



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

**ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE UN CÓDICE MIXTECO:
EL REVERSO DEL *CÓDICE VINDOBONENSIS***

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
SAEKO YANAGISAWA

TUTOR PRINCIPAL:
DR. PABLO ESCALANTE GONZALBO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:
DRA. MARÍA TERESA URIARTE CASTAÑEDA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DRA. MARIE-ARETI HERS STUTZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DRA. DIANA ISABEL MAGALONI KERPEL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

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

MÉXICO, D. F., NOVIEMBRE DE 2015



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.

AGRADECIMIENTOS

La realización de esta tesis no habría sido posible sin la ayuda de muchas personas. Deseo agradecer primero y muy especialmente a mi director de tesis el doctor Pablo Escalante Gonzalbo, quien me ha apoyado siempre con mucha paciencia y entusiasmo no solamente en el desarrollo de esta tesis sino desde el inicio de todos mis estudios en Historia del Arte mesoamericano. Me enseñó a disfrutar la investigación.

Agradezco, desde luego, a mis sinodales, quienes ocuparon su tiempo para mejorar este trabajo con sus comentarios y sugerencias muy valiosos: Dra. María Teresa Uriarte, Dra. Marie-Areti Hers, Dra. Diana Magaloni y Dr. Manuel Hermann. A la Dra. Hers le agradezco no solamente por su apoyo en el tema académico sino también por su trato afectuoso. Las discusiones que tuve con el Dr. Hermann, gran especialista de la cultura y códices mixtecos, me sirvieron para fortalecer mis argumentos. Convencerlo fue un reto para mí.

También agradezco a varios investigadores que me brindaron comentarios importantes e interesantes: Dr. Robert Markens, Dr. Xavier Noguez, Dr. Juan José Batalla, Dr. Miguel Ángel Ruz Barrio, Dra. Ana Guadalupe Díaz. Asimismo, les doy gracias a mis compañeros y amigos con quienes he disfrutado compartir ideas: Mtra. Rosario Nava, Dra. Claudia Britenham, Dra. Élodie Dupey, Dr. Fernando Berrojalbiz, Mtro. Mitsuru Kurosaki, Mtra. Mutsumi Izeki y los miembros de los seminarios del Dr. Escalante. Doy un especial agradecimiento a María Isabel Álvarez Icaza, mi amiga y colega, con quien he tenido muchas experiencias bonitas e interesantes. Las conversaciones con ella fueron siempre mi fuente de inspiración y de entusiasmo.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y al Posgrado de Historia del Arte por darme el espacio para realizar la investigación.

Agradezco al Dr. Andreas Fingernagel, director del Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Austria por su disponibilidad para revisar el *Códice Vindobonensis* original. Asimismo, le doy gracias al Dr. Martin Rauchbauer, ex director del Foro Cultural de Austria en México, y a Héctor Monges y Sergio Peña por facilitarme establecer el contacto con la Biblioteca. Al Dr. Jesús Nava y Sabine por darme hospedaje y apoyo en Viena en el invierno de 2010 y a Mauricio Maldonado por asesorarme sobre la técnica del curtido de cuero.

A los miembros del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas: las maestras Sandra Zetina y Tatiana Falcón, a la Dra. Elsa Arroyo y a la Lic. Eumelia Hernández, y también al Dr. José Luis Ruvalcaba, del Instituto de Física, por compartir sus conocimientos de materiales para la manufactura de códices.

A la Dra. Raquel Pineda Mendoza, la Mtra. Delia Pezzat Arzave, la Mtra. Flora Elena Sánchez Arreola y al Mtro. Edén Mario Zárate Sánchez, del Departamento de Investigación Documental del mismo instituto por su apoyo para fechar el texto en latín del reverso de la lámina 2.

Doy gracias a la Mtra. Yuritzi Ramírez, la Mtra. Laura Diego Luna y su amiga Larissa por revisar cuidadosamente la tesis para corregir mi español. Y a Citlali Coronel por su excelente trabajo de elaborar el cuadro genealógico, sin este material hubiera sido difícil entender el capítulo que trata el contenido del Códice.

Finalmente, quiero agradecer a mi familia por su comprensión y apoyo para realizar mis estudios al otro lado del mundo.

Para la elaboración de esta tesis recibí el apoyo económico del programa de becas de estudios de posgrado de la UNAM, del Instituto de Investigaciones Estéticas, así como del proyecto DGAPA-PAPIIT No. 402012.

ÍNDICE

Introducción	1
<i>Estructura del trabajo</i>	3
1. La tradición Mixteca-Puebla y los códices	7
1.1. La tradición Mixteca-Puebla	7
1.2. Los códices	19
<i>Clasificación de los códices históricos</i>	22
2. El <i>Códice Vindobonensis</i>	27
2.1. El <i>Códice Vindobonensis</i>	27
2.2. Historia del código	28
<i>Sobre el texto en latín del reverso de la lámina 2</i>	28
<i>Historia del código en Europa</i>	32
2.3. Ediciones	35
2.4. Denominación del anverso y del reverso	39
2.5. Paginaciones	41
3. Historia narrada en el reverso del <i>Códice Vindobonensis</i>	43
3.1. Algunos problemas preliminares	44
<i>Yuhuitayu, la organización política mixteca antigua y la imagen de</i> <i>hombre y mujer</i>	44
<i>Supuestos estado inconcluso y frecuencia de errores</i>	53
3.2. Contenido	60
3.2.1. Capítulo 1. Primera pareja y señores contemporáneos	62
3.2.2. Capítulo 2. Unión del Lugar del Sol y el Monte que se Abre	66
3.2.3. Capítulo 3. Primera dinastía	68
<i>Problema sobre la sucesión al trono de algunos personajes</i>	70
<i>El señor 2 Lluvia, Ocoñaña, y el señor 5 Lagarto, Lluvia-Sol:</i> <i>problema cronológico</i>	75
3.2.4. Capítulo 4. Señor 5 Lagarto	77
3.2.5. Capítulo 5. Señor 8 Venado	79
3.2.6. Capítulo 6. Los descendientes del señor 8 Venado, segunda dinastía y Capítulo 7. Tercera dinastía	84
4. Características estilísticas del reverso del <i>Códice Vindobonensis</i>	87
4.1. Composición	87
4.2. Estilo	89
4.2.1. Línea	89
<i>Línea de división</i>	90
<i>Línea-marco</i>	91
<i>Línea del dibujo preparatorio</i>	92

4.2.2. Color	93
<i>Apariencia</i>	93
<i>Gama cromática</i>	94
4.2.3. Forma	103
<i>Figura humana</i>	103
<i>Signos calendáricos</i>	112
<i>Signos de nombres personales</i>	113
<i>Signos toponímicos</i>	118
4.3. Los pintores del reverso del <i>Vindobonensis</i>	120
4.3.1. Distribución y características de cada sección	130
<i>La sección del trenzado 1</i>	130
<i>La sección del trenzado 2</i>	133
<i>La sección del trenzado 3</i>	134
<i>La sección de varios trenzados</i>	137
4.3.2. Recapitulación	140
4.4. Comentarios finales	141
5. El anverso del <i>Códice Vindobonensis</i>	143
5.1. Composición	144
5.2. Contenido	145
5.3. Estilo	152
<i>Línea</i>	152
<i>Color</i>	153
<i>Forma: figura humana</i>	155
<i>Forma: signos calendáricos</i>	158
<i>Forma: signos toponímicos</i>	159
6. La variedad estilística de los códices Mixteca-Puebla y el problema del <i>Códice Vindobonensis</i>	161
6.1. Comparación estilística de ambas caras del <i>Vindobonensis</i>	161
<i>Composición</i>	161
<i>Línea</i>	162
<i>Color</i>	162
<i>Forma: figura humana</i>	163
<i>Forma: signos calendáricos</i>	165
<i>Forma: signos toponímicos</i>	166
6.2. Historiografía, las propuestas existentes sobre la clasificación de códices y su crítica	169
6.3. Nueva propuesta de la clasificación estilística de los códices Mixteca-Puebla	183
7. Aspectos técnicos y materiales del <i>Códice Vindobonensis</i>	189
7.1. Instrumentos empleados para pintar	189
7.2. Cubiertas	192
7.3. Soporte	194
7.3.1. Material	194
7.3.2. Análisis físico del soporte del <i>Códice Vindobonensis</i>	197

7.3.2.1. Observaciones del facsímil y análisis de los estudios y reportes sobre el soporte	199
7.3.2.2. Observaciones sobre el soporte del original	204
7.3.3. Comentarios finales	208
Conclusiones	211
Bibliografía	217
Anexos	237
Figuras	238
Apéndices	305
Apéndice 1	306
Apéndice 2	
Apéndice 3	

INTRODUCCIÓN

Inicialmente el *Códice Vindobonensis* llamó mi atención por la marcada diferencia estilística que exhibe entre una cara y la otra, a pesar de estar pintado sobre el mismo soporte. Pero además, lo interesante es que la valoración que recibe cada cara es completamente opuesta. El lado conocido como el anverso es apreciado como uno de los códices más bellos, en cambio, el reverso es calificado como el código de factura menos cuidada dentro de los códices mixtecos prehispánicos. La diferencia estilística entre ambas caras se ha atribuido, por lo general, a que se elaboraron en dos épocas distintas y se ha aseverado que el anverso se realizó antes que el reverso. En muchas ocasiones se ha asegurado también que la distancia temporal de su confección es muy grande. El anverso se sitúa hacia el siglo XIV, que corresponde al inicio del desarrollo del estilo Mixteca-Puebla, al que pertenece el *Vindobonensis*, mientras que se piensa que el reverso fue pintado muy cerca de la Conquista. Aunque no existe ninguna explicación consistente además de la temporalidad del contenido, estas dos aseveraciones se han repetido tanto en la literatura sobre códices, que se toman como si fueran un hecho confirmado. Es verdad que el anverso narra sobre una época más antigua que la del reverso, pero la temporalidad del contenido y la de la manufactura son dos cosas distintas. Debido a que la argumentación para este fechamiento me parecía subjetiva y poco seria, me interesó estudiar sistemáticamente el estilo del *Vindobonensis* y, de ser posible, comprobar la veracidad de la hipótesis sobre su datación.

En los estudios de códices mesoamericanos hay una tendencia a considerar que las obras bellas o bien logradas —desde luego, desde nuestra perspectiva estética moderna—

son más antiguas. El criterio de lo bello, en el caso de los códices, consiste en la precisión de las líneas y la rigidez de las figuras. Esta idea es aplicada más fuertemente a los códices de los que se duda si su manufactura es anterior o posterior a la Conquista. Los casos concretos son el *Cospi*, el *Vaticano B* y el *Tonalámatl de Aubin*, a los que algunos estudiosos consideran coloniales. Caso contrario es el *Borbónico*, del que se llegó a pensar era prehispánico. De éste, su manufactura colonial ya ha sido aceptada por la mayoría de los investigadores. En estos ejemplos que cruzan la Conquista, todavía es admisible tomar la calidad de la factura como uno de los criterios para su fechamiento, siempre y cuando las observaciones se hagan de manera sistemática y se realicen fuera de toda subjetividad, dejando de lado los términos calificativos.

En cambio, para el caso del *Vindobonensis*, en el que ambas caras son de origen prehispánico, el supuesto descuido de los trazos del reverso no sustenta que éste sea más tardío que el anverso. Aún más, describirlos con términos calificativos, o más bien descalificativos en el caso del reverso, nos llevaría lejos de toda conclusión científica. Por ello, es importante realizar un análisis en forma sistemática y rigurosa del estilo del reverso del *Vindobonensis*, para entender qué implica el contraste con el anverso y con los otros códices del estilo Mixteca-Puebla. Por más que se intente ser objetivo, las observaciones estilísticas no dejan de ser algo relativo a la intuición visual y son débiles para ser una argumentación contundente para proponer un fechamiento. Por lo tanto, es necesario encontrar otras pruebas que refuercen la hipótesis planteada a través del análisis estilístico. Los objetivos de esta tesis son analizar el estilo del reverso del *Códice Vindobonensis* con un método sistemático y realizar las observaciones del soporte físico para complementar los resultados del primero. Asimismo, demostrar la utilidad del método de análisis estilístico sistemático como una herramienta eficiente en los estudios de códices mesoamericanos,

sobre todo para los prehispánicos, ya que desafortunadamente ninguno se ha encontrado en contexto arqueológico; además, algunos narran la historia fuera del tiempo de desarrollo del estilo que emplean o hablan de un tiempo cíclico.

Estructura del trabajo

El primer capítulo se dedica a la definición del concepto Mixteca-Puebla, debido a que el *Códice Vindobonensis* y los otros que tratamos en la presente tesis pertenecen a esta tradición pictórica, que floreció durante el Posclásico en Mesoamérica. El concepto ha sido utilizado en los estudios mesoamericanos con ciertas ambigüedades en su definición. En este capítulo se presentan los problemas que han causado esta imprecisión y se toman algunas posturas, sobre todo de su lugar de origen y de la temporalidad de su desarrollo. Por otra parte, los códices mixtecos históricos se clasifican en tres tipos: narrativo, predominantemente genealógico y narrativo-genealógico. Por lo general, todos los códices mixtecos prehispánicos se agrupan sólo bajo la denominación de históricos, no obstante, dentro de éstos hay diferencias. Discernir el tipo de documento es importante para los análisis subsecuentes, dado que, por ejemplo, un ademán cambia de significado de un documento narrativo a uno predominantemente genealógico.

El capítulo 2 trata de la descripción del *Códice Vindobonensis* y su historia en Europa. Aunque no sabemos con exactitud cómo salió este manuscrito de México, sabemos que ya se encontraba en Europa en fechas muy tempranas. Ello elimina la posibilidad de que su manufactura y las alteraciones hechas con el estilo tradicional sean de la época colonial. Asimismo, se revisan las designaciones de anverso y reverso. Estas nociones que se siguen utilizando hasta el día de hoy, de alguna manera influyen en la suposición actual del orden de elaboración entre los dos lados.

Los capítulos 3 y 4 se enfocan exclusivamente a estudiar el reverso del *Vindobonensis*. Primero se presenta una revisión y un resumen del contenido. Este capítulo se basa principalmente en los trabajos de los estudiosos antecesores que se han dedicado a interpretar el códice. No se interviene con opiniones o propuestas propias, sino que el propósito es entender el contenido que relata el documento, debido a que es un proceso previo indispensable para realizar el análisis estilístico, tema del siguiente capítulo. En éste se lleva a cabo el estudio del estilo pictórico del reverso. El análisis se basa fundamentalmente en la observación minuciosa y sistemática de cada aspecto, tales como la calidad de las líneas, la aplicación de colores y las representaciones tanto de la figura humana como de los signos calendáricos, personales y toponímicos. Por otra parte, se identifica la presencia de la variación estilística dentro del reverso, la cual se atribuye a la intervención de varios pintores en su manufactura.

El capítulo 5 trata sobre el anverso, inicia con una breve síntesis de su contenido, para seguir con el análisis estilístico de esta cara. Los resultados se aprovechan en el siguiente capítulo.

El sexto capítulo se dedica primero a la comparación estilística entre el reverso y el anverso utilizando los resultados de los capítulos 4 y 5. El objetivo del primer apartado es definir el estilo de cada cara resaltando la diferencia entre ellos. El segundo apartado es una revisión crítica sobre las propuestas de la temporalidad de elaboración de los códices Mixteca-Puebla. Se ponen en duda las metodologías de fechamiento que aplican un criterio diferente sólo al reverso del *Vindobonensis*. Finalmente, se propone una nueva agrupación de códices Mixteca-Puebla basada en la variación estilística, en la que el estilo del anverso es el representante de un grupo y el del reverso, de otro.

Para reforzar la refutación del orden cronológico establecido hasta ahora entre las dos caras del *Vindobonensis*, en el capítulo 7 se hizo un análisis sobre el soporte físico del códice. La investigación consistió en la observación minuciosa tanto de los facsímiles como directamente del original —llevada a cabo a finales de noviembre de 2010 en la Biblioteca Nacional de Austria, en Viena—, así como del análisis de los reportes y los estudios sobre aspectos físicos de varios códices mesoamericanos. A lo largo de este proceso, además de consolidar la hipótesis planteada —distinta a la más aceptada acerca del orden de elaboración—, se detectó que existía la posibilidad de una práctica de reutilización de material para la confección de códices en la época prehispánica.

En el presente trabajo, por lo general, seguimos la forma de paginación establecida por las publicaciones anteriores de cada códice. En los casos en los que las láminas son nombradas con arábigos, las bandas o columnas se señalan en romanos, si la división es vertical, la numeración sigue el sentido de lectura, y si la división es horizontal, el orden de la numeración es de arriba hacia abajo independientemente del orden de lectura. En los casos en que la paginación es señalada en romanos, las bandas o columnas se indican en arábigos. Tanto en el *Bodley* como en el *Nuttall* la paginación es continua del anverso al reverso, mientras que en el *Vindobonensis* cada cara se numera separadamente. Para el reverso de este último, además, numeramos cada figura humana siguiendo el orden de lectura, el número que aparece entre paréntesis a lo largo de esta tesis corresponde a esta numeración (véase el apéndice 1). Respecto al *Colombino-Becker*, tomamos la numeración de la nueva publicación de Manuel Hermann: las láminas en arábigos y las bandas en

romanos, de arriba hacia abajo, independientemente del orden de lectura.¹ En cuanto al *Selden*, la numeración tanto de las láminas como de las bandas corre de abajo hacia arriba, de acuerdo con el orden de lectura.

Asimismo, utilizamos principalmente la reproducción fotográfica y el dibujo lineal de las láminas del *Códice Vindobonensis* de la edición del Fondo de Cultura Económica publicada en 1992; aunque cuando fue necesario, sobre todo en la sección del análisis estilístico, tanto del anverso como del reverso, así como en el análisis físico del soporte, usamos las fotografías tomadas directamente del original.

Los dibujos del apéndice 1 se tomaron de la edición del 1992 del Fondo de Cultura Económica y el excelente cuadro genealógico del apéndice 2 fue trabajo de Citlali Coronel.

¹ Manuel A. Hermann Lejarazu, *Códice Colombino. Una nueva historia de un antiguo gobernante*, edición con facsímil, análisis e interpretación, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011, p. 85. Esta numeración ya había sido propuesta por Nancy P. Troike en su tesis doctoral, "The Codex Colombino-Becker", tesis doctoral, Londres, University of London, 1974, pp. 48-49.

CAPÍTULO 1 LA TRADICIÓN MIXTECA-PUEBLA Y LOS CÓDICICES

1.1. La tradición Mixteca-Puebla

En el periodo Posclásico tardío (1200-1521 d.C.),² en un área que abarcó desde el centro de México hasta Oaxaca, floreció un tipo de arte que se conoce como la tradición Mixteca-Puebla, tomando los nombres de las dos zonas claves de su desarrollo. Este nuevo tipo de arte se manifestó principalmente a través de la pintura en cerámica, muros y códices; bajorrelieves en piedra, madera y hueso; así como en mosaicos y orfebrería. Aunque la zona nuclear de su desarrollo se considera el valle de Puebla-Tlaxcala y el actual estado de Oaxaca,³ su estilo se encuentra presente de manera dispersa en varios lugares de toda Mesoamérica. Por esta razón algunos autores —entre ellos Donald Robertson— lo llaman el estilo internacional.⁴

Varios especialistas señalan que una de las características sustanciales de esta tradición es su extensa área de distribución, que trasciende los límites lingüísticos y políticos, es decir, es una tradición compartida por grupos que hablan diferentes lenguas. El desarrollo de un sistema pluriétnico, plurilingüístico y pluricultural es reflejo de la situación del periodo Posclásico. A diferencia del Clásico, que se distingue por la hegemonía de las grandes urbes como Teotihuacán y Monte Albán, el Posclásico se caracteriza por la

² Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *El pasado indígena*, México, El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 178.

³ Aparte de estas dos regiones, recientemente se incluye la costa del Golfo como otra de las zonas nucleares de desarrollo de la tradición Mixteca-Puebla.

⁴ Donald Robertson, “The Tulum Murals: the International Style of the Late Post Classic”, en *Verhandlungen des XXXVIII Internationalen Amerikanistenkongresses, Stuttgart-München, August 1968 München*, Kommissions-Verlang Klaus Renner, vol. 2, 1970, p. 88.

diversidad cultural producida por la interacción entre pequeños centros independientes, en ocasiones compuestos por diferentes grupos étnicos. Este fenómeno inició desde el Epiclásico (650/800-900/1000 d.C.),⁵ tras la caída de Teotihuacán. El colapso de esta gran ciudad clásica ocasionó migraciones, reacomodos de asentamientos, desequilibrios políticos, incrementos del aparato militar y cambios en las rutas comerciales; convirtiéndose Mesoamérica en “un enorme crisol”.⁶

En las expresiones artísticas de los sitios epiclásicos, tales como Cacaxtla y Xochicalco, se ve la evidencia de esta situación de movimientos, contactos y fusión de los pueblos de diferentes culturas y etnias. Podríamos decir que este estilo ecléctico —en el cual aún se reconocen las culturas originales de cada elemento—, junto con las tradiciones de los grupos norteros llegados al centro de México en el Posclásico temprano (900/1000-1200 d.C.),⁷ sentaría las bases para la formación de la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla, que es el resultado de la síntesis cultural y artística.

En el Posclásico, el valle Puebla-Tlaxcala y Oaxaca, dos zonas colindantes, tenían una estrecha relación a través de alianzas matrimoniales, políticas y comerciales. Durante su estudio de fuentes escritas en la época colonial, Kevin Terraciano encontró muchas similitudes en la ideología y la estructura de la organización sociopolítica entre los nahuas y los mixtecos, y opina que este hecho muestra que existió una fuerte interacción entre estos grupos durante largo tiempo.⁸ La correlación no ocurría solamente entre los nahuas y los mixtecos, sino también entre diversos grupos étnicos. Además del caso bien conocido de la

⁵ López Austin y López Luján, *El pasado indígena*, p. 161.

⁶ *Ibid.*, p. 162.

⁷ *Ibid.*, p. 178.

⁸ Kevin Terraciano, “Connecting nahua and mixtec histories”, en M. A. Boxt y B. Dervin Dillon (eds.), *Fanning the Sacred Flame. Mesoamerican Studies in honor of H. B. Nicholson*, Colorado, University Press of Colorado, 2012, pp. 392 y 398-399.

coexistencia de zapotecos y mixtecos en los valles centrales de Oaxaca, los documentos coloniales dan cuenta también de la convivencia de comunidades de diferentes lenguas en un mismo señorío desde antes de la Conquista.⁹ Debido a esta situación, se requirió de un sistema de convenciones pictográficas como el que proporcionaba la tradición Mixteca-Puebla, el cual podría ser compartido por varios grupos étnicos que hablaran idiomas diferentes. La razón del desarrollo y expansión del sistema Mixteca-Puebla radica en el interés de los gobernantes: a todos los pueblos les interesaba legitimar o reclamar sus derechos, para ello, fue necesario aprender y utilizar un sistema que se entendiera por todos los grupos.

Desde la creación y el reconocimiento del término Mixteca-Puebla hacia los años cuarenta del siglo pasado, han existido varias hipótesis sobre su lugar de origen, sin embargo, la tendencia actual es considerar a Cholula el lugar más probable en donde surgió dicha tradición. Esta ciudad se ubica en el valle Puebla-Tlaxcala, el cual yace sobre el camino entre la cuenca de México y Oaxaca, así como entre éstos y la costa del Golfo. Es la zona de confluencia de diversas corrientes humanas y en el Clásico formaba parte de la ruta de intercambio conocida como el Corredor teotihuacano. Por esta favorable ubicación geográfica es lógico que Cholula haya sido siempre el foco comercial con mayor importancia. De acuerdo con las fuentes coloniales, al momento de la llegada de los españoles Cholula no sólo era el sitio del gran mercado, sino también un centro productor alfarero, cuya cerámica colorida y de buena calidad se distribuía por toda Mesoamérica.¹⁰

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, México, Porrúa, 1962, p. 139. Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, México, Porrúa, 1986, vol. I., p. 282.

La cerámica policroma es el objeto más representativo de la tradición Mixteca-Puebla y su aparición fue más temprana en el valle Puebla-Tlaxcala que en Oaxaca, donde también se encuentra abundantemente este material. Además, Cholula funcionaba como un centro religioso. Era la ciudad sagrada como “*Roma* en la cristiandad, y [la] *Meca* en[tre] los moros”,¹¹ y su templo dedicado al dios Quetzalcóatl recibía muchos peregrinos que venían desde muy lejos.¹² También poseía un poder político especial. La Relación geográfica de Cholula del siglo XVI menciona que a esta ciudad llegaban los señores de todas las regiones para confirmar el derecho de gobernar su señorío.¹³ Este pasaje ha sido retomado por algunos autores para interpretar la famosa escena de la perforación del *septum* nasal del gran conquistador 8 Venado, Garra de Jaguar, plasmada en varios códices mixtecos prehispánicos. Ligando todo lo anterior, Cholula, importante centro religioso, comercial y político, fue el lugar idóneo para que ocurriera la fusión y surgiera un nuevo estilo artístico.

A diferencia de que cada vez se aclara más el lugar de origen, la determinación de la fecha de inicio de la tradición Mixteca-Puebla aún sigue siendo problemática. Al parecer, la razón más fuerte de este problema radica en que no hay un consenso entre los especialistas sobre la definición de los materiales de dicha tradición. ¿Cuáles son las obras de la tradición Mixteca-Puebla? El objeto más típico y distintivo de esta tradición estilística es la cerámica policroma, la cual es diagnóstica del periodo Posclásico en el centro de México. Pero, ¿toda la cerámica policroma del Posclásico es Mixteca-Puebla? Según los últimos

¹¹ “Relación de Cholula” (escrito por Gabriel de Rojas), en R. Acuña (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, 2 vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, tomo II, p. 132 (las cursivas son del texto original).

¹² *Ibid.*, pp. 131-132.

¹³ *Ibid.*, pp. 130-131.

estudios sobre la cerámica de Cholula, la polícroma precocción más antigua se ubica en la fase Aquiahuac, que de acuerdo con los fechamientos que le confieren mayor antigüedad, inicia en el 830 d.C.¹⁴ y termina en el 1150 d.C.¹⁵ Como ya se había mencionado anteriormente, la aparición de la cerámica polícroma en Cholula fue más temprana que en Oaxaca. Referente a esta última región, desafortunadamente, hasta el momento hay un vacío en la secuencia cerámica tanto del valle central como de la Mixteca, para los años posteriores al colapso de Monte Albán, del 800 d.C. hasta el 1250 d.C.¹⁶ Si consideramos que toda la cerámica polícroma es Mixteca-Puebla, el inicio de la tradición se situaría en el siglo IX. Pero, ¿se puede llamar cerámica Mixteca-Puebla a las cerámicas polícromas de la fase Aquiahuac de Cholula? Para contestar a esta pregunta, revisaremos la historia y la definición del concepto Mixteca-Puebla.

El término Mixteca-Puebla fue acuñado por George C. Vaillant a finales de los años treinta y a principios de los cuarenta del siglo pasado, para referirse a una cultura o una civilización. Vaillant no presentó una definición del concepto en forma sistemática, sino solamente señaló algunos elementos principales que caracterizan a dicha cultura, así como las áreas de su influencia.¹⁷ El investigador que más se preocupó y se dedicó a la cuestión Mixteca-Puebla fue H. B. Nicholson. Presentó su primer trabajo sobre la tradición Mixteca-

¹⁴ Información inédita del trabajo del proyecto dirigido por Michael Lind de la Universidad de las Américas citada por María Isabel Álvarez Icaza Longoria, “La cerámica polícroma de Cholula. Sus antecedentes mayas y el estilo Mixteca-Puebla”, tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 22-23.

¹⁵ Michael D. Lind, “Cholula and Mixteca Polychromes: Two Mixteca-Puebla Regional Sub-Styles”, en Nicholson y Quiñones (eds.), *Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, California, Labyrinthos, 1994, p. 81.

¹⁶ Marcus Winter, “La cerámica del Posclásico de Oaxaca”, en B. L. Merino Carrión y Á. García Cook (coords.), *La producción alfarera en el México antiguo*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007, vol. V, pp. 80-81.

¹⁷ H. B. Nicholson, “The Mixteca Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-examination”, reimpresión publicada en A. Cordy-Collins y J. Stern (eds.), *Pre-Columbian Art History Selected Readings*, Palo Alto, California, Peek Publications, 1977[1960], pp. 113-114.

Puebla en el Quinto Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas celebrado en Filadelfia en 1956, y a lo largo de toda su vida reexaminó y refinó constantemente el concepto.¹⁸ Su última revisión, la expuso en la introducción del libro *Mixteca-Puebla* publicado en 1994.¹⁹ En esta ocasión, Nicholson propuso una definición mucho más estricta que las presentadas en sus trabajos anteriores.²⁰ Consideró como Mixteca-Puebla solamente la expresión en su estado maduro y completamente desarrollado, la que, según él, cristalizaría hacia el inicio del periodo Posclásico tardío, al que ubicó en el siglo XIII o poco antes. Para él, las principales obras Mixteca-Puebla son las cerámicas tipo códice de Puebla-Tlaxcala, la Mixteca y la costa del Golfo, así como los manuscritos ritual- adivinatorios del llamado grupo Borgia y los histórico-genealógicos mixtecos. Aclaró que en esta última definición excluyó de la tradición Mixteca-Puebla todas las manifestaciones toltecas del Posclásico temprano y la tradición estilística e iconográfica “azteca” del Posclásico tardío, a las que había considerado como subestilos en su obra de 1956.²¹ Pese a esta aclaración de Nicholson expuesta ya hace dos décadas, sigue existiendo polémica sobre la temporalidad del inicio de la tradición Mixteca-Puebla. Si seguimos a Nicholson, ni las cerámicas de la fase Aquiahuac ni las de la siguiente fase pueden considerarse cerámica Mixteca-Puebla.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 113-119; “The Mixteca-Puebla Concept Revisited”, en E. Boone (ed.), *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 1982, pp. 227-254; “Mixteca-Puebla Style”, en D. Carrasco (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central America*, Oxford, Oxford University Press, 2001, vol. II, pp. 329-330.

¹⁹ Nicholson y Eloise Quiñones Keber eds., *Mixteca-Puebla...*, pp. vii-xv.

²⁰ *Ibid.*, p. xi.

²¹ Estoy de acuerdo con Nicholson en la exclusión que hace del arte tolteca, pero respecto al arte mexicana o azteca, por el momento, tengo ciertas reservas. Investigadores como Robertson y Pablo Escalante consideran que el arte mexicana, sobre todo los bajorrelieves en piedra, forma parte de la tradición Mixteca-Puebla y sus argumentos parecen convincentes. Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*, Norman y Londres, University of Oklahoma Press, 1994[1959], pp. 9-13. Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Historia de un lenguaje pictográfico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 61-101.

El problema de fechar el inicio del fenómeno Mixteca-Puebla puede radicar en la complejidad de entender la secuencia cronológica de la cerámica policroma de Cholula. Una de las razones de esta complejidad es que cada arqueólogo emplea diferentes nombres tipológicos y sus respectivas cronologías. Entre los arqueólogos que estudian Cholula, sobre todo los de la Universidad de las Américas, la secuencia y la tipología más aceptadas en la actualidad son las del equipo de Michael Lind y sus colegas, dado que su análisis se basa en las pruebas de radiocarbono con materiales de excavaciones controladas.²² Aunque sus datos son confiables, la dificultad de seguir esta cronología es que su trabajo principal se sigue manteniendo inédito. Por otra parte, muchos investigadores continúan utilizando la tipología de Eduardo Noguera, y aunque hay trabajos que correlacionan esta propuesta con la de Lind, éstas varían según el autor. Por ejemplo, para Geoffrey McCafferty el tipo Estela de Lind —un tipo de la fase Aquiahuac— corresponde a la Polícroma firme de Noguera, mientras que tanto para Araceli Rojas Martínez como para María Isabel Álvarez Icaza, es la Polícroma mate; asimismo, para Rojas Martínez el tipo Cristina de la misma fase corresponde a la Polícroma laca, mientras que para otros es la mate.²³ Además, entre los investigadores hay discrepancias al diagnosticar la tipología de algunas piezas, sobre todo de las primeras fases.

²² 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...*, p. 104. Patricia Plunket Nagoda, “Cholula y su cerámica postclásica: algunas perspectivas”, en *Arqueología*, núms. 13-14, 1995, p. 104.

²³ Eduardo Noguera, *La cerámica arqueológica de Cholula*, México, Editorial Guaranía, 1954, pp. 83-142; *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, pp. 104-109. Plunket, “Cholula y su cerámica...”, pp. 103-108. Geoffrey G. McCafferty, *Ceramics of Postclassic Cholula, Mexico. Typology and Seriation of Pottery from the UA-1 Domestic Compound*, Los Ángeles, The Cotsen Institute of Archaeology, University of California, 2001, p. 11 tabla 2.1. Araceli Rojas Martínez Gracida, “Los antecedentes del estilo Mixteca-Puebla: cosmovisión e ideología a través de la cerámica tecama de Cholula”, tesis de licenciatura, Puebla, Universidad de las Américas Puebla, 2006, p. 11 tabla 1. Felipe Solís, Verónica Velásquez y Roberto Velasco, “Cerámica policroma de Cholula y de los otros valles de Puebla”, en Solís *et al.* (eds.), *Cholula. La gran pirámide*, México, CONACULTA-INAH, 2006, pp. 84-85. Álvarez Icaza, “La cerámica policroma...”, pp. 24 y 122 tabla 1.

Aunque el trabajo más importante permanece inédito, utilizaremos la cronología de Lind y sus colegas, así como la correlación de ésta con la de Noguera, planteada por Álvarez Icaza.²⁴ La primera fase Aquiahuac (830-1150 d.C.) tiene tres tipos: Marta, Estela y Cristina.²⁵ El primero corresponde, según Álvarez Icaza, al grupo Decoración negra sobre el fondo color natural del barro y los dos últimos, a la Polícroma mate de Noguera. La siguiente fase, Tecama, que abarca del 1150 al 1350 d.C., tiene dos tipos: Albina, que corresponde a la Polícroma firme y Silvia, que pertenece al grupo Decoración roja o negra sobre fondo anaranjado de Noguera. Nila y Catalina son de la fase Mártir, que es la última fase prehispánica que data de entre el 1350 y el 1550 d.C. El primer tipo corresponde al mismo grupo que Silvia de la fase anterior, y el segundo, la Polícroma laca, al que se conoce también como tipo códice. El tipo Pilitas en Oaxaca es el paralelo de Catalina, el cual es diagnóstico de la fase Natividad tardía para la Mixteca, cuya fecha de radiocarbono más antigua es del 1340 d.C., y de la fase Chila o Monte Albán V tardío para el valle central oaxaqueño, situada entre el 1350 y el 1550 d.C.²⁶ Aparte de la tabla que sigue, véase también la figura 1.1.

²⁴ Salvo la fecha de la primera fase, el fechamiento y la tipología de cada fase son tomados de Lind 1994. Lind, "Cholula and Mixteca...", p. 81. Álvarez Icaza, *ibid.*

²⁵ Véase la tabla de la siguiente página y la figura 1.1.

²⁶ Lind, *ibid.*

Fecha	Fase	Tipo Lind	Tipo Noguera
830-1150 d.C.	Aquiahuac (Cholula)	Marta	Dec. negra fondo nat. barro
		Estela	Policroma mate
		Cristina	
1150-1350 d.C.	Tecama (Cholula)	Albina	Policroma firme
		Silvia	Dec. roja o negra fondo naranja
1350-1550 d.C.	Mártir (Cholula)	Nila	
		Catalina (tipo código)	
	Natividad tardía (Mixteca)	Pilitas (tipo código)	
Chila/Monte Albán V tardía (Valle de Oaxaca)			

Ahora analizaremos la cerámica policroma de las tres fases del Posclásico en Cholula, aplicando los rasgos estilísticos y el repertorio iconográfico que definen la tradición Mixteca-Puebla. La definición tanto estilística como iconográfica la tomaremos básicamente de Pablo Escalante, dado que, a diferencia de Nicholson y Robertson, quienes formaron su definición basándose principalmente en los códices, este autor presenta primero una definición sin este material.²⁷

Los principales rasgos estilísticos son los siguientes: la rigurosa estandarización de la representación de las figuras; el uso de una gruesa línea de color negro llamada línea-marco que encierra las áreas de color, dentro de cuya área se aplica el color con la misma intensidad sobre toda la superficie, sin ninguna graduación; la amplia gama de colores; la combinación de varios ángulos en una figura, por ejemplo en el caso de la figura humana, el rostro y las piernas de perfil con el cuerpo visto de frente. Se detectan también características formales en la figura que permiten identificarla como perteneciente a este estilo. Por ejemplo, a la oreja se le dibuja en forma esquemática parecida al corte

²⁷ Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, pp. 39-42.

transversal de un hongo, en tanto que los dedos de los pies se curvan hacia abajo y se desbordan de la suela de la sandalia que se representa muy grande.

Respecto al repertorio iconográfico, se encuentran los siguientes elementos: grecas escalonadas o *xicalcolihqui*, plumas, varias formas de flor estilizada, rayo solar, forma de “S” o *xonecuilli*, estrellas como ojos, cuentas de jade o chalchihuites, signo del día o *ilhuitl*, plumón de sacrificio, cuchillos de sacrificio, cráneos, huesos cruzados, manos cortadas, punzón de hueso o de espina de maguey, caracol segmentado, cabeza de serpiente o ave estilizada, serpiente emplumada, jaguar y algunas deidades con sus insignias, por mencionar los más frecuentes. ¿Cuántos de estos rasgos tanto estilísticos como iconográficos aparecen en la cerámica de las primeras fases?

