas.

---

<sup>29</sup> Daneels, "Settlement..", p. 251.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Daneels, comunicación personal.

Pero si, como afirman los arqueólogos, la cerámica policroma del Posclásico Medio del Centro-Veracruz es muy cercana al Valle de Puebla-Tlaxcala, entonces estilísticamente hablando, como hemos visto, esta variedad es diferente del *Laud*, por consiguiente, y mientras no dispongamos de un ejemplo de esta región parecido al estilo de nuestro códice, no parece entonces que el *Laud* provenga de ni del norte ni del centro-sur. Aunque el hecho de que no se haya encontrado no quiere decir que no existió. Habría que explorar en un futuro, con mayor información arqueológica, más al sur y posiblemente tierra dentro, en los límites entre Puebla, Veracruz y Oaxaca, en alguna región cercana al Golfo, con vínculos con los mixtecos, como Tuxtepec y Cozcatlán, pero es necesario tener en cuenta que, en medio de esta diversidad, debemos enfocar nuestra búsqueda a alguna región donde habitara población nahuatl o nahuatizada, para tiempos posclásicos.

Un aspecto que falta conocer es el estrecho vínculo que pareció existir entre el valle de Tehuacán, el de Córdoba y la cuenca Baja del Cotaxtla. Merecería indagarse no sólo los nexos por el abastecimiento común entre estas regiones de la obsidiana del Pico de Orizaba (después del año 1000 d.C.) y la tutoría del control de estas minas,<sup>32</sup> sino el hecho de que existe cerámica con fondo sellado en ambas regiones. Recordemos que esta zona también estuvo habitada por migrantes toltecas, los nonoalcas, que se asentaron entre la sierra de Zongolica y el Valle de Tehuacán.

#### 9.7. *El vínculo con los mayas a través del Golfo*

Por último, debo comentar una vinculación con el Golfo, relacionada con las influencias mayas que tiene nuestro códice. Aunque Selser, no alude directamente a una zona del Golfo como zona de origen del *Laud* y del F-M,

---

<sup>32</sup> Annick Daneels y Fernando Miranda. "La industria prehispánica de la obsidiana en la región de Orizaba", en Carlos Serrano y Agustín García Márquez eds.. *El valle de Orizaba. Textos de Historia y Antropología*. México, UNAM-Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana, H. Ayuntamiento de Orizaba, 1999. P. 47.

propone como se ha dicho, a Tehuacán, Cozcatlán y Teotitlán del Camino, porque es una región de hablantes nahuas que pertenecen a la ruta de comercio entre el Golfo y el Altiplano hacia la costa y el distrito maya de Tabasco.<sup>33</sup>

Además, como ya se comentó en el capítulo sobre iconografía, un aspecto muy interesante en torno a la hipótesis del Golfo es la representación del dios narigudo, Yacatecuhtli, dios de los mercaderes, en el Fejérváry, representado de manera semejante a como aparece en los códices mayas, así como la representación, en el *Laud*, de los comerciantes mismos. Lo que ha hecho suponer que los creadores de estos documentos pertenecían a un grupo que debía tener relaciones comerciales con el área maya, muy posiblemente por la costa de Tabasco y Campeche.

En conclusión, tenemos indicios pero no suficiente evidencia, para afirmar que el *Laud* y el Fejérváry provienen de la Costa del Golfo. Se puede decir que existen algunos elementos culturales, ideológicos y estéticos, que hablan de fuertes vínculos de la escuela a la que pertenecían los artistas de estos códices con la costa, muy probablemente porque habitaban en una región vinculada e intermedia entre el Golfo y la Mixteca. Entre estos vínculos están, como se dijo, el papel preponderante de Tlazoltéotl en nuestro códice, la presencia de volutas, tanto en el *Laud* como en el Fejérváry, que representa un rasgo estilístico muy difundido en el Golfo, así como la presencia de mercaderes en ambos códices.

Sin embargo, como se ha dicho, no contamos por el momento más que con cerámica policroma para las comparaciones. Desde luego esta es una cuestión limitada en cuanto a los vestigios pictóricos para comparar, pues si tuviéramos otros códices o pintura mural de la región del Centro-Sur de Veracruz, quizá el resultado fuera diferente, pero como no es así, pues por el momento no he encontrado fotografías históricas de Cempoala y sólo he podido localizar dibujos y reproducciones de la pintura mural,

---

<sup>33</sup> E. Seler. *Fejérváry-Mayer. An Old Mexican Picture Manuscript in the Liverpool Free Public Museum (12014/M)*. English edition by A.H. Keane. Berlin and London, Edimburg University Press, 1901-1902, p. 4-5.

tendremos que considerar que, en efecto, como dicen los arqueólogos, la cerámica pintada de esta región posee un estilo cercano al Valle de Puebla-Tlaxcala. Y si, como hemos visto, el estilo pictórico de las manifestaciones artísticas de este valle es diferente al del *Laud* y el Fejérváry, entonces, eso nos hace distanciarnos de la idea de que estos códices puedan pertenecer a esta región costera. Veamos por último, la hipótesis del Valle de Tehuacán.

## 10. LA HIPÓTESIS DEL VALLE DE TEHUACÁN

### 10.1. *El Valle de Tehuacán*

Esta región es una de las propuestas más sugerentes y antiguas para el tema de la procedencia del *Códice Laud*, pues como dice Seler, cumple con el requisito de ser una zona habitada por grupos nahuas y, al mismo tiempo, tener fuertes vínculos con el área mixteca y el Golfo; desde el punto de vista del estilo, como vimos, hay gran semejanza entre los códigos mixtecos y el *Laud*, y nexos con el Golfo.

Esta región es de suma importancia geográfica, pues es un corredor que se forma entre la Sierra de Zapotitlán y la de Zongolica, y que comunica al Valle de Puebla-Tlaxcala con la Costa del Golfo, por el sur a través del cañón de Tecomayauaca, hacia Tuxtepec y la Mixtequilla. Entre la sierra de Zapotitlan y la de Tamazulapan, al poniente, un estrecho corredor comunica a Tehuacan con la Mixteca Baja, a la cuenca del Atoyac, y más al suroeste con la Mixteca Alta y los Valles Centrales de Oaxaca (Mapa 1). Al sureste con la zona mazateca y la cuicateca.

Este corredor se formó hace millones de años donde entraba el mar y se formaban cuerpos de agua de baja profundidad. Por ese motivo ahora hay grandes yacimientos de fósiles y se han documentado, incluso, huellas de dinosaurio en el Pueblo de San Juan Raya, Puebla. Cuando el nivel del mar bajó, quedaron importantes redes fluviales para facilitar el tránsito y el comercio entre estas regiones desde tiempos mesoamericanos. Por su antiguo fondo marino se produce sal desde entonces hasta ahora en Zapotitlán de las salinas.

El Río Salado que pasa por Tehuacán y que nace en la región montañosa del noroeste, se junta con el Santo Domingo que a su vez desemboca en el río Papaloapan, es decir, este valle tiene una fuerte conexión con Tuxtepec y con la cuenca de este río, tierras fértiles cercanas a los recursos marítimos del Golfo.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

La región del Valle de Tehuacán es vecina además del importante Valle de Puebla-Tlaxcala, y sus interconexiones son antiquísimas. Tehuacan es considerado además, como sabemos, cuna de la domesticación del maíz. Estamos hablando de una ocupación humana prolongada desde hace 10,000 años,<sup>1</sup> pero en la que, como otros sitios del Altiplano, fueron ocupados por diversos pueblos desde el Clásico, pasando por los grandes movimientos migratorios del Posclásico.

El valle de Tehuacán ha sido ocupado desde tiempos muy antiguos por gente de la familia lingüística otomangue, chocho-popolocas, y que después fue ocupada por nahuas; dentro de esta familia varios grupos, tolteca-chichimeca, nonoalcas y mexicas, si consideramos a éste último dentro de esta familia, pues fueron emigrantes de Tula.

Entre el 700-1150 d.C. el Valle de Tehuacán estaba dominado por un gran centro ceremonial fortificado, localizado arriba de la actual comunidad popoloca de San Gabriel Chilac. Después de 1150 este valle estuvo caracterizado por una repentina explosión de población y emergieron tres nuevas ciudades-estado: Tehuacán, Cozcatlán y Teotitlan, las cuales fueron establecidas por gente de habla náhuatl, mientras que la región circundante era popoloca y mazateca.<sup>2</sup>

De acuerdo con el examen de los patrones de asentamiento del valle de Tehuacán, los datos más importantes sugieren que una gran población llegó procedente de Tula a Tehuacan, Cozcatlan, Teotitlan y Coixtlahuaca.<sup>3</sup> Como vimos en el capítulo I, tanto los datos arqueológicos como etnohistóricos indican que después del colapso de Tula entre el 1100 y el 1200 d.C., una población significativa de tolteca-chichimeca migró hacia el sur de Puebla y norte de Oaxaca. Los popolocas fueron en parte desplazados, pues Peter Gerhard, en su *Geografía Histórica*, dice que tanto

---

<sup>1</sup> Richard S. MacNeish, *El origen de la civilización Mesoamericana visto desde Tehuacán*. México, INAH, 1964, p. 14.

<sup>2</sup> John M.D. Pohl y Bruce Byland. "The Mixteca-Puebla Style and Early Socio-Political interaction", en H.B. Nicholson y Eloise Quiñones eds. *Mixteca-Puebla Discoveries and Reseach in Mesoamerican Art and Archaeology*, p. 194

<sup>3</sup> *Ibidem*.

en Tehuacán como en Cozcatlán, la población para el siglo XVI era mayoritariamente nahua con un porcentaje menor de popolocas.<sup>4</sup> Es muy posible, entonces, que en Tehuacán convivieran simultáneamente estos dos grupos durante el Posclásico Medio y Tardío (1150-1521 d.C.).

Seguramente los toltecas conocían de su localización estratégica en las rutas hacia el Golfo y buscaban controlarla. Por el norte, desplazados los toltecas de Tula, es muy posible que perdieran el acceso, por la vía fluvial Tula-Moctezuma-Pánuco, que antes tenían hacia el Golfo. Los huastecos como se dijo en el capítulo I, llegaron hasta Meztitlán y el Norte de Tlaxcala.

Hacia el suroeste, en cambio, en la Mixteca, los toltecas llegaron hasta Coixtlahuaca poblada por chochos y el poderío se extendió por Tehuacán hacia el Golfo, pues era una ruta que se tomaba para Tabasco y Campeche, puerta de entrada hacia las tierras mayas. El trasiego de la cerámica *Plumbate*, producida desde en el Soconusco y Centroamérica, hasta Tula y su esfera de influencia, como sabemos, es un marcador temporal que refleja el control que los toltecas tenían en el comercio a larga distancia. Muy posiblemente en la Península de Yucatán se aliaron con los putunes itzaes que, en palabras de Thompson, eran los fenicios de Mesoamérica.

Es importante recalcar que Tehuacán estaba inscrito en el sistema de alianzas entre élites, en donde los toltecas tuvieron un papel de primera importancia en la creación de estas redes que se tejieron con mixtecos, popolocas y chochos. Los cacicazgos de Tehuacán, Cozcatlán y Teotitlán estaban unidos por alianzas matrimoniales, como los toltecas hicieron en general para expandir su dominio. Lo hicieron con huastecos, con los chichimecas, con los chochos de Coixtlahuaca, y al parecer con los

---

<sup>4</sup> Peter Gerhard. *Geografía Histórica de la Nueva España*, p. 268.

popolocas de Tehuacán.<sup>5</sup> Es decir, esta zona formaba parte de las redes de alianzas que tejieron los toltecas con diferentes grupos.

Un dato interesante que aparece en la *Relación Geográfica del distrito de Tepeaca*, vecina de esta zona, es que la gente más “cortesana” hablaba mexicano, lo que sugiere, como en otros casos documentados, que los nobles toltecas se establecieron para tener el control político de Tehuacán.<sup>6</sup>

Hay versiones contradictorias en cuanto si Tehuacán fue o no un Estado independiente de la Triple Alianza. Lo que sabemos es que, a la llegada de los españoles, Tehuacán era la ciudad más importante de la región y Cuzcatlán era la frontera sur de la Diócesis de Tlaxcala.<sup>7</sup> Ni en la Matrícula de Tributos y en el Códice Mendocino aparecen Teotitlán y Tehuacán como pueblos tributarios. Motolinía dice que eran “provincias de frontera” y para referirse a la gente de Tehuacán y Cuzcatlán dice:

“Esta gente es docible y muy sincera, y de buena condición, más que no la mexicana; ... y los mixtecas, zapotecas, pinomes, mazatecas, teotlitecas, mijes, éstos digo que son más obedientes, mansos, y bien acondicionaos, y dispuestos para todo acto virtuoso; por lo cual aquel monasterio ha causado gran bien”. En adelante expresa su admiración por “que han venido a él cargados de grandísima cantidad de ídolos”.<sup>8</sup>

### 10.2. *La Escuela pictórica de Tehuacán*

La confluencia de diferentes grupos se aprecia de alguna manera en el arte, en la arquitectura, la cerámica y la pintura mural y en ellos se ve un carácter claramente local que difiere de otras zonas vecinas. En la arquitectura urbana existen ciertas semejanzas entre la plaza principal de Tehuacán y la traza de la plaza central del Edificio B de Tula, flanqueada

---

<sup>5</sup> Smith y Parmenter 1991:11, 54, 56. (John Pohl)

<sup>6</sup> Francisco del Paso y Troncoso. *Papeles de la Nueva España. Diócesis de Tlaxcala*.

<sup>7</sup> Gerhard, *op. cit.*, p. 268-269.

<sup>8</sup> Motolinía, *Historia de los Indios de la Nueva España*, p. 130

por pórticos; en el caso de Tula enfrente y al lado, en el de Tehuacán en ambos lados (fig.10.1). Los techos de estos pórticos eran sostenidos por una serie de columnas cilíndricas como el palacio quemado de Tula. Una cualidad diferente es que, en Tehuacán, los pórticos flanquean la plaza por ambos lados y las columnas están hechas de mampostería y enlucido de estuco sólo hasta una altura de unos 60 cm. En su centro se encajaban postes de madera para sostener una techumbre seguramente de material perecedero.

### 10.3. *La cerámica policroma*

En cuanto a la cerámica pintada un aspecto importante a considerar es que en esta región no hay una producción local de cerámica *Policroma Laca*, (la tipo Códice, Mixteca-Puebla, Catalina o Pilitas), como en el Valle de Puebla-Tlaxcala y la Mixteca, la que se ha encontrado es de importación, de Cholula, según Noemí Castillo.<sup>9</sup> Lo que puede ser indicio de que las élites de Cholula y Tehuacán tenían relaciones diplomáticas y políticas. De manufactura local en cambio, son vasijas decoradas con fondo sellado.

Si, como vimos en el capítulo I, los toltecas no eran poseedores de la tradición de cerámica policroma de Cholula, sino que se desarrolló ahí antes de su llegada, y la tradición popoloca tampoco refleja antecedentes de esta tradición de cerámica pintada, esto explica por qué no se produjo la cerámica tipo Códice o Policroma Laca en Tehuacán. Sin embargo, debo dedicar unas líneas a la cerámica pintada que se desarrolló ahí con otra tecnología.

La cerámica policroma de Tehuacán aparece no en vasijas sino en esculturas, entre las que se pueden mencionar pequeñas figuras (fig. 10.2) e instrumentos musicales (fig. 10.3), como los que se exhiben en el Museo

---

<sup>9</sup> Noemí Castillo Tejero. "Las cerámicas prehispánicas en la región Puebla-Tlaxcala durante el Posclásico", en Leonor Merino y Ángel García Cook (coords). *La producción alfarera en el México Antiguo V*, p. 146.

de Tehuacán (INAH); y en figuras conocidas con el nombre de “xantiles”<sup>10</sup> (figs. 10.4, 10.5 y 10.7). De las dos primeras, la pintura, color negro y azul, está aplicada después de una capa de estuco o engobe. Esta cerámica es diferente a la de Cholula, está pintada después de la cocción, lo que amplía su gama cromática a los azules. Esto es así porque, como ya se dijo antes, los colores azules y verdes no aguantan las temperaturas de cocción de la cerámica y se “quemán”, desaparece su color pues se carbonizan hasta quedar cafés o negros.

En toda la región, desde Tehuacán hasta Teotitlán, aparecen estos famosos “xantiles”, y se reconocen como una producción local importante.<sup>11</sup> Éstos no tienen este engobe, como los anteriores, están pintadas al secco, directo sobre el barro de apariencia mate. Hay algunas esculturas que tienen posturas y dioses semejantes a estos “xantiles”, como por ejemplo personajes con los brazos apoyados en las rodillas. Algunas de estas esculturas aparecen de forma semejante, pero no iguales, en el Golfo. Pero no conozco un estudio pormenorizado que las compare. Las de Tehuacán tienen un estilo muy particular, un tanto abstracto la representación de la figura humana, porque son esculturas formadas por cilindros huecos en el tronco y extremidades, mientras que la cabeza normalmente es sólida y, a diferencia del cuerpo, más detallada, más “naturalista”, tanto en la cabeza como en el rostro y atavíos, pero su gesto es esquemático.

En general están representados dioses de la cosmogonía náhuatl como Xochipilli o Macuilxóchitl, o Tláloc, de más amplia adoración en Mesoamérica. Hay otros “xantiles” que pueden representar a sacrificados por flechamiento, pues corren por el cuerpo de la escultura, rayas rojas que suelen representar las gotas que emanaban de los flechazos que les

---

<sup>10</sup> Según Eduardo Noguera este nombre viene de Santo, xanto, xantil.

<sup>11</sup> Noguera también ha encontrado este tipo de figuras en Calipan, en el mismo valle de Tehuacán, pero cerca de Cozcatlán. “Excavaciones en Calipan, Estado de Puebla”, en *El México Antiguo*, Revista Internacional de Arqueología. Tomo V, 1940-41. México, Sociedad Alemana Mexicanista, pp. 63-124.

infligían a la víctimas (fig. 10.5). Hay un tipo de “xantil” que me recuerda mucho a los tocados y a las esculturas antropomorfas de Tula, cuyo dibujo publicó Noemí Castillo.<sup>12</sup>

Estas esculturas parecen haber tenido la función de braseros y se colocaban sobre bases cilíndricas, que suelen estar al pie de las escalinatas de los principales edificios de Tehuacán, a manera de adoratorio.<sup>13</sup>

Justamente por la representación de Xochipilli en uno de estos “xantiles” de Tehuacán, es que Seler propuso que el *Códice Borgia* procedía de esta región (figs. 10.5 y 10.6). Podríamos estar de acuerdo con Seler en la vinculación iconográfica del dios Xochipilli entre el *Borgia* y el “xantil” de este dios en Tehuacán, pues sus atributos y su pintura facial son coincidentes, pero discreparía un poco en afirmar que estos dos tipos de representación tienen un estilo semejante.

Ciertamente se trata de soportes diferentes, lo que hace difícil la comparación, pero de manera general se puede decir que mientras en el “xantil” la cabeza del personaje usa un yelmo con pico de ave modelado de una forma sencilla, sobria y hasta cierto punto plana, el *Borgia* tiene una representación detallada y prolija de las plumas. Una banda que remata con una cabeza de ave del tocado expresa quizá la misma idea, pero de forma diferente.

En lo que me parece que serían semejantes es en el repertorio iconográfico propio de la tradición de la que forma parte y que no es exclusivo de ningún grupo, sino común a todos. Lo que sí es particular de la región, en relación a Valle de Puebla-Tlaxcala, es la fabricación de xantiles.

Otros autores, como ya se dijo, se adhieren a la propuesta de Seler, como Chadwick-Macneish y Sisson-Lilly, de la región Tehuacán-Cuzcatlán-

---

<sup>12</sup> Noemí Castillo, *op. cit.* fig. 40.

<sup>13</sup> Noemí Castillo, comunicación personal.

Teotitlán, como el lugar de origen del *Códice Borgia*, aunque también consideran a los demás miembros del grupo.

También estaríamos de acuerdo con McNeish y Chadwick en que los rombos, los rectángulos de doble línea, con y sin círculos en medio, y las grecas, son motivos comunes entre el *Borgia* y las vasijas Teotitlán Incisa, pero me parece que estas formas también son muy extendidas y muy características del Valle de Puebla Tlaxcala. También mencionan que glifos de pedernal grabados en la cerámica Teotitlán Incisa se parecen al *Borgia*, aunque mencionan que el código que presenta mayores semejanzas es el *Laud*, lo que es importante tener en cuenta.<sup>14</sup>

Las formas que aparecen en las vasijas del *Borgia* y que los autores encuentran en el Valle de Tehuacán, ciertamente son semejanzas interesantes, pero estas formas, como vasijas con soportes zoomorfos, globulares, o almenados, se dan en otras partes, en la Mixteca por ejemplo, éstos últimos soportes son también típicos de la Mixteca-Baja y de Cuauhtinchan. Algo así sucede con los techos con “orejas” que aparecen tanto en el *Borgia* como en casas de la región popoloca, pero tampoco son exclusivos de esa región, se ven también en pueblos mazatecos.

Aunque estos autores hablan de que poseen el mismo estilo, el *Borgia* y la mencionadas manifestaciones de Tehuacán, en realidad, los ejemplos que presentan tienen más bien semejanzas iconográficas, lo cual confirma su filiación cultural nahua, pero no nos ayuda en términos de las distinciones reflejadas en el estilo de diferentes grupos humanos que compartían una cosmogonía semejante e incluso el idioma, pero con expresiones locales o regionales de un estilo de representación.

A mi juicio, por los ejemplos expuestos en las comparaciones con el *Borgia*, existen mayores semejanzas entre este código y el estilo expresado

---

<sup>14</sup> Robert Chadwick, y Richard S. MacNeish. “Codex Borgia The Venta Salada Phase”, en *The Prehistory of the Tehuacan Valley*. Vol. I. Univ. of Texas Press, Austin y London, 1967, p. 117.

en cerámica y pintura mural, de la Escuela pictórica del Valle de Puebla-Tlaxcala, como pretendí mostrar, que las encontradas en las escasas manifestaciones pictóricas del Valle de Tehuacán.

Si esto es así, si el *Códice Borgia* es del Valle de Puebla-Tlaxcala, y si como vimos el *Borgia* y el *Laud* tienen estilos diferentes, es entonces necesario profundizar en conocer si existen mayores semejanzas que las encontradas por Sisson y Lilly entre el *Códice Laud* y manifestaciones pictóricas de Tehuacán.

Una expresión plástica que ha llamado mi atención por la geometrización de sus formas es otro brasero con la representación de Tláloc, esculpido con gran maestría, que actualmente se exhibe en el Museo Nacional de Antropología (fig. 10.8).<sup>15</sup> Comparte en alguna medida las cualidades enlistadas arriba para el xantil de Seler. Nótese, en este braseo, que tanto los arillos formados con la técnica de pastillaje, como los adornos del tocado, los superiores y los laterales, son formados con círculos perfectos y, rectángulos y triángulos formados con ángulos y líneas rectas, los colmillos, aparecen de forma simplificada y esquemática como triángulos alargados, dan más la apariencia de una “barba”, más que de colmillos; los pastillajes están recortados en formas rectas y curvas regulares, cualidades que, como veremos, son compartidas por la pintura mural de Tehuacán y que muestran semejanzas en este aspecto con el *Códice Laud*. Lo cual me parece que es digno de tomarse en cuenta, pues en el caso del código, esta es una de sus cualidades distintivas, y para el de las manifestaciones del Valle de Tehuacán, parece ser como empezamos a ver, que también lo es. Esto no sólo se expresa en la escultura, sino también, como a continuación veremos, en la pintura mural.

---

<sup>15</sup> Chadwick y MacNeish, “Codex Borgia..”, *op. cit.*, p.123, lo publican como procedente de la zona de Tehuacán y así está indicado en la cédula del MNA, pero curiosamente se exhibe en la sala del Golfo.

#### 10.4. *La pintura mural de Tehuacán*

La pintura mural de este sitio es prácticamente desconocida, fue descubierta hace unas décadas (1991), pero desafortunadamente no tenemos a la fecha una publicación a color de estas maravillosas pinturas; sus descubridores, Sisson y Lilly, las dieron a conocer sólo en dibujos a línea. Están ubicadas en el asentamiento prehispánico, en una elevación que los lugareños conocen como La Mesa. Su localización tiene una posición estratégica como excelente punto de observación de todo el valle y por sus cualidades defensivas.

Es difícil saber la temporalidad precisa de estas pinturas, pero estos autores ubican el sitio prehispánico, entre el 1200 y 1521 d.C., en lo que comúnmente se conoce como Posclásico Tardío, pero afirman que pertenecen a la primera etapa constructiva de las tres que encontraron, es decir, que donde están las pinturas es la más antigua,<sup>16</sup> es decir, posiblemente a partir entonces de 1200 d.C., lo que quiere decir que muy posiblemente sean los toltecas o nonoalcas quiénes entonces pintaron los murales de Tehuacán.

Si este sitio fue construido por los toltecas, como parece indicar la historia y la arqueología, por la temporalidad de su surgimiento, entonces es posible que las pinturas hayan sido hechas por este grupo. Es de llamar la atención la presencia de estos círculos rojos, tanto en el peralte como en el registro inferior de las pinturas, y en un escudo; esto mismo se puede ver con frecuencia en las vasijas tipo Silvia de Cholula, en la época en que los toltecas ya estaban en Cholula.

Además, las pinturas y por lo menos algunos xantiles, se han encontrado en la zona residencial de la nobleza, en el corazón político de Tehuacán, y si como pensamos, los toltecas se asentaron como la clase gobernante, es muy posible que ocuparan la zona de la acrópolis de la ciudad.

---

<sup>16</sup> Sisson y Lilly, *op. cit.*, p, 34.

Sin embargo, como la elaboración de xantiles pareciera ser una tradición local, como afirma Noguera,<sup>17</sup> entonces podría pensarse que era una costumbre popoloca, pues en Tula hasta donde sé, no hay este tipo de esculturas. Es posible, que entonces en este caso, como en otros que hemos visto páginas atrás, se diera un sincretismo en cuanto a costumbre religiosas y expresiones artísticas, pues una tradición local se mezcla con una ideología dominante, la de los toltecas. Esto ha sido una constante en las redes políticas que los toltecas tejieron en todo el Altiplano, como vimos para el caso de Cholula y el Golfo. Hay que hacer no obstante un estudio más detallado de este tema, pues hay una gran variedad de estas esculturas, unas hechas con un barro muy burdo y tosco, que se asemeja a la cualidad del tipo de cerámica doméstica que se hizo en Tehuacán, y un tipo de xantiles de fina manufactura, con un barro y acabados en patillaje y pintura más finos, como los que se muestran en la figuras 10.6 y 10.7.

Una cualidad semejante a la escultura pintada que se describe arriba y la pintura mural es que ambas tienen como soporte el barro. La pintura mural se encuentra sin embargo, en un muy delicado estado de conservación, pues sus aplanados están a punto de desprenderse del muro. Es urgente una intervención de restauradores para evitar su irreversible pérdida.

Las pinturas están en una subestructura, localizadas en un antiguo pórtico, con dos columnas circulares en la entrada, la cual fue tapiada en tiempo prehispánicos, y encima del cual se construyó otra estructura (fig. 10.9). En el pórtico están distribuidos siete escudos y una parte de un octavo, pues la parte sur de la estructura fue destruida para construir las escaleras de la última etapa constructiva. Por la simetría en que están dispuestos estos escudos, se presume que debieron existir en total

---

<sup>17</sup> Noguera, "Excavaciones en Calipan", *op. cit.*

nueve.<sup>18</sup> Ninguno de los escudos es igual, aunque tienen en común que están formados por círculos, aros delgados perfectamente trazados, con lanzas, banderas, cetros, flechas, lanza-dardos cruzados. En el centro cada uno tienen símbolos y figuras diferentes.

Los tres muros que reciben las pinturas están divididos horizontalmente en dos, en una franja blanca inferior con un enlucido grueso y bruñido de estuco; y el otro registro horizontal más amplio, tiene un enlucido muy delgado y sin bruñir cubierto con algún pigmento anaranjado (fig. 10.9 y 10.10). Es interesante resaltar que en las columnas, en su parte superior, las franjas de diversos colores fueron pintadas directamente sobre el barro (fig. 10.11).

En el registro inferior, veintiséis círculos rojos están distribuidos a una distancia equidistante entre las orillas y entre ellos. Lo que implica una planeación previa del espacio. Lo mismo sucede en el registro principal, los escudos están distribuidos equitativamente y tienen representados en el centro diversas figuras; uno con una cabeza humana, identificado como el dios Xipe-Totec (fig. 10.12), pero el resto con formas geométricas y con un repertorio de símbolos que siguen las convenciones de representación de la Tradición Estilística e Iconográfica Mixteca-Puebla.

No conozco otra pintura mural que tenga sólo como tema una serie de escudos cruzados por flechas y símbolos asociados a ellos. Aunque es verdad que su programa iconográfico corresponde con su tiempo: el tema versa sobre guerra, sacrificio y muerte, como pedernales, corazones, cráneos, repertorio como hemos visto, propio de los grupos tolteca-chichimecas.

La iconografía en general es distinta, salvo por afinidades con los temas relativos a la guerra-muerte-sacrificio que caracterizó a los pueblos nahuas del Altiplano y que están representados, principalmente en las jambas, aunque su estado es muy deteriorado (fig. 10.13).

---

<sup>18</sup> Sisson y Lilly, *op cit.*

No se sabe exactamente qué función tenía este pórtico y qué significado tienen estos escudos. Sisson y Lilly sugieren varias cosas, entre ellas que los escudos están asociados a diferentes dioses. La otra posibilidad es que los escudos pertenecieran a diferentes guerreros o guerreros que representan pueblos, pues existen orificios, en la parte superior de cada escudo pintado, donde habría estacas de madera, en donde, según estos autores, se colgaban los escudos que portaban estos guerreros (fig. 10.10); otra posibilidad es que los escudos representen pueblos conquistados por los tehuacanos,<sup>19</sup> es decir, que puedan ser topónimos. Y otra, que este cuarto tenía la función de arsenal. Difiero de esta última propuesta, pues dudo que este elegante pórtico se reservara para almacenar armas.

Noemí Castillo sugiere, por su lado, que este pórtico era un espacio para celebrar juntas de Consejo en las que participarían diferentes jefes de señoríos que pudieran estar bajo el dominio de Tehuacán,<sup>20</sup> o bien, quizá con los pueblos con los que la élite de Tehuacán fraguó alianzas.

Es difícil comparar dos obras pictóricas que tienen soportes diferentes, pero dado que la pintura mural sería el ejemplo más cercano para comparar con nuestro códice, pasaré a señalar las semejanzas y diferencias que encuentro, y si estas semejanzas son suficientes para pensar que el *Laud* pudo haberse realizado por una escuela pictórica que tuviera su sede en esta importante ciudad.

#### 10.5. *El Códice Laud y las pinturas de Tehuacán*

Dentro de las semejanzas que encuentro en estas dos obras puedo mencionar que ambas poseen una preferencia por la geometrización y simplificación de las formas, los círculos y líneas rectas perfectas (figs. 10.10, 10.16 y 10.18). Se observa también en los murales de Tehuacán

---

<sup>19</sup> Sisson y Lilly, *op. cit.*, p. 42 y 43.

<sup>20</sup> Noemí Castillo, comunicación personal.

una línea precisa en los trazos, lo que habla del uso de instrumentos de apoyo como en el *Laud*. Estas cualidades, como decía arriba, parecen reflejarse también en otras manifestaciones pictóricas y, es importante resaltarlo, en ambos casos, constituyen rasgos distintivos, respecto a otras obras pictóricas del mismo tipo, como hemos visto.

#### 10.6. Aspectos técnicos y materiales

Debido a que son dos manifestaciones pictóricas realizadas en diferentes soportes es difícil compararlas en este aspecto y, además, porque como en otros casos no se dispone de la información específica sobre sus materiales constitutivos. Pero se puede decir algo respecto a su apariencia física.

Debido a que el enlucido del muro, en donde están representados los escudos, es muy delgado y, según lo que dicen Sisson y Lilly, no está bruñido, esto marca una diferencia en relación a la apariencia muy compacta, tersa y bruñida del *Laud*. Pero a pesar de tener una textura diferente, es importante destacar que una de las cosas que más resaltan en estas pinturas es su precisión de línea, lo cual quiere decir que en gran parte la textura y el desmoronamiento que se aprecia en el muro, han ocasionado ahora que la superficie sea tan irregular, pero no lo fue en el momento de su creación, a juzgar por los resultados. Para lograr esa línea, como hemos visto en el caso del *Laud*, es necesaria una superficie plana y tersa que permita trazar las líneas sin tropiezos e instrumentos de apoyo, como reglas, platillas o compases.

Es interesante que en la superficie del guardapolvo, el enlucido, es más compacto y pulido que la parte donde van las escenas principales, donde el enlucido es muy delgado, quizá mezcla de cal con barro para un aplanado fino, pues se aprecia fondo blanco, el cual está cubierto completamente por un fondo color anaranjado (fig. 10.9).