Contamos con muy pocos estudios sobre el estilo pictórico y la iconografía de la cerámica policroma del Posclásico, y la mayoría de éstos se enfocan en la Polícroma laca o tipo códice. Álvarez Icaza, quien realizó un análisis de los materiales cerámicos de la fase Aquiahuac y del área maya para confirmar los antecedentes mayas de la tradición Mixteca-Puebla, considera que en la fase Tecama, el estilo Mixteca-Puebla está en estado de gestación y su surgimiento es a partir del siglo XIV, es decir, para esta autora la cerámica Mixteca-Puebla es la del tipo Catalina o Polícroma laca.²⁸ Araceli Rojas Martínez, por su parte, analizó la iconografía de los policromos de la fase Tecama y presentó un diccionario de motivos en su tesis de licenciatura de la Universidad de las Américas.²⁹ Esta autora considera, como el título mismo de su tesis indica, que las cerámicas de esta fase son antecedentes del estilo Mixteca-Puebla. Ella también considera sólo al tipo Catalina como cerámica Mixteca-Puebla. Dentro de su diccionario, se encuentran las representaciones de

²⁸ Álvarez Icaza, “La cerámica policroma...”, pp. 114-115.

²⁹ Rojas Martínez, “Los antecedentes del...”

aves, animales, plantas y objetos como, por ejemplo, posibles espinas de maguey. Aunque son motivos comunes en el repertorio Mixteca-Puebla, la mayoría no tienen formas convencionales de dicha tradición. En el tipo Albina de la fase Tecama, que corresponde a la Polícroma firme, hay un motivo que se repite en varios platos. Se trata del rostro de un personaje rapado que Rojas Martínez denomina bufón-mono (figura 1.1, Albina).³⁰ Además de que este personaje rapado no es común en el repertorio Mixteca-Puebla, el estilo del perfil tampoco se parece al de la tradición. Al igual que las dos autoras anteriores, Gilda Hernández Sánchez, en su trabajo sobre la iconografía de la cerámica tipo códice, opina que sólo la cerámica polícroma tipo códice lleva la iconografía del estilo Mixteca-Puebla.³¹

Por nuestra parte, revisamos los materiales a nuestro alcance que son las fotografías y dibujos con la identificación de los tipos cerámicos publicados por Noguera,³² Lind,³³ McCafferty,³⁴ Rojas Martínez³⁵ y Álvarez Icaza.³⁶ Cabe aclarar que este análisis no es de ninguna manera exhaustivo, hay muchas piezas que se nos han escapado. Los motivos de las cerámicas de las primeras dos fases del Posclásico suelen ser más sencillos y muchos tienen formas geométricas. Las figuras más frecuentes que aparecen dentro del repertorio Mixteca-Puebla son *xicalcolihqui*, *xonecuilli*, plumas y flores. Aunque estos elementos forman parte del repertorio de dicha tradición, son figuras comunes en Mesoamérica, que

³⁰ Nicholson y Quiñones eds., *Mixteca-Puebla...*, lám. B fig. 20a y lám. C fig. 3c.

³¹ Gilda Hernández Sánchez, *Vasijas para ceremonia. Iconografía de la cerámica tipo códice del estilo Mixteca-Puebla*, Leiden, CNWS Publications, 2005, pp. 18-21.

³² Noguera, *La cerámica arqueológica de Cholula*

³³ Lind, "Cholula and Mixteca..."

³⁴ Sitio web de McCafferty de la University of Calgary. Consultado en mayo de 2014.
<https://arkey.ucalgary.ca/mccafferty/cholula>

³⁵ Rojas Martínez, "Los antecedentes del..."

³⁶ Álvarez Icaza, "La cerámica polícroma..."

aparecen también en culturas anteriores como Teotihuacán o Monte Albán,³⁷ son los elementos que Michael Smith y Cynthia Heath-Smith denominan “Estilo regional del Posclásico” que posteriormente en un artículo que publicó Smith junto con Elizabeth Boone los renombra como “Conjunto de símbolos internacionales del Posclásico temprano”. Éstos se distribuían, según dichos autores, junto al culto a Quetzalcóatl, la cerámica Anaranjada fina X y la Plumbate en el Posclásico temprano.³⁸ Son diferentes de los que estos autores llaman “Conjunto de símbolos internacionales del Posclásico tardío”, que se componen de los elementos reconocibles del repertorio iconográfico Mixteca-Puebla. A diferencia de los materiales de las dos primeras fases, el estilo de las figuras pintadas en la polícroma tipo Catalina, que corresponde a la Polícroma laca o tipo códice, coincide con los rasgos formales enlistados arriba y lleva en forma idéntica varios motivos del repertorio iconográfico. Sin duda alguna, podemos considerar que estas piezas pertenecen a la tradición Mixteca-Puebla.

Para formar una definición más precisa del fenómeno Mixteca-Puebla, es menester llevar a cabo un análisis exhaustivo y sistemático del estilo y la iconografía de todos los tipos de cerámica polícroma del Posclásico. Sin embargo, lo que nos interesa aquí es entender esta tradición relacionada con los códices, que es el tema de este trabajo, por lo que sólo presentamos nuestra postura —la cual coincide con la última definición de Nicholson sobre este material— respecto a que la cerámica Mixteca-Puebla es la cerámica

³⁷ Saeko Yanagisawa, “Los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en Teotihuacán, tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. Escalante y Yanagisawa, “Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco del Clásico y el Epiclásico (pintura mural y bajorrelieves)” en B. de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México III. Oaxaca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, tomo IV, 2008, pp. 629-703.

³⁸ Michael E. Smith y Cynthia M. Heath-Smith, “Waves of Influence in Postclassic Mesoamerica? A Critique of the Mixteca-Puebla Concept”, en *Anthropology*, vol. 4, núm. 2, 1980, pp. 18-29. Elizabeth H. Boone y Michael E. Smith, “Postclassic International Styles and Symbol Sets”, en M. E. Smith y F. Berdan (eds.), *The Postclassic Mesoamerican World*, Salt Lake City, The University of Utah Press, 2003, p. 189.

Polícroma laca o la del tipo Catalina de Cholula y la del tipo Pilitas de Oaxaca. Es decir, ubicamos el inicio de la tradición en el siglo XIV. El interés por precisar el inicio del estilo Mixteca-Puebla es marcar el lapso temporal de elaboración de los manuscritos prehispánicos. Una obra como un códice, por breve que fuera, debió ser producida en el momento en que el estilo estuviera en su estado de plena madurez.

1.2. Los códices

Los códices son materiales que ocupan un lugar muy importante dentro del *corpus* de la tradición Mixteca-Puebla. Su presencia ayudó a ampliar tanto los rasgos estilísticos como el repertorio iconográfico de dicha tradición. De hecho, en su influyente estudio sobre la definición de las características estilísticas Mixteca-Puebla, Robertson se basó en el *Códice Nuttall* para esta labor.³⁹ Por su parte, Nicholson, quien estableció una serie de elementos iconográficos Mixteca-Puebla, tomó el *Códice Borgia* como el mejor ejemplo dentro de las obras de la tradición.⁴⁰ Además, las múltiples escenas de los códices sirvieron para completar los rasgos Mixteca-Puebla dentro de una nueva categoría propuesta por Pablo Escalante, denominada lenguaje pictográfico.⁴¹ Se trata de las convenciones para representar determinados mensajes, tales como: un matrimonio mediante dos personajes de sexo opuesto sentados frente a frente, un muerto distinguible por tener el ojo cerrado o un sacerdote, reconocido por su cuerpo pintado de negro y por portar una bolsa.

³⁹ Robertson, *Mexican Manuscript Painting...*, pp. 12-24.

⁴⁰ Nicholson, "The Mixteca-Puebla Concept Revisited", pp. 228-229.

⁴¹ Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, pp. 19-22 y 59.

Casi la mitad de los códices prehispánicos que han sobrevivido hasta el día de hoy fueron producidos en la Mixteca Alta en Oaxaca. Esta región se conoce por la producción de sus bellos manuscritos pictográficos. Los códices no son solamente las obras que caracterizan la zona, sino también sirven como una de las fuentes más importantes para conocer la historia antigua de dicha región. Actualmente se preservan físicamente cinco códices de manufactura prehispánica de origen mixteco: el *Códice Becker I*, el *Bodley*, el *Colombino*, el *Nuttall*, que también se conoce como el *Zouche-Nuttall*, y el *Vindobonensis*. En los estudios recientes, de tres de ellos —el *Bodley*, el *Nuttall* y el *Vindobonensis*—, que tienen pinturas por ambas caras, se consideran como seis documentos, contando cada lado independientemente, puesto que los contenidos de una cara y de la otra no son secuenciales, además fueron elaborados por diferentes pintores.⁴² Por otra parte, desde la época de Eduard Seler sabemos que el *Becker I* y el *Colombino*, ahora divididos en dos, originalmente formaban un solo códice, por lo que actualmente se conoce como el *Códice Colombino-Becker* o el *Códice Alfonso Caso*, en honor al prominente arqueólogo mexicano.⁴³ En cuanto al *Códice Selden*, si bien fue terminado después de la Conquista, por lo general se cuenta como parte del grupo de códices prehispánicos por la nula presencia de elementos de influencia europea.⁴⁴ Resumiendo lo arriba mencionado, en este trabajo

⁴² Manuel A. Hermann Lejarazu, *Códice de Yucunama*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2009, pp. 20-23.

⁴³ Eduard Seler, “Publications in honor of Christopher Columbus issued by the Royal Library at Berlin and by the Mexican Government”, en *Eduard Seler. Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, California, Labyrinthos, 1990 [1ª ed. en alemán, 1893], vol. I, p. 50. Alfonso Caso, *Interpretación del Códice Colombino* / Mary Elizabeth Smith, *Las glosas del Códice Colombino*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966. Miguel León-Portilla introducción, *Códice Alfonso Caso. La vida de 8-Venado, Garra de Tigre (Colombino-Becker I)*, México, Patronato indígena, A. C., 1996. Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, p. 373.

⁴⁴ Hermann, *Códice de Yucunama*, pp. 20-23. Aunque Mary Elizabeth Smith señala la posibilidad de la influencia de la tradición europea en algunos elementos del *Selden*. Smith, “Why the Second Codex Selden was Painted”, en J. Marcus y J. F. Zaitlin (eds.), *Caciques and Their People. A Volume in Honor of Ronald Spores*, Michigan, Ann Arbor, 1994, pp. 111-141.

contamos ocho documentos pictográficos mixtecos de tradición prehispánica en lugar de cinco.

Estos ocho manuscritos mixtecos, junto con cinco códices agrupados bajo el nombre de grupo Borgia, pertenecen a la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla, es decir, todos los códices de confección prehispánica, excepto los mayas, están pintados con dicha tradición. Los códices del grupo Borgia están reunidos bajo una similitud temática y son de origen diverso, de hecho, aún no se conoce el lugar de elaboración de varios de ellos. El grupo se compone por los códices: *Borgia*, *Cospi*, *Vaticano B*, *Fejérváry Mayer* y *Laud*. Todos están pintados por ambos lados y, a diferencia de los mixtecos, una cara es continuación de la otra, salvo el *Cospi*. Aparte de que comparten el estilo y la iconografía, los manuscritos Mixteca-Puebla están elaborados sobre el mismo material de soporte: una tira de piel curtida de animal.

La razón por la cual se les ha separado en dos grupos es su contenido. En los códices del primer grupo, el cual recibe el nombre de grupo mixteco por su procedencia, el tema principal es la historia de linaje de algunos señoríos, mientras que el contenido del segundo gira en torno al ciclo calendárico adivinatorio. La distinción entre uno y otro que indican John Pohl y Javier Urcid es interesante; según ellos, el grupo mixteco es “descriptivo” porque trata de los eventos que sucedieron en el tiempo pasado y nunca vuelven a ocurrir, mientras que el grupo Borgia es “prescriptivo” porque anticipaba eventos que habrían de ocurrir, en algún tiempo futuro.⁴⁵

La diferencia temática refleja la composición interna de la obra. La forma de lectura del grupo mixteco es una secuencia lineal en una sola dirección, es decir, inicia en un

⁴⁵ John M. D. Pohl y Javier Urcid Serrano, “A Zapotec Carved Bone”, en *Princeton University Library Chronicle*, vol. LXVII, 2005-2006, p. 234.

extremo y termina en otro extremo del documento. Las líneas rojas gruesas que orientan la lectura no cierran en una orilla para poder pasar al siguiente espacio. En contraste, los códices del grupo Borgia están organizados por secciones. Utilizan el mismo tipo de línea roja del grupo mixteco para dividir dentro de las láminas, sin embargo, estas líneas siempre se cierran completamente en todos los extremos. La lectura concluye cada sección. Si una sección abarca cinco láminas divididas en dos partes horizontalmente, la lectura inicia del extremo de la franja inferior de la primera lámina y corre hacia el otro extremo de la quinta lámina, y cuando llega a este punto, sube a la franja superior y regresa al extremo en la franja superior de la primera lámina.⁴⁶ Otro aspecto interesante por señalar es que, con excepción del *Cospi*,⁴⁷ los demás códices del grupo Borgia terminan completamente sin dejar ninguna lámina blanca al final del documento, a diferencia de los mixtecos, que en la última parte suelen tener espacios sin pintura.

Clasificación de los códices históricos

Los documentos con contenido histórico se pueden dividir en varios tipos. Se piensa que el anverso del *Códice Vindobonensis* es el más diferente. De hecho, como señala Boone, a veces es tratado separadamente en los estudios mixtecos, considerándolo más ritual que histórico.⁴⁸ Su contenido versa sobre el mito de creación del mundo mixteco y los personajes que aparecen en él son más bien seres sobrenaturales y dioses en lugar de personajes históricos. Sin embargo, como mencionan tanto Caso como Boone, este

⁴⁶ Para la estructura interna de lectura de los códices del grupo Borgia, véase los excelentes esquemas de la obra de Boone, *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*, Austin, University of Texas Press, 2007, pp. 241-250.

⁴⁷ Para el caso de ambas caras del *Códice Cospi*, la presencia de las láminas blancas es posiblemente por ser una obra inconclusa.

⁴⁸ Boone, *Stories in Red and Black. Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*, Austin, University of Texas Press, 2000, pp. 89-90.

documento no deja de formar parte del grupo de códices históricos, puesto que los protagonistas de otros códices mixtecos son descendientes de los dioses que aparecen en el anverso del *Vindobonensis*, o algunos personajes de este manuscrito actúan como dioses en otros códices.⁴⁹ Además la composición sigue el patrón del grupo mixteco. La lectura se orienta a través de las líneas rojas gruesas que no cierran en un extremo para que se pase a la siguiente columna. Aunque las fechas no están organizadas en una secuencia temporal, la narración corre en una sola dirección: de un extremo a otro extremo del documento. Dice Boone que “dicho anverso es, de hecho, un manuscrito histórico; lo que ocurre es que la historia que registra es la creación de los rasgos sobrenaturales, naturales y culturales de la Mixteca”.⁵⁰ Clasificamos este códice y los dos que trataremos en seguida como de tipo narrativo.

Otro tipo de los manuscritos históricos narrativos son los que tratan la vida de algún personaje. El *Colombino-Becker* y el reverso del *Nuttall* son ejemplos de esta categoría. Estos documentos narran la vida del eminente personaje en la historia antigua mixteca: 8 Venado, Garra de Jaguar. En el caso del primero, la narración enfoca su vida como fundador del señorío de Tututepec en la Mixteca de la costa. El reverso del *Nuttall* habla de la vida del mismo señor, pero desde otro punto de vista. En este documento el lugar más destacado es Tilantongo, el señorío más importante en la Mixteca Alta. Comienza la historia con el primer matrimonio de su padre en este lugar. Manuel Hermann observa que el reverso del *Nuttall* “pone más énfasis en las conquistas, alianzas, reuniones políticas y

⁴⁹ Caso, “Explicación del reverse del Codex Vindobonensis”, en *Memoria de El Colegio Nacional*, tomo V, núm. 5, 1950, p. 9. Boone, *ibid.*

⁵⁰ Boone, *Relatos en rojo y negro. Historias pictóricas de aztecas y mixtecos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 107.

actos de obediencia y reconocimiento a 8 Venado que el *Colombino*".⁵¹ La característica de estos códices biográficos es la presencia diminuta de la lista genealógica.

El reverso del *Vindobonensis*, que es el objeto del presente estudio, y una parte del anverso del *Nuttall* caen en la categoría de documento predominantemente genealógico. Es un listado secuencial de los gobernantes de un señorío: cuándo nacen, cuándo y con quién se casan y quienes son sus hijos. Casi no da otro tipo de información. En el caso del reverso del *Vindobonensis*, la ceremonia de ascenso a sacerdote supremo del señor 5 Lagarto es la única escena narrativa de todo el códice.

En el anverso del *Nuttall* coexisten diferentes tipos a lo largo del documento. Maarten Jansen y sus colegas proponen que es una recopilación de diversas fuentes copiadas por varios pintores y lo consideran como "una libreta de notas o de estudios preliminares".⁵² Hermann, a su vez, lo divide en tres partes de siguiente manera: 1) historia del señor 8 Viento de Suchixtlán y su linaje (de la lámina 1 a la 13); 2) historia y genealogía de Tilantongo y Teozacoalco (de la 14 a la 53); y 3) origen de un lugar llamado Cinta Negra y Blanca (de la 36 a la 41).⁵³ La segunda mitad de la segunda parte pertenece a la categoría de manuscrito predominantemente genealógico.⁵⁴ Esta parte trata de una lista genealógica presentada de una forma muy sucinta al igual que el reverso del *Vindobonensis*, podemos decir hasta más escueta puesto que hay tendencia de omitir la figura del marido a

⁵¹ Hermann, *Códice Nuttall. Lado 2: la historia de Tilantongo y Teozacoalco*, Arqueología mexicana, edición especial núm. 29, 2008, p. 10.

⁵² Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, *Crónica mixteca. El rey 8 Venado, Garra de Jaguar, y la dinastía de Teozacoalco-Zaachila. Libro explicativo del llamado Códice Zouche-Nuttall*, España-Austria-México, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 29.

⁵³ Hermann, *Códice Nuttall. Lado 2*, p. 12.

⁵⁴ A partir de la lámina 23 y hasta la 35.

partir de su segundo matrimonio, en lugar de repetirla como lo hace el reverso del *Vindobonensis*.

La peculiaridad de los documentos de esta categoría es presentar la información genealógica de manera muy concisa. Es uno de los tipos comunes en los manuscritos mixtecos elaborados después de la Conquista.⁵⁵ En muchas ocasiones, inicia con una escena mítica del origen del primer gobernante y esta parte es la única sección narrativa del documento. En los códices coloniales, la lista genealógica puede estar organizada verticalmente y la lectura es siempre de abajo hacia arriba.⁵⁶

Por último, la primera parte del anverso del *Nuttall*, ambas caras del *Bodley* y el *Selden* son documentos que combinan la lista genealógica con episodios narrativos. La primera parte del anverso del *Nuttall* habla de la historia mítica del origen de Tilantongo y otros señoríos de la Mixteca Alta e incluye otros acontecimientos, como la Guerra contra la gente de piedra, en combinación con información de matrimonios y descendientes de algunos gobernantes. El anverso del *Bodley* trata la genealogía y la historia de Tilantongo de manera muy completa y detallada, incluyendo la vida del señor 8 Venado, Garra de Jaguar. Sobre 8 Venado no se limita a narrar solamente sus matrimonios e hijos, sino también cuenta varios episodios, aunque de manera mucho más breve que el reverso del *Nuttall* y el *Colombino-Becker*. El lapso temporal que abarca el anverso del *Bodley* es muy largo: del siglo X al XVI, desde el tiempo mítico de Tilantongo hasta el matrimonio del gobernante que vivió en la época de la Conquista. Este documento sirvió para entender la historia de este señorío y de la Mixteca Alta. El reverso del *Bodley* cuenta la historia de

⁵⁵ El *Egerton*, el *Becker II* y el *Tulane*, por mencionar algunos.

⁵⁶ Por ejemplo, la parte izquierda del *Mapa de Teozacoalco* e interior del marco del *Lienzo de Santa María Nativitas*.

algunas dinastías de Tlaxiaco, Achiutla y otros sitios. También trata sobre los orígenes de los señores de Apoala y la vida de otro personaje mixteco importante: 4 Viento, Yahui, del Lugar del Bulto de Xipe, un sitio que aún no ha sido identificado. El *Códice Selden*, organizado en forma vertical, se enfoca en la historia de los señores de Jaltepec, un pueblo que se ubica en el valle de Nochixtlán; el relato abarca del siglo X al XVI e incluye la vida de la señora 6 Mono, madre del señor 4 Viento, Yahui.

CAPÍTULO 2 EL CÓDICE VINDOBONENSIS

2.1. El *Códice Vindobonensis*

El *Códice Vindobonensis* es uno de los pocos manuscritos pictográficos prehispánicos que ha sobrevivido hasta nuestros días. Por su contenido se considera que procede de la Mixteca Alta, en Oaxaca. Actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional de Austria (*Österreichische Nationalbibliothek*) en Viena, bajo el nombre en latín *Codex Vindobonensis Mexicanus I*⁵⁷ con la signatura CVM 1.⁵⁸

Este códice es una larga tira de piel, pintada por ambos lados y doblada en 52 láminas en forma de biombo. Se conservan las cubiertas de madera probablemente originales⁵⁹ que se ubican en las dos extremidades del lado conocido como el reverso. La longitud total aproximada del códice es de 13.5 metros.⁶⁰ El grosor de la piel oscila entre 1 y 1.5 milímetros, y el códice en forma doblada incluyendo las dos cubiertas mide aproximadamente seis centímetros de grueso. El promedio de la medida de cada lámina es 22 centímetros de alto por 26 centímetros de ancho. Pesa alrededor de 2.7 kilogramos.⁶¹

⁵⁷ Se conoce también como Códice de Viena. Asimismo, en su historia, ha tenido varios nombres, tales como: Hieroglyphicorum Indiae meridionalis, Annalium Mexicanorum, Hieroglyphica Mexicana, Códice Clementino, Codex Kreichgauer, entre otros. Desde hace una década, Maarten Jansen y Aurora Pérez Jiménez proponen renombrar los códices mesoamericanos con un nombre que se acerca más al lugar de su origen o de su contenido. Después de varias propuestas, en su última publicación proponen llamar al conjunto de ambas caras del *Vindobonensis* con el nombre *Códice Yuta Tnoho* que significa “Códice Apoala” en mixteco y como subtítulo para sólo el reverso *Códice Huahi Andevui* que significa “Códice Templo del Cielo”. Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, *The Mixtec Pictorial Manuscripts. Time, Agency and Memory in Ancient Mexico*, Leiden-Boston, Brill, 2011, pp. 42-95, véase sobre todo, pp. 53-59; *La dinastía de Añute. Historia, literatura e ideología de un reino mixteco*, Leiden, Universiteit Leiden, 2000, pp. 3-5.

⁵⁸ José Alcina Franch, *Códices mexicanos*, Madrid, Editorial Mapfre, 1992, p. 181.

⁵⁹ Otto Adelhofer, *Codex Vindobonensis Mexicanus I. Österreichische Nationalbibliothek Wien*, Graz, Akademische Druck-und Verlangsanstalt, 1963, p. 20.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁶¹ *Ibid.*, p. 19.

El lado conocido como anverso está totalmente pintado, en cambio, en el reverso sólo trece láminas tienen pintura y una lámina tiene un texto manuscrito en latín agregado en un tiempo posterior que el de la pintura. Las láminas pintadas del reverso corresponden a la vuelta de la lámina 51 a la 39 del anverso, y las pinturas se orientan 180 grados invertidos respecto a las del otro lado. El texto en latín se ubica al dorso de la lámina 2 del anverso, que es la última lámina del reverso, y puesto en la misma orientación de la pintura del anverso.

Cada lado del códice se considera un documento independiente dado que su contenido no tiene relación entre sí y el estilo pictórico es muy diferente de una cara a otra, asimismo la composición de las láminas y el orden de lectura son distintos. El lado anverso relata los orígenes míticos y sagrados de los mixtecos en la época primordial, mientras que en el reverso trata de la genealogía de Tilantongo —un señorío importante de la Mixteca Alta— entre los siglos X y XIV.

2.2. Historia del códice

Sobre el texto en latín del reverso de la lámina 2

El texto en latín que se encuentra en la última lámina del reverso, que corresponde a la vuelta de la lámina 2 del anverso, habla sobre la historia temprana del *Códice Vindobonensis* en Europa. De hecho, la hipótesis clásica de que este manuscrito fuese uno de los dos códices que aparece en la lista de los objetos enviados en 1519 a Carlos V en la “Primera Carta de Relación” de Hernán Cortés se basa en dicho texto, que dice que uno de los primeros poseedores del manuscrito fue el rey Manuel I de Portugal, quien murió a finales de 1521. A continuación presentamos la transcripción del texto y su traducción al

español, ambas publicadas por Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez en el estudio que acompaña al facsímil de 1992.

Transcripción:

Codex iste Hieroglyphicorum Indiae Meridionalis dono missus fuit Clementi VII Pontifici ab Emanuele Lusitaniae rege cum tintinnabulis aliquot Indicis et stragula ex plumis psitacorum contexta. Codicem mortuo Clemente accepit Hippolytus Cardinalis Medicaeus et hoc vita defuncto, Cardinalis Capuanus (qui ante annos aliquot agrotante Clemente et de Hippolyto sollicito, ne post suum obitum egere congatur, sponte ex suis redditibus aureorum MM detraxit et Hippolyto fruenda ex nonnullis ecclesiasticis beneficiis tradidit), petiit hunc codicem sibi pro beneficio, ex haereditate Cardinalis Hippolyti a Cardinale Salviato testamenti ipsius executore, dari.⁶²

Traducción:

Este códice de jeroglifos de la India Meridional fue enviado como regalo al papa Clemente VII de parte del rey Manuel de Portugal, junto con algunas campanitas indias y una capa tejida de pluma de papagayo. Cuando falleció Clemente, el cardenal Ippolito dei Medici recibió el códice, y después de la muerte de éste, el cardenal de Capua. Algunos años antes, cuando Clemente ya estaba enfermo y preocupado de que Ippolito, después de su fallecimiento, estuviera en apuros, éste [el cardenal de Capua] había sacado espontáneamente dos mil monedas de oro de varios bienes eclesiásticos suyos y las había puesto a la disposición de Ippolito. Por aquel beneficio, [el cardenal de Capua] pidió al cardenal Salviati, ejecutor del testamento de aquél [Ippolito], que de la herencia de Ippolito se le diera este códice.⁶³

El texto está escrito con tinta negra tenue y queda de cabeza con respecto a la pintura del reverso, como si hubiera sido escrito mirando el anverso. Se compone de ocho y medio renglones y se nota que hubo unas líneas más que actualmente se encuentran borradas. No se sabe cuándo ni por qué razón las borraron.⁶⁴ Cuando llegó a manos del

⁶² Ferdinand Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Origen e historia de los reyes mixtecos. Libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis*, España-Austria-México, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 22.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Anders, Jansen y Pérez Jiménez proponen que probablemente las borraron cuando el códice llegó a la posesión del duque Guillermo IV de Sajonia-Weimar, después de salir del Gabinete de Arte de Maximiliano I

emperador Leopoldo I de Habsburgo —quien dio el códice al actual repositorio— hacia 1677, estas líneas ya estaban desaparecidas.⁶⁵ Ha habido intentos de reconstruirlas a través de las fotografías con rayos ultravioleta en 1929 y posteriormente en 1960 con aparatos para palimpsestos,⁶⁶ no obstante no se han obtenido buenos resultados, sólo se ha podido reconocer que fueron realizadas por la misma mano del que realizó el resto del texto.⁶⁷

De acuerdo con Maarten Jansen, el paleógrafo J. P. Gumbert fechó la letra de dicho texto en *ca.* 1550.⁶⁸ Asimismo, Jansen afirma que el autor del texto fue el humanista alemán Johann Albrecht Widmanstetter, secretario del cardenal de Capua Nikolaus von Schönberg.⁶⁹

Por nuestra parte, con la ayuda del Departamento de Investigación Documental del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, confirmamos la propuesta del fechamiento de Gumbert. El dictamen sobre el texto de dicho departamento dice que “la letra es cortesana, muy delgada, con rasgos muy bien definidos, característicos de la primera mitad del siglo XVI”.⁷⁰

a causa de la Guerra de los Treinta Años, para ocultar la relación entre el códice y el gabinete de arte de Munich, y que se dijera que el códice fue legado a Widmanstetter tras la muerte de Von Schönberg. *Ibid.*, pp. 22-23.

⁶⁵ Adelhofer, *Codex Vindobonensis...*, p. 14.

⁶⁶ *Ibid.* Una reconstrucción de los renglones borrados que presentan Anders, Jansen y Pérez Jiménez es la siguiente:

q(ue)m mihi post earii reliquiis librorum oli Hippo(lyti) g

(MD)XXXVIIgustorum ...ar mest

(eo)dem a(nno) c(um) curiae prefectuspropriu(m)f(ecit).

Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Origen e historia...*, p. 23.

⁶⁷ Adelhofer, *Codex Vindobonensis...*, p. 14.

⁶⁸ Jansen, *Huisi Tacu. Estudio interpretativo de un libro mixteco antiguo: Codex Vindobonensis Mexicanus I*, Ámsterdam, Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos, 1982, tomo 2, p. 463, nota 1.

⁶⁹ Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Origen e historia...*, p. 22. Jansen, “Purpose and Provenience of the Mixtec Codices”, en *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, vol. 1, núm. 13, 1998, p. 37. Jansen y Pérez Jiménez, *The Mixtec Pictorial...*, p.57.

⁷⁰ “Dictamen sobre el texto en latín y foliación, contenidos en el Códice Vindobonensis” elaborado por el Departamento de Investigación Documental del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, el 18 de mayo de 2010. Agradecemos a la Dra. Raquel Pineda Mendoza, la Mtra. Delia Pezzat Arzave, la Mtra. Flora Elena Sánchez Arreola y al Mtro. Edén Mario Zárate Sánchez.

Como ya ha sido señalado por Jansen,⁷¹ hay varios problemas en la temporalidad del contenido del texto. Primero, el texto dice que el rey Manuel I de Portugal regaló el *Vindobonensis* al papa Clemente VII, sin embargo, el papa Clemente VII fue elegido después de la muerte del rey Manuel.⁷² Sobre esta discrepancia temporal explica Otto Adelhofer, citando a Eduard Seler y Walter Lehmann, que en el momento de la elaboración del texto, Giulio de Médicis ya era conocido con su nombre papal, aunque cuando recibió el códice todavía no era papa.⁷³

Por otra parte, en el momento del envío de la “Primera Carta de Relación”, fechada el 10 de julio de 1519, Cortés todavía no había conocido la región Mixteca.⁷⁴ Además, varios investigadores señalan que la descripción hecha por Pedro Mártir de Anglería sobre los “libros” del primer envío no coincide con el aspecto físico del *Vindobonensis*.⁷⁵ En cuanto al momento de la “Segunda Carta de Relación”, fechada el 30 de octubre de 1520, aunque el conquistador ya había tenido relación con la Mixteca, encontramos otra discrepancia temporal, debido a que el rey Manuel de Portugal ya había fallecido cuando Carlos V recibió a los comisarios de la segunda carta de Cortés.⁷⁶

Manuel Hermann, en un pequeño texto sobre la historia del *Códice Vindobonensis*, propone que el papa Adriano VI, antecesor de Clemente VII, recibió primero a los enviados

⁷¹ Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1. p. 7. Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Origen e historia...*, p. 21.

⁷² El rey Manuel I de Portugal falleció el 13 de diciembre de 1521 y el papa Clemente VII fue elegido el 29 de noviembre de 1523.

⁷³ Adelhofer, *Codex Vindobonensis...*, p. 14, nota 4.

⁷⁴ El primer contacto entre los españoles y la Mixteca es la expedición de Gonzalo de Umbría en 1520. En esta expedición Umbría visitó los distritos de Sosola y Tamazulapan en la Mixteca Alta. La Mixteca fue pacificada por españoles a finales de 1522 o principios de 1523. Ronald Spores, *Ñuu Ñudzahui. La mixteca de Oaxaca. La evolución de la cultura mixteca desde los primeros pueblos prehispánicos hasta la independencia*, Oaxaca, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, 2007, pp. 157-160.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 11-12 y 29-30. Jill Leslie Furst, *Codex Vindobonensis Mexicanus I: A Comentary*, Albany, Nueva York, Institute for Mesoamerican Studies, 1978, p. 1. Jansen y Pérez Jiménez, *The Mixtec Pictorial...*, p.57.

⁷⁶ Los recibió hasta mediados de 1522. Manuel A. Hermann Lejarazu, “Historia de los códices mexicanos. *El Códice Vindobonensis*”, en *Arqueología mexicana*, vol. XVI, núm. 95, 2009, p. 16.

de Cortés que traían el *Vindobonensis* junto con la segunda carta cuando ejercía como regente de España durante la ausencia de Carlos V, y después llevó el códice a Roma en su toma de posesión del pontificado para que posteriormente estuviera en las manos de su sucesor Clemente VII.⁷⁷

En un estudio reciente, Davide Domenici y Laura Laurencich Minelli proponen, partiendo de la idea del mayista E. Thompson, que la atribución a Manuel I de haberle regalado el “códice de jeroglifos de la India meridional” al papa Clemente VII fue errónea, el autor del texto en latín se confundió, dado que Manuel I fue conocido por obsequiarle objetos de la India al papa León X en 1514. Estos autores piensan que Clemente VII obtuvo el *Códice Vindobonensis* no por Manuel I sino por otra vía, posiblemente por un dominico llamado Domingo de Betanzos, y que el rey de Portugal nunca lo tuvo en sus manos.⁷⁸

Aunque no sabemos a ciencia cierta cómo y cuándo llegó a Europa, por el estilo de la letra del texto del reverso de la lámina 2 podemos afirmar que el *Códice Vindobonensis* se encontraba en Europa a más tardar en la década de 1550.

Historia del códice en Europa

La historia del traspaso de los propietarios del *Códice Vindobonensis* que cuenta el texto en latín en el reverso es el siguiente: el rey Manuel I de Portugal (1469-1521) regaló el códice junto con otros objetos al papa Clemente VII (1478-1534). Después de la muerte del último, el *Vindobonensis* fue heredado a su sobrino, el cardenal Hipólito de Médicis (1511-1535).

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Davide Domenici y Laura Laurencich Minelli, “Domingo de Betanzos’ Gifts to Pope Clement VII in 1532-1533: Tracking the Early History of Some Mexican Objects and Codices in Italy”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 47, 2014, pp. 169-209. Eric Thompson, *A Commentary on the Dresden Codex. A Maya Hieroglyphic Book*, Filadelfia, The American Philosophical Society, 1972, p. 3, nota 1.

Cuando fallece éste, pasó a manos del cardenal de Capua, confidente del papa Clemente VII, Nikolaus von Schönberg (1472-1537), originario de Alemania, a cambio de las deudas que tuvo Hipólito con Von Schönberg. El cardenal Giovanni Salviati fue el ejecutor del testamento. Aquí termina la información del texto.

De acuerdo con Jansen y Hermann, tras la muerte del cardenal de Capua, su secretario Johann Albrecht Widmanstetter (1506-1557) llevó el códice a Baviera, Alemania. Estos investigadores proponen que Widmanstetter es el autor del texto del reverso de la lámina 2.⁷⁹

Un año después de la muerte de Widmanstetter, según dichos estudiosos, el *Códice Vindobonensis*, junto con su biblioteca, fue adquirido por el duque de Baviera, Alberto V (1528-1579) y permaneció en la corte de Múnich durante el periodo de Guillermo V (1548-1597) y de Maximiliano I (1573-1651).

Alrededor de 1650, el filólogo y orientalista alemán Hiob Ludolf (1624-1704) realizó una copia en color de la banda inferior de la lámina XII del reverso del *Vindobonensis* (figura 2.1). Detrás del dibujo hay un texto en francés que habla del destino del códice después de pertenecer a los duques de Baviera. Dicho texto dice que este dibujo de las “figuras mexicanas” fue extraído de un “gran libro original” que se encontraba en el gabinete del príncipe Guillermo IV de Sajonia-Weimar (1598-1662),⁸⁰ A su vez, el duque de Baviera recibió este libro de un cardenal, posiblemente el cardenal de Capua, Von

⁷⁹ Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Origen e historia...*, p. 22. Jansen y Pérez Jiménez, *The Mixtec Pictorial...*, p. 57. Hermann, *ibid.*

⁸⁰ “Cet eschantillon des figures Mexicanes a esté tire d’un grand livre original, qvi se trouve au cabinet de Monsieur le Prince Guillaume de [Saxe-] Weimar ... Il a esté premièrement ... Roy de Portugal [qvi l’a] donné au Cardinal dont le Duc de Bavière a receu ce livre ... lorsqve le Cabinet [du Duc] de Bavière fut pillé, Monsieur le Duc de Weimar a eu le livre, dont nous parlons.” Tomado de Bente Bittmann Simons, “Hieroglyphica Mexicana: A manuscript in the Royal Library at Copenhagen”, en *Tlalocan*, vol. IV, núm. 2, 1963, p. 169.