En cuanto a los pigmentos no creo que haya muchas semejanzas entre el *Laud* y estas pinturas, a no ser por el negro y el rojo. El anaranjado que se usó para el fondo de las pinturas es de un tono que

recuerda al minio, y no se parece al anaranjado delicado usado en el *Laud*, aunque eso se confirmará cuando se hagan estudios para identificación de materiales. El fondo anaranjado es de un tono que recuerda a otras pinturas cercanas a esta región, desde Cholula, en el mural de los bebedores y un poco también al fondo de las pinturas de Ixcaquixtla y que se parece al tono del minio.

El azul empleado en las pinturas de Tehuacán es de un tono diferente a los tonos verdosos del *Laud*, lo identificaré como azul cielo (figs. 10.10, 10.11), no tiene verde. El amarillo es muy brillante (fig. 10.16). El rojo es intenso, posiblemente de origen mineral, hematita por su tono cercano al vino (fig. 10.12). Futuras investigaciones sobre identificación de materiales confirmarán o desecharán estas hipótesis.

En cuanto a la técnica pictórica, lo que pude observar es que primero se trazaron los dibujos con su contorno negro (fig. 10.15) sobre el enlucido blanco. En la mayoría de los casos el enlucido se cubrió con la pintura anaranjada y se aplicó después del negro (fig. 10.14 y 10.16). En algunos casos este fondo se ve que se aplicó después del amarillo, cuando esto sucede es muy brillante (fig. 10.12). En otros casos se aplicó encima del anaranjado y su tonalidad cambia un poco (fig. 10.5-10.17).

Las líneas de contorno tienen una apariencia opaca porque se encimó el fondo anaranjado (figs. 10.12, 10.16 y 10.17). Este fondo no permite ver si hubo dibujo preparatorio antes, pues solo es visible el contorno; es posible que se haya cubierto con el mismo contorno tratándose de un artista muy preciso y experimentado, o bien porque queda oculto con el fondo anaranjado que lo cubre. Sin embargo, el azul, el rojo están puestos encima del anaranjado. El azul es el que más pérdida pictórica presenta, mientras que el rojo es más adherente. En algunos casos aparecen figuras pintadas en rojo sin contorno. A diferencia de algunas pinturas de Cacaxtla, como vimos antes, no encontré la técnica de incisión en las pinturas de Tehuacán.

### *10.7. Aspectos plásticos*

Debido a que el tema de las pinturas de Tehuacán y el *Laud* es distinto, la comparación se verá limitada y será diferente a los otros casos en que hemos podido comparar a nuestro documento con otros códices. Las formas y los ejemplos que serán considerados en las siguientes comparaciones no podrán ser iguales. Sin embargo, trataré de presentar ejemplos considerando en lo posible las mismas categorías, pero en diferentes expresiones.

#### *10.7.1. La composición*

Aunque están ausentes los cuadretes, hay ciertas semejanzas en la composición; se parecen un poco en la disposición espacial de las figuras, en el sentido que hay un equilibrio, una simetría y un ritmo entre el espacio disponible y las figuras representadas. Aunque esta armonía esta trunca en la parte superior, pues existe una modificación estructural posterior que recortó la altura original de los muros. La composición es simple, lo cual contrasta con una composición tendiente al abigarramiento de formas del *Borgia*. En cambio, me parece que estas cualidades descritas arriba, las comparte también el *Laud*.

#### *10.7.2. Estrategias de representación*

En cuanto a la representación de las texturas, también resulta difícil hacer comparaciones, no sólo por el diferente soporte que puede influir en ello, sino porque no existen, en la pintura mural de Tehuacán, algunos de los elementos de otros códices con los que he venido comparando al *Laud* para analizar esta cualidad que ayuda a entender el estilo de cada uno. Me refiero a que no hay representación de cocodrilo, ni representaciones de pelo animal, no hay cuerpos de agua con los cuales comparar estos valores táctiles; sólo se tienen el caso de un torrente de agua, pero desafortunadamente está tan deteriorado que difícilmente se puede

apreciar cuál convención usaron sus pintores. No hay representación tampoco de una figura humana completa y la única cabeza que se representa, la identificada con Xipe, tiene el ojo semicerrado. En cuanto al pelo, se representa de una forma plana sin las líneas paralelas a los mechones con que suelen representarse en los códices (fig. 10.12). Aunque sigue siendo sólo otro detalle, se confirma aquí la preferencia por la representación plana de estas pinturas. Aunque en el *Laud* el pelo se representa con líneas rígidas y de forma esquemática, coinciden en la preferencia general que se tienen en *Laud* por las formas planas. En esta figura no se aprecia en el interior de la forma esas líneas, sino en la silueta, con una representación de líneas curvas más libres que ayudan a reafirmar la apariencia del pelo. Lo que es opuesto a lo que sucede con el *Borgia*, en donde el pelo, las escamas del reptil, la representación de agua, favorece las líneas de diverso tipo dentro de las formas para representar valores táctiles, como ya hemos visto.

No encontré ejemplos para la representación del pelo animal. Lo que sí está representado, y se aprecia claramente, es la piel de jaguar (fig. 10.17) del escudo No. 7; la mitad tiene representado las manchas de la piel de este animal de una forma esquemática, son óvalos alargados alternados por círculos de una forma simétrica y repetitiva. En este aspecto sí puede decirse que se acerca a la manera en que este mismo elemento es representado en el *Laud*. Pretenden sí ambos, seguir la forma de la naturaleza para dejar claro que se trata de piel de jaguar, pero lo buscan transmitir con de una forma abreviada, económica, simple, de fácil distinción.

### 10.7.3. La línea

Otro aspecto que ha llamado mucho mi atención es que en ambos casos, en nuestro códice y las pinturas murales, es notable la precisión de la línea, trazadas, como se dijo, seguramente, con una regla, las líneas son rectas, paralelas y perpendiculares, formando formas geométricas,

cuadrados, o rectángulos y los círculos son perfectos, sin ondulaciones, ni forma irregular (fig. 10.16-18). No se aprecian repasos de línea, por lo que su fino grosor es uniforme. Estas cualidades en la línea son semejantes a las que presentan el *Laud* y el Fejérváry, y no es común encontrar esto, como se ha visto en otras obras pictóricas, por lo que estas semejanzas se convierten en un rasgo significativo que comparten estas manifestaciones pictóricas.

Sin embargo, hay que señalar aquí, una diferencia importante entre ambos, que puede deberse a la técnica, pero que influye en el resultado, es decir en el estilo. Mientras en el *Laud* la línea es brillante y muy notoria, en la pintura mural es muy discreta, tiende a ser muy delgada y en algunas partes es difícil apreciarla, pues como se indica arriba, está cubierta por la pintura anaranjada del fondo.

#### 10.7.4.El Color

Pero así como hay semejanzas en las cualidades anteriores, no se puede decir lo mismo de la gama cromática, no encuentro semejanzas significativas. Mientras en el *Laud* es muy amplia, doce diferentes colores, en las pinturas de Tehuacán, se restringe a cinco: anaranjado, el rojo, el negro, el azul y el amarillo, además no aprecio diferentes tonalidades, lo cual también los hace muy diferentes. El color de fondo desde luego, es la más visible y clara de las diferencias entre el *Laud* y las pinturas.

Llama la atención que la gama cromática que se observa en las pinturas también se observa en los xantiles: amarillo, rojo, anaranjado, negro y azul. Por lo que sería otro elemento que contribuiría a la definición de una escuela pictórica en Tehuacán que, al parecer, sobrepasaba el ámbito meramente de la pintura mural.

Debe analizarse si estas diferencias podrían estar condicionadas por la superficie, o bien, porque los pintores de Tehuacán tenían otras preferencias cromáticas diferentes a los autores del *Laud* y del *Fejérváry-Mayer*.

#### 10.7.5. La forma

Como ya se dijo arriba, el distinto tema que tienen estas dos obras pictóricas ha limitado las comparaciones. Ha sido difícil encontrar las mismas formas que se han comparado en los otros casos de este estudio. La figura humana, que nos ayudó a identificar los parecidos y las distinciones tan importantes en la forma de los códices, no la encontramos sino en la cabeza de Xipe. El ojo permanece semiabierto, una expresión que no he comparado antes. No tenemos tampoco manos y pies que nos ayuden en la comparación con las pinturas de Tehuacán.

Seguiré por tanto, en este caso, lo que Sisson y Lilly identificaron con el glifo de Pedernal y su parecido con el *Códice Laud*. Si se observan los ejemplos presentados en las figuras 10.19 y 10.20, se podrá apreciar que tienen la forma básica, y que comparten ciertas convenciones casi idénticas para representar el ojo, los bigotes y las puntas, y las mismas convenciones para el color.

En lo que se distinguen es en los dientes, en la ceja y, como se dice arriba, en la representación de valores táctiles como en la ceja, mientras en las pinturas tienen pequeñas líneas verticales, en el *Laud*, como es su estilo, privilegia la representación plana. En el cuerpo del pedernal también se observan diferencias, mientras en las pinturas aparecen con rayas verticales rojas, en el *Laud* están ausentes. En los dientes también se encuentran diferencias. Digamos que el *Laud* no pierde el naturalismo de los dientes curvados de la serpiente, mientras que las pinturas lo representan de una forma esquemática y muy geométrica, apareciendo como incisivos. Las pinturas de Tehuacán tienden en general a ser así. Digamos que en el caso del *Laud* se puede observar lo que llamaría un naturalismo simplificado y esquemático y en las pinturas de Tehuacán, un arte más abstracto y esquemático, más rígido.

No hay en las pinturas de Tehuacán las formas expresivas y dinámicas de las figuras humanas representadas en el *Laud*. El tema de

orden militar influye quizá también en las formas de Tehuacán, por su carácter hierático.

Recapitulando, se puede decir que hay en el *Códice Laud* y las pintura mural de Tehuacán cierto parecido por su preferencia por la geometrización y simplificación de las formas, en el uso de instrumentos de apoyo, en la composición, en la precisión de líneas rectas y curvas; un poco también en la representación de valores táctiles, pues en general se tiene un estilo plano y esquemático, tanto en la pintura como en la cerámica, en esta categoría, con algunos matices diferentes como se menciona en los ejemplos presentados del glifo de pedernal, donde aparecen rayas rojas, a diferencia del *Laud*. Estas similitudes justo contrastan con el estilo del *Borgia* y del Valle de Puebla Tlaxcala en donde hay una preferencia por la representación detallada de texturas.

Hay diferencias sustanciales, por otro lado, en la gama cromática, pues mientras en la cerámica y la pintura sólo se usan cinco colores, en el *Laud* se usan doce y de diferentes tonalidades; aunque en este sentido la gama cromática de la cerámica es más limitada por sus limitaciones técnicas. Habría que analizar si el diferente soporte no es la causa de estas diferencias, o si teniendo la posibilidad de elegir los mismos materiales, se decidieron colores, de acuerdo a los antecedentes del uso de ellos en Tula, por la preferencia cromática, sobre todo en lo que se refiere al azul. Esto marca un contraste con los azules usados en el *Laud*, que tienden a ser más verdosos, falta todavía más estudios para explicar estas diferencias. En cuanto a las formas, en el caso de Tehuacán son más rígidas y solemnes, mientras que en el *Laud*, aunque es esquemático también, sus figuras son más dinámicas. Hasta cierto punto, los artistas del *Laud*, estandarizan las formas naturalistas y los pintores de los murales de Tehuacán pierden un poco esto y tienen a hacer figuras más rígidas.

Así, como se habrá apreciado, lo que he encontrado son algunas pistas, pero no pruebas contundentes de que el *Laud* proceda de Tehuacán. Más adelante se valorará con las otras comparaciones qué lugar

ocupan las semejanzas encontradas en relación al conjunto de las propuestas. Si bien es cierto que el hecho de que la comparación se haya hecho sobre obras pictóricas de diferente soporte, muros y cerámica, limita los alcances de la misma, mayores investigaciones y futuros hallazgos quizá puedan darnos la respuesta.

Falta explorar la zona más al sur, hacia Cozcatlán y Teotitlán del Camino, aunque eso será motivo de otra investigación. Pues, por un lado, no se consideraron estos sitios en los objetivos de esta investigación; y por otro, no he podido acceder, por el momento, ni a buenas imágenes, ni a las obras originales de las pinturas murales que fueron descubiertas en años recientes en el primer sitio. Así mismo se deben de estudiar mejor los vínculos históricos entre el Valle Tehuacán y el Golfo, vía la zona de Tuxtepec. Sin embargo, por la cercanía estilística con los códices mixtecos, habría que investigar también hacia el suroeste del valle de Tehuacán, rumbo a la zona mixteca.



## CONCLUSIONES

Como se pudo constatar, el presente trabajo tuvo varios recorridos para tratar de entender el lugar que ocupa una obra de arte, el *Códice Laud*, dentro de su tradición, su escuela, los posibles creadores y su lugar de origen. Busqué no sólo profundizar en el estudio de este documento pictográfico, sino también contribuir, en última instancia, en el conocimiento de la Tradición Estilística e Iconográfica Mixteca-Puebla y sus diversas expresiones.

En cada una de regiones involucradas en el estudio, y por las intensas relaciones entre sí, existió un dinamismo social que se vio expresado en el arte. Tradiciones locales se fundieron con paradigmas estéticos dominantes. Estos paradigmas se siguieron, se adaptaron, o se impusieron en diferentes etapas de la historia de Mesoamérica; en el Posclásico esto es particularmente notable y complejo y se expresa con la Tradición Estilística e Iconográfica Mixteca-Puebla, o Cholulteca-Mixteca; término que considero más correcto, también, al de Estilo Internacional del Posclásico, porque omite la región de origen de esta tradición.

La cuestión del origen de esta tradición no es menor si entendemos que la dominancia de los paradigmas estéticos está acompañada de dominancia política e ideológica, como parece mostrarse en el arte del Posclásico, sobre todo y de forma contundente, en el periodo Tardío, pero también desde el Medio. Por tanto, es muy importante entender la configuración política de este tiempo. Pienso que una tradición no surge sólo por el contacto comercial, pues en la elección de las convenciones y en los cánones que siguen los artistas de diversas regiones está presente en los comitentes una búsqueda por participar de un lenguaje artístico común entre las élites. En el caso de esta tradición se expresa una búsqueda en diferentes regiones por emular a las que se gestaron en el Valle de Puebla-Tlaxcala, y en Cholula, como la ciudad más importante e influyente. Esto parece suceder en la cerámica policroma del Golfo, como



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.

se vio en el capítulo IX. Si, como vimos, está cerámica es semejante a la del Posclásico Medio de Cholula, entonces tiene razón Jiménez Moreno en señalar la primacía política de los toltecas en estos tiempos en diversas áreas. Debemos entender más lo que pasó en el Temprano, pero lo que parece más claro es que en el estilo pictórico de las vasijas del Medio, la ideología tolteca-chichimeca hace su aparición. En el Golfo, aparecen los símbolos de guerra y sacrificio que se observaron en la cerámica policroma encontrada por los arqueólogos para esta época. Otras cosas también cambian, el patrón de asentamientos y la arquitectura, por ejemplo.

Al profundizar en el desarrollo de la cerámica policroma de Cholula, ya no tanto en los aspectos técnicos y formales que trabajé antes, sino en los iconográficos, es posible apreciar, como pretendí mostrar, que en el Posclásico Medio, es decir, entre 1150 y 1350 d.C., surge una ideología “belicosa”, manifestada en un repertorio de símbolos asociados a la muerte, la guerra y el sacrificio que fueron impuestos por grupos tolteca-chichimeca, no solamente en Cholula, sino también en el Golfo de México, Tehuacán, y en la Cuenca de México, como se mostró en los capítulos respectivos. Esta imposición está asociada a la dominancia ideológica y seguramente política de los toltecas, asociados con los chichimecas, para dominar estos territorios.

Lo cual quiere decir que hubo una síntesis de conocimientos, técnicos y materiales, de prácticas culturales de toltecas-chichimeca con gente de Cholula, con concepciones del mundo y del arte que fundieron tradiciones plásticas locales con nuevas ideas de pueblos belicosos.

Pero en cuanto al estilo, se aprecia desde el Posclásico Temprano, la aparición de algunos platos con líneas curvilíneas, muy al estilo maya, con proliferación de rasgos para la representación de valores táctiles y una tendencia a una composición saturada de figuras, un “horror vacui” que marcó un estilo que distingue la región de Puebla-Tlaxcala, como intenté mostrar. Estos procesos históricos, es decir este proceso de sincretismo en

el arte que se vivió en Cholula, marcó el desarrollo de una nueva manera de hacer arte que persistió hasta bien entrada la colonia.