Schönberg. Posteriormente, el gabinete del duque de Baviera fue saqueado y así llegó el códice a las manos del duque de Sajonia-Weimar. De acuerdo con Jansen y Hermann, el gabinete de Maximiliano fue despojado cuando fue tomada la ciudad de Múnich en 1632 durante la Guerra de los Treinta Años. En cuanto a la copia de la lámina XII, Ludolf la dio a su amigo, médico y anticuario danés, Olaus Wormius (1588-1654) en 1651 y, en 1655, un año después de la muerte del último, un grabado basado en la copia de Ludolf fue publicada en el catálogo de sus colecciones titulado *Museum Wormianum seu Historia Rerum Rariorum*. Actualmente el original de esta primera reproducción de una parte del *Vindobonensis* se conserva en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.⁸¹

El historiador de la corte del emperador Leopoldo I de Habsburgo (1640-1705), Peter Lambeck (1628-1680), comenta que el hijo de Guillermo IV de Sajonia-Weimar, el duque Juan Jorge I de Sajonia-Eisenach (1634-1686), regaló el *Códice Vindobonensis* a Leopoldo I a través de su embajador Johann Jacob Schmidt en 1677. Leopoldo I lo depositó en la Biblioteca Imperial, que se convirtió en la actual Biblioteca Nacional de Austria, en donde se conserva hoy en día.

Aquí resumimos la historia del traspaso de los propietarios del *Códice Vindobonensis*

- ¿?–1521 Rey Manuel I de Portugal
- (1521 Papa Adriano VI)
- 1534 Papa Clemente VII (Giulio de Médicis)

⁸¹ Jesper Nielsen, “*Hieroglyphica Mexicana: The History of an Early Copy of the Codex Vindobonensis (Codex Yuta Tnoho) in the Royal Library of Copenhagen*”, papel presentado en el simposio *New Perspectives on the Archaeology and History of Oaxaca*, Copenhague, septiembre, 2013.

1534–1535	Cardenal Hipólito de Médicis (sobrino de Clemente VII)
1535–1537	Cardenal de Capua, Nikolaus von Schönberg
1537–1557	Johann Albrecht Widmanstetter (secretario de Von Schönberg)
1558–1632	Duques de Baviera Alberto V, Guillermo V y Maximiliano I
1632–1662	Duque de Sajonia-Weimar, Guillermo IV
1662–1677	Duque de Sajonia-Eisenach Juan Jorge I (hijo de Guillermo IV)
1677	Emperador Leopoldo I de Habsburgo
1677–presente	Biblioteca Imperial → Biblioteca Nacional de Austria

2.3. Ediciones

Al igual que muchos códices mesoamericanos, la primera edición del *Códice Vindobonensis* completo está incluida en la famosa obra *Antiquities of Mexico* de Edward King, anticuario irlandés conocido como Lord Kingsborough.⁸² La reproducción fue elaborada por el pintor italiano Agustino Aglio y se encuentra en el segundo volumen de esta obra monumental publicada en 1831. El formato es un libro de gran dimensión y en cada página se colocó una lámina del códice. En esta obra todos los manuscritos con formato de biombo están ordenados de la lámina izquierda a la derecha, como si fueran un libro europeo y el *Vindobonensis* no es la excepción, ya que empieza desde la lámina del extremo izquierdo del anverso, es decir, la lámina que tiene la paginación 1, pero que en realidad debe leerse como la última lámina del anverso. Al terminar este lado, continúa con la lámina XIII, o sea la lámina extrema izquierda del reverso que tiene pintura.

⁸² Lord Kingsborough, *Antiquities of Mexico*, Londres, vol. II, 1831.

Antes de la edición de Kingsborough, fueron reproducidas algunas láminas del *Códice Vindobonensis* en forma suelta, como la de la lámina XII del reverso que acabamos de mencionar (figura 2.1). Un caso interesante es el dibujo de la lámina 13 del anverso publicado en el libro *The History of America* de William Robertson. Su primera edición fue publicada en 1777 y contenía dicho dibujo hecho por Lodge. La obra ha sido reeditada varias veces tanto en inglés como en otros idiomas incluyendo la reproducción del dibujo de la lámina 13 del *Vindobonensis* anverso, pero hecho por diferentes artistas. Como identifica Juan José Batalla, alguna de estas copias sirvió como base de las figuras pintadas de un códice falso elaborado sobre piel a finales del siglo XIX o principios del XX, que se conserva en el Museo de América, situado en Madrid (figura 2.2).⁸³

En 1929 apareció la primera reproducción facsimilar en color del *Vindobonensis* producida por la Biblioteca Nacional de Austria: la institución donde se conserva el original del manuscrito desde la segunda mitad del siglo XVII.⁸⁴ Es una reproducción en formato de biombo y de la misma dimensión del original. El facsímil lleva también dos tapas de madera como el original. Por error, atrás de la lámina 52 del anverso se imprimió la lámina I del reverso y sobre ésta se pegó la tapa de madera, por lo tanto, el reverso empieza desde la segunda lámina.⁸⁵ El facsímil también incluye una fotografía en blanco y negro de la lámina que tiene el texto en latín al reverso de la lámina 2. Este facsímil es acompañado por un estudio en alemán realizado por Walter Lehmann y Ottokar Smital. El primer autor efectuó el análisis del contenido de ambos lados, mientras que el segundo, en aquel

⁸³ Juan José Batalla Rosado, “El códice falso del Museo de América”, en *Anales del Museo de América*, núm. 2, 1994, pp. 131-147.

⁸⁴ *Codex Vindobonensis Mexic. I. Faksimileausgabe der mexikanischen Bilderhandschrift der Nationalbibliothek in Wien*, introducción por Walter Lehmann y Ottokar Smital, Viena, ed. M. Jaffé, 1929.

⁸⁵ No sabemos si esto sucede con todas las copias de esta edición. Al menos el ejemplar que consultamos en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia en la ciudad de México está en esta situación.

entonces encargado de la sección de manuscritos de dicha biblioteca, escribió sobre la historia del documento.

Después, en 1944, Guillermo M. Echaniz publicó una copia hecha a mano del códice. Ésta fue una edición limitada de sólo 25 ejemplares.⁸⁶

Al publicar el artículo “Explicación del reverso del Codex Vindobonensis” en 1950, Alfonso Caso incluyó un desplegado con las fotografías en blanco y negro de las trece láminas del reverso.⁸⁷ Las fotos fueron tomadas de la edición de Lehmann y Smital de 1929.

Otra reproducción facsimilar se publicó por Akademische Druck-und Verlagsanstalt de Graz, en Austria en 1963, utilizando la misma placa de la edición de 1929.⁸⁸ La edición se acompañó con un nuevo comentario preparado por Otto Adelhofer que contenía un estudio sobre la historia del códice en Europa, una descripción física con mucho detalle a través de la observación directa del original, un comentario sobre el estado de conservación, un apéndice de citas de obras históricas importantes y una bibliografía extensa sobre el *Vindobonensis*. En esta edición, la parte facsimilar del códice no cuenta con la reproducción del reverso de la lámina 2, donde se encuentra el texto en latín. La fotografía del texto, tomada con la luz ultravioleta, se publicó en el comentario que acompaña el facsímil. Esta obra, tanto el facsímil del códice como el comentario adjunto, se reimprimió en 1974.

⁸⁶ Guillermo M. Echaniz, *Códice Vindobonensis. Pictografía antigua mexicana. Manuscrito ritual que se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Viena*, México, Librería Anticuaria Guillermo M. Echaniz, 1944. Desafortunadamente no hemos podido localizar esta edición por el número tan reducido de los ejemplares. Solamente pudimos consultar otros códices —el *Códice Selden* y el *Códice Vaticano B*— de la misma colección en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México.

⁸⁷ Alfonso Caso, “Explicación del reverso del Codex Vindobonensis”, en *Memoria de El Colegio Nacional*, tomo V, núm. 5, 1950, pp. 9-46.

⁸⁸ *Codex Vindobonensis Mexicanus 1. Österreichische Nationalbibliothek Wien*, historia y descripción del manuscrito por Otto Adelhofer, Graz, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1963.

Entre 1964 y 1967, José Corona Núñez editó una versión en español de la gran obra de Kingsborough con la reproducción fotográfica y comentarios en cada una de las láminas.⁸⁹ El *Vindobonensis* aparece en el volumen IV publicado en 1967 y tiene formato de libro. A diferencia de la edición original de Kingsborough, las láminas están organizadas con base en el orden correcto de la lectura. Desafortunadamente las fotos son de mala calidad, por ejemplo, todas las del reverso están desenfocadas.

La última edición facsimilar se publicó en 1992 por el Fondo de Cultura Económica de México, el Akademische Druck-und Verlagsanstalt de Austria y la Sociedad Estatal Quinto Centenario de España.⁹⁰ Es una reproducción fotográfica de excelente calidad acompañada con un comentario preparado por Anders, Jansen y Pérez Jiménez. Incluye la fotografía a color del reverso de la lámina 2, donde aparece la inscripción en latín que habla sobre los propietarios del códice. Al igual que otros facsímiles, no presenta fotografías de las láminas del reverso que no tienen pintura. Aparte de la interpretación lámina por lámina de ambos lados del códice, el comentario incluye otros estudios, tales como la historia e historiografía del documento, sobre la escritura pictográfica y sobre la lengua mixteca. Además, ofrece una lectura en mixteco de una parte del anverso que trata del origen de los reyes de esta región.

⁸⁹ José Corona Núñez, *Antigüedades de México, basadas en la recopilación de Lord Kingsborough*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, vol. IV, 1967.

⁹⁰ *Códice Vindobonensis Mexicanus I*, introducción y explicación por Anders, Jansen y Pérez Jiménez, España-Austria-México, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica, 1992.

2.4. Denominación del anverso y del reverso

Actualmente el lado con pintura en las 52 láminas, es decir en todas, se conoce como el anverso y, el que está pintado sólo en trece láminas, como el reverso. No tenemos noticia exacta de quién lo empezó a llamar de tal manera. Una de las razones para tal nomenclatura podría ser que el anverso está totalmente pintado, mientras que el reverso no está terminado y quedan muchas láminas en blanco, inclusive en las últimas partes se observa como si el pintor hubiese tenido prisa. Por otra parte, la temporalidad de la narración de cada lado —la del anverso se ubica en un tiempo más antiguo que la del reverso— posiblemente ha influido para que se mantenga esta denominación hasta el día de hoy.

El anverso tiene la foliación con número arábigo de 1 a 52, de la lámina izquierda a la derecha, mientras que en el reverso, con romano de I a XIII, de la lámina derecha a la izquierda, es decir en la dirección contraria a la paginación del anverso. La última lámina pintada del reverso tiene dos numeraciones: la XIII y la 65, la primera es la numeración independiente de este lado y la segunda es la cuenta continua desde el otro lado. Parece que fueron escritas por dos manos distintas, asimismo se nota claramente que son de dos tintas diferentes: la del arábigo es de una tinta café y la del romano, negra brillante (figura 2.3).⁹¹

Lehmann, en su artículo de 1905 sobre los códices mesoamericanos, comenta del dibujo de la lámina XII, penúltima lámina del reverso del *Vindobonensis* publicado por Olaus Wormius, que es “la parte inferior de la *página 54* del manuscrito” (figura 2.1). Aquí Lehmann siguió desde la lámina XIII del reverso después de contar las 52 láminas del

⁹¹ La diferencia de la tinta utilizada en las dos numeraciones se nota claramente en el original. Esta diferencia de tonalidad no es tan clara en los facsímiles.

anverso.⁹² En 1831, Lord Kingsborough publicó el *Vindobonensis* completo en su obra *Antiquities of Mexico* comenzando con las láminas del anverso.⁹³

Ahora nos remontamos al siglo XVII. En 1679 Peter Lambeck publicó una reproducción de la actual lámina 1 del anverso en el catálogo de las colecciones de la Biblioteca Imperial de Viena, y dice que es la lámina primera (figura 2.4).⁹⁴ Casi un siglo después, Adam Franz Kollar publicó el suplemento de dicho catálogo utilizando la misma imagen de Lambeck y comentando que “*contiene 65 paneles* de un códice en forma alargada; es una antigua obra histórica mexicana que consiste en jeroglíficos coloreados en toda la obra. Aquí presento, como un ejemplo, un grabado del *primero de estos paneles...*”.⁹⁵ Los dos autores pensaron que el códice iniciaba con la lámina del extremo izquierdo, actualmente con la foliación 1, del lado que tiene pintadas las 52 láminas.

Al menos desde el siglo XVII la lámina 1 del actual anverso del *Códice Vindobonensis* se consideraba como la primera lámina de todo el códice, incluyendo las 13 láminas del reverso. Como demostramos aquí, la denominación del anverso y del reverso del *Vindobonensis* no fue basada en un estudio, lo que ocurre también en muchos otros manuscritos.

⁹² Walter Lehmann, “Les peintures Mixteco-Zapotèques, et quelques documents apparentes”, en *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, vol. 2, tomo 2, núm. 2, 1905, p. 268 (El énfasis es mío). Como ya hemos mencionado, este dibujo es la primera reproducción del *Códice Vindobonensis*. Fue realizado por Hiob Ludolf alrededor de 1650 y publicado en la obra: *Museum Wormianum* en 1655. Adelhofer, *Codex Vindobonensis...*, p. 15.

⁹³ Lord Kingsborough, “Facsimile of the original Mexican painting preserved in the Imperial Library at Vienna”, en *Antiquities of Mexico*, vol. II, Londres, 1831.

⁹⁴ Adelhofer, *Codex Vindobonensis...*, p. 16 y fig. 5. En el texto en latín de Lambeck que acompaña la ilustración se ve la frase “Tabula prima”. Peter Lambeck, *Commentarium de Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensis*, 1679. El Grabado fue elaborado por N. Hautt.

⁹⁵ Adelhofer, *ibid.*, pp. 16, 17, 31 y 32 (El énfasis es mío). “It comprises, on 65 panels of a volume screen-folded lengthwise, an ancient Mexican historical work, consisting entirely in coloured hieroglyphs. I show here, as a sample, an engraving of the first of these panels...” Adam Franz Koller, *Petri Lambecii Hamburgensis Commentarium de Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensis*, 1769.

2.5. Paginaciones

Como se dijo arriba, el *Códice Vindobonensis* tiene dos tipos de numeración: la arábica en el anverso y la romana en el reverso. No sabemos bien cuándo se puso esta paginación. En el primer facsímil fotográfico a color, publicado en 1929, ya está numerado como lo vemos actualmente.⁹⁶ Otto Adelhofer comenta que la letra de la numeración es de principios del siglo XIX y que probablemente fue puesta en el momento de publicar *Antiquities of Mexico* de Kingsborough en 1831.⁹⁷ Sin embargo, en dicha edición no se utilizaron los números romanos para el reverso, además, todo el documento se ordenó de izquierda a derecha, es decir, las láminas del reverso fueron colocadas al revés desde la lámina XIII y algunas láminas tienen numeración en arábigo en este orden (figura 2.5).⁹⁸

Lehmann, en el artículo de 1905, numera el reverso de la lámina izquierda a la derecha, en cambio, en su comentario que acompaña al facsímil de 1929 utiliza la nueva paginación para el reverso que se lee de la lámina derecha a la izquierda.⁹⁹ Hacia principios del siglo pasado, Eduard Seler aclara en su comentario sobre el *Códice Borgia* que para el *Vindobonensis* utiliza la numeración de Kingsborough.¹⁰⁰

Antes de la edición de este último, en 1811 el viajero alemán Alexander von Humboldt vio el original del *Códice Vindobonensis* en Viena y comentó en su obra *Vues des Cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique* que el manuscrito

⁹⁶ Lehmann y Smital, *Codex Vindobonensis Mexic. I...* Caso, “Explicación del reverso...”, p. 10.

⁹⁷ Adelhofer, *Codex Vindobonensis...*, p. 25, nota 2. La reproducción de las láminas por Aglio para la edición de Kingsborough fue realizada hacia 1824 en Viena.

⁹⁸ La penúltima lámina del reverso tiene en la esquina superior derecha el número “2”. Kingsborough, *Antiquities of Mexico*.

⁹⁹ Lehmann, “Les peintures Mixteco...”, p. 268. Lehmann y Smital, *Codex Vindobonensis...*, pp. 13-42.

¹⁰⁰ Eduard Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963[1904], vol. II, p. 235.

mexicano de Viena se lee de derecha a izquierda y de abajo a arriba en bustrófedon.¹⁰¹ En su texto no nos queda claro si está hablando solamente del reverso o de ambas caras. Pero menciona a continuación la ausencia de los signos calendáricos en la primera y la vigésima segunda lámina, las cuales coinciden si contamos desde la lámina derecha del anverso, en cambio no concuerdan si leemos desde la izquierda de la misma cara.¹⁰² Si el códice ya tenía puesta la numeración ¿no la hubiera respetado aunque sabía que se leía de derecha a izquierda como hacemos actualmente? Pero entonces sabiendo el orden correcto de lectura, ¿por qué habría puesto en el anverso la numeración inversa de la dirección de lectura, es decir, de izquierda a derecha?

El Departamento de Investigación Documental del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, por su parte, diagnosticó que los dos tipos de foliación —arábigo y romano— fueron puestos en diferentes momentos, aunque los dos pertenecen a la segunda mitad del siglo XIX, dado que tienen “rasgos muy bien definidos y uniformes en el trazo, cosa que no ocurre en el siglo XVIII ni a principios del XIX”.¹⁰³ El problema del fechamiento de las numeraciones queda por resolverse.

¹⁰¹ Alexander von Humboldt, *Vues des Cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, París, 1824[1810-1813], tomo 2, pp. 274. *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, México, Siglo XXI, 1995, tomo I, pp. 285-286.

¹⁰² *Ibid.*, 1824, tomo 2, pp. 272-277; 1995, tomo I, pp. 285-286.

¹⁰³ “Dictamen sobre el texto...”.

CAPÍTULO 3

HISTORIA NARRADA EN EL REVERSO DEL *CÓDICE VINDOBONENSIS*

Aunque el enfoque de esta tesis es analizar el reverso del *Vindobonensis* desde el punto de vista del estilo, es importante conocer el contenido del mismo. Algunos aspectos de los estudios estilísticos no pueden abordarse adecuadamente si no entendemos la historia que narra el códice. La intención de este capítulo no es presentar la lectura lámina por lámina, que resultaría una repetición de los trabajos precedentes,¹⁰⁴ sino ofrecer un resumen y una revisión del contenido ya propuesto a través de un análisis estilístico e iconográfico.

El reverso del *Códice Vindobonensis* comienza con el personaje mítico fundador del linaje real de Tilantongo y a lo largo de trece láminas le sigue la lista de sus descendientes, hasta los últimos gobernantes de la tercera dinastía de este sitio. Por el contenido, se piensa que fue pintado en Tilantongo, Mixteca Alta.¹⁰⁵ La historia relatada en este manuscrito pictográfico ya ha sido muy bien estudiada por varios investigadores, sobre todo por Alfonso Caso. De hecho, su artículo “Explicación del reverso del Codex Vindobonensis”¹⁰⁶ fue el primero de toda la serie de sus interpretaciones de los códices mixtecos después de su

¹⁰⁴ Alfonso Caso, “Explicación del reverso del Codex Vindobonensis”, en *Memoria de El Colegio Nacional*, tomo V, núm. 5, 1950. Jansen, *Huisi Tacu. Estudio interpretativo de un libro mixteco antiguo: Codex Vindobonensis Mexicanus I*, Ámsterdam, Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos, 1982, tomo 1, pp. 353-420. Ferdinand Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Origen e historia de los reyes mixtecos. Libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis*, España-Austria-México, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 187-216.

¹⁰⁵ Hay quienes piensan que el reverso del *Vindobonensis* no fue elaborado en Tilantongo por su estilo singular. Maarten Jansen propone que fue realizado en Izúcar por un pintor local. “Purpose and Provenience of the Mixtec Codices”, en *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, vol. 1, núm. 13, 1998, p. 38. Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, *The Mixtec Pictorial Manuscripts. Time, Agency and Memory in Ancient Mexico*, Leiden-Boston, Brill, 2011, pp. 54-59. Manuel Hermann, por su parte, opina que la tradición pictórica del reverso es diferente a la del anverso que fue posiblemente pintado en Tilantongo. *Códice de Yucunama*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2009, pp. 22-23.

¹⁰⁶ Caso, “Explicación del reverso...”. pp. 9-46.

crucial obra sobre el *Mapa de Tezacoalco*.¹⁰⁷ Gracias a él y a otros estudiosos, el reverso del *Vindobonensis* ha sido descifrado casi totalmente, sabemos quién es cada personaje y en qué otro códice aparece.

3.1. Algunos problemas preliminares

Yuhuitayu, *la organización política mixteca antigua y la imagen de hombre y mujer*

En la sociedad mixteca prehispánica, el matrimonio era un factor muy importante dentro de la clase real. Un señorío era gobernado siempre por una pareja matrimonial. Esto se refleja en los discursos plasmados en los códices mixtecos, donde vemos abundantemente la representación de la pareja matrimonial. De acuerdo con Ronald Spores, el casamiento se practicaba dentro de la misma clase social. En el caso de la clase real, si una persona se casaba con alguien de otra clase, perdía su estatus real. El estatus real se obtenía sólo por nacimiento.¹⁰⁸

La unión de los representantes del linaje real de dos pueblos por alianza matrimonial se llamaba *yuhuitayu*¹⁰⁹ (*yuvui tayu* en la ortografía del *Vocabulario en la lengua mixteca* de fray Francisco de Alvarado, publicado en 1593, en el que el fraile le da el significado de

¹⁰⁷ Caso, “El Mapa de Tezacoalco”, en *Cuadernos americanos*, vol. XLVII, núm. 5, 1949.

¹⁰⁸ Ronald Spores, *The Mixtec Kings and Their People*, Norman, University of Oklahoma Press, 1967, p. 11; Ñuu Ñudzahui. *La mixteca de Oaxaca. La evolución de la cultura mixteca desde los primeros pueblos prehispánicos hasta la independencia*, Oaxaca, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, 2007, pp. 87-95.

¹⁰⁹ Kevin Terraciano, *The Mixtecs of Colonial Oaxaca. Ñudzahui History, Sixteenth through Eighteenth Centuries*, Stanford, California, Stanford University Press, 2001, p. 104; “Reading Women into Mixtec Writings”, en E. Boone (ed.), *Painted Books and Indigenous Knowledge in Mesoamerica. Manuscripts Studies in Honor of Mary Elizabeth Smith*, New Orleans, Tulane University, 2005, p. 346.

“ciudad” o “pueblo”¹¹⁰). Kevin Terraciano, en su investigación de fuentes coloniales escritas en lengua mixteca, explica que el término *yuhuitayu* se compone de dos palabras: *yuhui*, que significa “petate”¹¹¹ y *tayu*, dependiendo del tono, “par”¹¹² o “asiento”.¹¹³ Este investigador enfatiza el uso metafórico aprovechando el juego tonal del término *tayu* para significar tanto el asiento de autoridad como la pareja casada, y lo asocia con la imagen de las parejas sentadas frente a frente sobre un petate que aparece frecuentemente en los códices mixtecos. Él piensa que esta figura no significa simplemente el matrimonio real, sino también representa tanto el señorío como el asiento del gobernante y afirma que es una descripción gráfica del concepto *yuhuitayu*.¹¹⁴ Por su lado, Maarten Jansen y Aurora Pérez Jiménez consideran que *yuhuitayu* se compone de “petate” y “trono” y que funciona como un difrasismo para significar “señorío”, al igual que *in petatl in icpalli*: “petate y silla”, metáfora de “autoridad” de la cultura nahua del centro de México.¹¹⁵

La imagen de la pareja sentada sobre un petate abunda en ciertos códices como el *Bodley* y el *Selden*. De hecho, Mary Elizabeth Smith propone la traducción literal de la frase [*yo*] *cuvui huico yuvui ya* de la entrada “casarse el señor” del *Arte en lengua mixteca*

¹¹⁰ Francisco de Alvarado, *Vocabulario en lengua mixteca*, edición facsimilar con un estudio de Wigberto Jiménez Moreno, México, Instituto Nacional Indigenista e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1962[1593], “ciudad” (f. 63v.), “pueblo” (f. 174v.).

¹¹¹ “Reed (or palm) mat” en Terraciano, *The Mixtecs of...*, p. 104; “Reading Women...”, p. 347. *Yuvui*, “estera” (f. 107r.), “petate”, (f. 167r.), en Alvarado, *ibid.*

¹¹² “Pair” en Terraciano, “Reading Women...”, 2005, p. 104. “Par”, en Alvarado, *ibid.*, f. 161r.

¹¹³ “Seat” en Terraciano, *ibid.*, p. 104. “Asiento” en Alvarado, *ibid.*, f. 27v., “silla” en Alvarado, *ibid.*, f. 189v.

¹¹⁴ Terraciano, *The Mixtecs of...*, pp. 102-103 y 165; “Reading Women...”, pp. 346-348. Hermann pone en duda la traducción de *yuhuitayu* de Terraciano como “estera o el petate de la pareja casada” y su relación metafórica visual con la imagen de pareja. Además, Hermann propone una figura de un asiento específico hecho de madera y petate como representación gráfica del término *yuhuitayu* que sólo aparece en el *Código Selden*. Para este investigador, la imagen de una pareja de señores sentados sobre un petate representa el acto ceremonial del matrimonio en sí. Para seguir su argumento con más detalle, véase Hermann, “Códices y señoríos. Un análisis sobre los símbolos de poder en la Mixteca prehispánica”, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, tomo I, pp. 207-211.

¹¹⁵ Jansen y Pérez Jiménez, *La dinastía de Añute. Historia, literatura e ideología de un reino mixteco*, Leiden, Universiteit Leiden, 2000, p. 63.

de fray Antonio de los Reyes, publicado en 1593, como “hay una celebración real en el petate”.¹¹⁶ Esta imagen continúa apareciendo frecuentemente en los códices y los lienzos elaborados a principios de la Colonia.¹¹⁷ Por contraste, es muy escasa su presencia en otros códices prehispánicos,¹¹⁸ y en el *Colombino-Becker* y en el reverso tanto del *Nuttall* como del *Vindobonensis* es nula. Además, en este último, muy raras ocasiones la pareja aparece sentada y, sobre todo, muy pocos hombres están en dicha postura. Lo interesante es el caso del anverso del *Vindobonensis*. En éste sólo dos matrimonios aparecen sentados sobre un petate, ellos son la pareja fundadora del señorío de Apoala y los padres de la señora fundadora. Son las únicas parejas que aparecen en este códice después de la creación del mundo terrestre por el señor 9 Viento.¹¹⁹ Apoala es, como sabemos, el lugar de origen de todas las dinastías de la Mixteca.

En el reverso del *Vindobonensis*, el matrimonio se representa mediante un par de personajes de sexo opuesto mirando frente a frente y uno de ellos, por lo general la mujer, lleva en la mano un vaso con espuma. Como acabamos de ver en la imagen de la pareja sentada sobre un petate, Smith analiza desglosando palabra por palabra varias expresiones

¹¹⁶ Como vimos arriba, *yuvui* significa “petate”. *Yo* es un prefijo para verbo que indica tanto el infinitivo como el presente indicativo, por lo que Smith lo omite en su análisis. Según esta autora, *cuvui* significa “haber (to be)”, “poder (be able)” u “ocurrir (happen)”, *huico*, “celebración” o “día festivo (feast day)” y *ya* es un sufijo que denota “nobleza” (suffix that denotes nobility). Mary Elizabeth Smith, *Picture Writing from Ancient Southern Mexico. Mixtec Place Signs and Maps*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1973, pp. 30-31. Antonio de los Reyes, *Arte en lengua mixteca*, edición facsimilar, Nashville, Tennessee, Vanderbilt University, 1976[1593], pp. 8, 26, 47 y 76. Caso, “Vocabulario sacado del ‘Arte en lengua mixteca’ de Fr. Antonio de los Reyes”, en Alvarado, *Vocabulario en lengua...*, p. 139.

¹¹⁷ Por ejemplo, el *Mapa de Teozacoalco* y el *Códice Becker II*.

¹¹⁸ En el anverso del *Nuttall*, sobre todo en la sección de las dinastías de Teozacoalco y de Zaachila (láms. 27 a 35), las parejas aparecen sentados sobre una base rectangular amarilla lisa. No sabemos si esta figura representa un petate u otra cosa. Jansen y Pérez Jiménez opinan que esta banda rectangular es un petate en forma estilizada. Jansen y Pérez Jiménez, *The Mixtec Pictorial...*, p. 73. La única pareja sentada sobre un petate, lo sabemos con seguridad por el motivo dentro del rectángulo, es el señor 6 Muerte y la señora 6 Agua, quienes parecen ser fundadores del sitio Cerro con Cola de Tlacuache o Cerro de la Cara y Cola, que se encuentra en la lámina 24. Son bisabuelos por línea materna del gran conquistador 8 Venado, Garra de Jaguar.

¹¹⁹ Láminas 35 y 34.

del *Arte en lengua mixteca* de Reyes, para entender algunas pictografías. A la frase *nisiñe saha ya* de la entrada “casarse el señor”, propone una traducción literal como “un vaso real fue colocado [ante el noble]”.¹²⁰ El autor mismo del *Arte*, para esta misma expresión, agrega otra traducción como “començo a beuer pulcre”.¹²¹

Con base en la misma obra de Reyes, Smith examina el sustantivo *ynodzehua* de la entrada “arras, entre señores, de casamiento” y detecta la palabra “cacao”, *dzehua*, dentro de la expresión.¹²² Para ella, *yno* es un vocablo relacionado con algo vegetal, de ahí propone que éste puede referirse a las flores de cacao, y que la expresión total *ynodzehua* coincide con la imagen de cacao o chocolate incluyendo a la figura de flores sobre la espuma que sale del vaso que aparece en muchas escenas de matrimonio. Sobre estas flores, Pablo Escalante opina que no son una representación naturalista del objeto sino más bien son un signo conceptual que simboliza el alto valor del líquido.¹²³ Jansen y Pérez Jiménez, por su parte, proponen que el significado de *ynodzehua* como “arras” es otro difrasismo, pues, según estos autores, la traducción literal de este término es “tabaco y chocolate” y los dos juntos crean el tercer significado “arras”.¹²⁴ De cualquier forma, el contenido del vaso puede ser tanto pulque como chocolate.

Los personajes femeninos de varias parejas en el reverso del *Vindobonensis* llevan un vaso con espuma blanca o café. Cuando la espuma es blanca, no tiene flores, y la

¹²⁰ De acuerdo con Smith, *ni* es un prefijo para verbo que indica el pretérito pasado, *siñe* significa “puesto (to be put)” o “colocado (to be placed)”, *saha*, “vaso real (royal vessel)” y *ya*, “nobleza (nobility)”. Smith, *Picture Writing from...*, pp. 30-31. Reyes, *Arte en lengua...*, p. 76.

¹²¹ Reyes, *ibid.*

¹²² Smith, *ibid.*, pp. 30-31. Reyes, *ibid.*, p. 75. Alvarado, *Vocabulario en lengua...*, f. 40r.

¹²³ Comunicación personal.

¹²⁴ Jansen y Pérez Jiménez, *La dinastía de Añute*, p. 63.

mayoría —tres de los cuatro— de los ejemplos de espuma café llevan flores.¹²⁵ La forma de algunos recipientes insinúa que es un vaso trípode con el borde rojo en el cuello, como las vasijas polícromas arqueológicas típicas del periodo Posclásico encontradas tanto en la Mixteca como en el valle de Oaxaca. Cuando la vasija fue portada por un hombre, la forma de la espuma, o más bien, parte del líquido que sale del recipiente es diferente.¹²⁶ Posiblemente se representa otro tipo de líquido. Las imágenes del casamiento de nobles de nuestro códice coinciden con algunas expresiones de la lengua mixteca.

Como ya ha sido señalado por varios investigadores, si comparamos con los manuscritos nahuas, en los mixtecos la figura femenina ocupa un lugar importante. No obstante, los códices mixtecos prehispánicos subsistentes hasta hoy en día tienden a tener hombres como protagonistas.¹²⁷ No solamente en el reverso del *Vindobonensis* sino también en ambas caras del *Bodley* y del *Nuttall*, así como en el *Colombino-Becker*, la figura masculina es más abundante y las mujeres suelen ser solamente sus esposas, sus hermanas o sus hijas.¹²⁸ En el caso del *Vindobonensis* reverso, por ejemplo, en total aparecen 158 figuras humanas, de las cuales 87 son personajes masculinos y 71, femeninos. Además, en la mayoría de las ocasiones, cuando aparecen hombre y mujer como una pareja frente a frente, aparece primero el hombre que la mujer. El protagonismo de los hombres se explica porque en estos documentos el hombre o el esposo es el del linaje de la línea

¹²⁵ Las vasijas con espuma café y flores se encuentran en las láminas I-3 (3), III-1 (36) y IX-2 (114); sin flores, en la V-1 (65); espuma blanca, en las IV-2 (45), V-3 (53) y X-1 (122). Los números entre paréntesis corresponden a la numeración de los personajes en el apéndice 1.

¹²⁶ Láminas V-3 (55) y VI-3 (76). El primer caso es una escena de matrimonio y no sabemos por qué en ésta el hombre es el que lleva la vasija y no la mujer, como las convenciones normales.

¹²⁷ Obviamente tenemos que tener presente que los códices que han sobrevivido hasta la actualidad son muy pocos en comparación con los que existirían en la época prehispánica. Para sacar cualquier conclusión, hay que tener en cuenta de que estamos frente a un corpus limitado.

¹²⁸ Salvo la señora 6 Mono, Quechquémitl de Guerra, en el *Selden* y en el *Bodley* reverso y las dos señoras 3 Pedernal, madre e hija, en el *Nuttall* anverso.

principal del relato. El reverso del *Vindobonensis*, cuyo contenido se concentra en la genealogía de las dinastías de Tilantongo, sólo relata los matrimonios de los hijos varones herederos; a veces llega a presentar el matrimonio de un hijo no sucesor, pero nunca habla del casamiento de las hijas ni tampoco nos relata los ascendientes de las esposas. Las láminas 1 a 18 del *Bodley* cuentan la misma historia del reverso del *Vindobonensis* pero con más detalles. Este primero presenta a los padres, a veces hasta los abuelos y bisabuelos de las cónyuges de los protagonistas y los matrimonios de los hijos e hijas no herederos. En este códice los familiares del linaje, sean hombres o mujeres, generalmente ven hacia la dirección de la lectura, en otras palabras, aparecen primero que su pareja y se presentan en una sola figura su nacimiento y su matrimonio.

Una contradicción con el protagonismo de los hombres es que en el reverso del *Vindobonensis* hay más mujeres que hombres que aparecen sentadas sobre algún tipo de asiento.¹²⁹ En muchas ocasiones, en la escena de matrimonio, la mujer es la que aparece sobre el asiento y su esposo está de pie (figura 3.1a), o sentado directamente en el suelo con las piernas dobladas recogidas hacia el pecho (figura 3.1b), o en la postura genuflexa con apoyo de una sola rodilla (figura 3.1c). También cuando se enlistan los hijos de una pareja, las hijas son las que aparecen sentadas sobre el asiento y los hijos sin éste.¹³⁰

¿Habrá algún significado marcado si se está sentado sobre el asiento o no? Veamos cada caso.

¹²⁹ De las figuras sentadas sobre el cojín de piel de animal, 23 son hombres (incluyendo un caso dudoso) ante 37 mujeres; sobre el asiento con soportes escalonados se contaron 2 hombres ante 4 mujeres; y sobre el taburete sin soporte sólo aparece una vez un personaje masculino.

¹³⁰ Por ejemplo, los hermanos y medios hermanos de 8 Venado en las láminas VI/VII-3 (79) (80) (81) y VII (86) (87) (88); los hijos de éste en la lámina VIII.

La primera mujer que aparece sentada sobre el cojín de piel de jaguar en el reverso del *Vindobonensis* es la señora 1 Pedernal (12).¹³¹ Ella es la única persona en esta sección que presenta su lugar de origen de una manera muy clara, unida por las huellas de pies humanos al signo toponímico Lugar de Bulto de Xipe.¹³² Aunque aún no se sabe exactamente su ubicación, Lugar de Bulto de Xipe es un sitio muy importante en la historia antigua mixteca.

Ahora bien, el primer hombre que aparece sobre un asiento es el señor 9 Águila (33)¹³³ (10 Águila en el *Bodley*), tercer hijo del señor 12 Lagartija del Monte que se Abre y de la señora 12 Zopilote del Cerro del Sol. Este personaje, junto con sus padres y sus tres hermanos, murió en la Guerra contra la gente de piedra.¹³⁴ No hemos encontrado alguna explicación de por qué sólo él, entre los cuatro hijos de dicha pareja, se sienta en el cojín de jaguar.

En el caso del distinguido conquistador 8 Venado, Garra de Jaguar, en las escenas de matrimonio sus cinco esposas están sentadas sobre el cojín de jaguar, mientras que él aparece sólo una vez sentado sobre el cojín cuando se casa con la señora 10 Zopilote (105).¹³⁵ Ella fue viuda del hermano menor del señor 8 Venado e hija de la hermana del señor 12 Lagartija, quien fue el tercer gobernante de la primera dinastía de Tilantongo. Manuel Hermann señala que por el matrimonio con esta señora —descendiente del tercer rey— 8 Venado aseguró su legitimidad de gobernar Tilantongo.¹³⁶ ¿Será por eso que 8

¹³¹ Como ya se había comentado, los números entre paréntesis corresponden a la numeración de la figura humana del apéndice 1.

¹³² Lámina II-1.

¹³³ Lámina III-1.

¹³⁴ *Bodley* lámina 3-III.

¹³⁵ Láminas VIII y IX.

¹³⁶ Hermann, *Códice Nuttall. Lado 2: la historia de Tilantongo y Teozacoalco*, Arqueología mexicana, edición especial núm. 29, 2008, p. 68.