Así, en la cerámica policroma ocurrieron cambios tanto en el repertorio, como en su apariencia lustrosa que serán antecedentes directos de lo que sucede con el desarrollo maduro de la Tradición Mixteca-Puebla del Posclásico Tardío, en donde continúan estos símbolos y se amplía un poco el repertorio y, cambia la gama cromática. Predominan los fondos naranjas, combinados con blanco, negro, café y amarillo. Mientras que en la del Posclásico Medio predominan los fondos crema con rojos y naranjas. Cambia también las formas. Se dejan de fabricar los platos *Albina*, del Medio y se transforman en vasijas con símbolos más esquemáticos, figuras estandarizadas y se amplía el repertorio iconográfico manifestándose en las vasijas que se conocen como tipo códice.

En este sentido es importante destacar que se han mostrado ejemplos indicativos del papel que tuvieron los toltecas en la formación del estilo Mixteca-Puebla en el Posclásico Medio. Desde luego, muchas más investigaciones tienen que hacerse para explicar más este periodo y el Posclásico Temprano y entender cómo fue la génesis y el desarrollo de esta tradición.

Pese a ello, a que el repertorio cambió, no debemos olvidar que no fueron los tolteca-chichimecas los que crearon las vasijas policromas, pues no las fabricaron en Tula, su tierra de origen, y ya se fabricaban en Cholula cuando se señala la presencia de los olmecas y xicalancas en esta ciudad a su llegada. Como vimos también, no fue sólo una creación olmeca y xicalanca, si acordamos que ellos son los portadores del saber tecnológico de estas vasijas, sino también de la población local que incorporó una innovación tecnológica e ideas estéticas nuevas, pero, a la vez, impuso su propio estilo pictórico; un claro ejemplo de sincretismo cultural. Lo que no sabemos el día de hoy, es si esos pobladores locales eran nahuas o eran grupos otomangues; esto último pareciera posible, pues los popolocas llegaron hasta Cuauhtinchan, muy cerca de Cholula

antes de la llegada de grupos tolteca-chichimecas. Por desgracia, esta interrogante sigue sin encontrar respuesta. Tan sólo es importante recordar que no se ha encontrado cerámica policroma pre-cocción en sitios habitados por popolocas, quizá otro grupo de la misma familia o bien, nahuas por la importancia de Cholula para Teotihuacán.

En este sentido estoy renuente a llamar, como propone John Pohl, estilo nahua-mixteca, porque deja fuera a los olmeca y xicalanca y esos grupos de población local de Cholula. También lo que es cierto es que para el Posclásico Medio hubo una emigración muy importante de grupos nahuas al Valle de Puebla-Tlaxcala, a la Cuenca de México, al Valle de Tehuacán y el Golfo, y es muy posible, como propuso Jimenez Moreno, que muchas poblaciones se hayan nahuatizado o bien hayan adoptado la ideología náhuatl tolteca-chichimeca.

A la llegada de estos grupos las fuentes dicen que los grupos olmecas xicalancas fueron expulsados del Valle de Puebla-Tlaxcala por la expansión tolteca-chichimeca. Los popolocas también fueron desplazados más al sur, los mixtecas también presionaron las fronteras zapotecas hacia la misma dirección, y, con los mexicas, en el Tardío, este proceso se intensificó. Las fronteras, por tanto, se han modificado a lo largo de los siglos dependiendo de quién ejerza más poder y dominio sobre otros grupos, de ahí la complejidad de procesos históricos que estamos lejos todavía de comprender.

En el caso de Cholula estamos viendo un caso muy notorio de una ciudad que tuvo el influjo de diversos grupos a lo largo de la historia, los tres grupos que la habitaron en el Posclásico: población local (nahua u otomangue), olmecas y xicalancas y tolteca-chichimecas. Debido a que varios grupos están involucrados, considero que es más correcto usar gentilicios en la denominación, es decir, Cholulteca-Mixteca, como propuso Jiménez Moreno, y más concretamente *Tradición Estilística e Iconográfica Cholulteca-Mixteca (TEICH-M)*.

Según las fuentes históricas los toltecas tuvieron la cualidad de establecer alianzas políticas a través del matrimonio con linajes locales y esto permitió que se desarrollara un código común. Faltan estudios para entender cómo se dio este proceso entre toltecas, mixtecos, popolocas, zapotecos, huastecos, pueblos del Golfo de la llamada “Cultura Remojadas”, y el área maya, y cómo influyó esto en la cultura material. Especialmente útil me parece la cerámica policroma, pero otras obras de artes encontradas en su contexto arqueológico pueden ser de gran utilidad.

Por lo tanto, si esto es así, debemos pensar por el momento, y mientras futuras investigaciones arqueológicas no contradigan las evidencias actuales, que si los mixtecos no fueron los creadores, sino que adoptaron esta tradición artística, pues solo conocemos expresiones del Posclásico Tardío, entonces quiere decir que no sólo los toltecas asentados en Cholula dominaron políticamente a los mixtecos, sino que posiblemente éstos emularon cánones y paradigmas estéticos desarrollados en Cholula, en el tiempo en el que los toltecas se asentaron ahí o quizá antes, no lo podemos probar aún; y desarrollando también estilos propios de acuerdo a la región de que se trate dentro de la Mixteca.

Es notable, como vimos, la ascendencia de los toltecas sobre estos pueblos, como se expresa en varias escenas de los códices mixtecos. Seguramente en este momento, los mixtecos estarían incorporados a este concierto, pues ya para entonces se tejieron muchas alianzas entre estos grupos. Debe investigarse más la cerámica *Yanhuitlán Rojo sobre Crema* que aparece en el Posclásico Temprano en la Mixteca Alta, para tratar de entender cómo se fue gestando este proceso de síntesis artística entre nahuas, olmeca y xicalanca, mixtecos y zapotecos, entre los más importantes.

Por otro lado, está poco comprendido cómo intervinieron los zapotecas en este arte, en el Posclásico. Deben seguirse las líneas que

propusieron Yanaguisawa y Escalante en el sentido del gran parecido entre los relieves de Huijazoo del Clásico Tardío con la tradición Mixteca-Puebla.

Falta estudiar a profundidad los nexos tempranos entre Occidente y Cholula. También, de la Cuenca de México, falta particularizar estudios sobre el arte tepaneca, el tezcocano, el tlatelolca, xochimilca... para tejer más fino con otros grupos nahuas que habitaban en ella. En este estudio se ha incluido sólo la comparación con los mexicas, pues su elección se derivó de que este pueblo está considerado dentro de las hipótesis que me propuse estudiar.

En todas las regiones que se consideraron en el estudio, se aprecian expresiones pictóricas que son una mezcla de una tradición local con una tradición común más amplia y dominante; lo que resulta en que comparten grandes semejanzas, pero también tienen diferencias, propias del grupo que fabricó las obras de arte, tanto materiales, como estilísticas.

Para el Posclásico Tardío la configuración política cambió en las zonas geográficas involucradas en este estudio, por la fuerte presencia política, militar o en enclaves de la Triple Alianza. La base de ese imperio se cimentó en la expansión tolteca, tanto por migraciones como por acuerdos y la red de alianzas que los toltecas tejieron en el Golfo, hacia Tehuacán, y la Mixteca, hasta Coixtlahuaca, así como en la Cuenca de México, desde Culhuacán, como bien se documenta en las fuentes y se expresa, de uno u otro modo, en el arte y la arqueología, la arquitectura, el patrón de asentamientos, la iconografía y muy posiblemente hasta toda la toponimia náhuatl de cómo se nombraron y se conocen los pueblos aún hoy en día.

Tiempo después, en el siglo XV, los mexicas y sus aliados lograron dominar, a través de conquistas militares que derivaron en el pago de tributos, a muchos de estos pueblos como consta en la Matrícula de Tributos y el Códice Mendocino, y heredaron por vía de los toltecas parte de su tradición artística y la de las élites de ese tiempo, al punto de llegar a hacer sus propios talleres.

La región del Valle de Puebla Tlaxcala, como sabemos fue una región rival que mantuvo su independencia tanto en los señoríos tlaxcaltecas, y en Cholula, aunque esto cambió para la ciudad sagrada, cuando perdió la guerra contra Huexotzingo.

Pienso que el dominio de los toltecas contribuyó a la conformación de esta tradición pictórica, sobre todo, como se vio en el Posclásico Medio, época en donde continuó un proceso de sincretismo cultural y que continuó en el contexto político de la conformación de alianzas estrechas entre élites que buscaban poseer un dominio político, un código común de comunicación que fomentó la estandarización de formas y convenciones, en una gran cantidad de expresiones artísticas con un carácter sagrado o como símbolo de prestigio y poder.

Pasemos pues, lo más sintéticamente posible, a los resultados en conjunto de las comparaciones iconográficas y estilísticas con las obras pictóricas, relieves o esculturas que consideré en esta investigación y proponer o descartar la escuela a la que pudieron pertenecer los artistas del *Códice Laud*. Lo que de alguna manera intenté, en este trabajo, fue presentar diferentes ventanas sobre las manifestaciones de diversos puntos geográficos y los pueblos que otros autores han propuesto con anterioridad, respecto al origen y los posibles creadores del documento que nos ocupa.

Desde el punto de vista iconográfico creo que hay suficientes elementos para considerar al *Códice Laud* un código nahua y no un código mixteco. No hay en el código ni un Ñuhu, ni un yahui, ni el signo del año a la manera mixteca. En cuanto a este último se podrá argumentar que no está presente porque se trata de ciclos repetitivos de tiempo en donde el año no es importante, sin embargo en el código Borgia hay unos cuantos símbolos del año. Sin querer decir con ello que el Borgia es mixteco, sí es verdad que, en este código religioso, se tienen algunos glifos del año, mientras en el *Laud* y el *Fejérváry* no.

El *Códice Laud*, además de tener representados dioses que se reconocen como panmesoamericanos, como Tláloc y Quetzalcóatl, contiene imágenes de otros dioses toltecas-chichimecas como Tezcatlipoca, Iztli, y otros de diverso origen como Tlazolteótl, al parecer huasteca, y Mayahuel, según Martínez Marín, otomí, pero todos ellos incorporados en el panteón de dioses nahuas. Muchos de estos dioses tienen su manifestación más antigua en Tula, es decir, en el Posclásico Temprano.

No encuentro en este aspecto como ya se dijo, elementos mayas, pues las barras y los puntos no siguen los cánones mayas que representan sólo hasta tres barras para el número quince, pues el que vendría siendo el cuarto, forma el “cero”, o se completa una veintena y sube al siguiente nivel, a diferencia del *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*.

Es interesante hacer notar que aunque hay un gran parecido estilístico entre el *Laud* y el *Fejérváry*, en el aspecto iconográfico tienen sus diferencias; no posee el *Laud* los nexos que el *Fejérváry-Mayer* tiene con el dios de los mercaderes que vemos en el área maya como Ek'Chuuak. Existen representaciones de mercaderes en el *Laud*, pero no del Yacatecuhtli narigudo como se ve en el área maya, tema que en el *Fejérváry-Mayer* tiene un lugar destacable.

Como ya lo han hecho notar otros autores, el *Laud* es el que menos capítulos paralelos comparte con los otros códices de su tipo. De los once capítulos, con quien comparte más es con el *Fejérváry* y el *Borgia*, pero sólo llega a cuatro de ellos.

Pero aunque son semejantes en el tema, es decir, en que tiene capítulos dedicados a dioses patronos de los días y del las trecenas, augurios para matrimonios, y ritos funerarios de manojos contados, tienen diferencias. Como se vio en la Tabla IV, nuestro documento tiene particularidades en relación a ese corpus de códices religiosos del Centro y Sur de México; es el único que tienen como Dios Patrono de los Días a Tláloc, y sólo comparte con el *Telleriano Remensis*, la cualidad de tener divididas las trecenas en un patrón 8 y 5.

En cuanto al Dios Patrono de los Días también hay que destacar que el *Laud* y el *Féjerváry* son también diferentes; en el primero es Tláloc, mientras que en el segundo, es Tezcatlipoca. Lo cual quiere decir, que no siempre el cambio de tema involucra un cambio en el estilo.

Los posibles vínculos de los pintores del *Laud* con gente de Golfo por la adoración a Tlazolteótl no es del todo contundente, si pensamos que los toltecas parecen haber adoptado esta diosa muy posiblemente desde el Posclásico Temprano. Entonces el vínculo con el Golfo en este sentido parece estar mediado por los toltecas. Lo que sí es un poco más llamativo es que se le dedique un capítulo completo a Tlazoltéotl y aparezca como patrona del todo el Tonalpohualli. Así como elegir a Tláloc, como dios patrono de los días, en vez de Tezcatlipoca. También lo es, como propone Nicholson, la preferencia por mostrar los senos de las mujeres, así como el pene en los hombres, costumbre al parecer de regiones cálidas; aunque esto también aparece en los otros códices, es menos recurrente. Diría entonces, que desde el punto de vista iconográfico, el *Códice Laud* es un códice elaborado por artistas nahuas vinculados con la región costera.

Queda finalmente analizar los resultados en conjunto de las informaciones vertidas en la segunda parte del trabajo, en cada uno de los capítulos donde se analizan las propuestas sobre su zona de procedencia y sus posibles creadores, y las comparaciones específicas que se hicieron, desde el punto de vista del estilo, con obras pictóricas, en su mayoría códices, pero también pintura mural, cerámica y relieves de diversas regiones, como camino para entender a cuál de los códices o obras artísticas representativas de las regiones o creadores propuestos como hipótesis por los investigadores, es más afín nuestro documento.

Es necesario sintetizar la información y valorarla en relación al tema principal de este trabajo, conocer más a fondo los argumentos y la verificación, hasta donde me fuera posible, de las hipótesis vertidas por otros autores en relación al tema de la procedencia de nuestro documento, así como la definición pormenorizada de su estilo, en sí mismo, y en

relación a otras obras pictóricas contemporáneas de las diversas regiones propuestas por esos autores.

#### *Análisis de resultados*

Este trabajo me obligó a realizar un estudio más profundo de las diversas expresiones artísticas que se dieron durante el Posclásico, en el Centro y Sur de México, y en la Costa del Golfo. Así, en algunos casos, en donde se tienen obras de contexto arqueológico, considero que se han planteado ejemplos específicos que nos permiten descartar algunas propuestas, o bien, seguir considerando las que así lo indican, por afinidad iconográfica y estilística con nuestro códice. Desde luego, estudios futuros podrán confirmar o refutar estos planteamientos, pero se tendrán mayores elementos, ciertos puntos de anclaje y rutas de análisis para seguirse analizando y discutiendo.

Los resultados que se presentan son relativos al corpus de códices de esta investigación y otras obras de arte que apoyaron las comparaciones de seis diferentes regiones: el Valle de Puebla-Tlaxcala, la Mixteca Alta, el Centro de Veracruz, el Valle de Tehuacán, la región cuicateca y la Cuenca de México.

#### *Aspectos técnicos y materiales*

Desde el punto de vista de los soportes, se aprecia una unidad entre los códices del llamado Grupo Borgia y los mixtecos, mientras que el Borbónico se separa de ellos claramente, (para estos aspectos y los comentarios que siguen ver la Tabla A-1). Es el único de los códices del corpus de este estudio que está hecho sobre papel amate. Sin embargo, esta afirmación la podemos hacer más general, tanto para los otros códices de la Cuenca de México, como para los del área maya. Por tanto, la escuela del Centro de México se distancia de las otras dos, y éstas se unen entre sí por su soporte. Esta tendencia se confirma en otras cualidades, aunque veremos algunas salvedades.

Algunas diferencias se aprecian en la cubierta. Sobresalen dentro del corpus: el Laud, que es el único que conserva pelo en ella, el Nuttall que tuvo pegadas plumas a ella y, el Vindobonensis, que tiene cubierta de madera, no tengo certeza de que sea de fabricación prehispánica.

Todos comparten la tradición del libro mesoamericano cuyo formato es de tiras largas dobladas a la manera de biombo. En cuanto a las dimensiones hay una gran correspondencia en cuanto al largo del documento y las dimensiones de las propias láminas entre el Laud y el Fejérváry, lo que abonaría al tema de la misma escuela de estos dos documentos. El Porfirio Díaz y también del Cospi, tienen dimensiones semejantes, pero su estilo es muy diferente, así que las dimensiones no parecen ser decisivas en él. En un siguiente grupo con tamaños semejantes está el Borgia, el Nuttall y el Vindobonensis, mientras que el Borbónico es el más grande del corpus. Otro aspecto en el que se distingue éste último de los códices del estudio es en la dirección de lectura, es el único que se lee de izquierda a derecha.

En cuanto a la técnica para preparar la superficie pictórica y la unión de los tramos de piel, así como en la apariencia de la base de preparación, ocurre una cosa curiosa, pues es quizá en el aspecto en donde se encuentra mayor cercanía entre el Vindobonensis y el Laud, y menos entre el Laud y el F-M. Lo cual es de considerarse, pues podría indicar un trabajo especializado como he sugerido antes, entre los que preparaban el soporte y quienes lo pintaban. Es decir, la preparación de la superficie que se hizo en el F-M deja una apariencia menos homogénea que en el Laud; entonces llama la atención que artistas con un estilo tan semejante trabajaran tan diferente la superficie a pintar. Por otro lado, hay casos notorios, como el Nuttall, en donde cada tramo de piel es preparado de manera independiente. Pero en general los códices del corpus tienden a ocultar las uniones pegándolas, excepción hecha del Porfirio Díaz que tiene las uniones más visibles y con costuras burdas.

Llama la atención nuestro documento por la planeación anticipada de los tramos de piel, por la discreción de las uniones de los segmentos, por el acabado terso y homogéneo de la base de preparación, dando una apariencia homogénea como ninguno de los códices que estudié. En este caso, parece que si bien pudieron prepararse separadamente cada tramo, lo que se observa es que se aplicó base de preparación después de haber pegado y unido los tramos, pues las uniones están cubiertas. El más parecido en esta categoría es el Vindobonensis, curiosamente un poco más cercano que el Fejérváry en este aspecto.

Por su apariencia, la base de preparación del Laud parece yeso y está bruñida, lo cual la hace más compacta y tersa para la posterior aplicación de líneas y pintura, pero sin dejar de ser absorbente, en general la capa pictórica en nuestro documento tiene excelente adherencia a la superficie, excepto por algunos casos, como en el amarillo.

En cuanto a los materiales, se dispone de información específica de dos códices, pero con ayuda de los hallazgos de otros que están considerados en el capítulo II, se pueden decir algunas cosas respecto a nuestro documento a manera de hipótesis. Como se ha encontrado en los demás códices, es casi seguro que el negro sea carbón, que el rojo sea cochinilla, así como por los tonos de azul y verde de nuestro código sean colores producidos quizá con los materiales y la técnica de elaboración inventada por los mayas, mezclas de colorantes con arcillas que dan una gran estabilidad al color.

Es interesante señalar que esta tecnología del color llega al Valle de Puebla-Tlaxcala a Cacaxtla, donde hacen presencia los azules-verdosos. Sin embargo, este azul aparentemente desaparece, pues el Borgia no tiene en ninguna de sus láminas estos azules.

Si en el valle de Puebla-Tlaxcala habitaron olmeca y xicalancas y luego éstos fueron expulsados de ahí según las fuentes históricas, ¿se llevaron consigo las recetas secretas? Esto no se puede demostrar en la cerámica, pues como sabemos estos colores no se conservan a altas

temperaturas, por ello con esta tecnología de pintado pre-cocción en cerámica, desaparecen los azules y verdes. Pero tratándose de códices, si estamos de acuerdo que el Borgia es de esta región, al parecer sus creadores no poseían los mismos materiales que los artistas del Laud y el Fejérváry, cuyos tonos azules y verdes son tan distintos, como se hizo notar en el capítulo VI.

Aquí es importante mencionar que es muy notable la homogeneidad de la capa pictórica, sobre todo de los azules y verdes, y del rojo y el café, en el Laud y el Fejérváry, el colorante está perfectamente mezclado con su medio. En otros casos como en el Nuttall, el Vindobonensis, el Borgia y el Borbónico se parecían manchas con mayor concentración del colorante o pigmento, y zonas de la capa pictórica más claras, en una forma que parece accidental, pues no sigue patrones de luz y sombra.

En cuanto a los amarillos que se hallaron en el Fejérváry habrá de investigarse si se presentan en los otros documentos y especialmente en nuestro documento que es el más afín en cuanto a la gama cromática. No sería extraño por el amarillo brillante del Laud que también se encuentre oropimente en él. Llama la atención que los estudios científicos para la identificación de materiales haya encontrado amarillo mixto tanto en el Nuttall y como en el *Fejérváry Mayer*, por lo que sería otra similitud con los mixtecos, además del soporte. Habría que conocer cómo se comporta esto en el Laud y los otros documentos.

En cuanto a la técnica pictórica pude constatar que se confirma el patrón que he observado de una forma bastante común y generalizada, no sólo en códices sino también en pintura mural y en cerámica, de trazar primero el dibujo preparatorio, luego el contorno y al final el color. Por lo cual me atrevo a decir que es una tradición mesoamericana bastante extendida. El proceso normal que siguen los pintores mesoamericanos es hacer un dibujo preparatorio, un contorno negro de tinta, y al final la aplicación de la capa pictórica, lo mismo ocurre en lo códices. En la mayoría de los códices el dibujo preparatorio es perceptible, menos en la

dupla Laud-Fejérváry, en la técnica se confirman las afinidades con estos dos documentos.

A diferencia de lo que pensé en un inicio, al realizar la observación detallada de la técnica pictórica en cada uno de los códices del corpus, pude apreciar, como se fue informando en cada caso, que el Laud no es el único códice que tiene una incisión, pues en los otros documentos, excepción hecha del *Porfirio Díaz*, se aprecia una línea brillante paralela al contorno que parece ser la huella de una incisión. Lo he podido constatar con fotografías digitales del original o por observación con lupas en el caso del *Laud*, en el *Fejérváry* y el *Nuttall*, en el caso del Borgia, del *Vindobonensis* y del *Borbónico* las imágenes digitales me permiten ver una marca muy semejante como de una incisión, pero sería importante corroborarlo directamente con la observación de los originales de esos documentos.

Así, puedo decir que se utilizó un instrumento común en todos los documentos para trazar el contorno, en algunos casos como en el Laud y el Fejérváry se ve una incisión independientemente del éste. Por lo que es posible que aquí se usara la incisión como dibujo preparatorio. En los demás, en donde se ven esas líneas brillantes paralelas al contorno, pareciera ser que se trata de la huella que deja el instrumento usado para trazarlo, pues cuando hay algunos desvíos del trazo la huella sigue idéntica trayectoria que el contorno.

En el caso del *Porfirio Díaz* no pienso que se trate de otro instrumento, pues a pesar de que no se aprecia esta incisión, muy posiblemente esto se deba a que su base de preparación no forma una capa gruesa y compacta como los otros, sino que es sumamente superficial y delgada y no alcanza a rayar propiamente yeso, sino más bien, el trazo parece estar casi directo en la piel.

Es interesante tomar en consideración el antecedente otra vez en Cacaxtla, pero ahora con la técnica de incisión. No puedo afirmar que el uso de la incisión en el Códice Laud y en el Fejérváry, provengan de esa

tradición, aunque no conozco otro caso. Sería importante poder observar los documentos con microscopio óptico para confirmar o desechar estas hipótesis y hacer lo propio con otras pinturas.

### *Aspectos plásticos*

En cuanto a su apariencia formal, a su estilo, el Códice Laud y el Fejérváry Mayer, llevan a su mayor expresión la cualidad de representar figuras estandarizadas y esquemáticas, de la tradición artística de la que forman parte. Esto se muestra con la reiteración de formas geométricas, círculos, líneas rectas, paralelas y perpendiculares que encuadran y forman las figuras. Las figuras son más rígidas, aunque no por ello menos expresivas, que los otros códices del corpus.

La representación de algunos detalles en el Laud tiene por otro lado, la cualidad de ser muy descriptiva, y en ese sentido, un poco “naturalista”, como en el caso de las cualidades de aves, animales, o el sexo y la edad de los personajes, así como dedos y uñas.

Un carácter sobrio se refleja en las composiciones, sobre todo en las regidas por cuadretes, pero también en general en todos los capítulos. Las figuras están distribuidas en el espacio disponible de una manera organizada y equilibrada, que aunada a la economía y la simplificación de formas elegida por los artistas de nuestro documento, le da a las escenas más claridad y accesibilidad a la identificación de formas. Cosa en la que difiere notablemente con el Códice Borgia, sobre todo en láminas de una sola escena donde las composiciones son muy complejas en éste último.

Más allá de esas particularidades, es verdad que con los otros códices religiosos comparte, justo por el tema, la composición de algunos capítulos. Y es quizá en este aspecto en donde encuentren diferencias entre el Laud y el F-M y los códices mixtecos. Pero en las demás cualidades, como vimos, hay grandes semejanzas.

En las estrategias de representación, en los ejemplos mostrados en cuanto a la representación de valores táctiles como las escamas del

cocodrilo (A-4), el pelo (tablas A-5 y 5 bis) y los cuerpos de agua (tabla A-6), es en donde las afinidades y las diferencias estilísticas salen a relucir con mucha claridad.

Las cualidades arriba descritas arriba para el Laud y el Fejérváry se manifiestan también en esta categoría, pues como podremos ver en las tablas del cocodrilo, el jaguar y el venado que se representan de una forma más esquemática y simplificada, aunque no por ello menos descriptiva, que el Borgia o el Borbónico, y más afinidad existe en este caso con el Nuttall y el Vindobonensis.

En cuanto a los glifos de día, el Borbónico se distancia de todos los demás, pues mientras las afinidades de arriba se repiten en cuanto a la representación plana, el Borgia es más afín a ellos en la forma que al Borbónico.

Como otras obras pictóricas de su tradición, los pintores del Laud y del Fejérváry usaban la estrategia de yuxtaponer planos, pero tienen algunas formas de hacerlo que llaman la atención porque se presentan sólo en ellos y no en los demás casos, se trata de una forma de representar pies en dos vistas la de planta y la de perfil (tabla A-2). Existe una forma que combina las figuras sedentes de mujer con el muslo de perfil y los pies vistos por su planta. En este caso coinciden sólo el Fejérváry y el Nuttall.

### *La línea*

Una de las cualidades generales del estilo pictórico de los códices es su línea uniforme, lo que revela el uso de instrumentos semejantes para los dibujantes de estas obras. Lo que cambia entre unos y otros es la precisión de la mano de los artistas, en donde en el caso de Laud, como se ha dicho, esta cualidad es muy notable, al igual que en el Fejérváry-Mayer, cuyos artistas parecen haber aprendido especialmente la habilidad de hacer trazos sin titubeos, con mano firme y decidida.

Pero parece claro si observamos la tabla A-7 que sólo en la dupla Laud-Fejérváry parecen haberse utilizado instrumentos de apoyo, a juzgar

por las líneas rectas y los círculos casi perfectos que se aprecian en sus figuras.

Casi todos los códices tienen una línea continua y, en general, firme y uniforme, pero en donde más se notan las diferencias en esta categoría, es en la precisión o imprecisión del trazo. El de trazo más impreciso es el Porfirio Díaz, y los más precisos como se pudo ver, son los artistas del Laud y Fejérváry, y muy cercano a ellos la línea. En Nuttall, el Vindobonensis y el Borbónico tienen una línea un poco menos precisa, así como el Borgia.

#### *El color*

Una de las cualidades más sorprendentes del Códice Laud, y de otros códices estudiados en este trabajo, es el color. En nuestro documento sus colores vivos e intensos llaman mucho la atención, como si se hubieran aplicado hace tan sólo unos años y no hace cerca de 800 que podría tener de edad. Ha sido, hasta la fecha, muy difícil comprender la tecnología utilizada para estabilizar los colores por siglos de este y otros códices.

La combinación y el equilibrio de sus colores y los sutiles matices que hay en ellos, lo hacen un documento muy atrayente. Es interesante resaltar que esta investigación, con el estudio de algunos códices originales, me ha permitido reconocer los cambios que se presentan en la gama cromática entre capítulos, especialmente en lo que se refiere al azul y al verde. Esta observación la pude apreciar, como ya se dijo, en primera instancia en el Laud,<sup>1</sup> y también en el Fejérváry, y el Borbónico. Lo cual indica una cualidad más extendida que lo que había descubierto al inicio de la investigación, aunque hacen falta más estudios *in situ* para corroborar estas hipótesis o al menos fotografías calibradas con los mismos parámetros, para confirmar si se trata de una cualidad del grupo de códices religiosos o no, a qué se deben y qué significado tienen. En

---

<sup>1</sup> Para un identificación detallada de los colores por capítulo y su correspondencia con la Tabla Munsell, ver Tabla 3-1.

otros casos, como en el Colombino, los cambios en la gama cromática no necesariamente corresponden al de tema.

En cuanto a la gama hay diferencias notables que conviene seguir estudiando y comparando con los resultados de la identificación de materiales de los científicos, para entender su naturaleza y su posible origen y si hay correspondencia entre esto y alguna región o pueblo que los haya usado. Sale desde luego de la comparación el Códice Porfirio Díaz, pues sólo posee el color negro del contorno.

Si observamos la Tabla A-11 sobre el color, independientemente de los matices, de los que hablaremos un poco adelante, se puede decir que en los códices del corpus hay una gama de 13 diferentes colores. El código que más colores posee es el Borbónico, en el cual sólo está ausente el morado y el que menos variedad tiene es el Borgia.

Es interesante observar las ausencias y las coincidencias en los colores. Por ejemplo, en el Laud está ausente el ocre y el morado, y éste lo está en el F-M junto con el rosa. Llama la atención que en el Borgia el “azul” es muy diferente a los otros códigos, en realidad en la tabla lo clasifiqué como verde; también están ausentes en este código el rosa, el color “carne” y el morado. El morado está presente sólo en los mixtecos, y anaranjado tiende a ser intenso en ellos, a diferencia del Laud y el Fejérváry que tienen sutiles diferentes tonalidades. El Reverso del Nuttall no tiene verde. El rosa sólo está presente en el Laud y el Borbónico, así como el color “carne”, además del Fejérváry.

Por otro lado, se puede decir de la variedad de matices, de acuerdo a la observación directa de algunos originales o de imágenes digitales tomadas de ellos, así como de la observación del código facsimilar publicado recientemente del Borgia, que hay, digamos, “familias” de azules y verdes. Una familia tiene una tecnología que parece haber provenido del área maya. Hay azules grisáceos, azules-verdosos, y azules más puros en el Laud, el Fejérváry, el Reverso del Nuttall y en el Borbónico. Estos azules

parecen ser azules mayas, pues la opacidad de la capa pictórica y los estudios de materiales indican que se trata de “azules mayas”, en el sentido de ser mezclas de arcilla con índigo. Es notable la variedad de azules, sobre todo en el Laud, y los tonos más cercanos a él se observaron en el Fejérváry, aunque en éste los tonos tienden más al azul intenso y al azul verdoso oscuro. Esta gama se debe posiblemente a las diferentes proporciones de colorante y arcilla, o los proceso de fabricación de la pintura. Cuando los tonos de azul se acercan al verde muy posiblemente tienen además amarillo, pero al parecer estas mezclas se hicieron antes de la aplicación, pues su apariencia es muy homogénea y no por superposición de capas.

Un azul más pálido se observa en el Borbónico, aunque en el segundo hay tonos turquesa y azul-verdoso. En el Borgia, la edición de Batalla de 2008, al parecer más fiel al original,<sup>2</sup> tiene un azul-grisáceo que en la edición del 1994 de ADEVA se presenta como verde oscuro.

A manera de hipótesis, en el “azul” del Borgia parece usarse materiales diferentes a los otros códices mencionados arriba, de la familia “maya”. En el Centro de México, en Teotihuacán, en Tula, en Tenochtitlan, aprecio que hay un azul más claro, un azul “cielo”, que parece tener otros materiales involucrados en su fabricación.

También vimos que el Laud tiene una amplia gama de verdes, desde el verde “pardoso”, más hacia el amarillo y el café, hasta el verde más seco (Tabla 3-1). El “pardoso” es un color muy peculiar que no lo encuentro en otro códice del corpus. Pero el verde del capítulo III, tienen parecido con los verdes del Fejérváry. En el Borbónico el verde es más seco, quizá más cercano al tono que da la malaquita o derivado de cobre. Hay un cierto parecido entre el verde del Capítulo VI del Laud y del primer capítulo del Borbónico, pero en éste es más claro y transparente.

---

<sup>2</sup> Elodie Dupey comunicación personal.

Son muy diferentes los verdes que presentan el Laud y el Fejérváry, al del Anverso del Vindobonensis y, en el Reverso del Nuttall, el verde está ausente. El verde seco es más escaso en el F-M y luego desaparece, pues luego predominan los azules, tanto el color vivo como el azul oscuro. Otra familia de verdes, más hacia el verde “pistache”, se presenta en los anversos del Vindobonensis y del Nuttall.

El rojo tienen algunas tonalidades que van desde el color grana hasta tonos más anaranjados, semejantes entre sí en los códices; el rojo a veces más diluido da un rosa muy transparente, como en el Laud y en el Borbónico. En el Laud y el Fejérváry el rojo es muy intenso y más hacia el guinda, mientras que en los demás es más quemado.