Venado se sienta en el cojín cuando se casa con ella? Aparte de esta escena de casamiento, 8 Venado aparece sentado en un asiento en dos ocasiones más: una, en su segunda aparición, probablemente cuando recibe la nariguera de turquesa,¹³⁷ y la otra, cuando muere.¹³⁸

Antonio de Herrera, cronista mayor de Indias de Felipe II, reportó que en la región mixteca los palacios de los caciques estaban esterados y había cojines de cuero de leones, tigres, y de otros animales.¹³⁹ Hermann estudió con mucho detenimiento los asientos de poder en los códices mixtecos.¹⁴⁰ El investigador detectó diez diferentes tipos, de los cuales cuatro aparecen en el *Vindobonensis* reverso que son: 1) asientos sin respaldo (figura 3.2a), 2) taburetes sin soportes (figura 3.2b), 3) asientos forrados con piel de jaguar (figura 3.2c) y 4) asientos forrados con piel de puma (figura 3.2d). La distinción entre los dos últimos es la presencia o la ausencia de los pequeños círculos negros que imitan las manchas de jaguar. Dice el autor que no hay diferencia de jerarquía entre estos dos asientos.¹⁴¹ Según su análisis, entre los nahuas del centro de México y los quichés de Guatemala había una tradición de marcar pictóricamente la diferencia de estatus por los tipos de los asientos. En el caso de los mixtecos, Hermann ha detectado sólo en el *Colombino-Becker* un ejemplo en que la distinción muy marcada de la forma de asiento corresponde a su rango.¹⁴² Curiosamente, en este códice, en la escena donde el señor 8 Venado y la señora 6 Mono

¹³⁷ Lámina VII-2 (85).

¹³⁸ Lámina IX-2 (110).

¹³⁹ Antonio de Herrera, *Historia general de los hechos de los castellanos, en las islas, y tierra-firme de el mar oceano*, Asunción del Paraguay, Editorial Guaranía, 1945[1601-1615], tomo III, p. 166.

¹⁴⁰ Hermann, “Códices y señoríos...”, tomo I, pp. 179-220.

¹⁴¹ La presencia o la ausencia de las manchas puede indicar la diferencia de animal como propone Hermann, sin embargo, también puede ser una estrategia pictórica empleada por los pintores de los códices para evitar monotonía en las representaciones, dado que existen signos calendáricos del día Jaguar tanto con manchas como sin éstas. Véase por ejemplo, las láminas 52, 61 y 63 del *Nuttall* y las 36, 37, 40 y 41 del anverso del *Vindobonensis*.

¹⁴² Hermann, “Códices y señoríos...”, tomo I, pp. 201-205.

van a dar una ofrenda a la diosa de la muerte y patrona de los mixtecos, 9 Hierba, el asiento de 6 Mono es más alto y elaborado que el de 8 Venado.¹⁴³ Lo mismo ocurre en la misma escena en el reverso del *Nuttall*: 6 Mono se sienta sobre un cojín de piel de puma mientras que 8 Venado fue pintado sin asiento.¹⁴⁴ De este asunto, Hermann opina que se debe a que en este entonces el rango social de 6 Mono era más alto que el de 8 Venado.¹⁴⁵ Dentro del reverso del *Vindobonensis* no hemos encontrado si la diferencia de tipo de asiento marca algún significado.

Los colores empleados en los distintos tipos de asiento en el reverso del *Vindobonensis* son los mismos, el amarillo y el rojo son los colores predominantes, a veces con discos de color azul y ocre. A partir de la lámina X, el pintor abusa de los asientos, casi todos los personajes los llevan, sobre todo, el cojín de jaguar.

Otro ejemplo del énfasis que se hace en el asiento en las representaciones de mujeres se ve en el *Códice Bodley*. En este manuscrito en muchas ocasiones las mujeres de una pareja matrimonial se sientan en una base más alta que la de sus respectivos esposos (figura 3.3).¹⁴⁶ Este fenómeno del *Bodley* y del reverso del *Vindobonensis* es interesante, no obstante, aún no hemos encontrado alguna explicación. En los códices de la Mixteca Baja elaborados después de la Conquista, tales como el *Códice Tulane*, el *Dehesa* y el *Egerton* ocurre lo contrario.¹⁴⁷ En ellos sólo los hombres son los que se posan sobre el asiento. En

¹⁴³ *Colombino*, lámina 3-II.

¹⁴⁴ *Nuttall*, lámina 44-II/III.

¹⁴⁵ Hermann, *Códice Colombino. Una nueva historia de un antiguo gobernante*, edición con facsimil, análisis e interpretación, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011, p. 98.

¹⁴⁶ Por ejemplo, en los dos matrimonios del señor 5 Lagarto, padre de 8 Venado, sus esposas se sientan sobre doble base, mientras que él sólo sobre una. Véase la lámina 7-III/IV, asimismo, véase varios matrimonios en las láminas 13 a16, y en la 34-II el casamiento de la señora 6 Mono con el señor 11 Viento.

¹⁴⁷ El estilo de estos tres códices es una mezcla del mixteco y del nahua del centro de México, de tal manera, Mary Elizabeth Smith lo define como el estilo de transición entre estas dos regiones. Smith, *Picture Writing from ...*, p. 18. Smith y Ross Parmenter, *The Codex Tulane*, New Orleans, Tulane University, 1991, p. 11.

los lienzos de *Santa María Nativitas*, *Tlatiltepec* e *Ilhuitlán*, del valle de Coixtlahuaca, los hombres, además de aparecer sobre un petate junto con su pareja, aparecen sentados en un cojín de piel de jaguar o un asiento de petate con respaldo. Terraciano opina que las mujeres nobles mixtecas eran más que simplemente cónyuges de los gobernantes masculinos,¹⁴⁸ y que también gobernaban junto con los hombres.¹⁴⁹ Parece que el hombre y la mujer tenían los mismos derechos. Entonces, ¿por qué aparecen más mujeres sentadas en un asiento o base más alta que los hombres?¹⁵⁰ Esperamos que en el futuro podamos encontrar algunas respuestas a esta pregunta.

Supuestos estado inconcluso y frecuencia de errores

La última parte del reverso del *Vindobonensis* es problemática puesto que el pintor suprimió primero la figura humana y luego los nombres personales, y sólo pintó los nombres calendáricos de los personajes.¹⁵¹ La omisión de las figuras humanas y nombres personales en esta parte ha llevado a considerar que el reverso del *Vindobonensis* es un documento incompleto. Casi todos los estudiosos que han comentado dicho códice han

Estilísticamente los primeros dos documentos se parecen mucho entre sí. La forma de asiento de estos dos es la típica del asiento de poder del centro de México conocido como *icpalli*, una silla de petate con respaldo.

¹⁴⁸ Terraciano, “Reading Women...”, p. 352.

¹⁴⁹ Terraciano, *The Mixtecs of...*, p. 169.

¹⁵⁰ Dentro de los códices de la Mixteca Alta, en el anverso del *Vindobonensis* y del *Nuttall* hay más hombres con asiento que mujeres. En el último, en el caso de un matrimonio, las mujeres suelen sentarse en el cojín de piel de jaguar y los hombres en el asiento rectangular con soportes escalonados. Véase las láminas 10, 11, 23, y 30 del *Nuttall*.

¹⁵¹ Láminas XII y XIII. Para explicar este misterioso hecho, Maarten Jansen reconstruye una historia —el autor advierte que es una reconstrucción puramente hipotética—, que el *Códice Vindobonensis* fue regalado por parte del cacique de Tilantongo a Hernán Cortés, el nuevo Quetzalcóatl, en un encuentro entre él y los nobles mixtecos en la región de Izúcar y al embajador de Tilantongo se le ocurrió agregar en el reverso la genealogía de su señorío justo al momento de la entrega para que el conquistador supiera quién le estaba ofreciendo este regalo. Jansen, “Purpose and Provenience...”, pp. 37-38. Jansen y Pérez Jiménez, *The Mixtec Pictorial...*, pp. 58-59.

señalado su estado inconcluso.¹⁵² No obstante, viéndolo desde el punto de vista de la narración, este documento no termina a la mitad de un acontecimiento, sino que presenta hasta el último gobernante de la tercera dinastía de Tilantongo y los personajes relacionados con él. Curiosamente, en el anverso del *Nuttall*, la sección de las dinastías de Teozacoalco que se junta con la tercera de Tilantongo también termina con la misma escena.¹⁵³ Si el objetivo es narrar las primeras tres dinastías de este sitio, el reverso del *Vindobonensis* es una obra concluida. Además, ningún códice mixteco prehispánico subsistente, salvo el anverso del *Vindobonensis*, termina completamente la historia e inclusive todos dejan láminas blancas al final, algunos, con las líneas de división trazadas. Aunque el estado inconcluso de varios documentos ha sido reconocido y comentado,¹⁵⁴ los estudiosos no han enfatizado dicha condición como lo hacen para el reverso del *Vindobonensis*. La omisión de elementos en la parte final da fuertemente la impresión de que es un documento inacabado, aunque suprimir la figura humana no es una expresión exclusiva del *Vindobonensis* reverso, sino también aparece en ambos lados del *Bodley*. A diferencia del *Vindobonensis*, en el caso del *Bodley*, la omisión ocurre de manera regular cuando se presentan los ascendientes de las cónyuges de los protagonistas, por lo que en

¹⁵² Otto Adelhofer, *Codex Vindobonensis Mexicanus 1*. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Graz, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1963, p. 9. Caso, “Explicación del reverso...”, p. 44. Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1. pp. 6 y 355. Hermann, *Códice de Yucunama*, p. 23.

¹⁵³ Lámina 33. Los cuatro personajes de esta lámina son hermanos del señor 5 Caña, último rey de la 3ª dinastía de Tilantongo y al mismo tiempo es el 4º de la 3ª dinastía de Teozacoalco. La línea roja gruesa que atraviesa completamente la lámina marca el cambio de tema. Cabe destacar que Teozacoalco es el sitio central de esta sección y la 3ª dinastía de este sitio no termina aquí sino continúa, es decir, se interrumpe la narración, por lo que la fecha del nacimiento de estos señores fue utilizada para ubicar temporalmente la elaboración del anverso del *Nuttall*. Caso, *Interpretación del Códice Bodley*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1950, p. 46. Hermann, *Códice Nuttall. Lado 2*, p. 80.

¹⁵⁴ Ambas caras del *Bodley* y del *Nuttall*. Caso, *ibid.*, pp. 13 y 70. Ferdinand Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Crónica mixteca. El rey 8 Venado, Garra de Jaguar, y la dinastía de Teozacoalco-Zaachila. Libro explicativo del llamado Códice Zouche-Nuttall*, España-Austria-México, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 29. Jansen y Pérez Jiménez, *The Mixtec Pictorial...*, p. 71.

este último documento podemos clasificarla más bien como una abreviación a propósito de los datos secundarios, la cual se aplica en todo el códice.

¿A qué se debe este fenómeno en el reverso? Varios investigadores consideran que la omisión fue por premura.¹⁵⁵ A partir de la lámina X observamos ciertos factores que nos hacen pensar que el pintor tuvo prisa. Se nota que se limitan las variaciones de los ademanes, por ejemplo, salvo un caso, no hay personajes parados, la mayoría están sentados sobre el cojín de piel de jaguar y casi todas las mujeres están descalzas. Pareciera como si el pintor hubiera trabajado mecánicamente. Asimismo, el número de datos incongruentes por la convención pictográfica y la contradicción de información dentro del mismo reverso aumentan hacia finales del documento. Pero, por otra parte, notamos que el pintor de esta sección tenía conciencia clara del contenido. El último personaje que se representa mediante la figura humana es la señora 3 Conejo (158), quien se casó con el señor 9 Casa (162), por este matrimonio dicho señor tuvo derecho de gobernar Tilantongo después de la ruptura en la línea de sucesión de este sitio. Los tres personajes¹⁵⁶ sin la figura humana que le siguen a esta señora (159) (160) (161) son sus hermanas, las cuales no tienen mayor importancia para la historia dinástica de Tilantongo. Asimismo, el inicio de la desaparición de los nombres personales coincide con el comienzo de la narración de la vida del segundo rey 2 Agua (170) y sus matrimonios. No podemos negar que la coincidencia del inicio de las omisiones tanto de la figura humana como de los nombres personales con el cambio de tema puede ser mera casualidad, dado que ocurre justo en el cambio de franja,

¹⁵⁵ Caso, “Explicación del reverso...”, p. 44. Karl Anton Nowotny, *Tlacuilolli. Style and Contents of the Mexican Pictorial Manuscripts with a Catalog of the Borgia Group*, traducción y edición por G. A. Everett, Jr. y E. B. Sisson, Norman, University of Oklahoma Press, 2005 [1ª ed. en alemán: 1961], p. 8. Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1. pp. 6 y 355. Hermann, *Códice de Yucunama*, p. 23.

¹⁵⁶ Según Caso, son cuatro dado que este autor considera que 10 Agua son dos hermanas gemelas. Caso, *ibid.*, p. 40.

sin embargo, no podemos descartar la posibilidad de que la omisión de los elementos no fuera arbitraria.

Alfonso Caso, en su estudio del *Códice Bodley*, definió como “errores” los casos en que al comparar entre varios códices mixtecos algún dato era diferente o incongruente.¹⁵⁷ Los manuscritos que comparten los mismos datos son el reverso del *Vindobonensis*, el anverso del *Bodley* y el anverso del *Nuttall*, y en alguna información, el *Selden* y el *Mapa de Tezacoalco*. Aunque se acostumbra llamarles errores, a ciencia cierta no sabemos si son errores o tienen otras implicaciones. La frecuencia de errores en el reverso del *Vindobonensis* es un aspecto que ha sido señalado por varios estudiosos. En efecto, junto con el aparente estado inconcluso, el supuesto apresuramiento por omisión de elementos en la parte final y la calidad de las líneas, la abundancia de errores, es una de las razones por las que el reverso del *Vindobonensis* ha sido considerado como un códice de manufactura tardía y ha recibido descalificaciones respecto al anverso del mismo documento.¹⁵⁸ Jansen piensa que el tener muchos errores es una característica típica de una copia, y estos rasgos se debían a que el *Vindobonensis* reverso fue elaborado por un pintor inexperto que copió, con prisa, bajo presión, un original antiguo y dañado; además el pintor no conocía ni manejaba bien la historia de Tilantongo ni tampoco tuvo oportunidad de cotejarlo con otros documentos.¹⁵⁹ Cuando habla de la frecuencia de errores para otros documentos cambia su calificación. Nancy Troike propone que el *Colombino-Becker* y el reverso del *Nuttall* son copias de un mismo lienzo y primero se elaboró el reverso del *Nuttall*, pero éste tuvo varios

¹⁵⁷ Caso, *Interpretación del Códice Bodley*, p. 19.

¹⁵⁸ Caso, “Explicación del reverso...”, p. 44. Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1, p. 355; “Purpose and Provenience...”, p. 37.

¹⁵⁹ Jansen, “Purpose and Provenience...”, pp. 36-37. Jansen y Pérez Jiménez, *The Mixtec Pictorial...*, p. 54. Véase también la nota 149 de este capítulo.

errores por lo que más tarde se produjo otra copia más exacta que es el *Colombino-Becker*. En otras palabras, esta autora piensa que el que tiene errores es más temprano en su manufactura que el que no tiene errores.¹⁶⁰

En contraste con lo que propuso Caso, Hermann no considera que los datos incongruentes de la minoría sean errores, sino son buenas muestras de que los códices se elaboraron bajo las distintas realidades de cada pueblo, con finalidades diferentes. En lugar de descartar estos datos —dice Hermann—, se les debe mirar como puntos importantes en donde se reflejan las particularidades de cada documento.¹⁶¹

Siguiendo el método de Caso, detectamos veinticuatro datos incongruentes en el reverso del *Vindobonensis*, algunos comparándolos con los datos presentados en el anverso tanto del *Nuttall* como del *Bodley* en donde coinciden, y otros que no siguen la convención pictográfica o muestran claros errores en las figuras pintadas. En otros casos, cuando aparece varias veces el mismo dato, hay incoherencia de una vez a la otra.

¹⁶⁰ Nancy P. Troike, “Fundamental Changes in the Interpretations of the Mixtec Codices”, en *American Antiquity*, vol. 43, núm. 4, 1978, p. 564.

¹⁶¹ Hermann, *El Códice Colombino*, p. 74.

	Dato del <i>Vindobonensis</i> reverso	Dato de los otros	V. reverso lám-banda	<i>Bodley</i> lám-banda	<i>Nuttall</i> lám- columna
	1 ¹⁶²	Día 8 Pedernal	Día 7 Pedernal	I-3	1-IV
2 ¹⁶³	Sr. 8 Hierba	Sra. 8 Hierba	I-1	2-III	
3 ¹⁶⁴	Año 2 Conejo	Año 1 Conejo	II-3	2-I	
4	Sra. 12 Perro	Sra. 12 Jaguar	IV-3	6-IV	23-III
5	Sr. 11 Agua	Sr. 12 Agua	V-2	6-III	24-I
6	Sra. 8 Águila	Sra. 9 Águila	VI-3	7-IV	26-I/42-II
7	Sr. 11 Movimiento	Sra. 12 Movimiento	VI-3	8-III	26-I/42-II
8 ¹⁶⁵	Sra. 6 Mono	Sra. 6 Viento	VIII-2	12-III	
9	Sra. 6 Águila Perro- Telaraña	Sra. 6 Águila Jaguar- Telaraña	VIII-2	12-I/II	27-I
10	Día 2 Venado	Día 3 Venado	VIII-2	12-I	27-I
11	Sr. 5 Casa	Sr. 6 Casa	VIII-3	12-II	27-I
12	Inversión del nombre del Sr. 6 Casa y de la Sra. 9 Movimiento		IX-2	13/14-IV	
13 ¹⁶⁶	Sr. 9 Caña	Sr. 8 Caña	X-2	14-II	
14	Forma del signo Caña del Sr. 9(8) Caña		X-2	14-II	
15	Dirección de los Sres. 2 Movimiento y 2 Águila		X-2		
16 ¹⁶⁷	Sr. 12 Flor	Sr. 12 Caña	X-3	16-I	
17 ¹⁶⁸	Sr. 12 Caña Jaguar-Sol	Sr. 12 Caña Coyote-Sol	XI-3	16-II	
18 ¹⁶⁹	Sra. 14 Conejo	Sra. 13 (Lagartija)	XI-2	15-II	
19	Sra. 6 Flor	Sra. 6 Caña	XII-1	16-III	32-I
20	Dirección de la Sra. 4 Mono		XII-1		
21	Dirección de las Sras. 5 Agua y 3 Conejo		XII-2		
22 ¹⁷⁰	Sra. 5 Agua	Sra. 6 Agua	XII-2	15-V	
23	Forma del signo Caña del Sr. 5 Caña		XIII-2	17-II	32-III
24 ¹⁷¹	Forma del signo Caña de la Sra. 11 Caña		XIII-2	17-III	33-I

¹⁶² El caso del *Nuttall* donde aparece la fecha no es exactamente la misma escena, no obstante, por la comparación con otros ejemplos, en una fecha simbólica como ésta, el año y el día suelen llevar el mismo numeral.

¹⁶³ Sólo aparecen en el reverso del *Vindobonensis* y el *Bodley*, sin embargo, es obvio por el patrón que este personaje tiene que ser una mujer.

¹⁶⁴ La escena exactamente igual se encuentra solamente en el *Bodley* lámina 2-I, pero la fecha del año 1 Conejo día 1 Conejo aparece tanto en el *Bodley* lámina 4-II como en el anverso del *Vindobonensis* lámina 42-III junto con el mismo topónimo.

¹⁶⁵ También se encuentra en la lámina 9-III del *Selden*.

¹⁶⁶ Aparece también en la lámina IX-1 del mismo reverso con el nombre 8 Caña.

¹⁶⁷ El mismo personaje se encuentra también en la lámina XI-3 con el nombre 12 Caña.

¹⁶⁸ Es el mismo personaje que el anterior (número 16 de esta lista). En esta lámina su nombre personal cambia de Coyote-Sol a Jaguar-Sol. En las dos ocasiones que aparece en el *Bodley* se llama Coyote-Sol por lo tanto, pensamos que el nombre del señor 12 Caña es Coyote-Sol.

¹⁶⁹ Esta señora sólo aparece en el reverso del *Vindobonensis* y en el *Bodley*. En este último su signo es Lagartija en vez de Conejo. No sabemos cuál es el correcto, sin embargo, el numeral 14 del *Vindobonensis* reverso es claramente erróneo.

¹⁷⁰ La misma señora aparece en la lámina XII-1 en el reverso, con el nombre 6 Agua.

¹⁷¹ En el *Nuttall* aparece como 12 Caña.

Aparte de estos ejemplos, en el reverso del *Vindobonensis* hay otros signos problemáticos, tales como la extraña forma del signo del Año Casa (lámina III-1), la separación del signo del año y el portador (lámina V-3), el signo Búho como portador del año (lámina VI-1) y algunos signos calendáricos sueltos (láminas VIII y IX).¹⁷² El pintor o pintores del reverso tuvieron una tendencia a cambiar el signo Jaguar por el de Perro,¹⁷³ y el Caña por el de Flor.¹⁷⁴ Asimismo, existe discordancia de datos entre los tres documentos, o sólo aparecen en dos documentos con diferente información. Por ejemplo, el nombre calendárico de la hija de la pareja primordial del linaje de Tilantongo aparece como señora 1 Águila (*Vindobonensis* reverso)¹⁷⁵ o 1 Zopilote (*Bodley* anverso);¹⁷⁶ la señora 11 Lagarto (28) y el señor 9 Águila (33) de la lámina III del reverso del *Vindobonensis*, en el anverso del *Bodley* se llaman señora 10 Lagarto¹⁷⁷ y señor 10 Águila¹⁷⁸ respectivamente. En ocasiones la colocación de signos es confusa en el *Vindobonensis* reverso, si no hubieran existido manuscritos paralelos hubiera sido difícil descifrarlos. Tanto el *Bodley* como el *Nuttall* también tienen datos incongruentes e informaciones divergentes y confusas. Podemos especular muchas posibilidades, sin embargo, es muy difícil saber la verdadera razón de la aparición de estos datos incongruentes.

¹⁷² 10 Lagarto en la lámina VIII-2/3, 5 Zopilote en la lámina IX-3 y 2 Mono en la lámina IX-2. Caso considera que 5 Zopilote es el nombre de un hijo o hija muerto en la niñez. Caso, “Explicación del reverso...”, p. 34.

¹⁷³ Números 4 (lám. IV-3) y 9 (lám. VIII-2) de la lista.

¹⁷⁴ Números 15 (lám. X-3) y 19 (lám. XII-1) de la lista.

¹⁷⁵ Láminas I-2 (4) y III-3 (26).

¹⁷⁶ Láminas 1-III, 3-I y 4-II.

¹⁷⁷ Lámina 3-I.

¹⁷⁸ Lámina 3-III.

3.2. Contenido

El reverso del *Vindobonensis* es una lista genealógica de los gobernantes de Tilantongo, con sus parejas matrimoniales e hijos, organizada de una forma muy concisa. Alfonso Caso lo describió como “un magnífico resumen”.¹⁷⁹ La convención general es presentar un gobernante dos veces: la primera aparición es para hablar de su nacimiento¹⁸⁰ y reaparece cuando se casa. Una excepción es el señor 5 Lagarto, Lluvia-Sol. La única escena narrativa en todo el reverso es la ceremonia en que se inicia como sacerdote. Además, es uno de los pocos personajes de los que se presenta su muerte. La figura de este señor se repite nueve veces. Su hijo, el señor 8 Venado, Garra de Jaguar, el protagonista en varios manuscritos mixtecos, también aparece varias veces —en total ocho—, sin embargo, los eventos adicionales son sólo dos: uno es la perforación del *septum* de la nariz, representado sólo por una figura de él sentado con la nariguera de turquesa puesta y otro es, al igual que en el caso de su padre, su muerte. Los demás se tratan de escenas de matrimonio, ya que este señor se casó cinco veces.

Ya habíamos mencionado arriba, que el relato del reverso del *Vindobonensis* tiene paralelo en el anverso del *Códice Nuttall* y del *Bodley*, así como en el *Mapa de Teozacoalco*. La estrategia de contar la historia de cada manuscrito es distinta a la de los demás, esto es porque seguramente cada uno tenía un propósito diferente, aunque el objetivo principal de todos es el mismo: la legitimación del gobernante o los gobernantes a través de la demostración de su descendencia divina directa. Existen códices predominantemente genealógicos como el reverso del *Vindobonensis* o ciertas partes del

¹⁷⁹ Caso, “Explicación del reverso...”, p. 44.

¹⁸⁰ Por la convención pictográfica de este códice y de otros códices mixtecos, aunque se trata del nacimiento, los personajes se representan mediante una figura ya adulta. Tanto en el *Bodley* como en el *Selden*, en su primera aparición los personajes suelen tener el cordón umbilical pero su representación es la de un adulto.

anverso del *Nuttall*; asimismo, algunos manuscritos pictográficos se enfocan a narrar varios episodios de algún personaje específico, como el reverso del *Nuttall* o el *Colombino-Becker*.

Las trece láminas del reverso del *Vindobonensis* están numeradas de I a XIII con números romanos en orden de derecha a izquierda. Cada lámina está dividida en tres bandas horizontales y se lee en forma de bustrófedon iniciando la lectura desde la esquina derecha de la banda inferior de la lámina I y, al llegar a la esquina izquierda de la misma banda en la misma lámina, se sube a la banda de en medio y así consecutivamente hasta llegar al final del códice (figura 3.4). Caso enumeró cada franja de arriba a abajo de 1 a 3 con cifras arábigas para facilitar la lectura (figura 3.4).¹⁸¹ Nosotros numeramos además cada figura humana siguiendo el orden de lectura (ver apéndice 1).

De acuerdo con los estudios precedentes,¹⁸² el reverso del *Vindobonensis* se puede dividir en los siete capítulos siguientes (figura 3.5):

- Capítulo 1: Primera pareja y señores contemporáneos (de la lámina I-3 a la lám. II-3)
- Capítulo 2: Unión del Lugar del Sol y el Monte que se Abre (de la lám. II-3 a la lám. III-1)
- Capítulo 3: Primera dinastía (de la lám. III-1 a la lám. V-1)
- Capítulo 4: Señor 5 Lagarto (de la lám. V-1 a la lám. VII-1)
- Capítulo 5: Señor 8 Venado (de la lám. VII-1 a la lám. IX-2)
- Capítulo 6: Los descendientes del Sr. 8 Venado, segunda dinastía (de la lám. IX-2 a la lám. XII-3)
- Capítulo 7: Tercera dinastía (de la lám. XII-3 a la lám. XIII-2)

¹⁸¹ Caso, “Explicación del reverso...”, pp. 10-11. En nuestro trabajo seguimos esta numeración propuesta por Caso.

¹⁸² Caso, *ibid.* Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1, pp. 353-420. Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Origen e historia...*, pp. 187-216.

3.2.1. Capítulo 1. Primera pareja y señores contemporáneos (de la I-3 a la II-3)

Tanto en el *Vindobonensis* reverso como en el *Bodley* anverso, la historia inicia con el señor 4 Lagarto, Águila Sangrienta (1) (2), quien fue mencionado en la Relación geográfica de Tilantongo del siglo XVI, como el primer señor de este lugar nacido de la tierra.¹⁸³ Ya ha sido mencionado en el apartado sobre los supuestos errores que la fecha que acompaña a este señor probablemente debe ser el año 7 Pedernal día 7 Pedernal, en lugar del día 8 Pedernal. Esta misma fecha, año 7 Pedernal día 7 Pedernal, aparece en la lámina 42 del anverso del *Vindobonensis* como la fecha sagrada de Tilantongo. Este señor se casa con la señora 1 Muerte, Adorno de Sol (3), según el *Bodley* ella nació de un árbol espinoso¹⁸⁴ y, según el *Nuttall* surgió de un cerro.¹⁸⁵ A diferencia del *Vindobonensis* reverso y del *Bodley*, el anverso del *Nuttall* se remonta hasta la historia de las señoras 3 Pedernal, madre e hija, quienes vivieron unas cuatro décadas antes de la mencionada pareja y tuvieron relación con el origen del culto a Quetzalcóatl.¹⁸⁶ Esta historia es contada únicamente en este códice.

Después de la figura de la señora 1 Águila (4) (1 Zopilote en el *Bodley*), hija del señor 4 Lagarto, Águila Sangrienta y de la señora 1 Muerte, Adorno de Sol, en el *Vindobonensis* reverso continúa una serie de combinaciones de un topónimo y una pareja.¹⁸⁷ Todas estas combinaciones también aparecen en el *Bodley*¹⁸⁸ y algunas en el *Nuttall*.¹⁸⁹ En total son ocho parejas-topónimos (figura 3.6a). Caso identificó que los hombres de estas parejas son hijos del señor 4 Lagarto y las mujeres sus respectivas

¹⁸³ “Relación de *Tilantongo* y su partido”, en R. Acuña (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, tomo II, p. 231.

¹⁸⁴ Lámina 1-V.

¹⁸⁵ Lámina 19b.

¹⁸⁶ Hermann, *Códice Nuttall. Lado 2*, pp. 40-57.

¹⁸⁷ La segunda pareja es de dos hombres, lo cual consideramos que es un error del pintor. El personaje llamado 8 Hierba (8), en realidad, debería ser una mujer.

¹⁸⁸ Láminas 1 y 2.

¹⁸⁹ Lámina 22.

cónyuges.¹⁹⁰ Jansen, por su lado, ha propuesto que son los gobernantes contemporáneos de la pareja mencionada y los signos toponímicos sus señoríos, dado que en la escena paralela del *Nuttall*, estas parejas no muestran alguna relación de parentesco con el señor 4 Lagarto y la señora 1 Muerte.¹⁹¹

Nosotros también analizaremos dicha escena en los tres códices. En la lámina 22 del *Nuttall*, aparecen varias parejas sobre un topónimo, algunas dentro del enorme cerro que ocupa toda la lámina y otras, sobre él (figura 3.6a). Por esta forma de organizar las imágenes es difícil reconocer si hay alguna relación sanguínea entre ellas. Ahora bien, la estructura tanto del reverso del *Vindobonensis* como del *Bodley* es de forma lineal (figura 3.6a). En este tipo de organización ¿el orden de aparición tiene que ver siempre con el curso temporal? ¿Qué opción habría si se necesitara representar varios acontecimientos que sucedieron simultáneamente? Cabe señalar que estos dos documentos dividen cada lámina por medio de líneas rojas horizontales de la misma manera a lo largo de todo el códice; en otras palabras, no tienen escenas grandes que ocupen toda o la mitad de la lámina como una estrategia que suelen utilizar otros manuscritos.

En ambos documentos las parejas aparecen en el mismo orden. Inclusive utilizan una forma idéntica para representar de dónde proviene la señora 1 Pedernal, uniéndola con el signo toponímico mediante pisadas humanas (figura 3.6b-2: pareja 4bis). Conectar el personaje a su lugar de origen con pisadas es una convención pictográfica que aparece frecuentemente en ciertos códices, tales como el *Bodley*, el *Selden*, el *Becker II* y el

¹⁹⁰ Caso, *Interpretación del Códice Bodley*, pp. 26-27.

¹⁹¹ Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1, pp. 359-361.

Egerton.¹⁹² La diferencia entre el *Vindobonensis* y el *Bodley* en esta sección es que el último incluye dos registros importantes que no se presentan en el primero: el matrimonio de la señora 7 Muerte (un personaje femenino después de la cuarta pareja)¹⁹³ y una pareja más después de la quinta pareja. Asimismo, en el caso del *Vindobonensis*, por lo general, el topónimo se presenta independiente de las figuras de la pareja con la que se relaciona y se encuentra antes de ellas, mientras que en el caso del *Bodley*, el topónimo y la pareja se relacionan gráficamente de manera directa, ya que el signo de lugar funge como la base donde se sientan los personajes (figura 3.6b).

En el *Bodley* aparece una fecha antes de la tercera pareja, es decir, del señor 6 Movimiento y la señora 9 Casa. Y el señor 5 Caña y la señora 7 Muerte tienen el cordón umbilical (figura 3.6b-2: parejas 4 y 5), lo cual significaría que son hijos de la pareja anterior o también podría ser que el señor 5 Caña es hijo de la primera pareja y la señora 7 Muerte es hija del señor 5 Caña y su esposa 1 Pedernal. Ambas propuestas se pueden sustentar por la ausencia del signo toponímico asociado a ellos, no solamente en el *Bodley* sino también en el *Vindobonensis*, el cual es omitido porque sería el mismo que el de sus padres. La señora 7 Muerte aparece con un signo de lugar en el *Bodley*, pero en este caso es muy claro que el topónimo corresponde a su esposo, no a ella. La introducción de una fecha y la presencia del cordón umbilical en estos dos personajes nos hace pensar que desde la fecha calendárica hasta la pareja formada por el señor 4 Lluvia y la señora 7 Flor, se trata

¹⁹² Mary Elizabeth Smith propone que la frase *nisiñe saha ya* de la entrada “casarse el señor” de la gramática mixteca de Reyes, que tratamos al principio de este capítulo, puede traducirse también como “el noble hace rastro de pisada”, ya que *siñe saha* significa “rastro de pisada” según el diccionario de Alvarado (f. 178v). De esta manera, la autora plantea que la imagen de un personaje uniéndose con un topónimo por pisadas humanas es la expresión gráfica de esta frase. Smith, *Picture Writing from...*, p. 31.

¹⁹³ Según el *Bodley*, la señora 7 Muerte se casa con el señor 3 Lluvia de Jaltepec. Este es el lugar de origen de la señora 6 Mono y su hijo el señor 4 Viento, este último es uno de los protagonistas del *Bodley* reverso. Jaltepec es el señorío donde fue elaborado el *Códice Selden*.

un asunto aparte y la relación entre las cuatro parejas involucradas es más clara que la de las otras de esta sección. Las tres parejas siguientes cambian de patrón; el signo de lugar ya no es la base donde se sienta la pareja sino se coloca antes de ella. La relación entre ellas tampoco es muy clara, no se puede asegurar si son descendientes de la anterior o, como ha propuesto Jansen, si son gobernantes contemporáneos de la pareja del señor 4 Lagarto y la señora 1 Muerte. Solamente podemos proponer que la mujer de la primera pareja después del cambio, la señora 8 Muerte (quien sólo aparece en el *Bodley*), parece ser hija del señor 5 Serpiente (el personaje masculino de la primera pareja de la serie) porque debajo de su nombre personal aparece el de este señor, señalamiento realizado también por Caso (figura 3.6b-2).¹⁹⁴

La propuesta de Jansen de que los gobernantes representados son contemporáneos, nos parece más plausible porque la estructura de esta sección no coincide con ninguno de los patrones relacionados con parentesco encontrados en otras partes del anverso del *Códice Bodley*. Observamos en este documento dos patrones para representar la genealogía: 1) el descendiente directo, sea hombre o sea mujer, está colocado primero y viendo hacia donde va la lectura, sigue su cónyuge y el topónimo aparece detrás del último indicando el lugar de su origen, en ocasiones, sobre todo en el caso de que el personaje de la relación conyugal es la mujer, aparece, junto con el topónimo, los nombres de sus padres (figura 3.7a);¹⁹⁵ 2) el topónimo funciona como la base donde se sienta la pareja y el descendiente directo, el que ve en la dirección de la lectura, tiene el cordón umbilical (figura 3.7b). Por lo anterior, los personajes de esta parte parecen no ser hijos del señor 4 Lagarto y la señora

¹⁹⁴ Caso, *Interpretación del Códice Bodley*, p. 26.

¹⁹⁵ Solamente si se trata de las cónyuges de los gobernantes. No se presentan los padres de las esposas de los hermanos de los sucesores.

1 Muerte. En el caso del reverso del *Vindobonensis*, también las ocho parejas rompen el patrón general, por lo que podría significar que se trata de un asunto aparte. Además es la única sección en la que aparece un topónimo relacionado a cada pareja.

En el *Vindobonensis* reverso, la última pareja de la serie se dibujó en dos bandas, el esposo quedó arriba y la esposa abajo (figura 3.8a), de esta manera, no se miran mutuamente como debe ser por la convención pictográfica normal de la representación del matrimonio. Aparte de ésta, en la lámina XI hay otra pareja separada en dos registros. En ambos casos, cada miembro de la pareja mira en sentido opuesto al de su compañero. Colocar una pareja en dos registros distintos no es un error del pintor como opina Jansen,¹⁹⁶ sino que parece ser una de las estrategias de representación, sobre todo en los manuscritos organizados horizontalmente. Varios ejemplos de esta forma de arreglo se encuentran en el *Bodley* (figura 3.8b).¹⁹⁷ En éste, a diferencia del *Vindobonensis*, en todos los casos las parejas divididas en dos registros miran a la misma dirección, hacia la orilla de la lámina.

3.2.2. Capítulo 2. Unión del Lugar del Sol y el Monte que se Abre (de la II-3 a la III-1)

Tanto en el *Vindobonensis* como en el *Bodley*, después de la octava pareja de la serie, se encuentra una fecha calendárica junto con un conjunto de signos toponímicos (figuras 3.9a y b). Aunque la manera de organizar los elementos en estos dos códices es diferente, podemos considerar que se trata del mismo sitio puesto que coinciden la mayoría de los componentes: un cerro abierto por un hombre o un par de manos, una vasija trípode y una estructura o basamento con escalera. Este signo trata de un sitio conocido en la literatura sobre los códices como Monte que se Abre-Insecto, pese a que aquí no está la figura del

¹⁹⁶ Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1, pp. 356 y 400.