Los amarillos en el Laud y el F-M hay amarillos brillantes e intensos, aunque es el color que menos adherencia tiene, como se dijo, cuando no se ha perdido la capa pictórica tienen mucha luminosidad. Detecté tres tipos de amarillo (Tabla 3-1), aunque posiblemente esto pueda deber a un deterioro, no lo sé aún; pero llama la atención que en el Fejérváry se hayan encontrado también tres diferentes tipos de amarillo, habría que ver qué dicen los estudios que en un futuro se hagan de nuestro documento. En el Borgia el amarillo también es muy luminoso, y es semejante al del Fejérváry, aunque también se usa mucho el ocre en aquél.

En contraste, los amarillos del Reverso del Nuttall y del Anverso del Vindobonensis son cercanos al ocre; varía de tonos hasta hacerse café, a veces las diferencias son muy sutiles y a veces contrastan más. El amarillo del Borbónico también se acerca al ocre. Aunque el café de éste es muy diferente a estos mixtecos. En el Borbónico el amarillo es más bien hacia el anaranjado o el ocre.

En general, los tonos más intensos de azul, verde, rojo y amarillo los llevan el Laud y el F-M. En éstos dos la variedad de tonos de azul y verdes es muy rica. En el Nuttall y el Vindobonensis los azules son menos verdosos y más grisáceos. También en los amarillos hay diferencias con estos dos documentos; aunque habrá que hacer las comparaciones en un

futuro con el Anverso del Nuttall, el Laud y el F-M, pues el color de éstos es muy brillante y podría tratarse de oropimente como se ha encontrado en el Nuttall y el F-M, como se dijo en capítulo II, de acuerdo a los estudios del MOLAB.

### *La forma*

Como se ha mostrado, las mayores semejanzas se dan en esta cualidad, entre el Laud y el Fejérváry, pero es notorio el parecido que hay entre estos dos códices y el Reverso del Nuttall. Es en esta cualidad en donde la cercanía entre estos dos documentos es especialmente clara con el estilo mixteco. Lo cual es indicativo de los artistas que elaboraron estos documentos compartían convenciones para representar signos de día, figuras humanas y animales, tocados, yelmos, por mencionar algunos.

En relación a los ejemplos presentados, son claras las diferencias en cuanto a la forma con el Porfirio Díaz, el que es más diferente en esta categoría y le sigue el Borgia. Con el Borbónico hay ciertas semejanzas en el detalle de representación de dedos y uñas, pero diferencias en las posturas y, claramente diferentes son los glifos de los días del Borbónico con los otros códices religiosos y los mixtecos.

En síntesis, de acuerdo a los ejemplos que se presentaron, considero que debemos descartar que el Códice Laud provenga del Valle de Puebla-Tlaxcala, de la Cuenca de México, específicamente que los mexicas lo hayan elaborado. Descartaría también la región cuicateca, por el estilo tan distante entre el Códice Porfirio Díaz y el Laud; y no encuentro ninguna obra pictórica en el Golfo que se asemeje al Laud, sino tan solo en unos rasgos. Se reitera la cercanía estilística entre el Laud y los códices mixtecos: Reverso del Nuttall (Lado 1) y Anverso del Vindobonensis, aunque se distancia de ellos desde el punto de vista iconográfico. Hay nexos muy interesantes con Tehuacán que merecen seguirse investigando.

Considero que hay suficientes elementos para afirmar que el Códice Borgia fue elaborado en el Valle de Puebla Tlaxcala. Y dado que este códice

y el Laud, como he pretendido demostrar, tienen un estilo diferente, no parece, por tanto, que el Laud se haya elaborado por artistas de Cholula o el Valle de Puebla-Tlaxcala, pues el estilo que impera ahí es diferente, el de este valle es más ornamentado, menos esquemático y simplificado, como el estilo del Laud.

Tampoco parece haberse elaborado por los mexicas. El Códice Borbónico en alguna medida, es más cercano desde el punto de vista estilístico al Borgia, que al Laud, aunque hay una diferencia en los glifos calendáricos entre estos dos y aquél. Lo que separa claramente a los mexicas, de los grupos del Valle de Puebla-Tlaxcala, en cuanto a ciertas convenciones plásticas que les son muy propias o más afines a otros grupos de la Cuenca de México y de Tula, como se puede ver además en la escultura, la costumbre de encerrar en cartuchos los glifos de día, el mismo signo de caña en ambos, etc...

Sin embargo, algunos elementos no descartan del todo contactos entre los artistas del Laud y mexicas, tanto porque el Telleriano-Remensis es el único códice que he encontrado con el que comparte la estructura calendárica, dividiendo las trecenas en 8 y 5; como por que el Borbónico aparece un artista que posee un estilo muy semejante de representar el cuerpo humano al del Laud, específicamente en la forma de representar manos y pies como se dijo en el capítulo VI. Falta hacer estudios que particularicen las comparaciones materiales de los otros grupos asentados en la Cuenca con fama de ser buenos artistas, como es el caso de Tlatelolco y Tetzco.

De acuerdo a las comparaciones estilísticas e iconográficas con el códice cuicateco Porfirio Díaz, considero no hay argumentos contundentes para fijar la procedencia cuicateca de nuestro documento.

El estilo de la sección comparada, es decir la religiosa del Porfirio Díaz, es muy diferente en técnica y en aspectos formales al Laud. La línea, la forma, la preparación de la superficie, y, desde luego, en que uno es monocromático, mientras que el Laud tiene una amplia gama de colores,

son los aspectos más relevantes donde se encuentran sus mayores diferencias.

La semejanza que tienen en la composición es común a todos los códices religiosos, así que no es una afinidad particular. En cuanto a la estructura calendárica hay claras diferencias, mientras el Porfirio Díaz tiene dividida las trecena en 7 y 6, en el Laud, como se dijo antes, es 8 y 5. La afinidad señalada entre tres dioses del Códice Porfirio Díaz con el capítulo II del Laud, de los patronos de las trecenas del Laud, sólo puede confirmarse en tres de los ocho dioses patronos del tonalpohualli, por lo que no lo considero un argumento muy convincente.

En cuanto al parecido entre el Laud y las obras pictóricas del Golfo que consideré en el estudio, que por el momento se restringieron a las cerámica policroma, encontré que las vasijas del Golfo son muy cercanas a las de Cholula, pero con un estilo propio. Las semejanzas entre estas dos vajillas hace distanciarme de la posibilidad de que el Laud haya sido hecho en el Golfo, al menos no parece ser el caso de la Huasteca y del Centro Sur de Veracruz. Sin embargo, algunos elementos tanto iconográficos como estilísticos hacen pensar que los artistas que elaboraron el código Laud eran nahuas que estaban en una zona muy cercana al Golfo.

En este sentido Tehuacán, o sitios vecinos, se muestran como una de las zonas más sugerentes como lugar de origen de nuestro código como propuso Seler hace un siglo, aunque difiero de él, y de sus seguidores, en el sentido de ubicar al Códice Borgia en esta región, por lo que considero que no tenemos un código prehispánico, por el momento, de la región tehuacana. Así, como se vio en el capítulo X, tuve que considerar en el estudio cerámica, pintura mural y la escultura de barro policromada del sitio de Tehuacan. Esta circunstancia limita en gran medida la comparación, pues estamos tratando con diferentes soportes y esto dificulta saber si las divergencias encontradas se deben a esta circunstancia o no. Así que, por el momento, las semejanzas encontradas se sintetizan a continuación.

De la pintura mural, como se vio, lo más cercano que encontré entre el estilo de estas pinturas y el Códice Laud, fue la geometrización de las formas, lo que puede revelar también el uso de instrumentos de apoyo como el Laud. Se asemejan en la composición, la precisión de las líneas rectas y curvas, en su estilo esquemático, aunque las formas representadas en las pinturas son más rígidas, quizá por el tema, con un carácter más hierático y menos dinámicas que en el Laud.

Llama la atención, como se dijo en el capítulo X, que estén presentes esos círculos rojos en el “guardapolvo” de las pinturas, pues es un motivo que se hace presente con mucha claridad en la cerámica del Posclásico Medio de las vasijas policromas del Cholula, especialmente en las que Lind llamó, vasijas Silvia.

También es notorio que la gama cromática es diferente a la pintura mural de Tizatlán y Ocotelulco; por un lado, en el azul de las pinturas se acerca al “azul cielo” de Tula, y por otro, e anaranjado del fondo, en un tono que parece minio, las hace acercarse mucho a esos tonos usados en las pinturas de Ixcaquixtla y de Cholula durante el clásico. Investigaciones acerca de sus materiales podrían de ser de gran utilidad para entender el uso local de los materiales.

Es sorprendente, por otro lado, el parecido entre la escultura policroma de barro de Tehuacán que está exhibida en el MNA<sup>3</sup> en un brasero con la efigie de Tláloc y el Códice Laud, por sus formas circulares y rectas, esquemáticas y simplificadas observadas tanto en el tocado, los arillos de los ojos, los propios párpados, los adornos laterales, las orejeras rectangulares y los colmillos, así como una forma cilíndrica regular del cuerpo de la escultura.

Pero, ¿a quienes podemos atribuirles estas obras? ¿A los toltecas que llegaron a Tehuacan? ¿A los popolocas que habitaron este valle antes

---

<sup>3</sup> Es importante señalar que la pieza está exhibida en el sala del Golfo del MNA, lo que resulta extraño. No hay un lugar en la sala dedicado a Tehuacan, y casi nadie conoce sus hermosas pinturas.

de la llegada de aquéllos? Posiblemente, como en otros casos, sea resultado de la confluencia de los dos grupos, en donde los toltecas posiblemente dominaron política e ideológicamente a la población local popoloca, a juzgar también por la arquitectura de Tehuacán parecida a la de Tula; y los popolocas contribuyeron quizá con el conocimiento de los materiales locales y en las técnicas de pintura mural sobre adobe. Mayores investigaciones deben hacerse para contestar a estas preguntas.

Se debe considerar también como otros posibles lugares de procedencia del Códice Laud, para estudios futuros, los sitios de Cozcatlán y Teotitlán; ambos están dentro de la esfera política de Tehuacán como cabecera de estos señoríos, pueblos todos ellos nahuas. Además de estos sitios debe estudiarse a Tuxtepec, pues sabemos de su gran importancia económica en tiempos prehispánicos y paso obligado del Centro de Veracruz hacia Oaxaca y Tehuacán.

Es posible, como propone León Portilla, que en Tuxtepec los comerciantes tlatelolcas hayan tenido que ver en su elaboración, sobre todo, refiriéndose al Fejérváry cuyo contenido tiene predominancia por la representación de mercaderes o sus dioses. Debido a que, como sabemos, este documento y el Laud parecieran provenir de la misma región o escuela, es posible que esta afirmación valga para el Laud. Pero si pensamos que los tlatelolcas compartían con los mexicas ciertas convenciones plásticas, entonces sería más probable que los tlatelolcas participaran como comitentes del códice al igual que, como se dijo antes, los mexicas pudieron serlo.

Es muy posible que para realizar una obra como la que hemos presentado en este trabajo, estuvieran involucrados artistas herederos de una antigua tradición pictórica, con la experiencia y la habilidad, muy posiblemente aquilatadas en una buena cantidad de generaciones que debieron forjar siglos de especialización, de observación, de conocimiento de las materia primas, sus formas de extracción, conservación, almacenamiento, distribución, aplicación y estabilización, para lograr la

expresividad de sus formas, los atrayentes colores de nuestro documento, la pulcritud en su ejecución y el reto de conservar por siglos el mensaje pintado.

He intentado tratar de responder a la pregunta de cómo fue posible lograr esa precisión de la línea. Probé si esta precisión obedece al uso de plantillas, pero aunque hay gran semejanza entre algunas de las figuras y de glifos calendáricos, no he encontrado dos figuras exactamente iguales. Aunque una ayuda fue descubrir la incisión y el instrumento para trazar el contorno, no responden estos hallazgos a la habilidad de la mano del artista, pues los mismos instrumentos y la misma técnica fueron empleados en otros códices, como vimos, de una forma no tan precisa ni firme, de manera que la precisión obedece a la formación de los pintores, tanto del Laud, como del Fejérváry, pero también el pintor del Reverso del Nuttall, seguramente en el mismo taller, o formados por un mismo maestro.

No es imposible pensar que un mixteco, por ejemplo, el pintor del Reverso del Nuttall (Lado 1), se haya formado en la misma escuela de los pintores del Laud y del Fejérváry, al que se le encomendó narrar la historia épica del rey Ocho Venado Garra de Jaguar, un personaje poderoso que pudo sufragar gran cantidad de documentos, pensados para legitimarse como gobernante.

Es verdad, cómo hemos visto, que de acuerdo a las comparaciones que pude mostrar, las mayores semejanzas estilísticas del Laud y del Fejérváry, se pueden apreciar con el Reverso del Nuttall y en algunos aspectos técnicos y formales con el Anverso del Vindobonensis. Sin embargo, a pesar de estas semejanzas estilísticas no considero que sea un códice mixteco, pues también tienen sus diferencias importantes: la ideología plasmada en el Laud es náhuatl.

Si estamos de acuerdo en los ejemplos presentados para mostrar que en el Valle de Puebla-Tlaxcala domina un estilo más prolijo en la representación de valores táctiles y en una tendencia a recargar de figuras

el espacio disponible, como se puede ver en los ejemplos presentados, y si este estilo se formó en este valle a raíz de la presencia de nuevas ideas estéticas olmecas y xicalancas, entonces diríamos que el Laud no fue elaborado por algún artista de este grupo o por la cultura local que adoptó técnicas e ideas estéticas mayas, sino quizá, más bien, por toltecas, quizá asentados en Tehuacán o una región vecina, pues el estilo más sobrio y llano en la representación de valores táctiles, más esquemático en la representación de formas de nuestro documento, parece acercarse más a la tradición artística de este sitio en la época tolteca. Quizá ellos adoptaron materiales y técnicas mayas, olmeca y xicalanca, si los colores azules mayas y la técnica de incisión fueron un producto cultural de este grupo, en el Valle de Puebla-Tlaxcala. Específicamente sugerente es considerar a los toltecas como creadores de nuestro documento, por su mención en las fuentes como artistas de gran fama.

Así, como se ha podido observar, no sólo la historia de estos pueblos es un entramado todavía difícil de entender, también lo es la dinámica de los talleres de artistas y la forma en que se producían estas obras de arte, temas que siguen siendo aún enigmáticos. Lo que parece, es que era común la participación de varios artistas en la ejecución de las obras de arte en Mesoamérica, especialmente esto se ha podido apreciar en pintura mural y en los manuscritos pictográficos que hemos dado en llamar, códices.

Espero que los argumentos y las comparaciones presentadas en este trabajo hayan sido ilustrativos del comportamiento de las variedades estilísticas que se presentan en diversas regiones que participaron de la tradición pictórica desde el Posclásico Medio. De uno u otro modo, aunque no de manera exhaustiva, se presentaron ejemplos que dan cuenta más claramente de cómo son estas variedades y se han propuesto algunas hipótesis que espero busquen ser confirmadas o rechazadas por un mayor número de investigadores que, con estudios específicos y desde diversas

disciplinas, se interesen por una mejor comprensión de la historia y el arte de las sorprendentes civilizaciones mesoamericanas.

Mientras mayores energías se dediquen a esta línea de investigación considero que se obtendrán respuestas más claras, no sólo sobre la procedencia del Códice Laud, sino, como se vio, del Borgia y, por supuesto, a todos los de su grupo, y a la gran cantidad de obras arte cuya procedencia está indefinida o es errónea, y que aguarda el trabajo decidido y en equipos interdisciplinarios para su mejor comprensión.