¹⁹⁷ Se encuentran en las láminas 4-I/II; 5-IV/III; 6-III/II; 12-III/IV; 18-V/IV; 17-I/II; 37-II/III.

insecto. El topónimo con el insecto aparece en varios códices (figuras 3.9d y e), también en el anverso del *Vindobonensis* (figura 3.9c). Las dos caras de este manuscrito fueron elaboradas con dos estilos distintos y la diferencia estilística para representar este mismo signo es muy notoria (figuras 3.9a y c). A pesar de la diferencia, ambas caras del *Vindobonensis* son los únicos ejemplos que presentan al hombre con el cuerpo completo y pintado de negro, en vez de sólo las manos. Sobre la identificación del topónimo, Jansen propone que se trata de Monte Albán, la gran ciudad del Clásico en el valle de Oaxaca,¹⁹⁸ mientras que Hermann plantea que es Monte Negro, sitio arqueológico del periodo Preclásico, situado cerca de Tilantongo.¹⁹⁹

Reaparece la señora 1 Muerte, Adorno de Sol, encontrándose cara a cara con el señor 10 Movimiento y detrás de él está la señora 1 Conejo (figura 3.10). Por la convención, Caso lo interpretó como el segundo matrimonio de la señora 1 Muerte, sin embargo, en el *Bodley* los que están frente a frente son el señor 10 Movimiento y la señora 1 Conejo, mientras que la señora 1 Muerte está ausente.²⁰⁰ De esta manera, Jansen ha interpretado esta escena como 10 Movimiento y 1 Conejo, pareja de casados, conversan con la señora 1 Muerte para que su hijo 4 Conejo contraiga matrimonio con la señora 1 Águila (1 Zopilote en el *Bodley*), hija de la señora 1 Muerte.²⁰¹ Detrás de la señora 1 Águila se encuentra el topónimo del Cerro del Sol (figura 3.10) que, según la lámina 21 del *Nuttall*, es el lugar de origen de la señora 1 Muerte y también el lugar de donde procede la señora 1 Águila. La interpretación de Jansen es muy convincente.

¹⁹⁸ Jansen, "Monte Albán y Zaachila en los códices mixtecos", en *The Shadow of Monte Alban. Politics and Historiography in Postclassic Oaxaca, Mexico*, Leiden, Universiteit Leiden, 1998, pp. 109-115.

¹⁹⁹ Hermann, *Códice Nuttall. Lado 2*, p. 51.

²⁰⁰ Lámina 2-I.

²⁰¹ Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1, p. 361.

De acuerdo con el *Bodley* y el *Nuttall*, varios personajes que aparecen en la siguiente escena mueren en la Guerra contra la gente de piedra.²⁰² El *Vindobonensis* reverso omite este evento bélico por completo. Al parecer, éste fue un acontecimiento muy importante, ya que en el anverso del *Nuttall* se repite dos veces. La omisión de esta guerra sería porque, como ya lo habíamos mencionado, el reverso del *Vindobonensis* se enfoca exclusivamente en la lista genealógica y no presenta ninguna escena narrativa, salvo la ceremonia sacerdotal del señor 5 Lagarto.

3.2.3. Capítulo 3. Primera dinastía (de la III-1 a la V-1)

En la franja superior de la lámina III aparecen una fecha calendárica y un topónimo. Posiblemente es una marca del cambio de tema (figura 3.11).²⁰³ Aquí la forma de representar el signo del año y el portador es extraña (figuras 3.11 y 3.12a). Por los datos que presenta el *Bodley*, sabemos que se trata del año 10 Casa.²⁰⁴ El signo, al parecer, como dijo Caso,²⁰⁵ carece del portador del año, sin embargo, si lo comparamos con otros ejemplos del signo del año de este códice (figuras 3.12b, c y d), podemos proponer que es una forma compuesta del signo del año y del signo Casa. El espacio interior del rectángulo está pintado de color rojo y esta parte en otros ejemplos del signo del año se deja sin colorear. Otro aspecto es que el rectángulo y la “V” invertida no están entrelazados. Asimismo, el color del marco del rectángulo no es el color convencional del signo y es de un sólo color en lugar de dos. Visualmente, el rectángulo y la parte inferior de la “V”

²⁰² *Bodley* láminas 3/4-III y 34/35/36-I; *Nuttall* lámina 20.

²⁰³ Jansen también ha propuesto que la combinación de una fecha y un topónimo puede marcar la interrupción del relato. Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1, pp. 357-358. Lamentablemente, por ser un documento muy corto no podemos afirmar con exactitud si este fenómeno es una regla.

²⁰⁴ Lámina 4-IV.

²⁰⁵ Caso, “Explicación del reverso...”, p. 19.

invertida se parece al dintel y al techo del signo Casa. Éste no es el único ejemplo de la integración del signo del año y el portador en el arte mixteco. También en el famoso pectoral de oro encontrado en la tumba 7 de Monte Albán, el signo Viento y el signo Casa están incorporados al signo del año respectivamente (figura 3.13), aunque los signos del pectoral y el del *Vindobonensis* son visualmente diferentes, los dos casos comparten la misma estrategia pictórica.

A partir de esta escena empieza la narración de los ascendientes del fundador de la primera dinastía de Tilantongo, el señor 9 Viento, Cráneo de Piedra (39). Los manuscritos dicen que la primera pareja, el señor 10 Casa (35) y la señora 1 Hierba (36), procede del Río de la Serpiente. Después aparecen los padres de 9 Viento, el señor 3 Águila (37) y la señora 4 Conejo (38). La esposa de 9 Viento, la señora 5 Caña (40), es una de los sobrevivientes de la Guerra contra la gente de piedra. Ella ha aparecido anteriormente en la franja inferior de la lámina III (27), como hija del señor 4 Conejo y de la señora 1 Águila, y en aquella ocasión así como en ésta se sienta sobre el cojín de jaguar.

En esta lámina y en la siguiente, ciertos personajes están ligados a los signos con los que tienen relación por una cuerda, en lugar de la convencional línea negra delgada conocida como lazo gráfico (figura 3.14). La cuerda une: en la lámina IV (figura 3.14a), al segundo rey 10 Flor (41) con el año y el día de su nacimiento; después a su hermano 13 Águila (42) con el nombre personal; y por último al señor 12 Lagartija (46), el hijo de 10 Flor, con su nombre personal. Hay borrones alrededor de los pies del señor 10 Flor (figura 7.14). En el examen sobre el original, en la figura de la segunda aparición de 10 Flor, quien se encuentra junto a su esposa 2 Serpiente, se observan evidencias de trazos borrados de lo que hubieran sido cuerdas (figura 3.15). La supuesta cuerda conecta su pie derecho con su nombre calendárico, así como el nombre calendárico de su esposa con la figura respectiva

(figura 3.15). En la lámina V, el quinto rey, es decir el último de la primera dinastía, el señor 2 Lluvia, Veinte Jaguares u Ocoñaña, aparece ligado mediante una cuerda al signo de uno de sus nombres personales y también a las dos fechas relacionadas a él (figura 3.14b); y su padre, la segunda esposa de este último y el primer hijo de esta pareja están ligados a sus respectivos nombres personales (figura 3.14b). Al final se encuentra la escena de la muerte de 2 Lluvia (63) conectada con su nombre calendárico por una cuerda (figura 3.14a). Tanto en la lámina IV como en la V este fenómeno se concentra en el registro medio. Posicionalmente estas franjas están contiguas, aunque no se leen de manera corrida (figura 3.14a) ni tampoco las láminas se miran cuando se abren dos juntas como un libro. La banda central de la lámina IV es la parte que muestra más huellas de modificaciones en la base de preparación dentro de todo el manuscrito. No sabemos si hay alguna relación entre las modificaciones y el uso de la cuerda. Hasta el momento no hemos encontrado ninguna explicación sobre el uso de la cuerda.

Problema sobre la sucesión al trono de algunos personajes

La costumbre prehispánica en la Mixteca Alta sobre la sucesión del trono, según lo que podemos ver en los códices prehispánicos, parece indicar que se otorga al primer hijo varón. Sin embargo, varios autores señalan que había diversos patrones. Barbro Dahlgren muestra dos ejemplos contrarios tomados de las *Relaciones geográficas* del siglo XVI. Uno dice que no había preferencia de género para heredar el cacicazgo y el otro menciona que sucedían las hijas sólo en el caso de no haber hijos varones.²⁰⁶ Por otra parte, Ronald Spores señala que en Tilantongo, durante la segunda mitad del siglo XVI, hubo una mujer gobernante y la

²⁰⁶ Barbro Dahlgren, *La Mixteca: su cultura e historia prehispánicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990[1954], p. 149.

última figura que se encuentra en la columna I del *Mapa de Tezacoalco*, la cual trata del linaje de Tilantongo, correspondería a ella.²⁰⁷ Caso, Spores y Terraciano hablan de los ejemplos de Yanhuitlán y Tamazola-Chachoapan en los que el primer hijo heredaba el patrimonio del padre y el segundo, el de la madre, lo que según las fuentes era la tradición.²⁰⁸ En el siglo XVI, la sucesión de patrimonios entre los hijos se determinaba al momento del casamiento y se confirmaba al morir alguno de ellos.²⁰⁹ Tanto Dahlgren como Spores mencionan que en el caso de la poligamia solamente los hijos de la primera mujer, quien también tenía que ser de clase real, podían suceder el trono.²¹⁰

En los datos que nos muestran los tres códices: el *Vindobonensis* reverso, el *Bodley* anverso y el *Nuttall* anverso, por lo general, el heredero del trono es el primer hijo del primer matrimonio del gobernante, sin embargo, se presentan algunas excepciones. Por ejemplo, el señor 8 Venado, Garra de Jaguar, sucedió el trono, pero es el primer hijo del segundo matrimonio de su padre, y su hijo, el señor 6 Casa, Jaguar que Baja del Cielo, quien heredó el trono de Tilantongo, es también el primer hijo de su segundo matrimonio. Veamos algunos ejemplos en detalle.

Hay discrepancia en la información registrada en los tres documentos sobre el último gobernante de la primera dinastía de Tilantongo, el señor 2 Lluvia, Ocoñaña (figura 3.16). El *Vindobonensis* reverso (figura 3.16a)²¹¹ dice que este señor es el primogénito del

²⁰⁷ Spores, *The Mixtec Kings...*, pp. 143-144, 150-151. Caso, “El Mapa de...”, pp. 172-173. Emily Rabin, “Toward a Unified Chronology of the Historical Codices and Pictorial Manuscripts of the Mixteca Alta, Costa and Baja: An Overview”, en P. Plunket (ed.), *Homenaje a John Paddock*, Puebla, UDLA, 2002, p. 117. La numeración de las columnas del *Mapa de Tezacoalco* es retomada del ya citado estudio de Caso sobre este documento.

²⁰⁸ Caso, “Los señores de Yanhuitlán”, en *XXXV Congreso Internacional de Americanistas*, México, 1962, p. 438. Spores, *The Mixtec Kings...*, pp. 132-138, 145-149. Terraciano, *The Mixtecs of...*, p. 175.

²⁰⁹ Terraciano, “Reading Women...”, pp. 346-347, 350.

²¹⁰ Dahlgren, *La Mixteca...*, p. 134. Spores, *The Mixtec Kings...*, p. 13.

²¹¹ Lámina V.

primer matrimonio de 5 Movimiento, Humo que Baja del Cielo, y tiene tres medios hermanos —quienes aparecen como sus tíos para el *Nuttall*—,²¹² mientras que el *Bodley* (figura 3.16b)²¹³ señala que 2 Lluvia es el primer hijo del segundo matrimonio de su padre y el primogénito es su medio hermano 12 Agua (11 Agua en el *Vindobonensis*), Jaguar que Sostiene el Cielo. Si confiamos en la información del *Vindobonensis* reverso, el caso de 2 Lluvia coincide con la costumbre sobre la sucesión, pero si tomamos en cuenta el dato del *Bodley*, no concuerda con dicha tradición.

El caso de 8 Venado, Garra de Jaguar, que sucedió el trono a pesar de ser hijo de la segunda esposa, se explica porque sabemos que él llegó a ser gobernante de Tilantongo por conquistas y estrategias políticas, no por herencia. Recientemente varios estudiosos proponen que el señor 5 Lagarto, padre de 8 Venado, nunca fue rey de Tilantongo, sino fue el sumo sacerdote de este sitio,²¹⁴ por esta razón, ni 8 Venado ni su medio hermano 12 Movimiento, Jaguar Sangriento, tenían derecho de gobernar Tilantongo.

El señor 6 Casa, Jaguar que Baja del Cielo, es el primer hijo del segundo matrimonio de 8 Venado. Él heredó el trono de Tilantongo, en vez del señor 4 Perro, Coyote Manso, el primer hijo del primer matrimonio (figura 3.17). Esto coincide en todos los documentos, sin embargo, parece que hay un desacuerdo en el orden de nacimiento entre estos dos personajes.²¹⁵ En el *Bodley* (figura 3.17c)²¹⁶ 6 Casa aparece antes de 4 Perro, además este códice dice que 6 Casa nació en el año 6 Casa en lugar del año 9 Pederal

²¹² Lámina 24.

²¹³ Láminas 5 y 6.

²¹⁴ Rabin, “Toward a Unified...”, pp. 108-114. Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1, pp. 372-385. Hermann, *Códice Nuttall. Lado 2*, pp. 64-66.

²¹⁵ Jansen, *ibid.*, tomo 2, p. 500 nota 37. Hermann, *ibid.*, p. 68. Troike, “The Codex Colombino-Becker”, tesis doctoral, Londres, University of London, 1974, p. 468. Jansen y Pérez Jiménez, *Codex Bodley. A painted Chronicle from the Mixtec Highlands, Mexico*, Oxford, University of Oxford, 2005, p. 64.

²¹⁶ Láminas 11 y 12.

como nos lo cuentan el reverso del *Vindobonensis* (figura 3.17a)²¹⁷ y el *Nuttall* (figura 3.17b).²¹⁸ La fecha del *Bodley*, el año 6 Casa, ubica un año antes del año 7 Conejo, cuando nació su medio hermano, y el año 9 Pedernal ubica dos años después del año 7 Conejo. El conjunto de topónimos unido a la señora 13 Serpiente, madre de 4 Perro, por huellas de pisadas humanas del *Vindobonensis* reverso, corresponde a la escena de la lámina 11 del *Bodley*, que inicia en la orilla izquierda de la segunda franja y continúa en la tercera. Caso lo interpretó como un viaje de plegaria para tener hijos,²¹⁹ ya que el señor 8 Venado y la señora 13 Serpiente pasaron seis años de casados sin tener ningún descendiente. Pero si 6 Casa nació en el año 9 Pedernal como dicen el *Vindobonensis* y el *Nuttall*, el señor 8 Venado y la señora 6 Águila tampoco tuvieron hijos por siete años. ¿A pesar de nacer dos años después y ser hijo del segundo matrimonio, por qué 6 Casa fue el que heredó el trono de Tilantongo? Si la fecha del *Bodley* del nacimiento de 6 Casa es correcta, éste sería el primogénito de 8 Venado, independientemente del orden de casamiento. ¿La sucesión al trono debía otorgarse al primer hijo entre todos los matrimonios? Gráficamente no hay alguna señal especial para que 6 Casa fuera el heredero del trono en lugar de 4 Perro. El primer hijo del primer matrimonio, el señor 4 Perro, Coyote Manso, se casó con la señora 4 Muerte, hija de los últimos gobernantes de la primera dinastía de Tezacoalco, y se convirtió en el fundador de la segunda dinastía de este lugar. La relación cronológica de los sucesos relacionados en los tres códices es la siguiente:

²¹⁷ Lámina VIII-3.

²¹⁸ Láminas 26 y 27.

²¹⁹ Caso, *Interpretación del Códice Bodley*, p. 40.

Año	Suceso	Diferencia de años		
13 Caña	1° matrimonio	0		
1 Pedernal		1		
2 Casa	2° matrimonio	2	0	0
3 Conejo		3	1	1
4 Caña		4	2	2
5 Pedernal		5	3	3
6 Casa	1° hijo del 2° matrimonio (<i>Bodley</i>) Viaje de plegaria del 1° matrimonio	6	4	4
7 Conejo	1° hijo del 1° matrimonio	7		5
8 Caña	(2° hijo del 1° matrimonio)			6
9 Pedernal	1° hijo del 2° matrimonio (<i>Vindobonensis</i> , <i>Nuttall</i>) (3° hijo del 1° matrimonio)			7

Otra posibilidad para explicar la sucesión es que la madre de 6 Casa, Jaguar que Baja del Cielo, tenía una relación de parentesco más estrecha con 8 Venado. Ella fue sobrina de este gran conquistador, siendo hija de su hermana menor.²²⁰ Su padre fue del lugar del Cráneo.²²¹ Fue viuda del señor del lugar del Cerro de los Ojos de Piedra, el cual fue conquistado por 8 Venado.²²² Por su parte, la primera esposa, madre de 4 Perro, Coyote Manso, es hija de los señores del Bulto de Xipe²²³ y la madre de ella era media hermana de 8 Venado.²²⁴ Ambas mujeres son nietas del señor 5 Lagarto, padre de 8 Venado, el sacerdote supremo de Tilantongo.

²²⁰ La madre de 6 Casa es 6 Águila. *Vindobonensis* reverso lámina VIII-2 (98). Es hija de la señora 9 Mono. *Bodley* láminas 7/8-V. *Vindobonensis* reverso lámina VII-2 (86). *Nuttall* láminas 26-III y 43-II. Véase el cuadro genealógico en el apéndice 2.

²²¹ *Bodley* lámina 12-I.

²²² *Bodley* lámina 12-I/II. *Nuttall* lámina 76-III-IV.

²²³ 13 Serpiente. *Vindobonensis* reverso lámina VIII-1 (91). *Bodley* lámina 11-I.

²²⁴ 6 Lagartija. *Vindobonensis* reverso lámina VI-3 (80). *Bodley* lámina 8-IV. *Nuttall* láminas 26-I y 42-III. Véase el cuadro genealógico en el apéndice 2.

Los demás herederos son el primer hijo del primer matrimonio del gobernante. Dahlgren dice, citando a Herrera, que en la cultura mixteca antigua no había impedimento de casarse entre parientes de cualquier grado.²²⁵

El señor 2 Lluvia, Ocoñaña, y el señor 5 Lagarto, Lluvia-Sol: problema cronológico

Hay un problema cronológico entre el tiempo del señor 2 Lluvia, Veinte Jaguares u Ocoñaña, quien fue el último gobernante de la primera dinastía, y el del señor 5 Lagarto, Lluvia-Sol, quien Caso supuso que fue el fundador de la segunda dinastía. El gran investigador mexicano reconocía y expresaba desde su época que su sincronología entre el calendario mixteco y el cristiano no era definitiva.²²⁶ Posteriormente, Emily Rabin hizo una revisión y propuso una nueva cronología.

La diferencia de las correlaciones de Caso y Rabin entre los dos calendarios radica en que Caso consideró que todos los acontecimientos ocurrieron en tiempo lineal, mientras que Rabin propone que algunos eventos sucedieron simultáneamente. Por ejemplo, para Caso, 5 Lagarto fue el sucesor de 2 Lluvia y este señor murió un año después del primer matrimonio de 5 Lagarto.²²⁷ En cambio, Rabin piensa que el abuelo de 2 Lluvia y 5 Lagarto fueron personajes contemporáneos. El análisis de ella toma en cuenta los matrimonios entre parientes, criterios biológicos y otros datos.²²⁸

La investigadora norteamericana plantea que la línea roja vertical, en la franja superior de la lámina 6 del *Bodley*, marca un corte temporal y a partir de ésta se retrocede en el tiempo para contar una historia que sucedió paralelamente a la que se venía

²²⁵ Herrera, *Historia general de...*, tomo III, p. 170. Dahlgren, *La Mixteca...*, p. 130.

²²⁶ Caso, *Reyes y reinos de la Mixteca*, México, Fondo de Cultura Económica, tomo I, 1977, p. 39.

²²⁷ Caso, "Explicación del reverso...", pp. 24-29.

²²⁸ Rabin, "Toward a Unified...", p. 103.

narrando.²²⁹ Según el cálculo de esta autora, la primera fecha que aparece después de dicha línea, el año 13 Casa,²³⁰ fue cincuenta años antes del año 11 Caña,²³¹ la fecha del nacimiento de 2 Lluvia, mientras que la muerte de este señor que ocurrió en el año 6 Pedernal²³² corresponde a dos años antes del año 8 Conejo, cuando 8 Venado se convirtió en gobernante de Tilantongo.²³³ El orden temporal de los acontecimientos destacados y la cronología relativa considerando el año 13 Casa como la referencia son los siguientes:

- 13 Casa (0): inicio de la ceremonia de 5 Lagarto, Lluvia-Sol
- 12 Caña (+38): nace 8 Venado, Garra de Jaguar
- 9 Casa (+48): se casan los padres de 2 Lluvia, Veinte Jaguares u Ocoñaña
- 11 Caña (+50): nace 2 Lluvia, Ocoñaña
- 5 Conejo (+57): muere 5 Lagarto, Lluvia-Sol
- 6 Pedernal (+71): muere 2 Lluvia, Ocoñaña
- 8 Conejo (+73): ascenso al trono de 8 Venado, Garra de Jaguar

Además, Rabin opina que la madre de 5 Lagarto, la señora 1 Zopilote, Falda de Lluvia, no fue sobrina del tercer rey de Tilantongo como pensaba Caso, sino fue solamente

²²⁹ *Ibid.*, pp. 108-117.

²³⁰ El año 13 Búho en la lámina VI-1 del *Vindobonensis* reverso. Rabin propone que corresponde al año 1025 d.C.

²³¹ *Bodley* lámina 5-II, *Vindobonensis*, lámina V-2. Según el cálculo de Rabin, corresponde al año 1075 d.C.

²³² *Bodley* lámina 5-I, *Vindobonensis*, lámina V-1. Según el cálculo de Rabin es el año 1096 d.C.

²³³ *Bodley* lámina 9-I, *Colombino* láminas 18/19-III, *Nuttall* lámina 68-I/II, columna I del *Mapa de Tezacoalco*. Según el cálculo de Rabin es el año 1098 d.C. Para ella, el cuarto personaje desde abajo en la columna I del *Mapa de Tezacoalco* no es 12 Movimiento, Jaguar Sangriento, como interpretaba Caso, sino es 8 Venado, Garra de Jaguar. Frente a él hay una hilera de hombres y junto a ella aparece la fecha: año 8 Conejo día 4 Viento. Caso relacionaba esta hilera con 5 Lagarto, Lluvia-Sol, mientras que Rabin detecta que exactamente la misma fecha se encuentra mencionada en el *Bodley* (lám. 9-I), en el *Nuttall* (lám. 68-II) y en el *Colombino* (lám. 17), y que la escena tiene que ver con 8 Venado. El *Mapa* presenta los personajes sólo con sus nombres personales y no ofrece los nombres calendáricos; asimismo por la simplicidad del dibujo, es difícil distinguir cuando los dos personajes llevan el mismo animal en su nombre personal. La figura en cuestión del *Mapa* puede ser tanto 8 Venado como 12 Movimiento, ya que ambos tienen “jaguar” en su nombre. La enorme garra que trae el personaje del *Mapa* puede referirse al nombre personal de 8 Venado, Garra de Jaguar, además la figura es idéntica con la que trata indudablemente de este señor. Pero la imagen del señor 2 Lluvia, Veinte Jaguares, del mismo documento también tiene atributos idénticos a las dos figuras mencionadas, salvo aquella que tiene los veinte puntos negros del nombre Veinte Jaguares.

hermana del esposo de la hermana del rey.²³⁴ Por lo tanto, 5 Lagarto no fue descendiente del linaje de este señorío. Durante la época que ejerció 5 Lagarto su oficio sacerdotal, el trono pasaba desde el tercer rey, 12 Lagartija, Piernas de Flecha, al hijo, 5 Movimiento, Humo que Baja del Cielo, y luego al nieto, 2 Lluvia, Ocoñaña. Este último señor murió a los veintiún años.²³⁵ Dos años después de la muerte de 2 Lluvia, 8 Venado fundó la segunda dinastía de Tilantongo.

3.2.4. Capítulo 4. Señor 5 Lagarto (de la V-1 a la VII-1)

El señor 5 Lagarto, Lluvia-Sol, es el personaje más importante en el reverso del *Vindobonensis* dado que es el único del que se narra un episodio además del nacimiento, de los matrimonios y de la muerte. Aunque cada códice tiene diferente manera de organizar y presentar la información, esta ceremonia es contada también en el *Bodley* anverso²³⁶ y en el *Nuttall* anverso,²³⁷ en este último, de una forma muy resumida. Los eventos fueron marcados cada año Caña, es decir, cada cuatro años.²³⁸ Jansen opina atinadamente sobre esta escena, que “la repetición de los años Caña y del Día 1 Lagarto y la combinación Año 1 Caña Día 1 Lagarto sugieren que se trata de acontecimientos rituales.”²³⁹ También señala

²³⁴ Véase la lámina 23 del *Nuttall*. La señora 1 Zopilote, Falda de Lluvia, se encuentra casi al centro de la lámina en la parte superior al lado de la línea de guía. La lectura de Rabin es que ella fue una de los ocho hijos del señor 2 Hierba y de la señora 13 Hierba, padres de 10 Caña y este último fue esposo de 12 Jaguar, hermana del tercer rey de Tilantongo. Rabin, “Toward a Unified...”, p. 112.

²³⁵ Sobre la muerte prematura de 2 Lluvia y el fin de la primera dinastía, Caso pensaba que hubo un conflicto a causa de que 2 Lluvia no era heredero legítimo por ser hijo de la segunda esposa, además, su madre no era descendiente de la dinastía y hubo otros pretendientes al trono. Por su parte, Rabin proponía que la madre de 2 Lluvia era descendiente de Suchixtlán y refutaba la interpretación de Caso sobre la lectura de la imagen de la flecha en la lámina 24 del *Nuttall* como conquista, causa por la que se habría acabado la primera dinastía. Sin embargo, ella no da una propuesta de por qué 2 Lluvia murió tan joven. Caso, *Interpretación del Códice Bodley*, p. 32. Rabin, *ibid.*, pp. 112 y 114.

²³⁶ Láminas 7-8.

²³⁷ Lámina 25.

²³⁸ Son los años 6 Caña, 10 Caña, 1 Caña y 5 Caña.

²³⁹ Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1, p. 373.

que los *xicollis* o camisones y los cuchillos son insignias de sacerdocio, porque en esta escena del *Bodley* anverso aparecen repetidamente estos dos objetos. Citando varias relaciones geográficas de la Mixteca, el investigador holandés propone que dicha escena trata del ascenso de rango sacerdotal, grado en grado. Asimismo, señala la importancia de este oficio y su influencia política dentro de la sociedad mixteca presentando algunos pasajes de las *Relaciones geográficas* y de Antonio de Herrera.²⁴⁰

Los elementos que aparecen en la última imagen del ritual sacerdotal de 5 Lagarto en el *Vindobonensis* reverso (figura 3.18)²⁴¹ son los siguientes: una vasija de pulque, una corona de flores y un *xicolli* en color rojo con una cenefa decorada con el signo de la guerra, los cuales son los mismos que aparecen en la escena de la ceremonia a la que Hermann denomina ritual de la bebida del pulque. Dice este autor que en muchas ocasiones dicho ritual aparece justo antes del primer matrimonio del personaje que recibe la ceremonia — coincidiendo con el caso de 5 Lagarto en el reverso del *Vindobonensis*—, por lo tanto Hermann llega a la conclusión de que es uno de los ritos de toma de poder que tiene también relación con la fertilidad, para que los gobernantes procreen a sus herederos.²⁴²

Uno de los portadores del año en esta escena del *Vindobonensis* reverso ha sido siempre el foco de atención. Se trata del año 13 Búho (figura 3.19). En el calendario mixteco del Posclásico no hay día ni año Búho. Ya se ha señalado por varios estudiosos que este mismo acontecimiento ocurrió en el año 13 Casa, según el *Bodley* anverso.²⁴³ Existe el día Búho en el calendario zapoteco clásico. Este signo no es portador del año, pero es el

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 376-380.

²⁴¹ La figura del extremo derecho de la lámina VI-3 (76).

²⁴² Hermann, “Códices y señoríos...”, tomo I, pp. 108-109; “Rituals of Power in the Mixtec Codices”, en *Latin American Indian Literatures Journal*, vol. 24, núm. 2, otoño 2009, pp. 133-146.

²⁴³ Lámina 8-II.

signo del tercer día y corresponde a la misma posición que el signo Casa en el calendario mixteco posclásico. Respecto al uso del signo Búho, Caso propuso que es el resultado de la reforma calendárica realizada por el señor 5 Lagarto,²⁴⁴ mientras que Jansen ha opinado que es para poner énfasis en su importancia como fecha ritual.²⁴⁵ Curiosamente, a pesar de que en el arte zapoteco, al igual que en el estilo Mixteca-Puebla, se prefiere presentar los objetos desde un ángulo lateral, el signo Búho siempre se representa mediante la cabeza del animal visto de frente, como lo vemos en el reverso del *Vindobonensis*.

3.2.5. Capítulo 5. Señor 8 Venado (de la VII-1 a la IX-2)

La vida del señor 8 Venado, Garra de Jaguar, hijo de 5 Lagarto, ha sido contada en diversos códices y estudiada por muchos investigadores. Evidentemente es un personaje de suma importancia en la historia antigua mixteca. Sin embargo, el reverso del *Vindobonensis*, al ser un documento predominantemente genealógico, se limita a narrar su nacimiento, la obtención de la nariguera —representada por sólo una figura—, sus matrimonios y su muerte. Después de hablar del nacimiento de 8 Venado, se encuentran los tres objetos siguientes (figura 3.20a): un rostro del dios de la lluvia rodeado por otros seis rostros de la misma deidad, un águila con la larga lengua de fuera y seis figuras rectangulares o trapezoidales amarillas encimadas una sobre otra. Una variante de los mismos objetos aparece en el *Bodley* anverso (figura 3.20b).²⁴⁶ Caso pensó que podrían ser otros nombres personales de 8 Venado,²⁴⁷ y Jansen y sus colegas los han interpretado, para el caso del

²⁴⁴ Caso, “Explicación del reverso...”, pp. 26-28; *Interpretación del Códice Bodley*, p. 35.

²⁴⁵ Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1, p. 382.

²⁴⁶ Lámina 7-V.

²⁴⁷ Caso, “Explicación del reverso...”, p. 30; *Interpretación del Códice Bodley*, p. 37.

Vindobonensis reverso, como descripciones de sus hazañas y su carácter valiente;²⁴⁸ más recientemente, en el estudio sobre el *Códice Bodley* proponen que estos objetos representan los presagios que sucedieron al momento de su nacimiento y que anunciaban su éxito en el futuro.²⁴⁹ Elizabeth Boone, por su parte, sugiere que estos motivos en el *Bodley* anverso son los títulos de 8 Venado que refieren a su futura fama como un sacerdote del dios de la lluvia y un sacrificador.²⁵⁰

En total, el señor 8 Venado aparece ocho veces en el reverso del *Vindobonensis* (figura 3.21). En seis ocasiones lleva barba, la misma pintura facial y la nariguera de turquesa (figuras 3.21b-g). Las dos figuras que no tienen la nariguera y una parte de la pintura facial son de dos situaciones especiales de su vida: el nacimiento y la muerte (figuras 3.21a y h). Llevar los atributos idénticos parece ser una característica específica de 8 Venado, dado que otros personajes que aparecen más de una vez no se representan con los mismos atributos. En el caso de su padre, 5 Lagarto, cada vez que aparece varía su apariencia. De 8 Venado, las ocho figuras traen: 1) barba; 2) pintura facial roja alrededor de la boca; y 3) pata de jaguar con garra en lugar del brazo. Las seis referidas comparten 4) la pintura facial gris hacia la sien, con patrón de medios círculos concéntricos de color negro con líneas gruesas y delgadas alternadamente; 5) la nariguera de turquesa; y 6) el yelmo en forma de cabeza de jaguar. Algunas llevan los colmillos ostensibles (figuras 3.21a y b), la línea superior del ojo curva hacia abajo (figuras 3.21a, e y f), la pintura corporal negra

²⁴⁸ Anders, Jansen y Pérez Jiménez, *Origen e historia...*, p. 202.

²⁴⁹ Jansen y Pérez Jiménez, *Codex Bodley...*, p. 61.

²⁵⁰ Elizabeth Hill Boone, *Stories in Red and Black. Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*, Austin, University of Texas Press, 2000, p. 258, nota 26.

(figuras 3.21d, e y f) y el *xicolli* rojo (figuras 3.21a, c, e, f y g).²⁵¹ Como ya habíamos mencionado, aparece tres veces sentado en el cojín: la primera, en el ritual de la nariguera (figura 3.21b); la segunda, en el matrimonio con la señora 10 Zopilote (figura 3.21f); y la tercera, cuando muere (figura 3.21h).

La barba parece ser un elemento relacionado con la realeza en los códices mixtecos. En el caso del reverso del *Vindobonensis*, después de la fundación de la primera dinastía de Tilantongo, sólo los gobernantes llevan barba.²⁵² En la famosa escena de visita de 112 señores del *Códice Nuttall* reverso, sólo tres personajes tienen barba,²⁵³ de los cuales, uno es el sacerdote 9 Viento, Quetzalcóatl.²⁵⁴ Este personaje, según Hermann, aparece anteriormente en la lámina 45 del mismo código como uno de los emisarios toltecas que visitaron a 8 Venado en Tututepec para forjar la alianza militar y política por orden del señor 4 Jaguar.²⁵⁵ Además, la barba es uno de los atributos sustanciales del dios Ehécatl-Quetzalcóatl o el señor 9 Viento, su homólogo en los códices mixtecos. Otros dos personajes son los señores 2 Serpiente y 3 Caña.²⁵⁶ En el caso de este último, la barba forma parte de su nombre personal. Por otra parte, en la primera mitad del anverso de este código, muchos de los personajes que llevan barba a la vez tienen rasgos diagnósticos de ancianos. En el *Bodley* no hay ninguna figura con barba. El señor 5 Lagarto, Lluvia-Sol, en ninguna de sus representaciones en todos los documentos presenta barba. Este señor, por su nombre personal, aparece disfrazado del dios de la lluvia. Existen ejemplos de la

²⁵¹ También todas las figuras traen un pectoral redondo de color rojo y azul con cuentas amarillas, orejera azul con el pendiente de joya y sandalia. Sin embargo aquí no los contamos porque éstos son los objetos que llevan todos los personajes del reverso del *Vindobonensis*.

²⁵² A partir de la lámina IV-1.

²⁵³ De la lámina 54 a la 68.

²⁵⁴ Lámina 65-III.

²⁵⁵ Hermann, *Códice Nuttall. Lado 1: la vida de 8 Venado*, edición especial de Arqueología mexicana núm. 23, 2006, pp. 22-25 y 62-63.

²⁵⁶ Lámina 66-II y III.

combinación de la máscara de esta deidad con barba, por ejemplo, la primera figura del reverso del *Vindobonensis*, el ancestro primordial del linaje de Tilantongo, 4 Lagarto, se presenta con el disfraz del dios de la lluvia y tiene barba.²⁵⁷ En otras palabras, la ausencia de la barba parece ser el carácter específico de 5 Lagarto y puede tener un significado especial. Podría ser uno de los elementos que sostendría la propuesta de Rabin, Jansen y Hermann que 5 Lagarto no fue gobernante ni fundador de la segunda dinastía de Tilantongo, sino fue supremo sacerdote de este sitio. Al igual que los cojines y el calzado, en este caso a partir de la lámina IX, después de la muerte de 8 Venado, casi desaparecen los personajes con barba.

La combinación de la pintura facial roja alrededor de la boca y la pintura gris en la sien de 8 Venado del reverso del *Vindobonensis* también parece ser un rasgo de gobernantes o personajes importantes en los manuscritos mixtecos prehispánicos. En este códice, aparte de 8 Venado, presentan dicho rasgo 4 Lagarto —fundador del linaje—,²⁵⁸ 2 Lluvia —último rey de la primera dinastía—²⁵⁹ y 4 Agua —último de la segunda.²⁶⁰ También detectamos que en ambas caras del *Nuttall*, el mismo 8 Venado,²⁶¹ su heredero 6 Casa,²⁶² su medio hermano 12 Movimiento²⁶³ y su aliado tolteca, 4 Jaguar,²⁶⁴ llevan en varias ocasiones la misma combinación de pintura facial. Además, curiosamente en la escena de la captura del señor 4 Viento, protagonista del reverso del *Bodley* —hijo de la

²⁵⁷ Lámina I-3 (1).

²⁵⁸ *Ibid.* (1) (3).

²⁵⁹ Lámina V-2 (57).

²⁶⁰ Láminas XI-1 (148) y XII-1 (152). El hijo heredero de 8 Venado, 6 Casa, Jaguar que Baja del Cielo, parece tener la pintura facial gris con medios círculos, sin embargo, lamentablemente no se ve muy bien por el deterioro. Véase la lámina VIII-3 (99). Asimismo, 5 Lagarto, Lluvia-Sol, en dos ocasiones lleva esta pintura facial gris, pero no trae la roja alrededor de la boca. Véase la lámina VI (70) (77).

²⁶¹ Láminas 26-II, 43-I, 43-II, 52-I, 52-II, entre otras.

²⁶² Lámina 27-I.

²⁶³ Láminas 51-II, 54-I, 77-IV.