## *SIGLAS*

ADEVA - Akademische Druck-und Verlagsanstalt  
BNAH – Biblioteca Nacional de Antropología e Historia  
COLMEX – Colegio de México  
CONACULTA – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes  
FCE –Fondo de Cultura Económica  
IIH – Instituto de Investigaciones Históricas  
IIE – Instituto de Investigaciones Estéticas  
INAH – Instituto Nacional de Antropología e Historia  
MAX – Museo de Antropología de Xalapa  
MNA – Museo Nacional de Antropología, México  
MRP- Museo Regional de Puebla (INAH)  
MRT – Museo Regional de Tehuacán (INAH)  
MSCH – Museo de Sitio de Cholula  
MST – Museo de Sitio de Tula (INAH)  
PPMP - Proyecto de Pintura Mural Prehispánica (IIE)  
UDLA – Universidad de las Américas  
UNAM – Universidad Nacional Autónoma de México



## BIBLIOGRAFÍA

- CODEX BODLEY. Estudio Introductorio Maarten Jansen y G. A. Pérez Jiménez. Oxford, Biblioteca Bodleiana, 2005. Treasures from Bodleian Lybrary.*
- CÓDICE BORBÓNICO. Estudio Francisco del Paso y Troncoso. México, Siglo XXI Editores, 1979.*
- CÓDICE BORGIA: una guía para un viaje alucinante por el inframundo. Estudio Juan José Batalla Rosado. Madrid Biblioteca Apostólica Vaticana, Testimonio, 2008.*
- CÓDICE BORGIA. Estudio introductorio, Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García. Los templos del cielo y de la oscuridad, oráculos y liturgia: libro explicativo del llamado Códice Borgia. México-Austria, FCE-Akademishce Druck und Verlagsanstalt, 1993.*
- CÓDICE BORGIA. Estudio introductorio Eduard Seler. México, FCE, 1963. 3 vols.*
- CÓDICE COLOMBINO. Alfonso Caso. Interpretación del Códice Colombino. México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966.*
- CÓDICE COLOMBINO. Manuel A. Hermann Lejarazu. Códice Colombino, una nueva historia de un antiguo gobernante. México, INAH, 2011.*
- CÓDICE COSPI. Calendario de pronósticos y ofendas. Libro explicativo del llamado Códice Cospi. Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García. Biblioteca Universitaria de Bolonia, 4093. México, FCE-ADEVA, 1994.*
- CODEX FEJÉVARY-MAYER, 12014/M. Colección del Museo del Mundo de Liverpool, Gran Bretaña.*
- CÓDICE FEJÉVARY-MAYER. Estudio introductorio, Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García. El libro de Tezcatlipoca, Señor del tiempo, libro explicativo del llamado Códice Fejérváry-Mayer. México-Austria, FCE-Akademishce Druck und Verlagsanstalt, 1994.*
- CÓDICE FEJÉVARY-MAYER. Estudio introductorio Miguel León Portilla. El Tonalamatl de los pochtecas. México, Arqueología Mexicana, Ed. Especial, no: 18, 2005.*
- CODEX LAUD. Manuscrito 678 de la Colección William Laud, Biblioteca Bodleiana, Universidad de Oxford, Gran Bretaña.*



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.

- CÓDICE LAUD*, Introducción, selección y notas de Carlos Martínez Marín. México, INAH, 1961.
- CODEX LAUD*. (MS. Laud Misc. 678). Introduction C.A. Burland. Graz, Austria, Akademische Druck- U. Verlagsanstalt, 1966.
- CÓDICE LAUD. La pintura de la muerte y de los destinos, libro explicativo del Códice Laud*. Estudio introductorio, Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García, con una contribución de Alejandra Cruz Ortiz. México-Austria, FCE-Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1994.
- CÓDICE LAUD*. Manuscrito pictórico mexicano que existe en la Biblioteca Bodleiana. Universidad de Oxford. México, Librería Anticuaria G.M. Echaniz, 1937.
- CÓDICE LAUD*. Manuscrito pictórico mexicano donado a la Universidad de Oxford por el arzobispo Laud y que se conserva en la Biblioteca Bodleiana. (Edición en blanco y negro). México, [s. n.] ,1928.
- CODEX TELLERIANO REMENSIS. Ritual Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript. Est. Introd. Eloise Quiñones*. Austin, University of Texas Press, 1995.
- CÓDICE VATICANO B. Manual del adivino. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano B. Codex Vaticanus 3773*. Estudio introductorio, Ferdinand Anders y Maarten Jansen. México-Austria- España, FCE-ADEVA-Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1993.
- CÓDICE VINDOBONENSIS*. Estudio introductorio, Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez. *Origen e historia de los reyes mixtecos. Libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis*. México-Austria- España, FCE-ADEVA-Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.
- CODEX VINDOBONENSIS MEXICANUS 1*. Österreichische Nationalbibliothek Wien. History and description of the manuscript Otto Adelhöfer. Graz, Austria, ADEVA, 1963.
- CÓDICE XÓLOTL, Ed. y Estudio introductorio Charles Dibble*. México, IIH-UNAM, 1980. (Serie Amoxtlí: 1).
- CODEX ZOUCHED-NUTTALL*. British Museum London. (Add. Ms. 39671). Introduction Nancy P. Troike. Graz, Austria, ADEVA, 1987.
- CÓDICE ZOUCHED-NUTTALL*. Estudio introductorio, Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez. *Crónica mixteca. El rey 8 Venado, Garra de Jaguar y la dinastía de Teozacualco-Zaachila. Libro explicativo del código Zouche-Nuttall*. México-

Austria- España, FCE-ADEVA-Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

CÓDICE ZOUCHE-NUTTALL. Lado 1. Estudio Introductorio Manuel Hermann. México, *Arqueología Mexicana*, Ed. especial, No. 23, 2006.

TONALAMATL DE AUBIN. Estudio introductorio Carmen Aguilera. Tlaxcala, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, 1987.

AGUILERA, Carmen. *Códices de México*. México, CONACYT, 2001.

ALCINA FRANCH, José. *Códices mexicanos*. México, Mapfre, c1992.

ALVA IXTLILXÓCHITL, Fernando de, "Sumaria Relación de todas las cosas que han sucedido en la Nueva España..." en *Obras históricas*, Tomo I. Edición y estudio introd. Edmundo O'Gorman. México, IIH-UNAM, 1985.

ÁLVAREZ ICAZA Longoria, Ma. Isabel. *La cerámica policroma de Cholula. Sus antecedentes mayas y el estilo Mixteca-Puebla*. Tesis de maestría en historia del Ate. México, Fac. de Filosofía y Letras-I. de Inv. Estéticas, UNAM, 2009.

----- *La definición estilística del códice Laud. Una propuesta metodológica para análisis de estilo*. Tesis de Licenciatura en Etnohistoria, ENAH, 2006.

----- "El estilo Mixteca-Puebla y las pinturas de Tamuín", en *Pintura mural prehispánica. La Huasteca* (en prensa).

ANALES DE CUAUHTITLÁN o *Códice Chimalpopoca*. Leyenda de los soles. Trad. del náhuatl Feliciano Velázquez. México, UNAM, 1975.

ANAWALT, Patricia. "Costume Analysis and the Provenience of the Borgia Group Codices", en *American Antiquity*. Vol 46, No. 4, 1981. p. 837-852.

DAHLGREN, Barbro. *La Mixteca: su cultura e historia prehispánica*. México, UNAM, 1990,

BATALLA ROSADO, Juan José, "Los tlacuiloque del Códice Borbónico: una aproximación a su número y estilo", en *Journal des Sociétés des Americanistes*. Tome 80, 1994, pp. 47-72.

----- "Las falsificaciones de códices mesoamericanos", en Manuel Casado Arboniés et al. (eds.) *Escrituras silenciadas en la época de*

- Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2006, pp. 355-377.
- BAXANDALL, Michel. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid, Hermann Blume, 1989, pp. 42-56
- BEYER, Herman, “Conchas ornamentadas, en juegos, de la Huasteca. México”, en *El México Antiguo*, Tomo XI. México, Instituto Cultural Mexicano Alemán, 1969, p. 492
- BOMFORD, David, Christopher Brown y Ashok Roy. *Rembrandt. Materiales, métodos y procedimientos del arte*, Madrid, Ed. del Serbal, 1966.
- BOONE, Elizabeth y Michael E. Smith, “Posclassic International Styles and Symbol Set”, en Boone y Smith eds. *The Posclassic Mesoamerican World*. The University of Utah Press, Salt Lake City, 2003.
- “Pictorial Codices of Ancient Mexico”, en *The Ancient Americas. Art from Sacred Landscapes*. Chicago, The Art Institute of Chicago, 1992.
- “Towards to More Precise Definition of the Aztec Painting Style”, en Alana Cordy-Collins ed. *Pre-Columbian Art History: Selected Readings*. Peek Publications, Palo Alto, California, 1982.
- Cycles of Times and Meaning in the Mexican Books of Fate*. Austin, University of Texas Press, 2007.
- BRITTENHAM, Claudia. *The Cacaxtla Painting Tradition*. Tesis doctoral. Yale University, 2008.
- CARRERA STAMPA, Manuel, “Códices, mapas y lienzos de la cultura náhuatl”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 5. México, UNAM-IIH, 1965.
- CASO, Alfonso. “Las ruinas de Tizatlán”, en *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, T. I, No. 4, jul-ago. México, 1927.
- CASTELLÓ Yturbide, Teresa. *Colorantes naturales de México*. México, Industrias Resistol, 1998.
- CASTILLO TEJERO, Noemí. “La llamada cerámica policroma mixteca no es un producto mixteco”, en *Comunicaciones*, No. 11. Proyecto Puebla-Tlaxcala. México, 1975.
- “La cerámica policroma como marcador de horizontes”, en *Actas del XL Congreso Internacional de Americanistas*, Roma-Génova, 3-10 de septiembre de 1972. Vol. I. pp. 117-122.

- “Los popolocas y la región Mixteca-Puebla”, en Nicholson y Quiñones eds. *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Culver City, Ca. Labyrinthos, 1994. pp. 175-234.
- “Las cerámicas prehispánicas en la región Puebla-Tlaxcala durante el Posclásico”, en *La producción alfarera en el México antiguo*. T. V. Merino y García Cook eds. México, INAH, 2007. Serie Colección científica, pp. 142-148.
- CERVERA XICOTENCATL, Ariadna y Ma. Del Carmen López Ortiz. *Identificación de materiales constitutivos y técnica de manufactura de los códices prehispánicos, a través de las fuentes del siglo XVI*. Tesis de Licenciatura de Restauración de bienes muebles. México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “M. Castillo Negrete”, 2000.
- CHADWICK, Robert y Richard S. MacNeish. “Codex Borgia The Venta Salada Phase”, en *The Prehistory of the Tehuacan Valley*. Vol. I. Univ. of Texas Press, Austin y London, 1967.
- CLAVIJERO, Francisco Javier. *Historia Antigua de México*. México, Ed. Porrúa, 1991.
- COBEAN, Robert. “La alfarería tolteca”, en Beatriz L. Merino Carrión y Ángel García Cook, *La producción alfarera en el México antiguo*, T. IV. México, INAH, 2007.
- CORONA NÚÑEZ, José. *Antigüedades de México*, basadas en la recopilación de Lord Kingsborough. 4 Tomos. México, SHCP, 1964-1967.
- DANEELS, Annick. *El patrón de asentamiento del periodo clásico en la Cuenca Baja del río Cotaxtla*, Centro de Veracruz. Tesis de doctorado en Antropología, 2002, p. 325.
- “Settlement history in the Lower Cotaxtla Basin”, en Barbara Starck y Philip J. Arnold eds. *Olmecs to Aztec. Settlement Patterns in the Ancient Gulf Lowlands*. Tucson, The University of Arizona Press, 1997.
- y Fernando Miranda. “La industria prehispánica de la obsidiana en la región de Orizaba”, en Carlos Serrano y Agustín García Márquez eds. *El valle de Orizaba. Textos de Historia y Antropología*. México, UNAM-Museo de Antropología de Universidad Veracruzana, H. Ayuntamiento de Orizaba, 1999.

- DER LOO, Peter van. *Códices, costumbres, continuidad. Un estudio de la religión mesoamericana*. Tesis de doctorado. Leiden, 1987.
- GARCÍA COOK, Angel y B. Leonor Merino Carrión. “Notas sobre la cerámica prehispánica en Tlaxcala”, en *Ensayos sobre alfarería prehispánica e histórica*. México, UNAM, 1988.
- *La producción alfarera en el México Antiguo*. Tomos IV y V. Ángel García Cook y Merino coords. México, INAH, 2007 (Colección científica: 508).
- GARCÍA GRANADOS, Genaro. “Observaciones sobre los códices Prehispánicos de México y reparos que estas sugieren acerca de su clasificación”, en *El México Antiguo*, vol. 5, Núm- 1-2, 1940.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Agustín. *Los aztecas en el Centro de Veracruz*, México, IIA-UNAM, 2005.
- GARCÍA PAYÓN, José. *Los monumentos arqueológicos de Malinalco*. México, Bib. Enciclopédica del Edo. de México, 1974 [1947].
- “La Huasteca”, en E. Noguera. *Los señoríos y estados militaristas*. México, INAH, 1976. (Sep-setentas).
- GERHARD, Peter. *Geografía Histórica de la Nueva España*. México, UNAM.IIH, 1992.
- GLASS, John y Donald Robertson. “A census of Middle American Pictorial Manuscripts”, en *Handbook of Middle American Indians*. Ethnohistorical Sources. V. 14. Austin, Texas University Press, 1975. pp. 81-252.
- GONZÁLEZ, Carolusa. *El Tzauhtli: mucílago de orquídeas, obtención, usos y caracterización*. Tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles. México, ENCRYM-INAH-SEP, 1996.
- *Análisis de pigmentos en ocho códices mexicanos sobre piel*. Tesis de Maestría Ciencias. Ciencias de la Conservación. Leicester, Inglaterra. 1998.
- DAVIES, Nigel. “Tula: Realidad, mito y símbolo”, en Eduardo Matos ed. *Proyecto Tula*. 1ª parte. Col. Científica No. 15. México, INAH, 1974, p. 109.
- DOESBURG, Sebastián van. *Códices cuicatecos Porfirio Díaz y Fenández Leal*. México, Miguel Ángel Porrúa y Gobierno del Estado de Oaxaca, Secretaría de Asuntos Indígenas, 2001.

- DRUCKER, Philip. *Ceramic Stratigraphic at Cerro de las Mesas, Veracruz, México*. Bureau of American Ethnology, Boletín 14. Washington, Smithsonian Institution, 1943.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo. El trazo, el cuerpo y el gesto. Los códices mesoamericanos y su transformación en el Valle de México en el siglo XVI. Tesis doctoral, 1996.
- *Los códices*. México, CONALCULTA, 1999.
- *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Historia de un lenguaje pictográfico*. México, FCE, 2010.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo *et al.* *Nueva Historia mínima de México*. México, El Colegio de México, 2004.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo y Saeko Yanagisawa, “Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco del Clásico y el Epiclásico”, en *Pintura mural prehispánica. Oaxaca. Estudios*. México, IIE, UNAM, 2008.
- FONCERRADA DE MOLINA, Martha. *Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*. Emilie Carreón ed. México, UNAM-IIE, 1993.
- FUENTE, Beatriz de la. “Reflexiones en torno al concepto del estilo”, *Obras*, T. 1. México, El Colegio Nacional, 2004. pp. 33-47.
- “El concepto de estilo. El arte olmeca”, *Obras*, T. 3, “Lo olmeca, ¿un estilo o una cultura?”, en *Obras*, T. 5, 2009. pp. 309-326.
- GOMBRICH, E.H. *La Historia del Arte*. China, Phaidon, 1997.
- HERNÁNDEZ, Francisco. “Historia de los minerales”, en *Antigüedades de la Nueva España, Obras Completas*. México, UNAM, 1970 [1959].
- “Historia de las plantas de la Nueva España”, en *Obras completas*. México, UNAM, 1959. [1570].
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Gilda. *Vasijas para ceremonia. Iconografía de la cerámica tipo Códice del Estilo Mixteca-Puebla*. Leiden, CNWS Publications, 2005.
- HERS, Marie Areti. *Los toltecas en tierras chichimecas*. México, UNAM, 1989.
- IXTLILXÓCHITL, Fernando de Alba. *Obras Históricas*. 2 vols. México, Inst. Mexiquense de Cultura, UNAM-IIH, 1997.