²⁶⁴ Láminas 52-III, 53-I, 70-IV y 79-IV, entre otras.

señora 6 Mono y quien se supone que asesinó a 8 Venado posteriormente—, tanto el vencedor 8 Venado como el vencido 4 Viento tienen esta combinación de pintura facial (figura 3.22).²⁶⁵ Hay otros personajes que usan esta pigmentación, pero son personajes secundarios para los que no hemos encontrado alguna explicación.

En el reverso del *Nuttall*, 8 Venado lleva otro tipo de pintura facial en la sien combinada con la roja alrededor de la boca. Se trata de una pintura igualmente gris con motivo de bandas negras paralelas horizontalmente. Cuando aparece junto con 12 Movimiento llevando pintura facial gris de patrón de medios círculos, 8 Venado suele usar esta otra pintura (figura 3.23).²⁶⁶ En las láminas 26 y 27 del anverso del *Nuttall*, donde se presentan las relaciones de parentesco de 8 Venado de manera sintética en doble lámina plegada, los personajes más importantes llevan una de estas dos pinturas faciales. El protagonista y su hijo sucesor, 6 Casa, llevan pintura de círculos, mientras que su medio hermano 12 Movimiento y su otro hijo 4 Perro presentan pintura de bandas. La última columna de la lámina 27 debe leerse junto con la primera columna de la lámina siguiente y es ahí donde empieza la narración sobre la segunda dinastía de Tezacoalco iniciada por 4 Perro. En esa parte, 4 Perro lleva la pintura facial de círculos, mientras que el padre de su esposa, el último rey de la primera dinastía de este sitio, 5 Perro, usa una variante de la pintura de bandas paralelas.²⁶⁷

La historia de 8 Venado termina con la imagen de su muerte. Este señor murió exactamente un ciclo —52 años— después de su nacimiento. Como de costumbre, el *Vindobonensis* reverso se limita a narrar este acontecimiento únicamente por la

²⁶⁵ Lámina 83-I/II.

²⁶⁶ Láminas 51-I/II, 53-I y 77-IV.

²⁶⁷ Cabe mencionar que el señor 9 Viento, Quetzalcóatl, en el anverso del *Vindobonensis*, lleva una pintura facial muy parecida a la de bandas paralelas. Véase las láminas 49, 48 y 47.

representación de la muerte y la fecha. La forma de presentar a los muertos en este códice es diferente a la convención pictográfica normal de la tradición Mixteca-Puebla. En esta tradición, la muerte se representa mediante una cabeza con los ojos cerrados y el cuerpo flexionado, envuelto por una manta y amarrado en cruz por una cuerda.²⁶⁸ En cambio, en los tres casos que aparecen en el reverso del *Vindobonensis*²⁶⁹ se presenta una figura casi desnuda, sólo con un braguero, sentada con las piernas plegadas y recogidas hacia el torso, con la cabeza agachada apoyada en el pecho, los ojos cerrados y los brazos doblados descansando sobre las rodillas (figura 3.21h). Posiblemente dentro de la manta, en la figura convencional Mixteca-Puebla de la muerte, el cuerpo está en esta postura.

3.2.6. Capítulo 6. Los descendientes del señor 8 Venado, segunda dinastía (de la IX-2 a la XII-3) y Capítulo 7. Tercera dinastía (de la XII-3 a la XIII-2)

En el reverso del *Vindobonensis*, a lo largo de las cinco láminas restantes, aparece una lista de los descendientes de 8 Venado que inicia con el matrimonio de su hijo 6 Casa, Jaguar que Baja del Cielo.²⁷⁰ A partir de este suceso, el manuscrito se convierte en una descripción puramente genealógica, presentando los matrimonios y la lista de los hijos alternadamente de manera monótona. No hay ninguna escena narrativa. La monotonía no solamente está presente en las secuencias, sino también en la postura de los personajes, como ya habíamos mencionado anteriormente, la mayoría de los personajes en esta sección están sentados sobre un cojín de piel de jaguar, asimismo, da la impresión de que automáticamente a los hombres les ponen sandalias y a las mujeres no. Los errores o datos incongruentes se

²⁶⁸ Véase por ejemplo, la lámina 20-III del *Nuttall* y las 3/4-III del *Bodley*.

²⁶⁹ Son 2 Lluvia, Ocoñaña, en la lámina V-1 (63), 5 Lagarto, Lluvia-Sol, en la lámina VII-1 (89) y 8 Venado, Garra de Jaguar, en la lámina IX-2 (110).

²⁷⁰ Lámina IX-2 (111).

concentran en esta parte. Hay varios ejemplos de dibujos de personajes que miran en dirección incorrecta, lo que no se presentaba en las secciones anteriores. Tal vez, la prisa que se demuestra notablemente al final del documento por la omisión de las figuras humanas y nombres personales empieza desde esta parte.

La segunda dinastía que empezó 8 Venado termina con la muerte de 4 Agua, Águila Sangrienta (152). Su viuda, sobrina suya, la señora 6 Agua, Joya de Guerra Florida (153) (157), se volvió a casar con el señor 4 Muerte, Venus de Guerra de Tlaxiaco (156), y el último personaje con la figura humana dibujada es su primera hija, 3 Conejo, Ñuhu-Telaraña (158), quien se casó con el segundo rey de la tercera dinastía de Teozacoalco, 9 Casa, Jaguar Antorcha (162). Este señor es hermano de la viuda 6 Agua, Joya de Guerra Florida (153) (157), es decir, 9 Casa y 3 Conejo son tío y sobrina. Ambos son descendientes tanto de Teozacoalco como de Tilantongo. Como ya se había dicho anteriormente, por este matrimonio se reforzó el derecho de esta pareja a ocupar el trono vacante de Tilantongo y fundar la tercera dinastía. El gobierno unido de dos señoríos importantes de la Mixteca Alta duró tres generaciones hasta que acabó la tercera dinastía de Tilantongo.

El último signo del reverso del *Vindobonensis* es 2 Zopilote (181). De acuerdo con el *Bodley* anverso²⁷¹ y el *Nuttall* anverso,²⁷² es el nombre calendárico de la esposa del señor 2 Agua, Yahui, quien fue el segundo rey de la tercera dinastía de Tilantongo y al mismo tiempo tercer rey de la tercera dinastía de Teozacoalco. Este personaje aparece dos veces en el reverso del *Vindobonensis*: una, en la esquina izquierda de la franja inferior de la lámina XII (164); y la otra, en la misma posición pero en la lámina XIII (170). En el primer caso

²⁷¹ Lámina 18-III.

²⁷² Lámina 32-II.

aparece también el signo de su nombre personal. 2 Agua y 2 Zopilote fueron padres del último personaje que está mencionado en el *Vindobonensis* reverso: la señora 12 Flor (180). El signo se encuentra debajo y a la izquierda de 2 Zopilote. Ella fue media hermana del señor 6 Venado según Caso,²⁷³ y madre de este último según Jansen y Pérez Jiménez.²⁷⁴ 6 Venado fue fundador de la cuarta dinastía de Tilantongo y, de acuerdo con el *Bodley* anverso, nació en el año 7 Casa²⁷⁵ que correspondería al 1409 d.C. después de la revisión de Rabin. No sabemos la fecha de nacimiento de la señora 12 Flor ni del matrimonio de sus padres. El último acontecimiento que podemos fechar en el reverso del *Vindobonensis* es el nacimiento del señor 5 Lluvia (173), hijo de 2 Agua, Yahui, y de la señora 3 Lagarto. Según el *Bodley*,²⁷⁶ él nació en el año 12 Casa, que correspondería al 1402 d.C. En otras palabras, el *Vindobonensis* reverso fue pintado después de esta fecha.

El reverso del *Vindobonensis* por lo general ha sido calificado como un documento inconcluso, sin embargo, si el propósito del creador o creadores fue presentar las tres dinastías de Tilantongo, cumplió su objetivo. No termina en medio de un acontecimiento, sino que habla del último rey de la tercera dinastía de este sitio, padre del fundador de la cuarta dinastía del mismo. Solamente en la última parte faltan ciertos elementos —las figuras humanas y los nombres personales— que normalmente están presentes.

²⁷³ Caso, *Interpretación del Códice Bodley*, p. 46.

²⁷⁴ Jansen y Pérez Jiménez, *Codex Bodley...*, p. 71.

²⁷⁵ Lámina 18-II. Jansen y Pérez Jiménez proponen que el año del nacimiento de 6 Venado del *Bodley* es erróneo y el correcto sería el año 4 Casa, que corresponde al 1393 d.C. Para conocer su propuesta detallada, véase Jansen y Pérez Jiménez, *ibid.*, p. 71.

²⁷⁶ Lámina 17-III.

CAPÍTULO 4 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS DEL REVERSO DEL *CÓDICE VINDOBONENSIS*

4.1. Composición

El reverso del *Códice Vindobonensis* es un documento pictográfico de trece láminas, las cuales tienen forma rectangular apaisada y están numeradas del I al XIII en romano, con dirección de derecha a la izquierda (figura 3.4), lo que coincide con el orden de lectura. Cada una de las láminas está dividida horizontalmente en tres registros por líneas rojas gruesas, llamadas líneas de división, y cada registro mide aproximadamente 7.5 centímetros de alto. Estas líneas no siguen hasta las orillas de la lámina, sino dejan un espacio de seis a siete centímetros en el lado izquierdo o derecho dependiendo del caso. Estos espacios sirven para pasar la lectura a la siguiente franja. Sólo cuando la línea superior atraviesa dos láminas, aparece una línea vertical sobre el doblez desde la línea horizontal hasta la orilla inferior de la lámina. Cuando las láminas se abren en pares, en el pliegue interior se presenta la línea vertical, de manera que las líneas de división forman una gran “T”. Parece que las líneas verticales en los dobleces exteriores no se borraron por el deterioro al estar siempre expuestas hacia afuera, sino que más bien, no existían desde el principio. Este fenómeno nos dice que el códice se leía con las láminas abiertas en pares. De ese modo, no fue necesario trazar las líneas verticales en los dobleces exteriores.

El patrón de división de este manuscrito es único dentro de los códices Mixteca-Puebla. Mary Elizabeth Smith opina que éste, al que ella llama el patrón “T”,²⁷⁷ de alguna

²⁷⁷ Mary Elizabeth Smith, *Picture Writing from Ancient Southern Mexico. Mixtec Place Signs and Maps*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1973, p. 12.

manera es una variación del patrón vertical que vemos en el *Nuttall* y en el *Vindobonensis* anverso, puesto que las líneas verticales sobre el doblez del *Vindobonensis* reverso guardan semejanza con las líneas de división de los códices de patrón vertical.²⁷⁸ Además, a diferencia de los códices de lectura horizontal que se leen por lo general de dos en dos láminas, el reverso se lee de lámina en lámina como los de lectura vertical. Pero a diferencia de dichos códices cuyo número de divisiones de cada lámina es variable, la del reverso es constante, a saber, todas las trece láminas están organizadas de la misma manera, dividida en tres franjas.

El elemento central de todo el códice es la figura humana con sus nombres calendárico y personal. Algunos nombres personales se dibujaron con un tamaño bastante grande para los cánones de la tradición Mixteca-Puebla. Los signos toponímicos y las fechas calendáricas son elementos que aparecen ocasionalmente. Las figuras están colocadas ordenadamente en el espacio entre dos líneas horizontales sin sobrepasar ninguna parte y hay muy pocos ejemplos en los que las figuras tocan ligeramente las líneas de división. El uso del espacio cambia dependiendo de las láminas; por ejemplo, en las dos primeras las figuras se distribuyen de manera espaciosa, mientras que en el resto el espacio se satura de imágenes, y los signos calendáricos y numerales se encuentran arriba y debajo de las figuras humanas. La diferencia del uso del espacio lo relacionamos con el cambio de pintor.²⁷⁹

Como una de las características estilísticas de la tradición Mixteca-Puebla, la figura humana se representa de perfil y, en este códice, si no se trata de un matrimonio, las figuras suelen ver en dirección de la lectura (figura 4.1). En el caso de una pareja matrimonial, ésta

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ De este asunto hablaremos más adelante.

se representa mediante dos personajes de sexo opuesto mirando frente a frente y, salvo pocas excepciones, el hombre es el que mira en dirección de la lectura, es decir, los hombres aparecen primero que sus respectivas cónyuges (figura 4.1). Cuando los signos de los nombres calendárico y personal son representaciones de perfil, por lo general, éstos también ven hacia la misma dirección del personaje que los porta (figura 4.1).

4.2. Estilo

En este apartado pretendemos, primero, describir las características del estilo del reverso del *Códice Vindobonensis* señalando aspectos específicos de este documento y luego identificar cuántas manos intervinieron en su realización. Para este último propósito, y debido a que este documento es una lista genealógica, elegimos principalmente los elementos que construyen la figura humana tanto masculina como femenina por su alto número de apariciones a lo largo del códice. El estilo del *Vindobonensis* reverso, en relación con su anverso y otros códices de la tradición Mixteca-Puebla, lo analizaremos en el capítulo 6.

4.2.1. Línea

Al igual que los demás códices mixtecos, el reverso del *Vindobonensis* tiene dos tipos de líneas: la línea de división y la línea negra con que se dibujaron las figuras, conocida en los estudios estilísticos de los códices como línea-marco (figura 4.2). La línea de división es una línea mucho más gruesa que la línea-marco. Las características de la segunda definen la calidad visual de la pintura.

Línea de división

La línea de división es una línea gruesa de color rojo que tiene la finalidad de guiar la lectura. Esta línea divide las láminas en registros, en el caso del reverso del *Vindobonensis*, horizontalmente en tres renglones por dos líneas. Ya hemos señalado en el apartado de la composición, que en este códice hay una línea vertical sobre el doblez cuando la línea de división horizontal superior atraviesa dos láminas. Las líneas no son perfectamente rectas sino tienen cierta ondulación, lo que nos da la impresión de que las trazaron a pulso. Sin embargo, no hay ninguna tendencia de inclinar su terminación hacia arriba ni hacia abajo y, cuando las líneas horizontales tocan las verticales, el ángulo que se forma es de 90 grados (figura 4.2). Además, todas las láminas están divididas en tres, casi con la misma medida. No se aprecia una línea de boceto o preparatoria debajo de la línea de división en ninguna parte. Por la característica de la línea, parece que no se utilizó ningún tipo de instrumento de apoyo como una regla,²⁸⁰ pero posiblemente se empleó alguna marca en los puntos de inicio y término de cada línea.

El grosor a lo largo de la línea de división no es uniforme, tampoco su trazo es muy firme. Algunas partes son más delgadas o más gruesas que otras. Hay partes que se ven que se trazaron más de una vez, debido a que detectamos una línea roja tenue debajo de la línea de división final (figura 4.3).²⁸¹ Las puntas de la línea no son rectas ni redondas, sino de una forma irregular que nos induce a pensar que probablemente fueron trazadas con un instrumento de puntas no muy duras como un pincel (figura 4.3). Algunas terminaciones

²⁸⁰ El empleo de regla y compás ha sido sugerido por Donald Robertson para algunos manuscritos Mixteca-Puebla que tienen como característica formal una línea muy precisa, como el *Laud* y el *Fejérváry Mayer*. Robertson, "The Mixtec Religious Manuscripts", en J. Paddock (ed.), *Ancient Oaxaca. Discoveries in Mexican Archaeology and History*, California, Stanford University, 1970 [2ª ed. 1ª ed. en 1966], p. 308.

²⁸¹ Véase por ejemplo las láminas VI, VIII y X.

fueron borradas para crear un espacio para poner algunos signos (figura 4.4).²⁸² Las figuras están colocadas cuidadosamente dentro del espacio entre las líneas sin que la sobrepasen. Solamente en muy pocas ocasiones las figuras y las líneas de división se tocan, pero muy ligeramente.²⁸³ La línea de división nunca es utilizada como línea de apoyo para posar las figuras.

Por la evidencia del borrón y la colocación cuidadosa de las figuras dentro del espacio marcado por las líneas rojas, el orden de ejecución parece ser el siguiente: primero se trazaron las líneas de división y después se dibujaron las figuras. La línea de división horizontal termina rebasando unos cinco milímetros el doblez entre la última lámina que tiene pintura —la XIII— y la siguiente —la XIV—. Encima de este doblez se aprecia la línea de división vertical (figura 4.5).²⁸⁴

El grosor de dicha línea en el *Vindobonensis* reverso mide aproximadamente un milímetro y es menos gruesa en comparación con la de otros códices Mixteca-Puebla.

Línea-marco

Las características de la línea-marco son la uniformidad del grosor y la continuidad sin interrupción a lo largo del trayecto. En la línea-marco del reverso del *Vindobonensis*, el grosor no es uniforme ni continuo; algunas partes se nota que no fueron pintadas con un solo trazo, sino con más de uno. Aunque la línea-marco de este manuscrito no cumple las

²⁸² Las láminas II, IV, IX y XII.

²⁸³ Los ejemplos son: un numeral del año 4 Conejo y otro del nombre calendárico del señor 10 Flor en la lámina IV; la punta del signo del año y la del signo Caña del año 9 Caña en la lámina VI; y el signo del nombre personal de la señora 6 Águila en la lámina VIII.

²⁸⁴ El original del manuscrito fue observado directamente en noviembre de 2010. La edición de 1992 no presenta fotografía de la lámina XIV, inclusive la orilla izquierda de la lámina XIII quedó debajo de la solapa. En la edición de 1963 se publicó la lámina XIII completa y se aprecia la línea de división vertical encima del doblez entre las láminas XIII y XIV.

características de la línea-marco convencional de la tradición Mixteca-Puebla, la variación de grosor no es intencional ni tampoco tiene la función de crear volumen o profundidad, sino es causa de la técnica pictórica, de los instrumentos empleados o del estilo del pintor. La función de la línea-marco del reverso es delimitar las áreas de color y separar las partes que componen la figura. Por el uso de la línea-marco y la saturación de color dentro del área delimitada, las figuras se ven planas. Casi en la mayoría de las ocasiones, las líneas sobrepasan su límite en las terminaciones o no llegan a él dejando un espacio sin cerrar en las esquinas (figura 4.6). El trazo no es firme ni tampoco es recto, por lo que, al igual que las líneas de división, sugiere que fueron trazadas a mano alzada. En comparación con la línea-marco de otros manuscritos de la misma tradición, la del reverso es más delgada.

Línea del dibujo preparatorio

Solamente en las primeras láminas queda a la vista la línea tenue del boceto (figura 4.7).²⁸⁵ En el caso del reverso, esta línea es de color negro. Aunque este color para el dibujo preparatorio es muy común entre los códices de la tradición Mixteca-Puebla, en algunos manuscritos utilizaron el rojo²⁸⁶ y en otros, una incisión.²⁸⁷

Un resumen de las características de las líneas del reverso del *Vindobonensis* es el siguiente.

²⁸⁵ Por ejemplo, el señor 10 Perro en la lámina I-1 (7), la señora 7 Muerte en la II-1 (13), el señor 7 Flor (16) y la señora 5 Pedernal (17) en la II-2.

²⁸⁶ Por ejemplo, el *Colombino-Becker*, el *Selden* y el *Egerton*.

²⁸⁷ El *Laud*. María Isabel Álvarez Icaza Longoria, "El Códice Laud, su tradición, su escuela, sus artistas", tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 113-116.

	Línea de división	Línea-marco
Color	Rojo	Negro
Grosor	Menos uniforme	Menos uniforme
Característica	Menos firme	Menos firme
Trazo	Ondulante	Ondulante, no continua
Terminación		No cerrada, sobrepasa
Dibujo preparatorio	Ausente	Visible (sólo en láminas I y II)

4.2.2. Color

La forma de aplicación del color en la superficie y la gama cromática son otros factores importantes para determinar el estilo.

Apariencia

Una de las características estilísticas de la tradición Mixteca-Puebla es que el área encerrada por la línea-marco aparece totalmente rellena de un color, por lo general, de un solo color. Esta manera de aplicar los colores en combinación con el uso de la línea-marco hace que las figuras se vean planas.

En el caso del *Vindobonensis* reverso, la forma de aplicar el color no fue totalmente homogénea, sino que muestra variaciones en el tono. En algunas partes se concentra el pigmento y en otras se advierte que se aplicó con más agua. Este fenómeno ocurre con cualquier color, pero con el azul es más notable. En cuanto a la relación entre la aplicación del color y la línea-marco, el color se aplicó sin respetar la línea y en muchas ocasiones la sobrepasa (figura 4.8). En la última lámina —la XIII—, el color azul sobrepasa bastante su límite y cubre la línea-marco, probablemente, por exceso de tinta (figura 4.9). Tanto Otto

Adelhofer²⁸⁸ como María Isabel Álvarez Icaza²⁸⁹ proponen que los colores se aplicaron después de haber trazado la línea-marco, sin embargo, en el reverso del *Vindobonensis* encontramos algunos casos en donde el color cubre la línea-marco (figura 4.10) así como otros en donde la línea-marco está encima del color (figura 4.11). Por su parte, Adriana Cervera Xicotencatl y María del Carmen López Ortiz reportan que, al examinar las láminas 25 y 26 del original del *Códice Bodley*, les pareció que la línea-marco se realizó después del color excepto cuando el área se pintó de algunos tonos de rojo.²⁹⁰

A lo largo del documento, la tonalidad de la tinta es estable y casi no muestra la presencia de variaciones tonales, salvo en los casos del rojo y el azul.

Gama cromática

A través de la observación directa del códice original que se llevó a cabo en noviembre de 2010, sabemos que los colores empleados en el reverso del *Vindobonensis* son los siguientes: blanco, negro, gris, dos tonos de rojo, rojo vino o púrpura, azul claro, azul verdoso (sólo aparece en ciertas láminas), verde olivo, amarillo dorado, ocre y naranja. Cabe mencionar que la calidad de la última edición facsimilar, publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1992, es bastante buena que se puede dar la información básica para estudios sobre los colores.

²⁸⁸ Otto Adelhofer, *Codex Vindobonensis Mexicanus 1*. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Graz, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1963, p. 24.

²⁸⁹ María Isabel Álvarez Icaza Longoria, “La definición estilística del Códice Laud. Una propuesta metodológica para el análisis del estilo”, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2006, pp. 75-78.

²⁹⁰ Adriana Cervera Xicotencatl y María del Carmen López Ortiz, “Identificación de materiales constitutivos y técnica de manufactura de los códices prehispánicos, a través del análisis de las fuentes del siglo XVI”, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, 2000, p. 219.

Una de las características de este manuscrito es el uso alternado de cinco colores, sin juntar el mismo color en varios objetos que se componen de la repetición de las mismas formas, tales como en los discos de los numerales, en las cintas del trenzado del cabello de las mujeres, en las tiras que cuelgan del borde del *xicolli* o camisón, así como en los diseños en este vestido (figura 4.12), y en otros objetos que repiten los mismos motivos. Estos colores son rojo, púrpura, azul claro, verde olivo y amarillo dorado; a veces se incluye el blanco. Hay cierto orden en la colocación de tales colores, sobre todo en los numerales, sin embargo no siempre se respeta este orden. Esta forma del uso alternado de los colores hace que el reverso del *Vindobonensis* luzca muy colorido.

A continuación veremos algunos rasgos de cada color.

El blanco es el color de la base de preparación. Cuando aparece un objeto de este color, parece que no se aplicó un pigmento adicional y el área se dejó sin colorear. Los estudios científicos que se han realizado sobre algunos códices prehispánicos —el *Colombino*, el *Becker I*, el *Nuttall* y el *Cospi*— reportan que el material empleado para la base fue yeso.²⁹¹ Por lo que posiblemente el blanco del *Vindobonensis* reverso sea del mismo material. En algunas láminas la base de preparación tiene un tono amarillento.²⁹²

²⁹¹ Luis Torres y A. Sotomayor, “Estudio de los colores del Códice Colombino (apéndice 1)”, en Caso, *Interpretación del Códice Colombino*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966, pp. 89-92. Rocío Carolusa González Tirado, “Análisis de pigmentos en ocho códices mexicanos sobre piel”, tesis de maestría, Leicester, Inglaterra, De Montfort University, 1998, pp. 50, 67, 88, 89 y 102. S. Zetina *et al.*, “Non destructive in situ study of mexican codices: Methodology and first results of materials analysis for the Colombino and Azoyu Codices”, en I. Turbanti-Memmi (ed.), *Proceedings of the 37th International Symposium on Archaeometry, 12th-16th May 2008, Siena, Italy*, Springer, 2011, p. 352. Karl A. Nowotny, *Códices Becker I/II*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964, pp. 9 y 18. Catherine Higgitt y C. Miliani, “Materials and techniques of the Pre-Colombian Mixtec manuscript, the Codex Zouche-Nuttall”, en *MOLAB User Report*, dic. 2008, p. 2, http://www.eu-artechnology.org/files/Users_report_final_NUTTAL.pdf (consultado en septiembre de 2011). Antonio Sgamellotti, “A non invasive in situ study of the pre-colombian Mexican Cospi Codex”, pp. 18 y 42, <http://www.eu-artechnology.org/files/CUBA/Sgamellotti.pdf> (consultado en septiembre de 2011). C. Miliani *et al.*, “Colouring

El negro es el color de la línea-marco. Todas las figuras están delineadas por una línea de este color. Con éste también se expresa la textura del cabello, la barba, las plumas, el pelo de los animales, los tejados de paja, las cuerdas, los textiles, los objetos en polvo, etc. Los resultados de los estudios científicos mencionados dicen que para el color negro los pintores tanto del *Colombino* como del *Cospi* utilizaron el carbón.²⁹³

En el reverso del *Vindobonensis*, el contraste tonal entre el negro y el gris no es muy fuerte. Por esta razón, cuando aparecen dibujos con estos dos colores no se aprecia bien la forma de algunas figuras.²⁹⁴ El gris también se utilizó para bordear la línea-marco cuando los personajes están pintados de negro. Este recurso pictórico es común en los manuscritos Mixteca-Puebla. Álvarez Icaza propone que esta orilla gris representa el brillo del color negro.²⁹⁵ En el caso del *Colombino*, el gris fue creado por la mezcla del color negro con calcita,²⁹⁶ y en el *Becker I* es un negro diluido.²⁹⁷

El color rojo es usado para las líneas de división y, es el color predominante del reverso del *Vindobonensis*. Muchos personajes, tanto hombres como mujeres, llevan vestidos de este color. Los dinteles, las jambas y las escaleras de los templos están pintados de rojo. El rojo no se emplea solamente para recubrir el espacio delimitado por la línea-marco, sino también se usa para dibujar motivos con líneas o con puntos. Estas líneas y puntos rojos se aplican sólo sobre superficies blancas o amarillas. Por ejemplo, se aprecian

materials of pre-Columbian codices: non-invasive *in situ* spectroscopic analysis of the Codex Cospi”, en *Journal of Archaeological Science*, vol. 39, 2012, pp. 674-676.

²⁹² Esta situación se presenta alrededor del doblez entre las láminas VII y VIII y en toda la lámina XIII.

²⁹³ Torres y Sotomayor, *ibid.*, pp. 89 y 92. González, *ibid.*, p. 102. Miliani *et al.*, *ibid.*, pp. 675 y 677.

²⁹⁴ Véase por ejemplo, el diseño en forma de “S” llamado *xonecuilli* en el topónimo de la lámina I, la pintura facial en la sien característica del señor 8 Venado, y otra pintura facial que aparece en los personajes pintados de negro.

²⁹⁵ Álvarez Icaza, “La definición estilística...”, p. 51.

²⁹⁶ Torres y Sotomayor, “Estudios de los...”, p. 92.

²⁹⁷ Nowotny, *Códices Becker I/II*, p. 9.

en las bandas amarillas que enmarcan cerros y ríos (figura 4.13), en los trazos amarillos del signo del año y en el signo calendárico Flor. Asimismo, las orillas de las faldas y los huipiles son de color amarillo y suelen estar decorados con doble línea vertical roja (figura 4.14). La combinación de rojo sobre la superficie amarilla ocurre muy frecuentemente en el *Vindobonensis* reverso, pero no es común en otros códices de la tradición Mixteca-Puebla.²⁹⁸ El motivo reticulado con o sin puntos de color rojo en las faldas y los huipiles blancos que portan las mujeres es uno de los rasgos especiales de este documento (figura 4.14).²⁹⁹ El grosor de la línea que forma este reticulado es variado.

Otra característica de este códice es la aplicación de pintura facial con líneas rojas en los personajes de ambos sexos. Todas las mujeres, salvo dos,³⁰⁰ tienen pintados los labios de rojo. Asimismo, la mayoría de las mujeres tienen dos líneas horizontales rojas paralelas a la altura del ojo, pintura facial particular de los personajes femeninos en el reverso del *Vindobonensis*.

El rojo tiene variaciones en su tonalidad. Por ejemplo, en la lámina X, el tono del color rojo del cuerpo del señor 2 Águila (128) y el de la sangre del nombre personal Quechquémitl Sangriento, de la señora 5 Águila (130), es más oscuro que el de otros rojos de la misma lámina.

Se ha propuesto el uso de cochinilla para este color en varios códices prehispánicos.³⁰¹ Recientemente, Tatiana Falcón realizó experimentos para recrear los

²⁹⁸ Solamente se encuentra en las representaciones de esqueletos y huesos en el *Borgia*, en el *Colombino-Becker* y en algunas láminas del *Vaticano B*.

²⁹⁹ Algunos reticulados son de un tono más oscuro, se ven más de color vino que rojo. Asimismo, hay dos ejemplos del reticulado en negro sobre la superficie blanca. Estos se encuentran en el nombre personal de la señora 10 Zopilote (105) en la lámina IX-3 y en la falda de la señora 9 Perro (124) en la lámina X-1.

³⁰⁰ La señora 1 Águila (4) en la lámina I-2 y la señora 6 Lagartija (80) en la lámina VI-3.

³⁰¹ Torres y Sotomayor, "Estudios de los...", pp. 89 y 95. Higgitt y Miliani, "Materials and techniques...", p. 2. Miliani *et al.*, "Colouring materials of...", pp. 675 y 677. Miliani y sus colegas mencionan que en el

colorantes utilizados en los códices y descubrió que la cochinilla necesita un tratamiento especial para mantener el color rojo intenso como el que ahora vemos en los manuscritos. La investigadora sigue el método de los tintoreros actuales de Teotitlán del Valle, Oaxaca, quienes usan las hojas de la planta tesuete como mordiente y hacen una laca de cochinilla, de esta manera se evita que el color rojo se convierta en morado oscuro.³⁰²

Como podemos ver en la *Matrícula de tributos* y su copia, el *Códice Mendoza*, la Mixteca Alta y el valle de Oaxaca tributaban grana cochinilla a los mexicas.³⁰³ La zona donde fue elaborado el *Vindobonensis* fue un centro importante de producción de grana cochinilla antes y después de la Conquista³⁰⁴ y sus productos fueron considerados de muy buena calidad.³⁰⁵ Barbro Dalgren piensa que, por su nombre, probablemente había un gran centro productor de grana cochinilla en Nochixtlán.³⁰⁶

El color vino o púrpura es un rojo oscuro y se encuentra aplicado sobre todo en el huipil y la falda de los personajes femeninos. A veces el motivo reticulado de las faldas está pintado de este color. También es el color de las plumas de águila. Se empleó este color para pintar parte del cuerpo de los personajes masculinos, en el caso del reverso del *Vindobonensis*, de dos personajes de suma importancia: el señor 5 Lagarto y el señor 8 Venado. En los tres ejemplos —dos de 5 Lagarto y uno de 8 Venado— se aprecian

anverso del *Cospi*, aparte de la cochinilla, se detecta un colorante no identificado, pero posiblemente de un tipo de árbol rojo (Red Fustic). Para los resultados de Miliani y sus colegas sobre el *Cospi* consultamos también Sgamellotti, “A non invasive ...”, pp. 31 y 42. Por otra parte, González Tirado identifica un ocre rojo de baja calidad o un colorante orgánico en el rojo del *Colombino*. “Análisis de pigmentos...”, p. 88.

³⁰² Tatiana Falcón, “El *Códice Colombino*: su estudio material” papel presentado en el simposio *Los códices mesoamericanos y la Historia del Arte* en el 54º Congreso Internacional de Americanistas, Viena, julio, 2012.

³⁰³ La *Matrícula de tributos*, láminas 23 y 24. El *Códice Mendoza*, folios 42v al 45r. Son las provincias de Coixtlahuaca, Tlaxiaco y Cuilapan.

³⁰⁴ Ronald Spores, *The Mixtecs in Ancient and Colonial times*, Norman, University of Oklahoma press, 1984, p. 128. Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt, *The essential Codex Mendoza*, Berkeley, University of California Press, 1997, pp. 104, 108 y 111.

³⁰⁵ Barbro Dalgren, *La grana cochinilla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p16.

³⁰⁶ Dalgren, *La Mixteca: su cultura e historia prehispánicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990[1954], p. 126.

solamente los brazos, las piernas y los pies, pero no sabemos qué color tiene el tronco dado que traen un vestido. Los tres coinciden en que las manos y el rostro no están pintados de color vino.³⁰⁷ También se utilizó en los numerales y parte del signo del año. Este color no es común entre los códices prehispánicos. Se encuentra en ambas caras del *Vindobonensis* así como del *Nuttall*.³⁰⁸ En el reporte del MOLAB sobre el *Nuttall*, los científicos proponen que hay posibilidad de que sea del caracol púrpura.³⁰⁹

El azul y el verde son dos colores que varían de tono entre los manuscritos. El azul empleado en el *Vindobonensis* reverso es un azul claro. A diferencia del anverso y de otros códices como el *Colombino* y el anverso del *Nuttall*, en este manuscrito no se encuentra el azul verdoso que es un azul obtenido por la mezcla o la sobreposición con el color amarillo.

El azul es utilizado para las superficies acuáticas, bandas celestes, entradas o interiores de los templos, pectorales, orejeras y faldas de las mujeres. En varios códices mixtecos incluyendo el reverso, cuando el yelmo tiene forma de la cabeza de un felino o de un cánido, la placa supraorbital o la ceja, el hocico y la banda sobre la boca o el labio están pintados de azul.

³⁰⁷ Pintar el cuerpo de color vino no es exclusivo del reverso del *Vindobonensis*. Los ejemplos más claros del mismo caso se encuentran en el reverso del *Nuttall*, a saber, un medio hermano de 8 Venado el señor 3 Agua (lámina 42) y algunos personajes de los 112 señores (de la lámina 54 a la 68). En este documento, la aplicación del color vino no es solamente en el cuerpo sino también en el rostro.

³⁰⁸ Para un análisis de la gama cromática es necesario trabajar con el original. En el *Colombino* no se encuentra ningún tipo del color morado, asimismo el equipo de Sgamellotti del MOLAB no menciona la presencia de este color en el *Cospi*. Sgamellotti “A non invasive...”, pp. 27-42. Cervera y López reportan la presencia de morado o púrpura sólo en el *Vindobonensis* y el *Nuttall*. Su corpus son: seis códices mixtecos, seis del grupo Borgia (incluye el *Fonds Mexicain 20*), dos nahuas y cuatro mayas (incluye el *Grolier*) y, de éstos, se observaron los originales del *Bodley*, del *Selden*, del *Colombino*, del *Laud* y del *Tonalámatl de Aubin*. “Identificación de materiales...”. Mary Elizabeth Smith pone el uso del color púrpura como una de las características comunes de su subgrupo *Nuttall-Viena*. Reconoce un color parecido al púrpura en el *Bodley* y en el *Egerton*, sin embargo dice que es diferente al que se encuentra en el *Vindobonensis* y el *Nuttall*. No sabemos si su observación fue realizada sobre los originales. Smith, *Picture Writing from...*, pp. 11-12.

³⁰⁹ Higgitt y Miliani, “Materials and techniques...”, p. 2.

Este color es uno de los pocos colores del reverso que muestra variación tonal. Hay dos ejemplos de este cambio de tonalidad por diferentes razones. Uno se aprecia en el registro inferior y el medio de la lámina V. En esta parte, el tono del color azul es menos denso; parece haber sido diluido con más agua para que la tinta alcanzara para terminar de pintar la figura. De acuerdo con Fray Bernardino de Sahagún, los pintores mismos preparaban las tintas.³¹⁰ En este punto se nota que se acabó la tinta azul y se preparó de nuevo para seguir coloreando el documento. Coincide con el cambio de capítulo, pero no corresponde con el posible cambio de pintor.³¹¹ Otro tipo de cambio de tonalidad se ve en la lámina VII y una pequeña parte de la VIII, cercana al dobléz con la VII, así como en la XIII. El azul de estas secciones tiene un tono verdoso o grisáceo. Justo en estas partes se aprecia una mancha café en el soporte. Este cambio de tonalidad no es por el pigmento en sí, sino posiblemente por la mancha café del soporte.³¹² Como ya habíamos mencionado antes, en la lámina XIII, el color azul fue aplicado con exceso de pigmento (figura 4.9).

Tanto el azul del *Colombino*³¹³ como el de ambas caras del *Nuttall*³¹⁴ y el del reverso del *Cospi*³¹⁵ ha sido identificado como azul maya. La técnica de producir el azul maya es netamente mesoamericana: es un pigmento artificial que se produce por el calentamiento de la mezcla del material orgánico (colorante índigo que se obtiene de las hojas de la planta del añil) e inorgánico (arcilla paligorskita), que se vuelve un pigmento

³¹⁰ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, CONACULTA, 2000, tomo II, p. 875 (libro X, capítulo VIII).

³¹¹ Sobre la división de los capítulos véase el capítulo anterior y sobre los pintores del reverso hablaremos más adelante.