- JANSEN, Maarten, “Los señores de ÑuuDzauí y la expansión tolteca”, en *Revista Española de Antropología Americana*, 2006, vol.36, núm. 2, pp. 175-208.
- JIMÉNEZ MORENO, Wigberto. “Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica”, en *Esplendor del México Antiguo*. Carmen Cook de Leonard ed. 2 v. México, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1988.
- “El enigma de los olmecas” en *Cuadernos Americanos*, v. 1, n. 5, 1942. pp. 113-145.
- “Horizonte Posclásico” en *Historia de México*. México, PorrúaHnos., 1970.
- “Tula y los toltecas según las fuentes históricas”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, T. V, 1941. Pp. 79-85.
- KINGSBOROUGH, Edward King. *Antiquities of Mexico*. Comprising facsimiles of ancient mexican painting and hieroglyphics, preserved...the drawings, on stone, by. A. Aglio. T. II. London, 1831-1848.
- KIRCHHOFF, Paul. “Los pueblos de la Historia Tolteca-chichimeca: sus migraciones y parentesco”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*. T. IV. 1940. pp. 77-104.
- “La ruta de los tolteca-chichimeca entre Tula y Cholula”, en *XXXI Congreso Internacional de Americanistas*. México, Universidad Autónoma de México, 1958.
- KIRCHHOFF, Paul, Luis Reyes, L. Odena *Historia tolteca-chichimeca*. México, FCE, 1989.
- KUBLER, George. “Eclecticism at Cacaxtla”, en *Tercera Mesa Redonda de Palenque* (1978). Merle Green Robertson. Vol. 5, parte II. Austin, University of Texas Press, 1980. pp. 163-172.
- *Arte y arquitectura de América Antigua*. Madrid, Cátedra, 1986.
- “Style and representation of historical time”, *Annals New York Academy of Science*, New Haven, Yale University, 1967.
- LEHMAN, Walter, “Les peintures mixtéco-zapotèques et quelques documents apparentés”, en *Journal de la Sociétés des Americanistes*, 1905. pp. 241-280.
- LIND, Michael. *Mixtec polychrome pottery: A comparison of the Late Preconquest polychrome pottery from Cholula, Oaxaca and the*

- Chinantla*. Tesis de maestría en Arqueología, Universidad de las Américas, 1967.
- “Cholulteca and Mixteca Polichromes: Two Mixteca-Puebla Regional Sub-Styles”, en H.B. Nicholson y Eloise Quiñones eds. *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Culver City, Ca. Labyrinthos, 1994. pp. 79-99.
- “Mixtec City-States and Mixtec City-states Culture”, en *A Comparative Study of Thirty City-State Cultures*, ed. Por M. Hansen. C.A. Reitzels Forlag, Copenhagen, 2000. 567-580.
- LIND, Michael, Catalina Barrientos, Chris Turner, Charles Caskey, Geoffrey McCafferty y Martha Olea, Carmen Martínez y Alicia Herrera. “La cerámica policroma de Cholula”. Manuscrito, Universidad de las Américas, Cholula México, 2002.
- LOMBARDO, Sonia. “El estilo de las pinturas de Teotihuacan”, en *La pintura mural prehispánica. Teotihuacan*. Tomo I. Beatriz de la Fuente coord. México, UNAM-IIE, 1995.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Leonardo López Luján. *El pasado indígena*. México, FCE-COLMEX, 2001.
- LÓPEZ LUJAN, Leonardo. R. Cobean y G. Mastache. *Xochicalco y Tula*. México, CONACULTA, 2001.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. *La Casa de las Águilas. Un ejemplo de arquitectura religiosa de Tonochtitlan*. T.I, México, INAH-CONACULTA-Mesoamerican Archive and Research Project, Harvard University-CFE, 2006.
- LÓPEZ, Sergio y Ma. Elena Salas. “Los antiguos habitantes de Cholula: algunos elementos del perfil físico”, *Notas Mesoamericanas*, No. 11,
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, “Estilo. Concepto histórico y uso actual”, en *Tradición, estilo y escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*. México, UNAM-IIE, 2004. pp. 199-206.
- MAGALONI KERPEL, Diana Isabel. *Metodología para el análisis de la técnica pictórica mural prehispánica: el templo rojo de Cacaxtla*. Serie Arqueología. México, INAH, 1994. p. 52-53.
- MANRIQUE, Leonardo. “Lingüística y Arqueología”, en *Arqueología Mexicana. Lenguas y escritura de Mesoamérica*, vol.XII, Núm, 7.
- MARTIN, Simon y NicolaiGrube. *Crónica de los reyes y reinas mayas*. México, Editorial Planeta, 2002.

- MARTÍNEZ CORTÉS, Fernando. *Pegamentos, gomas y resinas en el México Prehispánico*. México, 1970.
- MARTÍNEZ Marín, Carlos. “Los libros pictóricos de Mesoamérica”. *Historia del arte mexicano. Arte prehispánico*, vol. 8. México, SEP-SALVAT, 1986. Pp.524-239.
- MACNEISH, Richard S. *El origen de la civilización Mesoamericana visto desde Tehuacán*. México, INAH, 1964.
- McCAFFERTY, Geoffrey G.,. “The Mixteca-Puebla Stylistic Tradition at Early Postclassic Cholula”, en Nicholson y Quiñones eds. *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Culver City, Ca. Labyrinthos, 1994. pp. 53-77.
- MERINO Carrión, Leonor. *La cultura Tlaxco*. México, INAH, 1989. Col. Científica, Serie Arqueología, No. 174. Colección científica, serie arqueología científica.
- MILIANI, C., D. Domenici, C. Clementi, F. Presciutti, F. Rosi, D. Buti, A. Romani, L. Laurencich Minelli, A. Sgamellotti. “Colouring materials of Pre-Columbian Codices: non-invasive in situ spectroscopic analysis of the Codex Cospi”, en *Journal of Archaeological Science*, 39 (2012) 672-679.
- MILIANI, C., y C. Higgith. *Materials and Techniques of the Pre-Columbian Mixtec Manuscript, the Codex Zouche-NUTTALL*. [http://www.eu-artech.org/files/Users\\_report\\_final\\_NUTTAL.pdf](http://www.eu-artech.org/files/Users_report_final_NUTTAL.pdf).
- MONZÓN ESTRADA, Arturo. *El calpulli en la organización social de los tenochca*. México, INI, 1983.
- MORELOS, José Ricardo, *Estilo, pintura y palabra*. Madrid, Cátedra, 1994.
- MOTOLINÍA, Fray Toribio de Benavente. *Historia de los Indios de la Nueva España*. México, Ed. Porrúa, 2007.
- MÜLLER, Florencia. “La cerámica de Cholula”, en *Proyecto Cholula*, Ignacio Marquina ed., No. 19. México, INAH, 1970. pp. 129-142.
- MUÑOZ CAMARGO, Diego. *Historia De Tlaxcala*. España, Dastin, 2003
- NAGAO, Debra. “El significado de las influencias mayas en el Altiplano Central: Cacaxtla y Xochicalco”, *Primer Coloquio Internacional de Mayistas*. México, UNAM-CEM, 1989.

- “El significado de las influencias mayas en el Altiplano Central: Cacaxtla y Xochicalco”, *Primer Coloquio Internacional de Mayistas*. México, UNAM-CEM, 1989, p. 505.
- NICHOLSON, H.B. “The Problem of the Provenience of the Members of the ‘Codex Borgia Group’: A Summary”, en *Summa Anthropológica* en homenaje a Roberto Weitlaner. México, INAH, 1966. pp. 145-158.
- “The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination”, en Alana Cordy-Collins y Jean Stern eds. *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*. Palo Alto, C.A., Peek Publications, 1977.
- “Los principales dioses mesoamericanos”, en *Esplendor del México Antiguo*. México, Ed. del Valle de México, 1988. (Serie Centro de Investigaciones Antropológicas de México).
- “The Eagle Claw/Tied Double Maize Ear Motif: the Cholula Polychrome Ceramic Tradition and Some Members of the Codex Borgia Group”, en Nicholson y Quiñones eds. *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Culver City, Ca. Labyrinthos, 1994. pp. 101-116.
- “El ‘Tocado Real’ de los Tlaxcaltecas”, en *La escritura pictográfica de Tlaxcala*. México, CIESAS, UAT, 1993.
- NICHOLSON, H.B. y Quiñones eds. *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Culver City, Ca. Labyrinthos, 1994.
- NOGUERA, Eduardo “Excavaciones en Calipan, Estado de Puebla”, en *El México Antiguo*, Revista Internacional de Arqueología. Tomo V, 1940-41. México, Sociedad Alemana Mexicanista, pp. 63-124.
- *La cerámica arqueológica de Cholula*. México, Ed. Guaranía, 1954.
- *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*. México, UNAM-IIH, 1965.
- NOWOTNY, Karl Anton. *Kommentar zum Codex Laud*. Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía de la Universidad de Viena, 1939.
- *Tlacuilloli. Die mexikanischen bilderhandschriften stil und inhalt*. Berlin, Ver Gebr. Mann, 1961.
- *Style and Content of the Mexican Pictorial Manuscripts with a Catalog of Borgia Group*. Translated and edited by George A. Everett

- and Edward Sisson. USA, University of Oklahoma Press, Norman, 2005.
- OLIVIER, Guihlem. “Acercamiento al estudio de los dioses de los mercaderes en el altiplano central del México prehispánico”. TRACE, No. 31, 1997.
- PASO Y TRONCOSO, Francisco del. *Descripción, historia y exposición del códice pictórico de los antiguos náhuas*. México, Siglo XXI editores, 1979 [1898].
- PADDOCK, John. “Cholula en Mesoamérica”, *Notas mesoamericanas*, No. 10. México, UDLA, 1987.
- PALMA, Ana Ma. Álvarez. “La cerámica de Meztitlán. *La producción alfarera en el México Antiguo*. IV. Ángel García Cook y Merinocoords. México, INAH, 2007.
- PASCUAL, Arturo y Erik Velásquez. “Relaciones y estrategias políticas entre el Tajín y diversas entidades mayas durante el siglo IX d.C.” (en prensa).
- PAYÓN, García, “La Huasteca”, en Eduardo Noguera (coord.) *Los señoríos y estado militaristas*. México, INAH, 1976. (Sep-setentas), p. 267.
- PETERSON, David. “Relaciones prehispánicas entre el valle de Puebla-Tlaxcala y la región maya”, en A. García Cook y L. Merino (comps.) *Antología de Cacaxtla*. Vol. II. México, INAH, 1995, pp. 84-89.
- PLUNKET, Patricia “Cholula y su cerámica Postclásica: algunas perspectivas”, en *Arqueología*, Nos. 13-14, ene-dic, 1995, pp. 103-108.
- PLUNKET, Patricia y Uruñuela. “La transición del clásico al Posclásico: reflexiones sobre el Valle de Puebla-Tlaxcala”, en *Reacomodos demográficos del Clásico al Posclásico en el Centro de México*. UNAM, IIA, 2005. pp. 303-324.
- POHL, John M. D. Pohl and Bruce Byland, “The Mixteca-Puebla Style and Early Postclassic Socio-political Interaction”, en Nicholson y Quiñones eds. *Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Culver City, Ca. Labyrinthos, 1994. pp. 189-199.
- QUIÑONES KEBER, Eloise. “The Codex Style: Wich Codex, Wich Style?”, en *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. H.B. Nicholson y Eloise Quiñones eds. Culver City, Ca. Labyrinthos, 1994. pp. 143-152.

- RATTRAY, Evelyn, "Archaeological and Stylistic Study of Coyotlatelco Pottery", *Mesoamerican Notes*. 7-8, 1966, pp. 87-88.
- REYES VALERIO, Constantino. *De Bonampak al templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica*. México, Siglo XXI Editores, 1993.
- ROBERTSON, Donald. *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, New Haven, Yale University Press, 1959.
- "The Style of The Borgia Group of Mexican Pre-conquest Manuscripts". *Acts of the Twentieth International Congress of History of Art*. V. III. New Jersey, Princeton University Press, 1963. pp. 148-164.
- "The Mixtec Religious Manuscripts", en *Ancient Oaxaca*. John Paddock *et al.* Stanford, Stanford University Press, 1966. pp. 298-312.
- "The Tulum Murals: The International Style of the Late Post-Classic, en *Congreso Internacional de Americanistas*, Sesión 38. Stuttgart y Munich, 1968, Vol. 2, pp. 77-88.
- ROJAS, Gabriel de. "Relación de Cholula", en *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*. T. I. René Acuña ed. México, UNAM, 1985.
- SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Estudio Introductorio Alfredo Lopez Austin y Josefina García Quintana. México, CONACULTA, 2002.(Serie Cien de México).
- SELER, Eduard. *Fejérváry-Mayer. An Old Mexican Picture Manuscript in the Liverpool Free Public Museum (12014/M)*. English edition by A.H. Keane. Berlin and London, Edimburg University Press, 1901-1902.
- "Codex Borgia and Allied Aztec Picture Writing", en *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*. V. I. J. Eric S. Thompson y Francis B. Reihardson eds. Culver City, California, Labyrinthos, 1990.
- *Comentarios al Códice Borgia*. T.I. México-Buenos Aires, FCE, 1963.
- "Codex Cospi. The Mexican Manuscript of Bologna", en *Collected Works Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*. V. I. Culver City, California, Labyrinthos, 1990.

- SCHAVELZON, Daniel. *El complejo arqueológico Mixteca-Puebla*. México, UNAM, 1980.
- SCHAPIRO, Meyer. *Estilo, artista y sociedad*. Madrid, Tecnos, 1999.
- SÉGOTA, Dúrdica. “El olvido de una memoria escrita. Los códices prehispánicos en las colecciones europeas” en *México en el mundo de las colecciones de arte. Mesoamérica 2*. Beatriz de la Fuente coord. México, SRE, UNAM, CNCA, 1994.
- SGAMELOTTI, Antonio *et al.* *Codex Fejérváry-Mayer*. Ponencia presentada en 54 ICA, Viena, 2012.
- SIRACUSANO, Gabriela. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas*. S. XVI-XVIII. Buenos Aires, FCE Argentina, 2005.
- SIMEÓN, Remi. *Diccionario de lengua nahuatl o mexicana*. México, Siglo XXI Editores, 1985.
- SISSON, Edward B. y Gerald Lilly. “A Codex-Style mural from Tehuacan Viejo, Puebla, México”, en *Ancient Mesoamerica*, No. 5, 1994 pp. 33-44.
- SISSON, Edward B. “Recent Work on the Borgia Group Codices”, *Wenner Gren Foundation for Anthropological Research*. Vol. 24, No. 5, Dic. 1983. Pp.653-656.
- SMITH, Mary Elizabeth. *Picture Writing from Ancient Southern Mexico. Mixtec Place Signs and Maps*. Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1973.
- SMITH, Michael E. y Elizabeth Boone. “Postclassic International Styles and Symbol Sets”, en M.E. Smith y Frances Berdan eds. *The Postclassic Mesoamerican World*. The University of Utah Press, Salt Lake City, 2003.
- STARCK, Barbara. “Gulf Lowland Ceramic Styles and Political Geography in Ancient Veracruz”, en Barbara Starck y Philip J. Arnold eds. *Olmecs to Aztec. Settlement Patterns in the Ancient Gulf Lowlands*. Tucson, The University of Arizona Press, 1997, pp. 306-307.
- THOMPSON, J. Eric. *Historia y religión de los antiguos mayas*. México, Siglo XXI Editores, 1979.
- “Marchan Gods of Middle America”.en H.B. Nicholson. A Summary”, en *Summa Antropológica* en homenaje a Roberto Weitlaner. México, INAH, 1966.

- TORQUEMADA, Fr. Juan de. *Monarquía Indiana*. 3 vols. México UNAM-Coordinación de Humanidades, 1995.
- TORRES, Luis, A. Sotomayor, Ticul Álvarez. “Análisis de los materiales del Códice”, en Alfonso Caso. *Interpretación del Códice Colombino*. México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966.
- TOSCANO, Salvador. *Arte precolombino de México y la América Central*. México, UNAM-IIE, 1952.
- TROIKE, Nancy, “Notes on the Codex Zouche-Nuttall”, Codex Zouche-Nuttall, Akademich Druck-und Verlagsanstalt, Graz, Austria, 1987.
- URUÑUELA, Gabriela, P. Plunket, G. Hernández y J. Albaitero. “Biconical god figurines from Cholula and the *Codex Borgia*”, en *Latin America Antiquity*, 8(1), 1996, pp. 63-70.
- VIE-WOHRER, Anne-Marie. *XipeTotec. Notre Seigneur l'Écorché. Étude glyphique de un dieu Aztec*. México, Centre Français Mexicaine et Centroamericaine, 1999.
- VAILLANT, George. *Aztecs of Mexico*. Nueva York, 1941. Alfonso Caso. *Reyes y reinas de la mixteca*. México, FCE, 1977.
- WINNING, Hasso von y Nelly Gutiérrez Solana. *La iconografía en la cerámica de Río Blanco*, Veracruz. México, UNAM-IIE, 1996.
- WINTER, Marcus. “La cerámica del Posclásico en Oaxaca”, en *La producción alfarera en el México Antiguo*. Vol. V. Beatriz L. Merino y Ángel García Cook (coords.). México, INAH, 2007.
- YANAGISAWA, Saeko. *Los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en Teotihuacan*. Tesis de Historia del Arte. México, UNAM, 2005.
- ZETINA, S., J.L. Ruvalcaba, M. López Cáceres, T. Falcón, E. Hernández, C. González, E. Arroyo. “Non Destructive In situ Study of Mexican Codices: Methodology and First Results of Materials Analysis for the Colombino and Azoyu codices”. Ms.
- ZETINA, Sandra, José Luis Ruvalcaba, Tatiana Falcón, Jesús Arenas Alatorre, Saeko Yanagisawa, Ma. Isabel ÁlvarezIcaza Longoria, “Material Study of the Codex Colombino” en Antonio Sgamelloti (ed.), *Science and Art. The painted surface*, Royal Society of Chemistry, Londres y Cambridge (en prensa).