³¹² Cervera y López plantean que las causas de este tono café o amarillento de la base de preparación del *Códice Laud* pueden ser las siguientes: impurezas del yeso de la base; coloración intencional; bruñido para cubrir los poros de la base; y alteración de color por poner una capa de protección u oxidación por envejecimiento de dicha capa. Cervera y López, “Identificación de materiales...”, pp. 215-216.

³¹³ Zetina *et al.*, “Non destructive in...”, p. 352.

³¹⁴ Higgitt y Miliani, “Materials and techniques...”, p. 2.

³¹⁵ Miliani *et al.*, “Colouring materials of...”, pp. 676 y 678.

muy resistente.³¹⁶ Esta arcilla, también se conocía como atapulguita,³¹⁷ se encuentra solamente en la península de Yucatán y Guatemala.³¹⁸ La estabilidad del azul del reverso posiblemente es porque este color fue obtenido por la técnica del azul maya.

El verde del reverso del *Vindobonensis* es un verde cercano al café, es verde olivo. Este tono no es común en otros códices de la tradición Mixteca-Puebla. En el reverso los cerros están pintados de este color. Karl A. Nowotny opina que el verde olivo se obtiene por la mezcla de ocre y tizne.³¹⁹ Son ausentes el verde esmeralda como el que se encuentra en el *Laud* y el verde claro empleado para pintar los cerros en el anverso del *Nuttall*.

El amarillo del *Vindobonensis* reverso es un amarillo dorado. Ya habíamos comentado que la combinación del área rellena de color amarillo con líneas y puntos rojos es exclusiva de este códice (figuras 4.13 y 4.14). Dicho color es uno de los principales que se utilizan para representar la piel de la figura humana, sobre todo, de las mujeres. El uso de varios colores para la piel es también una de las características de este manuscrito. Hay personajes que tienen diferentes colores en cada parte del cuerpo. Por ejemplo, el señor 4 Casa, en la lámina III, tiene el rostro amarillo dorado con la pintura facial roja, el cuerpo y las piernas pintados de negro, y las manos y pies de color ocre (figura 4.15). En ocasiones se encuentra un amarillo de un tono menos anaranjado, un amarillo más puro.³²⁰

³¹⁶ Constantino Reyes-Valerio, *De Bonampak al Templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica*, México, Siglo XXI, 1993. Diana Magaloni Kerpel, “Los colores de la selva. Procedimientos, materiales y colores en la pintura mural maya”, en *Arqueología mexicana*, vol. XVI, núm. 93, 2008, p. 47. González Tirado, “Análisis de pigmentos...”, pp. 5-6.

³¹⁷ Leonardo López Luján, Giacomo Chiari, Alfredo López Austin y Fernando Carrizosa, “Línea y color en Tenochtitlan. Escultura policromada o pintura mural en el recinto sagrado de la capital mexicana”, en *Estudios de la Cultura Náhuatl*, núm. 36, 2005, p. 23, nota 43.

³¹⁸ Magaloni, “Los colores de...”, p. 47.

³¹⁹ Nowotny, *Mexikanische Kostbarkeiten aus Kunstkammern der Renaissance im Museum für Völkerkunde Wien und in der Nationalbibliothek Wien*, Viena, 1960, p. 71, citado por Adelhofer, *Codex Vindobonensis...*, p. 25, nota 5. Nowotny, “Restauración de las partes destruidas en el Códice Vindobonensis”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Antropológicas de México*, vol.1, núm. 1, 1956, p. 2; *Códices Becker I/II*, p. 9.

³²⁰ Por ejemplo, la mitad izquierda del registro medio en la lámina VI.

Para la obtención de este color se identifican varios materiales. En el *Colombino* se detectó que es un colorante y Zetina y sus colegas proponen que, de acuerdo con las fuentes históricas, puede ser extraído del *zacatlaxcalli* o del *cempaxochitl*.³²¹ Torres y Sotomayor, por su parte, opinan que el amarillo del *Colombino* es una arcilla coloreada con un colorante orgánico obtenido posiblemente de un tipo de musgo llamado *quappachtli*.³²²

En el reverso del *Nuttall* y en el anverso del *Cospi* se ha encontrado un colorante orgánico amarillo mezclado con una arcilla, mientras que en el anverso del *Nuttall* y en el reverso del *Cospi* se identificó el pigmento inorgánico oropimente.³²³ Es interesante que estos dos códices varíen de material de una cara a otra. El equipo del MOLAB opina que el uso del oropimente en el anverso del *Nuttall* se debe a que este lado fue elaborado tardíamente o tiene influencia del centro de México, dado que se ha detectado este mineral para el color amarillo tanto en el reverso del *Cospi* —por lo general se le considera como una producción tardía sin ningún argumento sólido—, como en la pintura mural del Templo Mayor de Tenochtitlan.³²⁴ El uso del oropimente fue identificado también en el *Códice Badiano* que es un documento mixto de tradición europea e indígena elaborado a mediados del siglo XVI en el Colegio de la Santa Cruz en Tlatelolco.³²⁵ Aunque se necesita un análisis más profundo y cuidadoso, la diferencia de material empleado para el mismo color puede ayudar a determinar el orden de elaboración y la época, así como su origen.

El ocre es otro color para representar la piel humana. Este color se encuentra en el cuerpo y las manos de los personajes masculinos. Probablemente el ocre se usó para indicar

³²¹ Zetina *et al.*, “Non destructive in...”, p. 352.

³²² Torres y Sotomayor, “Estudios de los...”, pp. 93 y 97.

³²³ Higgitt y Miliani, “Materials and techniques...”, p. 2. Miliani *et al.*, “Colouring materials of...”, pp. 675-678.

³²⁴ Higgitt y Miliani, *ibid.*

³²⁵ Zetina *et al.*, “Painting syncretism: a non destructive analysis of the Badiano Codex”, en *ART2008*, <http://www.ndt.net/search/docs.php3?MainSource=65> (consultado en septiembre de 2011), pp. 7-8.

el color natural de la piel de los hombres y cuando el cuerpo se representa de otros colores, como el amarillo dorado, el negro, el rojo o el vino, quiere decir que está pintado.

El color naranja es un tono entre rojo y amarillo dorado. Se emplea en muy pocas ocasiones, a saber, en la parte rectangular del signo del año en la lámina III; en el cuerpo del señor 12 Lagartija (46) en la lámina IV-2; en los brazos, las piernas y los pies del señor 10 Movimiento (102) en la lámina VIII-3; y en algunos numerales. Este color se encuentra también en el *Colombino*, el *Nuttall* y el *Cospi*.³²⁶ En el primer caso el color parece haberse logrado por la saturación de los tintes,³²⁷ en el segundo caso es el resultado de la mezcla del colorante rojo y el amarillo,³²⁸ y en el último caso es producido por una arcilla con un colorante específico para el color naranja.³²⁹

4.2.3. Forma

Figura humana

Como ya habíamos visto anteriormente, por el hecho de ser un documento predominantemente genealógico, la figura humana es el elemento central del reverso del *Vindobonensis*. Siguiendo los cánones estilísticos de la tradición Mixteca-Puebla, para representar un hombre se escoge el ángulo más representativo de cada parte del cuerpo (figura 4.2), por ejemplo, la silueta del rostro es de perfil, pero el ojo es de frente; el tronco se representa de un ángulo indefinido, mientras que las piernas y los pies son de perfil. Asimismo, las escalas de las partes del cuerpo son desproporcionadas. La cabeza se pinta muy grande en relación con el resto del cuerpo; las uñas de las manos y de los pies son

³²⁶ Recientemente, a través del análisis del original hemos encontrado este color en el *Becker I*.

³²⁷ Falcón *et al.*, “Informe del estudio del Códice Colombino (junio-2011)”, mecanoscrito, 2011.

³²⁸ Higgitt y Miliani, “Materials and techniques...”, p. 2.

³²⁹ Miliani *et al.*, “Colouring materials of...”, pp. 677-678.

ostensibles; y la cuerda en el tobillo y la talonera de la sandalia son muy vistosas, por mencionar algunos ejemplos. También existe una discordancia de izquierda y derecha en las manos y los pies. La forma de representar el pie está sumamente convencionalizada, consiste en doblar los dedos hacia abajo en ángulo recto.³³⁰ Todos estos rasgos estilísticos de la figura humana se comparten en los códices de la tradición Mixteca-Puebla, y se encuentran como rasgos distintivos del reverso del *Vindobonensis*.

Al igual que en otros manuscritos Mixteca-Puebla, hombre y mujer se distinguen por su indumentaria (figura 4.2). Los hombres se visten con sólo un braguero o un camión conocido con el nombre náhuatl *xicolli* o una faldilla. Las mujeres llevan un huipil y una falda. En el *Vindobonensis* reverso, la gran mayoría de ellas tiene un trenzado de moños de varios colores en su cabeza. Ésta es la forma típica del tocado entre las mujeres mixtecas.

En el reverso del *Vindobonensis*, las figuras no varían mucho en su tamaño. Tienen una medida casi uniforme —aproximadamente entre 5 y 6 centímetros de alto— sin importar si están paradas o sentadas. En un documento pictográfico, la uniformidad del tamaño de los personajes es probablemente intencional cuando no hay diferencia de jerarquía o de importancia entre ellos. Además, el tamaño del espacio disponible puede influir en el tamaño de las figuras. En el caso del *Vindobonensis* reverso, la estructura de las láminas es invariable por la uniformidad de la altura de cada franja de registro y el espacio disponible es igual para todas las figuras. Si las figuras respetan su límite espacial, es natural que tengan medidas parecidas (figura 4.2). Cuando aparece un personaje sobre un topónimo, la figura humana por sí sola mide menos, pero junto con el topónimo su altura

³³⁰ Sobre esta estrategia pictórica, Álvarez Icaza presenta una propuesta interesante. Dice que es una representación del pie yuxtapuesto de varios ángulos, a saber, la parte de la talonera y la suela están vistas de perfil y los dedos de frente. Álvarez Icaza, “La definición estilística...”, p. 112.

llega más o menos a 6 centímetros.³³¹ Las tres figuras de individuos muertos del reverso miden menos que lo normal.³³² En este caso, el tamaño de la figura tiene una connotación simbólica. Respecto a la proporción de las partes del cuerpo humano, los personajes del reverso del *Vindobonensis* se dibujan por lo general con una cabeza muy prominente. El promedio de la medida es de dos cabezas y media a tres cabezas en relación con todo el cuerpo (figura 4.16).

A lo largo del documento detectamos seis diferentes posturas: 1) de pie con las piernas abiertas en compás (figura 4.17a); 2) sentada en un asiento o en el suelo directamente, con las piernas dobladas, recogidas hacia el pecho (figura 4.17b);³³³ 3) sentada sobre un asiento con piernas plegadas en ángulo recto (figura 4.17c); 4) genuflexa (figura 4.17d); 5) sentada “al modo azteca”, es decir, se pliegan las piernas y se sientan sobre sus talones (figura 4.17e);³³⁴ y 6) sentada con piernas extendidas al frente (figura 4.17f).³³⁵

³³¹ Por ejemplo, el señor 6 Movimiento (9) en la lámina I-1 (figura 4.47a), la pareja 10 Movimiento (19) y 1 Movimiento (18) en la lámina II-2 y el señor 12 Lagartija (29) en la lámina III-2 (figura 4.47b).

³³² Láminas V-1 (figuras 4.2 y 4.33c), VII-1 y IX-2 (figura 4.47d).

³³³ Sobre las posturas en los códices hay un estudio muy interesante de Pablo Escalante. Este autor describe la postura sedente con piernas recogidas al pecho de una manera muy precisa: “posando el trasero directamente en el piso [...] con las piernas plegadas de tal manera que las rodillas se acerquen al pecho, los talones se acerquen al trasero y las plantas de los pies queden en contacto con el piso [...]. En esta forma de sentarse, los brazos suelen quedar apoyados sobre las rodillas pero también pueden abrazar las espinillas, comprimiendo aún más las piernas contra el pecho.” Y Escalante distingue esta postura de las cuclillas, en donde el trasero no toca el suelo. Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, pp. 227-228.

³³⁴ Caso, *Interpretación del Códice Bodley*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1950, p. 14.

Robertson, “The Mixtec Religious...”, p. 306. Smith, *Picture Writing from...*, p. 18. Aunque la denominación da la impresión de que es una postura exclusivamente de las mujeres aztecas o nahuas, como ya ha sido señalado por Manuel Hermann, en los códices mixtecos también se encuentran mujeres con esta postura. Manuel A. Hermann Lejarazu, *Códice de Yucunama*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2009, p. 29.

³³⁵ Sólo hay tres ejemplos de esta postura. Uno está en la lámina III-2 (figura 4.47b) y los otros dos en la XII-1 y 2. Esta forma de sentarse es muy rara en los códices mixtecos. Aparte del reverso del *Vindobonensis*, sólo se encuentra en el anverso del mismo (en las láminas 7 y 9). En los tres ejemplos del reverso, ninguno se encuentra en una escena de matrimonio, en cambio, las demás posturas pueden aparecer en este evento. Los últimos dos ejemplos (en la lámina XII) aparecen sentados en sentido contrario a la dirección de la lectura, es decir, se oponen a la convención. Si siguieran la convención, deberían mirar a la dirección contraria. Se nota

Cuando están sentados sobre un asiento y tienen un vestido que oculta las piernas, es difícil distinguir entre la segunda y la tercera postura. En ambas posturas con asiento, la colocación predominante de las piernas es que la pierna del fondo se dobla acercándose más al asiento que la otra. En el *Vindobonensis* reverso no hay ninguna mujer sentada con las piernas plegadas, recogidas hacia el pecho y el trasero en el suelo directamente, pero sí las hay en otros códices mixtecos.³³⁶ Cuando las mujeres se sientan directamente sobre el suelo, se emplea la postura 5 (figura 4.17e) o 6 (figura 4.17f). La genuflexión (figura 4.17d) es una postura exclusiva de los hombres y Escalante menciona que probablemente tiene un sentido de reverencia, dado que se encuentra frecuentemente en contextos rituales.³³⁷ Las dos últimas posturas listadas (figuras 4.17e y f) se ejercen solamente por los personajes femeninos.

El ademán muy común y exclusivo de la figura masculina es el brazo que queda frente al espectador plegado hacia la axila y el otro extendido hacia delante. La mano de este brazo puede estar abierta o apuntando con el dedo índice (figuras 4.17a-d y 4.18a). Hay figuras donde se dibuja la mano del brazo doblado (figura 4.18a). Es un ademán muy extraño e imposible de repetir anatómicamente. Un ademán parecido lo encontramos en el anverso del *Vindobonensis* (figura 4.18b) y en ambas caras del *Nuttall* (figuras 4.18c y d).

que la figura de la lámina III y las de la XII fueron hechas por dos manos diferentes. Para el número de intervenciones en el reverso, véase el apartado sobre los pintores en esta tesis. Escalante informa de un curioso ejemplo de una mujer sentada de esta manera en el *Códice Magliabecchiano*, un manuscrito nahua posconquista, y explica que ella se sienta así porque perdió la compostura al estar borracha. *Códice Magliabecchiano*, folio 85r. Escalante, “Sentarse, guardar la compostura y llorar entre los antiguos nahuas (el cuerpo y el proceso de civilización)”, en P. Gonzalbo Aizpuru y C. Rabell Romero (coords.), *Familia y vida privada en la historia de Iberoamérica*, México, El Colegio de México y Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 452.

³³⁶ Se ven en varias láminas del anverso del *Vindobonensis* (figuras 5.2 y 5.11), así como en el *Lienzo de Filadelfia*.

³³⁷ Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, pp. 248-252. Dice que, al mismo tiempo, esta postura aparece en escenas de guerra y en este caso se representa el salto para atacar. Para el reverso del *Vindobonensis* no hay ejemplo de dicho caso debido a la ausencia de escenas de guerra.

En los tres ejemplos la mano no sale directamente del brazo doblado frente al espectador, sino del brazo del fondo y su colocación nos hace entender que los brazos están cruzados. Quizá, las imágenes del *Vindobonensis* reverso también pueden estar representando este ademán.

En cuanto a la silueta del rostro, desde la frente a la punta de la nariz se puede trazar una línea diagonal, así como también de la punta de la nariz al mentón (figura 4.19). Muchos personajes tienen el mentón prominente. La línea inferior de la nariz, de la punta al ala, aparece recta en el *Vindobonensis* reverso, mientras que en el anverso y en algunos otros códices tiene una pequeña curvatura (figura 6.24). El ala nasal es grande y termina en espiral. El perfil del labio superior es anguloso y muestra casi siempre los dientes con la boca tanto abierta como cerrada. Los personajes femeninos tienen pintados los labios de rojo.

El ojo tiene una forma común en la tradición Mixteca-Puebla. Dentro de los estudios de los códices mixtecos, esta forma del ojo se conoce como ojo mixteco.³³⁸ Es una forma de la mitad inferior de un óvalo cerrado con una línea recta, con un pequeño anillo negro que representa la pupila en el interior. Este anillo está colocado en el centro del medio óvalo pegado a la línea superior (figura 4.19).³³⁹ En el documento que estamos analizando, en ocasiones la línea superior se curva hacia abajo (figura 4.20). Casi noventa por ciento de los personajes tienen una mancha roja en el rabillo exterior del ojo. En las primeras láminas

³³⁸ Smith, "The Relationship between Mixtec Manuscript Painting and Mixtec Language: A Study of Some Personal Names in Codices Muro and Sánchez Solís", en E. Benson (ed.), *Mesoamerican Writing Systems: A Conference at Dumbarton Oaks. October 30th and 31st, 1971*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University, 1973, p. 51.

³³⁹ De acuerdo con Smith, la posición central de la pupila en el ojo es una característica del ojo prehispánico al que nombra ojo frontal, contrastándose con el ojo estilo colonial, cuya pupila se ubica en la parte delantera del ojo al que llama ojo de perfil. Smith y Ross Parmenter, *The Codex Tulane*, New Orleans, Tulane University, Middle American Research Institute, 1991, p. 7.

hay personajes con ojo redondo, y también en forma de gota puesta de costado con la punta hacia la sien (figuras 4.47a y b). En algunos códices los ojos medio ovoides tienen una pequeña extensión delgada hacia la sien como una colita.³⁴⁰ En el reverso del *Vindobonensis* no hay ejemplos claros de este tipo de ojo.³⁴¹

Aunque la mayoría de los personajes portan una gran orejera redonda de color azul, hay personajes que muestran las orejas. La forma de la oreja es la típica de la tradición Mixteca-Puebla, la llamada oreja de hongo (figura 4.15).

Como ya habíamos mencionado en el apartado de los colores, una de las características del reverso del *Vindobonensis* es la pintura facial con líneas rojas. La pintura más común consiste en dos líneas horizontales paralelas a la altura del ojo (figura 4.19). Esta pintura sólo es llevada por los personajes femeninos. En cuanto a los hombres, cuando aparecen totalmente pintados de negro (salvo las manos y las orejas si no tienen las orejeras), todos llevan la misma pintura facial en color gris arriba y abajo del ojo (figura 4.21).

Otros códices, sobre todo los que son narrativos, utilizaron recursos pictográficos agregando algunas marcas para indicar la diferencia de edad. Si se trataba de un personaje de edad avanzada, se le pusieron unas líneas en la mejilla para simular las arrugas o un pequeño círculo blanco en la boca y el mentón sobresaliente para representar un anciano chimuelo; si se quería expresar que el personaje era aún un adolescente, se dibujaba con los pelos cortos y parados. A diferencia de éstos, el reverso del *Vindobonensis* no marca la diferencia de edad: no hay ancianos ni hay niños.

³⁴⁰ Véase por ejemplo, los ojos del *Códice Laud* y del *Fejérváry Mayer* (figura 6.24).

³⁴¹ El ojo del señor 5 Casa (99) y de la señora 2 Hierba (103) en la lámina VIII-3 se adelgaza ligeramente hacia la sien.

Dentro de las partes del cuerpo, la mano es la que tiene la mayor diversidad de expresiones. Las uñas son vistosas, corresponden a la parte blanca delimitada por la línea-marco en las puntas de los dedos. En el caso del reverso, existen ocho diferentes formas de manos: 1) abierta con los cuatro dedos pegados y el pulgar aparte (figura 4.22a); 2) abierta con todos los dedos separados y las uñas dibujadas a un costado del dedo (figura 4.22b); 3) misma forma de la anterior, pero las uñas se encuentran en las puntas de los dedos (figura 4.22c); 4) abierta con los cuatro dedos juntos y ligeramente doblados por las articulaciones del medio (figura 4.22d); 5) agarrando un objeto (figura 4.22e); 6) sosteniendo un objeto sobre la palma (figura 4.22f); 7) apuntando con el dedo índice (figura 4.22g); y 8) extendiendo dos dedos: el índice y el medio (figura 4.22h).

De las variaciones de la mano abierta, la predominante es la primera forma, la cual separa la mano sólo en dos partes, el pulgar y los demás dedos, y estos últimos se representan dividiendo el espacio con tres líneas paralelas. Las uñas se dibujaron con una raya perpendicular a las líneas de separación de los dedos y se dejaron sin colorear. De tal manera, las uñas tienen forma cuadrada. La uña del pulgar se representa en forma de media almendra sin color. El dedo pulgar puede estar tanto pegado al índice como separado de él (figura 4.22a).

La acción de tomar un objeto se pinta por lo general desde el punto de vista del lado de la palma, mostrándose los dedos doblados hacia el espectador (figura 4.22e). En el reverso sólo hay un ejemplo de este ademán trazado desde el dorso (figura 4.23a).³⁴² La mano tomando un objeto pintada de este ángulo no es común en los manuscritos Mixteca-Puebla (figura 4.23).

³⁴² La mano derecha del señor 10 Movimiento (19) en la lámina II-2.

La mano apuntando con el dedo índice también se dibuja desde la palma. Los tres dedos se doblan cubriendo la palma. La forma como se representan estos tres dedos y sus uñas son de la misma manera que los de la mano del primer caso: separados por dos líneas paralelas y con una rayita perpendicular para las uñas. El dedo índice se pinta desde otro ángulo, girado 90 grados, mostrando la uña en forma de media almendra (figura 4.22g). Hay dos ejemplos que podrían ser la representación de la mano en la misma postura pero dibujados desde el lado del dorso de la mano.³⁴³ Desafortunadamente las imágenes de estos ejemplos están borrosas y queda la posibilidad de que estén dibujados, al igual que los otros, del lado de la palma. En algunos códices prehispánicos, la forma más común es pintar la mano con el dedo índice extendido desde el lado del dorso más que de la palma (figura 6.9).

Una característica especial del reverso es la presencia de una protuberancia en la muñeca del lado del dedo pulgar en ciertos personajes. En total son cinco casos.³⁴⁴ Todos estos casos corresponden a la forma mano abierta con cuatro dedos pegados. Aparte del reverso del *Vindobonensis*, en ambos lados del *Nuttall* hay personajes con esta característica.³⁴⁵

A diferencia de las manos, los pies no tienen variaciones, la única variación notoria sería la presencia o ausencia de calzado. El pie derecho y el izquierdo se pintan de una forma idéntica sin diferenciar uno de otro. En el reverso del *Vindobonensis*, al igual que en todos los códices Mixteca-Puebla, los dedos del pie salen de la sandalia y se proyectan hacia abajo en ángulo recto. El rasgo peculiar del pie del reverso se aprecia cuando está

³⁴³ La mano izquierda de la señora 1 Muerte (22) en la láminas II-3 y la mano del señor 12 Lagartija (29) en la III-2.

³⁴⁴ La mano izquierda del señor 8 Hierba (8) en la láminas I-1, el señor 12 Lagartija (46) en la IV-2, la señora 12 Perro (48) y la señora 4 Conejo (49) en la IV-3 y el señor 5 Casa (99) en la VIII-3.

³⁴⁵ La señora 2 Pedernal en la láminas 7-II (anverso), el señor 11 Hierba en la 79-I/II y el señor 4 Jaguar en la 80 (reverso).

calzado. La suela de la sandalia no llega hasta los dedos sino deja sin cubrir un pequeño espacio en la planta (figura 4.24a). Esta forma singular, aparte del reverso del *Vindobonensis*, sólo la vemos en algunas láminas del anverso del *Nuttall* (figura 4.24b).³⁴⁶ Los dedos del pie se representan de la misma manera que en la mano abierta: en la parte proyectada hacia abajo se dibujan rayitas paralelas para representar los dedos y las uñas cuadradas se forman por una raya perpendicular a las líneas de los dedos. La mayoría de las figuras tienen sólo cuatro dedos. Otra característica del reverso es la presencia de una protuberancia posiblemente para simular el hueso del tobillo en algunos personajes descalzos (figura 4.25a). Este rasgo se encuentra también, aunque sólo en un caso, en el anverso del *Nuttall* (figura 4.25b).

Estar calzado o descalzo puede tener algún significado importante. En el reverso del *Vindobonensis* solamente cinco hombres se representan descalzos, de los cuales tres son representaciones de personajes muertos y los otros dos aparecen juntos y son el segundo rey de la primera dinastía 10 Flor (41) y su hermano 13 Águila (42), ambos se sientan con piernas plegadas y las rodillas hacia el pecho, 10 Flor sobre un taburete, mientras que su hermano directamente sobre el piso.³⁴⁷ No sabemos por qué aparecen descalzos. En cuanto a las mujeres, el número de las figuras descalzas es casi el doble del de las calzadas. Las mujeres sentadas al modo azteca aparecen descalzas, salvo un solo ejemplo.³⁴⁸ La postura sedente con las piernas extendidas nunca aparece calzada. A partir de la lámina X, todos los hombres llevan sandalias y casi todas las mujeres aparecen descalzas. Solamente hay dos mujeres calzadas en esta sección: una es la única mujer sentada en un banco con soportes

³⁴⁶ A partir de la lámina 34, hasta al final del anverso del *Nuttall*.

³⁴⁷ Lámina IV-1/2.

³⁴⁸ La señora 5 Pedernal (17) en la lámina II-2.

escalonados y la otra es también la única que está de pie. Sobre la costumbre de calzar de las mujeres mixtecas, Sahagún informa que al igual que los hombres ellas también traían sandalias, aunque el franciscano agrega que las de los hombres eran más finas.³⁴⁹

Signos calendáricos

Otro elemento importante en la estructura del reverso del *Vindobonensis* es el uso de los veinte signos calendáricos que nos informan tanto las fechas de los eventos como los nombres de los personajes. Un rasgo distintivo de este manuscrito es que un mismo signo varía en sus formas de representación. No hay ni un signo que tenga dos formas idénticas (figura 4.26). El grado de variación es diferente dependiendo del signo, por ejemplo, la representación del signo del primer día Lagarto no tiene mucha diversidad, en cambio, la variación del signo Mono es muy grande (figura 4.26d). El signo Casa siempre está pintado de forma frontal (figura 4.26b). El signo Agua tiene dos modalidades al igual que en varios códices: una es en forma de una vasija con agua y la otra, una corriente de agua que se desparrama (figura 4.26c). El signo Movimiento, aunque se compone de trazos muy sencillos, tiene dos diferentes modos: uno con un hueco redondo en medio y otro sin él (figura 4.26e).

El signo del año del reverso es de la forma típica del estilo mixteco. Dicho signo se compone de una figura “A” o “V” invertida y de la “O” o un óvalo entrelazados, por lo que se ha llamado signo del año A-O entrelazadas. Una característica de este signo en el reverso es que la “O” o el elemento entrelazado horizontalmente no es de forma ovalada, sino rectangular (figura 4.27a). Aparece cuarenta veces en total y solamente tres de ellos tienen

³⁴⁹ Sahagún, *Historia general...*, tomo II, pp. 970-971.

la forma de óvalo (figura 4.27b). Curiosamente en los tres casos el portador es el signo Casa. Un caso extraño es el que presenta el signo del año y el portador separadamente. Los otros dos ejemplos se encuentran casi juntos cerca del final del documento: uno está donde inicia la omisión de la figura humana y, el otro, al final de la lámina XII y es también el último signo del año del códice. Otra característica del signo del año en el reverso es que a veces el elemento entrelazado horizontalmente tiene una forma más cuadrada que rectangular (figura 4.27c). Ningún signo tiene adornos en la parte inferior ni tampoco lleva el ojo como en el *Bodley*, el *Selden* o los lienzos de la época colonial temprana (figura 6.17). Tanto el rectángulo como la “V” invertida siempre se pintan de dos colores distintos.

En cuanto a los numerales, el reverso del *Vindobonensis* tiene rasgos muy especiales en comparación con otros documentos. Los numerales se representan mediante círculos concéntricos, donde el círculo interior está sin colorear. Los discos se pintan alternadamente de diferentes colores y nunca se encuentra el mismo color al lado del otro, como ya se había dicho antes. Los numerales no se agrupan aunque la cifra sea alta (figura 4.28a). En ocasiones los discos se separan en dos partes (figura 4.28b) cuando el signo del día se coloca entre los numerales (figura 4.28c). La hilera de los discos no siempre es recta como en otros documentos Mixteca-Puebla, sino a veces se curva adaptándose al espacio disponible, además, aparece pegada directamente al signo calendárico en lugar de conectarse por una pequeña línea negra tenue, la cual es conocida en la literatura de los estudios de códices como lazo gráfico (figura 4.28d).

Signos de nombres personales

Todos los personajes de este códice se identifican por el signo de su nombre personal que llevan consigo aparte de su nombre calendárico. En el reverso del *Vindobonensis*, al igual

que con los signos de nombres calendáricos, está ausente el lazo gráfico que vemos en otros manuscritos mixtecos para unir estos signos a los personajes. Solamente en el registro medio de las láminas IV y V aparecen las misteriosas cuerdas que ligan estos elementos, de las que aún no sabemos su significado (figura 3.14). Salvo pocas excepciones, el signo está colocado delante del personaje en la dirección que mira. No hay cierta regla para el tamaño: hay signos que se pintan tan grandes que llegan a tener el mismo tamaño que el personaje que los porta,³⁵⁰ pero también hay signos muy pequeños.³⁵¹ Algunos personajes portan en sus manos su nombre personal, como si fuera un objeto.³⁵² Asimismo, como en otros códices, hay ejemplos de que el nombre personal forma parte de la vestimenta.

Una estrategia interesante de este códice es que en dos ocasiones la pareja matrimonial comparte el signo de su nombre personal. Una es el matrimonio del señor 4 Lluvia y la señora 7 Flor, en la esquina izquierda del registro superior en la lámina II (figura 4.29a). El signo está colocado en medio de la pareja; es un recipiente adornado con plumas largas y plumones. Tanto Caso³⁵³ como Jansen³⁵⁴ consideran que este signo corresponde sólo a la señora 7 Flor, ya que en la misma escena del *Bodley* sabemos, por su tocado, que ella se llama Plumas o Ala de Águila (figura 4.29b),³⁵⁵ ambos autores piensan que al señor 4 Lluvia le falta su nombre personal. En el *Bodley*, el antropónimo de este señor es una cabeza de ave y dos figuras redondas que desafortunadamente no se ven bien

³⁵⁰ Por ejemplo, el señor 11 Agua (60) en la lámina V-2, tanto el señor 9 Flor (87) como la señora 12 Hierba (88) en la VII-1, el señor 2 Movimiento (127) en la X-2 y el señor 13 Viento (141) en la XI-2.

³⁵¹ Véase a la señora 2 Serpiente (45) en la lámina IV-2 y la señora 11 Serpiente (101) en la VIII-3.

³⁵² El señor 5 Serpiente (5) en la lámina I-2, la señora 1 Águila (26) en la III-3, la señora 5 Conejo (116) en la IX-1 y la señora 9 Movimiento (112) en la IX-2.

³⁵³ Caso, "Explicación del reverso del Codex Vindobonensis", en *Memoria de El Colegio Nacional*, tomo V, núm. 5, 1950, pp. 15-16.

³⁵⁴ Jansen, *Huisi Tacu. Estudio interpretativo de un libro mixteco antiguo: Codex Vindobonensis Mexicanus I*, Ámsterdam, Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos, 1982, tomo 1, p. 361.

³⁵⁵ Láminas 1 y 2-II. Caso, *Interpretación del Códice Bodley*, p. 26. Jansen y Pérez Jiménez, *Codex Bodley. A painted Chronicle from the Mixtec Highlands, Mexico*, Oxford, University of Oxford, 2005, p. 55.

por el deterioro, pero la de arriba parece ser un plumón (figura 4.29b). Mientras que Caso le denomina Faisán o Papagayo, ignorando estos motivos redondos,³⁵⁶ Jansen y Pérez Jiménez los toman en cuenta y le llaman Plumón Quetzal.³⁵⁷ En el reverso del *Vindobonensis* no es común la falta de antropónimo, sobre todo en las primeras láminas, por lo que planteamos que las plumas largas de la primera fila del recipiente del signo representan, sin duda, el nombre personal de 7 Flor, en tanto que los plumones de la segunda fila pueden corresponder al de 4 Lluvia.

Otro ejemplo de esta estrategia es la imagen de jaguar que se encuentra entre la pareja del señor 10 Casa y la señora 1 Hierba, en el extremo izquierdo del registro superior de la lámina III (figura 4.30a). El nombre personal del señor 10 Casa es expresado por el yelmo en forma de cabeza de jaguar, y la figura de jaguar entre la pareja corresponde al antropónimo de su esposa, quien según el *Bodley*, se llama Jaguar o Puma (figura 4.30b).³⁵⁸ En el reverso el animal, al mismo tiempo que roza a la señora con su cola, toca al señor con su pata delantera. Este arreglo nos hace pensar que el signo también tiene relación con el señor 10 Casa y que funciona como un refuerzo de su nombre personal. Esta escena no es el único ejemplo de la redundancia de figuras en antropónimos, sino también se puede ver en dos casos más: el señor 3 Agua, Garza (81), en la lámina VII-3 y el señor 8 Caña, Faisán (115), en la IX-1. En ambas ocasiones, aparte de que el personaje lleva el tocado en forma del ave que expresa su nombre, hay una figura completa del mismo pájaro a un lado.

³⁵⁶ Caso, *ibid.*; *Reyes y reinos de la Mixteca*, México, Fondo de Cultura Económica, tomo II, 1979, p. 420.

³⁵⁷ “Down-ball Quetzal” Jansen y Pérez Jiménez, *Codex Bodley...*, p. 55.

³⁵⁸ Lámina 4-IV. La misma pareja aparece también en el *Selden*, lámina 1-II. En los casos tanto del *Bodley* como del *Selden* el animal no tiene manchas, por lo que Jansen y Pérez Jiménez lo identifican como puma en lugar de jaguar. Jansen y Pérez Jiménez, *ibid.*, p. 57. Cabe mencionar que en el *Vindobonensis* reverso no hay ninguna imagen de felino sin manchas.

El signo del nombre personal de la señora 9 Casa en la lámina I-1 (figura 4.31a), la señora 7 Flor en la XI-1 (figura 4.31b) y la señora 6 Conejo en la XII-1 (figura 4.31c), se compone de una cabeza antropomorfa con otros elementos. Sabemos, por el antropónimo de los mismos personajes en el *Bodley*, que las tres cabezas del *Vindobonensis* reverso tratan del mismo objeto (figura 4.32). Hermann identifica la cabeza como el signo *tacu*, una deificación del grano de maíz utilizado para la adivinación que simboliza la fertilidad y la procreación.³⁵⁹ El signo no se emplea solamente en los nombres personales sino también aparece como motivo de decoración en la vestimenta ceremonial. La forma básica de este signo es un óvalo con un ojo y una hilera de dientes, pero dependiendo del manuscrito, su representación difiere oscilando entre menos y más antropomórfica. El signo del *Colombino-Becker* (figura 4.33a), del *Bodley* (figura 4.33b) y del *Selden* (figura 4.33c) parece más una semilla con algunos elementos antropomórficos, como los dientes y la oreja con orejera —Hermann califica a éste como el más tradicional en estilo—,³⁶⁰ mientras que el del reverso del *Vindobonensis* (figura 4.33f) y el del *Mapa de Tezacoalco* (figura 4.33g) se asimilan más a una cabeza humana. La forma del anverso del *Vindobonensis* (figura 4.33d) y del *Egerton* (figura 4.33f) se encuentra entre estos dos polos: el ojo y los dientes son muy reconocibles, de manera que se puede identificar que la figura es un ser animado, aunque está lejos de llamarle como una cabeza humana. No sabemos qué significa y a qué se debe la variación formal del signo. ¿Será por la diferencia temporal, regional, la escuela o el pintor? Cabe mencionar que el *Selden*, el *Egerton* y el *Mapa de Tezacoalco* fueron producidos después de la Conquista y el primero, a pesar de que se terminó en 1556,

³⁵⁹ Hermann Lejarazu, Manuel A., “Rituals of Power in the Mixtec Codices”, en *Latin American Indian Literatures Journal*, vol. 24, núm. 2, otoño, 2008, pp. 133-146.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 137.

generalmente se incluye dentro del grupo de códices prehispánicos por la nula presencia de elementos europeos. Por el momento, faltan estudios más profundos para responder estas preguntas.

Hay signos de nombres personales difíciles de interpretar que en otros códices tienen una forma totalmente diferente a la del reverso del *Vindobonensis*. Por ejemplo, el de la señora 12 Hierba, una hermana de 8 Venado (figura 4.34a). El signo está compuesto de una banda celeste doblada, un escudo y una cinta encorvada cuyos extremos están unidos con un hilo, varias rayitas cortas rodean la parte inferior y sobre la cinta salen una joya y una flecha. Caso lo nombra Objeto con flechas-cielo-escudo³⁶¹ y Jansen y sus colegas, Cinta Aterciopelada Preciosa de Flecha, Escudo, Cielo.³⁶² El mismo personaje aparece en el *Bodley* (figura 4.34b), pero el signo de su nombre personal es totalmente distinto: se compone de una mano y una base enjoyada en cuya cima está un objeto ojival de color ocre rodeado por rayitas cortas, del que salen dos joyas. A esta señora Caso le llama Mano-oro-flecha,³⁶³ Jansen y Pérez Jiménez, Mano con joya y pelaje³⁶⁴ y Hermann, Adorno de Jade.³⁶⁵ Desafortunadamente ella no aparece en otros códices, sin embargo un objeto muy parecido forma parte del nombre personal de la señora 5 Viento, una hija de 8 Venado en el *Bodley* (figura 4.35b). En el nombre de la última, el objeto sobre la base tiene forma bilobulada en lugar de ojival y no aparece la mano. Este nombre personal en el reverso del *Vindobonensis* es parecido al último objeto descrito del antropónimo de la señora 12

³⁶¹ Caso, “Explicación del reverso...”, p. 31.

³⁶² Anders, Ferdinand, Jansen y Pérez Jiménez, *Origen e historia de los reyes mixtecos. Libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis*, España-Austria-México, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 202.

³⁶³ Caso, *Interpretación del Códice Bodley*, p. 37.

³⁶⁴ Jansen y Pérez Jiménez, *Codex Bodley...*, p. 61. “Hand with Jewel and Fur”

³⁶⁵ Hermann, *Códice Nuttall. Lado 1: la vida de 8 Venado*, Arqueología mexicana, edición especial núm. 23, 2006, p. 11.

Hierba: una cinta arqueada unida en sus extremos por un hilo decorado con unas rayitas y cinco joyas saliendo de la parte superior (figura 4.35a). Aunque no sabemos si la cinta de 2 Hierba y la de 5 Viento representan el mismo objeto, dado que en la primera uno de los dos adornos que sale es una flecha y en la segunda todos son joyas, es posible que el objeto extraño del *Bodley* equivalga a la cinta en el *Vindobonensis* reverso. Por lo tanto la banda celeste y el escudo del *Vindobonensis* corresponden a la mano del *Bodley*. ¿Por qué serán tan distintos? ¿La lectura se hará fonéticamente? Se esperan avances en los estudios de lecturas de los signos de nombres personales con base en el idioma mixteco.³⁶⁶

Signos toponímicos

En comparación con otras figuras, el porcentaje en que aparecen los signos toponímicos es muy bajo. La forma más frecuente es la del cerro. La representación básica del cerro del reverso del *Vindobonensis* es en “U” invertida. El cerro en este códice está bordeado por una banda amarilla con puntos rojos y a lo largo del contorno de la banda hay unas protuberancias que representan la superficie rocosa y dura. La forma común en este códice son dos protuberancias rectilíneas. Solamente el cerro de la lámina III, Monte del Sol, tiene la forma atípica del reverso, ya que las volutas son curvilíneas y no son dobles sino triples. Juan José Batalla les llama voluta curvilínea y voluta rectilínea, y define el cerro de la doble voluta, tanto curvilínea como rectilínea, como diagnóstico del estilo mixteco, dado que esta figura aparece sólo en los códices de esta región, sobre todo los elaborados en la época prehispánica, mientras que en los documentos coloniales confeccionados en el centro

³⁶⁶ Para los trabajos sobre los antropónimos y la lengua mixteca, véase: Smith, “The Relationship between...”. Hermann, “Los nombres personales en los códices mixtecos. Un análisis lingüístico e iconográfico”, en S. van Doesburg (coord.), *Pictografía y escritura alfabética en Oaxaca*, Oaxaca, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, 2008, pp. 197-213.

de México abundan los ejemplos donde el cerro tiene la triple voluta.³⁶⁷ Dentro del cerro hay un relleno de espirales negras y pequeñas rayitas paralelas. La base del cerro se compone de tres bandas horizontales de colores azul, rojo y amarillo. La última, la inferior, es más ancha que las otras dos y termina en forma lobulada o, como describe Mary Elizabeth Smith, con un “borde en forma de vieira” (figura 4.36).³⁶⁸

El templo o la base de un templo es otro topónimo que se repite en el reverso. Se compone de la base de talud y tablero u otro talud corto e invertido con escalera limitada por alfardas rematadas por un dado. La escalera está pintada total o parcialmente de rojo. Sobre la base se yergue un templo blanco con dintel y jambas gruesos pintados de rojo (figura 4.37). El topónimo de Tilantongo tiene la techumbre de paja rematada con la banda celeste que representa su nombre: Tilantongo Ilhuicalli, en náhuatl, o Ñutnoo Huahindehui, en mixteco, que significa “tierra negra, casa del cielo” (figura 4.37).³⁶⁹ La base está rodeada de una franja amarilla con puntos o rayas rojos. Esta franja también aparece en ciertos códices, tales como el *Becker I*³⁷⁰, el *Cospi*³⁷¹ y el *Borgia*. En el último caso, las franjas tienen las protuberancias o volutas que representan dureza.³⁷²

³⁶⁷ Juan José Batalla Rosado, “Un glifo de la tradición escrituraria mixteca: el signo ‘cerro’ con doble voluta”, en M. Jansen y L. van Broekhoven (eds.), *Mixtec Writing and Society. Escritura de Ñuu Dzauí. Proceedings of the Colloquium, Amsterdam, September 2005*, Amsterdam, KNAW Press, 2008, pp. 305-323.

³⁶⁸ “Scalloped border” Smith, *Picture Writing from...*, p. 39.

³⁶⁹ “Relación de *Tilantongo* y su partido”, en R. Acuña (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, tomo II, p. 234.

³⁷⁰ Láminas 3 y 7.

³⁷¹ Láminas 12 y 13. Las láminas 6, 7 y 8, en el signo calendárico Casa.

³⁷² Las láminas 4, 49, 50 y 51 por mencionar algunas. En el *Borgia*, el signo calendárico Casa tiene la base amarilla y algunos ejemplos llevan las protuberancias (por ejemplo, láminas 4 y 5).

4.3. Los pintores del reverso del *Vindobonensis*

Al mirar minuciosamente repetidas veces el códice, se percibe la presencia de variaciones estilísticas en las figuras. ¿Qué significa este fenómeno? ¿Acaso es un producto de varios autores? De ser así, identificar el número de pintores que participaron en la elaboración del manuscrito, así como determinar su distribución en él, nos ayudará a entender un poco más el proceso de manufactura de un códice y la forma de trabajo de los artistas mesoamericanos, por ende, la forma de organización social para producir este tipo de objetos.

Reconocer el cambio de manos dentro de una obra como la que estamos analizando no es una tarea fácil y existen varios factores que la dificultan. Algunos de éstos son los siguientes: un pintor no siempre hace las figuras de modo idéntico; un individuo puede cambiar su estilo a lo largo de su vida; todos los pintores pertenecen a la misma tradición estilística, incluso a la misma escuela o taller; la iconografía y el contenido, así como la dirección de las figuras pueden influir en el estilo; y el deterioro puede cambiar el aspecto visual de la calidad de las líneas y el tono de los colores.

Aunque es difícil determinar exactamente cuántos pintores participaron y cómo están distribuidos, detectamos al menos tres variantes estilísticas en el reverso del *Vindobonensis* que podrían atribuirse a un cambio de mano. El grado de diferencia entre una mano y la otra es tan sutil que nos confirma la rigurosidad de las reglas, además de que los creadores mismos tenían una fuerte intención de mantener la armonía en una obra. La homogeneidad estilística es precisamente un carácter muy importante en las obras del estilo Mixteca-Puebla. Claudia Brittenham, quien identifica más de veinte estilos de autores diferentes en los murales de Cacaxtla y nueve o diez solamente en el Mural de la Batalla,

dice que la colaboración de varios artistas en proyectos colectivos manteniendo una armonía estilística fue una práctica común en Mesoamérica.³⁷³

Pese a la dificultad, hay estudios que detectan la participación de varios pintores en un manuscrito. Por ejemplo, Alfonso Caso identificó tres pintores en las 24 láminas del *Colombino*.³⁷⁴ Nancy Troike, por su parte, analizó el *Colombino* y el *Becker I* conjuntamente y detectó, basándose sólo en la representación de la figura humana, tres pintores principales más tres variantes distintas que intervinieron en medio o entre las secciones a cargo de los pintores principales.³⁷⁵ Como señala la autora que la división entre una variante y la otra no siempre es clara, su propuesta de la variación estilística difiere de la de Caso.³⁷⁶

Günter Zimmermann identificó ocho escribas que participaron en la elaboración del texto epigráfico del *Códice de Dresde*,³⁷⁷ Alfonso Lacadena, nueve escribas en la parte epigráfica del *Códice de Madrid*³⁷⁸ y, a su vez, Luis T. Sanz Castro, mismo número de pintores en la parte pictórica del mismo documento.³⁷⁹ Juan José Batalla detectó seis pintores para la *Matrícula de tributos*,³⁸⁰ así como tres para el *Códice Tudela*,³⁸¹ Ellen

³⁷³ Claudia Lozoff Brittenham, "The Cacaxtla Painting Tradition: Art and Identity in Epiclassic Mexico", tesis doctoral, New Haven, Yale University, 2008, pp. 191-196; "Los pintores de Cacaxtla", en M. T. Uriarte (ed.), *La Pintura Mural Prehispánica en México V: Cacaxtla, tomo II, Estudios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 357-359.

³⁷⁴ Caso, *Interpretación del Códice Colombino*, p. 16.

³⁷⁵ Nancy P. Troike, "Studying Style in the Mixtec Codices: An Analysis of Variations in the Codex Colombino-Becker", en A. Cordy-Collins (ed.), *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, Palo Alto, California, 1982, p. 125.

³⁷⁶ Caso, *ibid.* Troike, *ibid.*

³⁷⁷ Andrés Ciudad Ruiz, Alfonso Lacadena García-Gallo y Luis T. Sanz Castro, "Los escribas del Codex Tro-Cortesianus del Museo de América de Madrid", en *Anales del Museo de América*, núm. 7, 1999, p. 69.

³⁷⁸ Lacadena, "Los escribas del Códice de Madrid: Metodología paleográfica", en *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 30, 2000, pp. 27-85.

³⁷⁹ Sanz, "Los escribas del Códice Madrid: Metodología y análisis pre-iconográfico", en *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 30, 2000, pp. 87-103.

³⁸⁰ Batalla, "El número de tlacuiloque- 'pintores' del Libro Indígena del Códice Tudela", en *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 32, 2002, pp. 127-177.

Baird, seis para los *Primeros Memoriales*,³⁸² y Diana Magaloni, veintidós para las imágenes del *Códice Florentino*.³⁸³

La forma de producir un códice podía variar dependiendo del tema que se tratara. Por ejemplo, un códice calendárico-adivinatorio podría ser pensado totalmente desde el principio debido a que su tema es de un tiempo cíclico y cerrado; mientras que en uno histórico y genealógico toda la obra podría planearse desde el inicio, pero también podría dejarse abierta e ir agregándole acontecimientos conforme pasara el tiempo. Como prueba de lo arriba expuesto, cuatro de los cinco códices calendáricos prehispánicos que sobreviven hasta el día de hoy no tienen ninguna lámina en blanco,³⁸⁴ mientras que los histórico-genealógicos suelen tener unas láminas en blanco o, en algunos, hay láminas con franjas divididas por la línea roja pero sin pintura.³⁸⁵ Cabe mencionar que el contenido del anverso del *Vindobonensis* es poco común dentro de los códices mixtecos porque se trata de un relato sagrado cuya narración es de un tiempo mítico. En este sentido, este manuscrito comparte la característica de los códices calendárico-adivinatorios de tratar el tiempo cerrado. Las fechas plasmadas allí son más bien simbólicas que reales. Por eso está pintado en todas las láminas desde el inicio hasta el final sin dejar ninguna en blanco. Esto no quiere decir que los códices calendárico-rituales fueron producidos en un solo momento y los histórico-genealógicos durante varios años. Lacadena propone que la presencia de ocho

³⁸¹ Batalla, “The scribes who painted the Matricula de Tributos and the Codex Mendoza”, en *Ancient Mesoamerica*, vol. 18, núm. 1, 2007, pp. 31-51.

³⁸² Ellen T. Baird, *The drawings of Sahagún's Primeros Memoriales. Structure and style*, Norman, University of Oklahoma Press, 1993, pp. 139-158.

³⁸³ Diana Magaloni Kerpel, “Painters of the New World: The Process of Making the Florentine Codex”, en W. Gerhard y J. Connors (eds.), *Colors between two worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, Florencia, Harvard University Press, 2011, p. 52.

³⁸⁴ El *Borgia*, el *Vaticano B*, el *Laud* y el *Fejérváry Mayer* no tienen ninguna lámina en blanco y el *Cospi* es el único que deja láminas en blanco en ambas caras.

³⁸⁵ Nos referimos al *Nuttall*, al *Bodley* y al *Selden*. En el caso de los primeros dos son tanto el anverso como el reverso.

escribas en el *Códice de Dresde*, un códice maya calendárico-adivinatorio-astronómico, corresponde a ocho generaciones diferentes durante ciento doce años, tomando como inspiración el descubrimiento del antropólogo Alfonso Villa Rojas de un cuaderno manuscrito en posesión del secretario-escriva del cacicazgo de X-Cacal en Quintana Roo, quien también conservaba una versión del *Suyua T'an* del *Chilam Balam de Chumayel*. Dicho cuaderno fue poseído por cuatro escribas que pertenecían a tres generaciones a lo largo de cuarenta y nueve años y, al menos los dos primeros participaron en su confección.³⁸⁶

Desafortunadamente, no tenemos ninguna información sobre el proceso de producción de un códice pictográfico de manufactura prehispánica, sin embargo, considerando lo expuesto arriba, podemos suponer al menos dos posibilidades sobre la forma de elaborarlo: varios pintores trabajando simultáneamente o varios pintores trabajando en diferentes momentos.

La forma en la que termina el reverso del *Vindobonensis* nos hace pensar que no hubo una planificación previa antes de pintar, no obstante, hay dos razones por las que este códice quizá no haya sido interrumpido tan abruptamente como pensamos. La primera es la coincidencia del número total de las láminas pintadas —el trece— con una cifra simbólica en el calendario mesoamericano. Curiosamente el anverso del *Códice Cospi* también se termina o se interrumpe después de la lámina trece. ¿Ambos casos serán mera coincidencia? La segunda es, como ya vimos en el capítulo sobre el contenido,³⁸⁷ que aunque en la última parte del documento se omiten las figuras humanas y los nombres

³⁸⁶ Lacadena, “Evolución formal de las grafías escriturarias mayas: implicaciones históricas y culturales”, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995, pp. 52-53.

³⁸⁷ Véase el Capítulo 3, apartado 3.1. de esta tesis.

personales, la narración no acaba en medio de una secuencia histórica, sino termina presentando el final de la tercera dinastía.

A pesar de todo, por el momento es muy difícil saber el significado exacto de la diferencia estilística existente en el reverso del *Vindobonensis*. Aunque encontramos ciertos rasgos estilísticos que podrían ser marcas de un individuo y estos rasgos se repiten a lo largo de todo el documento,³⁸⁸ para que fuese obra de un individuo, los rasgos que se diferencian de una variante a la otra son grandes, teniendo en cuenta la rigurosidad de las convenciones pictóricas de la tradición Mixteca-Puebla, por lo que aquí desarrollamos la discusión tomando la postura de que en la elaboración del reverso del *Vindobonensis* participaron varios pintores.

Antes de comenzar la discusión, creemos pertinente aclarar que no tomamos la lámina como unidad de análisis sino que consideramos el registro horizontal o la franja como tal. Deshacer el concepto de que una lámina corresponde a una unidad es importante, no sólo en los códices como el *Colombino* o el *Bodley* en los que la lectura debe seguirse a través de dos o cuatro láminas, sino también en el reverso del *Vindobonensis* puede variar de un registro a otro, aunque no hay ningún registro de una lámina posterior que se lea antes que el de una lámina anterior, así también, pueden aparecer dos variantes en una lámina pero en diferentes registros. Como dice Lacadena en su artículo sobre la identificación del número de escribas en el *Códice de Madrid*: “para los escribas mayas, la página no tuvo la misma función que para nosotros”,³⁸⁹ para los pintores mixtecos podemos

³⁸⁸ De estos rasgos hablaremos al final del apartado.

³⁸⁹ Lacadena, “Los escribas del...”, p. 35.

decir lo mismo.³⁹⁰ También tomamos en cuenta el orden de lectura dentro del registro, es decir, en algunas franjas una figura se lee antes de la que aparece a su izquierda, y en otras, al revés.³⁹¹

Para identificar la autoría de las obras, en su tesis doctoral sobre la pintura mural de Cacaxtla, Claudia Brittenham propone que, en el tipo de arte anónimo como el prehispánico, se requieren dos pasos adicionales antes del proceso normal de atribución.³⁹² El primer paso es el que la autora llama la “distinción”. Este proceso consta en determinar los rasgos estilísticos de un pintor diferenciándose ante los de los otros. El paso siguiente es caracterizar los rasgos de cada pintor, es decir describir catalogando los rasgos específicos de cada uno. Por su parte, Andrés Ciudad, Alfonso Lacadena y Luis Sanz, con la finalidad de identificar las manos involucradas en la creación del *Códice de Madrid*, emplean el método que se basa en observar, clasificar e interpretar la distribución espacial de las variantes en la obra.³⁹³ El proceso de estas dos investigaciones comparte muchos aspectos y también se complementan. Basándonos en sus métodos, analizamos la variación estilística que se presenta en el reverso del *Vindobonensis*, el cual es el propósito de este apartado.

El primer paso es la selección de los elementos o formas que sirven para determinar los criterios que caracterizan un pintor y lo distinguen de otros. Para este paso, hay dos puntos importantes: los elementos elegidos deben ser libres de significado y estar presentes

³⁹⁰ Como prueba de ello, en los códices mixtecos, algunas imágenes sobrepasan el dobléz entre las láminas. En el *Colombino*, el topónimo del registro inferior entre la lámina 1 y la 2 y el del registro medio entre la 18 y la 19 son ejemplos de que el signo se ubica justo encima del dobléz de las láminas. En el mismo códice, en la franja inferior entre la lámina 3 y la 4 y en el registro medio entre la 5 y la 6, la base o camino de la escena atraviesa el dobléz. Asimismo, en el *Nuttall* anverso, la columna derecha de la lámina 18 es parte de la escena de la 19 y las parejas aparecen traspasando en el dobléz entre la 27 y la 28.

³⁹¹ Sígase la numeración que pusimos a las figuras humanas en el apéndice 1.

³⁹² Brittenham, “The Cacaxtla Painting...”, pp. 127-135; “Los pintores de...”, pp. 267-268.

³⁹³ Ciudad, Lacadena y Sanz, “Los escribas del...”. Lacadena, “Los escribas del...”, pp. 28-56. Sanz, “Los escribas del...”, pp. 88-92.

a lo largo de toda la superficie de la obra y, de preferencia, su aparición debe ser frecuente. La elección de los elementos diagnósticos no es preconcebida, sino es el resultado de una observación sistemática, cuidadosa y repetida. Cuando se identifican las diferencias en una representación, siempre hay que comprobar si estas diferencias no se deben al tema o a algún otro factor como la composición. En un objeto como los códices mesoamericanos, cuyas imágenes son pictografías, es decir cualquier componente de una figura puede contener alguna información específica, es difícil discernir si las variedades formales no implican diferencias de significado. Por lo tanto es necesario conocer bien el contenido de la obra. La revisión del contenido es un proceso indispensable para el análisis de la identificación de las variantes estilísticas. Hay que reunir un buen número de elementos para determinar la distinción de los pintores, dado que puede haber variación dentro del trabajo de un individuo. La selección puede ser tanto un elemento aislado como la combinación de elementos, así como otros factores tales como color, composición y técnica. Una vez seleccionados los elementos, se les extrae y, a partir de la observación minuciosa, se les describe de la manera más objetiva y precisa posible con la finalidad de caracterizar el estilo del pintor. Es importante encontrar un conjunto de criterios adecuados para este proceso. Como advierte tanto Lacadena como Sanz, ni criterios de distinción en exceso ni pocos nos permiten obtener un resultado eficiente.³⁹⁴ Hay que admitir cierto grado de oscilación de las variantes. Los criterios de distinción deben ser flexibles y pueden estar sujetos a cambio hasta encontrar los criterios efectivos. Después de establecer la tipología, se elabora un mapa de distribución de cada variante en la superficie de la obra para detectar posibles agrupaciones y los patrones de su comportamiento. Sería ideal si todas las

³⁹⁴ Lacadena, *ibid.*, pp. 32-34. Sanz, *ibid.*, p. 90.

variaciones aparecieran agrupadas de manera muy limpia, sin embargo siempre puede haber excepciones. Lo importante es la relación con otras variantes, si una forma aparece mayoritariamente en una zona del códice, por la presencia de pocas excepciones no se debe descartar dicha forma como una de las características de una variante.

Debido a que el objeto de estudio es un documento genealógico con las fechas de nacimiento, de matrimonio y de otros eventos, pensamos que los signos calendáricos son elementos idóneos para el análisis, porque los mismos signos se repiten y porque un mismo signo se encuentra esparcido a lo largo del códice. Sin embargo, no pudimos encontrar un criterio para poder agruparlos por variación estilística. Otro elemento que aparece repetidamente en toda la superficie del documento es la figura humana. Observamos las partes que componen la figura humana que no afectan al contenido, tales como los pies, la nariz, la oreja o los ojos, y tampoco obtuvimos ningún resultado significativo. Analizamos también los tocados, las vestimentas y los ademanes, y uno de los elementos que nos dio un resultado muy interesante es la forma de representar el trenzado del pelo con cintas de colores de la figura femenina.

El trenzado es uno de los elementos para identificar la figura como mujer. En el caso del reverso del *Vindobonensis*, los tocados de los hombres tienen más variedades que los de las mujeres. Estos últimos se pueden dividir en las dos categorías siguientes: los que forman parte del antropónimo del personaje que los porta y los que no. Un ejemplo del primer caso es el tocado de la señora 11 Agua (83) que aparece en la lámina VII-3. De acuerdo con otros códices,³⁹⁵ su yelmo en forma de cabeza de un ave azul es una parte de su nombre personal. Este tipo de tocados participa claramente en la definición de

³⁹⁵ *Bodley* lámina 7-III, *Nuttall* láminas 26-II/III y 42-III.

significado. En la segunda categoría de tocados de personajes femeninos, predominan dos formas: el trenzado y la diadema con la cabeza de mariposa. Esta última es un tocado común en los códices Mixteca-Puebla y, a diferencia del trenzado, no es un tocado exclusivo de las mujeres, sino también lo llevan los hombres.

Ahora bien, observamos los trenzados en el reverso del *Vindobonensis* detenidamente y detectamos básicamente tres formas distintas. La forma de la primera variante es la cinta que se compone de cinco figuras de forma irregular de diferentes colores (figura 4.38a). Esta variante es la que tiene más variación. Todos los ejemplos tienen formas diferentes. La razón de agruparlos a pesar de su diferencia es contrastarlos con las otras dos variantes. La segunda variante consta de cinco, a veces cuatro o seis, figuras oblongas de diferentes colores que se encierran con una figura circular en cada extremidad. Las cintas de colores están pegadas de manera que no se aprecia el cabello entre ellas (figura 4.38b). La tercera variante es una forma simulada de seis, a veces cinco o siete, cintas de diferentes colores entrelazadas. Entre las cintas se deja un espacio donde se muestra el pelo (figura 4.38c). ¿La variación de las formas del trenzado tendrá que ver con el contenido? En el reverso del *Vindobonensis* aparecen en total 68 mujeres en todo el códice y 45 de ellas llevan trenzado, es decir, más de una de cada dos mujeres trae esta forma de tocado o arreglo del peinado. Además, una variante tiende a aparecer aglomeradamente en un área de la superficie del códice, excepto en una parte, no se encuentran mezcladas una junto con otra (figura 4.39). Los cambios de variante coinciden casi siempre con los cambios de tema (figura 4.39). De tal modo, es difícil pensar que la variación formal del trenzado proceda del significado. Las diferentes formas del trenzado no representarían un personaje específico, sino la variación podría radicar en el cambio de pintor. Denominamos estas tres formas como trenzado 1, trenzado 2 y trenzado 3, siguiendo

el orden de su aparición (figura 4.38). El trenzado 1 se encuentra en las primeras dos láminas, el trenzado 2 se concentra entre la lámina IV y la VII, mientras que el trenzado 3 aparece a partir de la lámina VIII y hasta el final del documento donde acaba la presencia de la figura humana (figura 4.39).

Otro elemento identificador es la forma de pintar las manos. Como ya habíamos visto en el apartado anterior, hay cuatro formas de representar las manos abiertas: con los cuatro dedos juntos y el pulgar aparte (figura 4.22a); con todos los dedos separados y las uñas en un costado del dedo (figura 4.22b); con dedos separados y las uñas en las puntas (figura 4.22c); y con los cuatro dedos pegados ligeramente flexionados (figura 4.22d). Ciertas formas tienden a encontrarse sólo en una zona del códice. Por ejemplo, la presencia de las dos formas de dedos separados se concentra entre las láminas V y VIII, fuera de esta zona dichas formas están casi ausentes (figura 4.40). Por otra parte, la forma con dedos doblados ligeramente se incrementa en las últimas láminas del documento y casi no se encuentra en la primera mitad de él (figura 4.41). Asimismo, la distribución espacial de la dirección en la que apunta el dedo índice muestra una tendencia interesante. Desde el inicio hasta la lámina V el índice apunta hacia arriba, en las láminas VI y VII, que corresponden a la vida del señor 5 Lagarto, este ademán de la mano es totalmente ausente y a partir de la VIII el dedo índice apunta hacia adelante (figura 4.43).

Al observar la distribución espacial predominante de estos elementos en la superficie del manuscrito, se nota que existe cierta tendencia. Para la mejor comprensión visual de la ubicación de cada elemento, elaboramos una plantilla desarrollada del códice con los personajes en el orden de la lectura (véase el apéndice 3). La zona donde abundan las manos con dedos separados, sobre todo las de las uñas pegadas al costado del dedo, casi coincide con la zona del trenzado 2 (figura 4.43). La presencia de la mano con dedos

ligeramente doblados se concentra en la zona del trenzado 3 (figura 4.44), en esta sección todos los ejemplos del dedo índice extendido apuntan en dirección horizontal (figura 4.45). Con base en la forma del trenzado dividimos el manuscrito en cuatro secciones (figura 4.46) y es muy lógico pensar que todas las figuras dentro de la misma sección son trabajos de un mismo individuo. Además de la forma de los trenzados y de las manos, hay otros rasgos que sirven para diferenciar los artistas, tales como el uso del espacio, la visibilidad del dibujo preparatorio, el diseño de la pintura facial, el tamaño y la proporción de la figura humana y su postura —sobre todo la posición de los brazos y el ademán de las manos.

A continuación señalamos las distribuciones de cada sección y describimos sus características. Entre las secciones del trenzado 1 y del 2 hay una parte en la que se encuentran mezcladas las formas del trenzado. De ésta hablamos después de la sección del trenzado 3.

4.3.1. Distribución y característica de cada sección

La sección del trenzado 1

El trenzado 1 (figura 4.38a) aparece desde la primera mujer del documento hasta el registro medio de la lámina II. Son siete mujeres las que los llevan y todos son diferentes. Como habíamos mencionado arriba, la razón por la cual los agrupamos a pesar de su diversidad formal es por el contraste con las otras variantes. Si consideramos la correspondencia con el contenido, esta variación inicia desde el principio del códice y su corte final podría ser después de la señora 8 Casa (21) y antes del topónimo almenado con la fecha del año 2 Conejo día 1 Conejo, en la banda inferior de la lámina II, donde termina el primer capítulo (figuras 4.46 y 4.50).

El pintor del trenzado 1 colocó las figuras dejando ciertos espacios entre ellas sin saturarlas (figura 4.47a). La primera lámina es notoriamente espaciosa: sólo hay tres figuras humanas de tamaño completo en cada franja. Se aprecia la presencia de un dibujo preparatorio, dado que en algunas figuras al trazar la línea final no se respetó el boceto (figura 4.7). Es la única sección dentro de todo el manuscrito en donde la línea del boceto es muy visible y en varias ocasiones la línea final se desvía mucho del boceto.

Muchas figuras llevan pintura facial con líneas rojas, sobre todo las mujeres, que tienen pintura más elaborada con motivos de grecas escalonadas. Esta pintura facial es exclusiva de la figura femenina y aparece también en otras partes del manuscrito, sin embargo, aquí el porcentaje de su aparición es alto, ya que cinco de diez mujeres la poseen (figura 4.47a).

La estatura de cada personaje es alta en comparación con otras partes del mismo documento. El promedio es de 6 centímetros. La cabeza no es muy grande respecto al cuerpo, las proporciones de la figura parada son de entre dos cabezas y media y tres por cuerpo (figura 4.48a).

En su mayoría, la figura femenina está descalza, solamente dos de diez mujeres llevan sandalias. Las posturas y los gestos son variados, sobre todo los de personajes femeninos. La postura y gesto común de los personajes masculinos es la genuflexión con el brazo que queda frente al espectador doblado y el otro estirado con la palma hacia el frente. A las mujeres se les suele dibujar sólo con un brazo. Hay un personaje que porta una vasija, esta figura muestra dos manos estiradas: una mano sale de la posición normal con la palma hacia arriba sosteniendo la vasija, en tanto que la otra sale a la altura del ojo con la palma hacia el frente; podemos decir que esta mano presenta la vasija, como lo describe Escalante

(figura 4.49a).³⁹⁶ La forma de la mano abierta predominante es con los cuatro dedos pegados y el pulgar aparte. Todos los personajes que extienden el dedo índice apuntan hacia arriba. Otra característica de esta sección es que algunos numerales del signo calendárico no tienen el disco interior.³⁹⁷

A partir del primer personaje en el registro superior de la lámina II, se nota un ligero cambio de estilo (figura 4.50). Las franjas están saturadas de figuras. Las líneas del trenzado son más rectas y muestran el pelo de la parte superior de la cabeza. La forma del talón de tres mujeres de la lámina II —la señora 1 Pedernal, la señora 7 Muerte y la señora 8 Casa— es angulosa y la línea de la planta curva hacia el interior del pie, mientras que la forma del talón de tres mujeres de la lámina I —la señora 1 Águila, la señora 8 Flor (figura 4.51a) y la señora 9 Casa— es redondeada.³⁹⁸ El señor 4 Lagartija (20), en el registro central de la lámina II, tiene representada la mano del brazo que está doblado, esta forma aparece más frecuentemente en las últimas láminas del manuscrito. Esto nos podría hacer pensar que hay un cambio de pintor desde la lámina II. No obstante, la silueta del perfil de la señora 8 Flor del registro central de la lámina I (figura 4.51a) y la de la señora 5 Pedernal del central de la II (figura 4.51b) se parecen tanto que pueden ser de un solo pintor. Si hay cambio de pintor desde la lámina II, ¿el pintor de la lámina I realizó la figura de la señora 5 Pedernal que está en medio de la lámina II? Asimismo, en algunas partes se aprecian

³⁹⁶ Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, p. 305.

³⁹⁷ Lámina I.

³⁹⁸ Aunque el primer personaje femenino, 1 Muerte, tiene el talón anguloso y la planta curvada como las últimas tres mujeres.

evidencias de modificaciones.³⁹⁹ No sabemos si estas modificaciones fueron hechas por el mismo pintor o por otro, o incluso si las realizaron en otra época.

La sección del trenzado 2

La sección del trenzado 2 (figura 4.38b) inicia a partir del señor 10 Flor (41), el segundo gobernante de la primera dinastía de Tilantongo, que se encuentra en el registro superior de la lámina IV y termina en el registro superior de la lámina VII con la imagen de la muerte del señor 5 Lagarto (89), padre de 8 Venado. La zona que abarca esta sección corresponde a gran parte del capítulo 3 y todo el 4 que tratan sobre la primera dinastía y la vida del señor 5 Lagarto, respectivamente (figura 4.46).

Difiere de la sección del trenzado 1, las franjas están muy saturadas de figuras colocando los signos calendáricos y los del nombre personal arriba o debajo de los personajes para rellenar la longitud de las franjas (figura 4.47c). La estatura promedio es 5.5 centímetros. La proporción de las figuras paradas es de menos de dos cabezas y media en relación con todo el cuerpo (figura 4.48b). En cada franja hay cinco objetos principales, ya sean personajes o topónimos, excepto en la última lámina de esta sección, es decir en la lámina VII.

Las posturas de ambos sexos varían, pero los hombres tienden a sentarse con las piernas dobladas en ángulo recto sobre un asiento, más que con las piernas recogidas hacia el pecho, o con la postura genuflexa. El número de mujeres descalzas es semejante al de las calzadas. La mayoría de los personajes muestran un brazo extendido al frente. En el caso de

³⁹⁹ Son tres ejemplos siguientes: uno es abajo del cojín de la señora 1 Pedernal en el registro superior, otro es la pierna derecha del señor 10 Movimiento en la franja central y el último es la nariz de la señora 8 Casa en el registro inferior, todos en la lámina II.

que presenten dos brazos, uno sale del hombro y otro, de la cara a la altura del ojo, salvo las figuras que portan vasijas. El dedo índice siempre apunta hacia arriba.

Esta sección del trenzado 2 abarca casi cuatro láminas. Dentro de ellas, puede haber más de un pintor. Por ejemplo, las figuras de la lámina IV tienen la cabeza muy grande en relación con el cuerpo (figura 4.52). Las manos abiertas se representan con los cuatro dedos pegados y el pulgar aparte y, las uñas, con una raya perpendicular a las líneas de separación de los dedos; en contraste, los personajes de las láminas posteriores: V (figura 4.47c), VI y VII, no son tan cabezones y tienden a tener las manos abiertas con todos los dedos separados. La representación de los dedos separados con las uñas pegadas a un costado se concentra en esta parte (figuras 4.40 y 4.43). Esta diferencia de la forma de las manos no parece proceder del contenido. Asimismo, en la lámina VII se aprecia un cambio del uso de espacio. Los objetos se colocan más separados y la figura humana ocupa toda la longitud de la franja. En esta lámina, todos los signos calendáricos y los del nombre personal se encuentran al lado de los personajes. Aquí también tenemos la misma pregunta que en la sección del trenzado 1. ¿Hay participación de al menos tres pintores en esta sección? En la porción donde se encuentran las figuras cabezones, en el registro central de la lámina IV, se observan evidencias de que se removió la capa blanca de la superficie (figura 4.52), incluso se nota que fue borrada una figura completa enfrente del rostro del señor 13 Águila (figura 4.53).

La sección del trenzado 3

La sección de la variante del trenzado 3 (figura 4.38c) comienza después de la muerte del señor 5 Lagarto (89) en la franja superior de la lámina VII, donde inicia la historia de los matrimonios e hijos del gran conquistador, el señor 8 Venado, y termina en el final del

documento (figura 4.46). Este señor ya había aparecido desde la lámina anterior, no obstante, a esas figuras podemos considerarlas como parte de la historia de su padre, en tanto que las imágenes de 8 Venado de la lámina VII funcionan como el registro de uno de los hijos del señor 5 Lagarto y de la señora 11 Agua. Además, si ubicamos el corte del capítulo con el conjunto de los signos calendáricos justo antes del doblez de la franja superior entre las láminas VII y VIII, coincide con el cambio de estilo (figura 4.46).

En esta última parte, las figuras no abarcan todo el espacio, es decir no está saturado, pero tampoco hay tanto espacio como en la sección del trenzado 1. Tanto los personajes sedentes como los de pie se representan chaparritos (figura 4.47d). El promedio de la estatura de los personajes es 5 centímetros. La cabeza cabe sólo dos veces y un poco más en la altura total de la figura parada (figura 4.48c). La reducción del tamaño no sólo ocurre en la altura de la figura, sino también los brazos son delgados y, las manos, más chicas. Al igual que en la sección del trenzado 2, hay cinco figuras en cada registro horizontal.

En toda la sección, pero sobre todo a partir de la lámina X en adelante, las posturas y los gestos se limitan en sus variaciones. Casi desaparecen las mujeres paradas, así como las sentadas al modo azteca. Casi todas están sentadas sobre un cojín de piel de jaguar. Después de dicha lámina, la mayoría de las figuras femeninas se presentan descalzas, excepto dos ejemplos: uno es la única mujer sentada sobre el asiento rectangular con patas escalonadas y otro es también la única señora parada en esta sección. Asimismo, en dicha sección aumenta el número de hombres sentados sobre un cojín de jaguar. La monotonía de las posturas nos da la impresión de que el pintor realizó su trabajo mecánicamente y, finalmente, terminó suprimiendo las figuras humanas y otros elementos que deberían de estar. Este fenómeno favorece la propuesta de muchos investigadores de que la omisión de

las figuras humanas al final del documento se debe a la premura con que dichas láminas fueron pintadas.

Una de las características de los gestos de esta parte es la representación frecuente de los personajes con dos brazos extendidos y abiertos al frente, uno hacia arriba y otro hacia abajo, con las manos también abiertas, similar a lo que Escalante llama en forma de abanico (figura 4.47d).⁴⁰⁰ Cuando sostienen algún objeto, el brazo del frente se flexiona ligeramente con la palma hacia arriba y el otro brazo se estira con la palma hacia el frente presentando el objeto (figura 4.49c). Empieza a abundar la mano con los cuatro dedos ligeramente flexionados por las articulaciones medias. Esta forma de la mano es escasa en otras partes (figuras 4.41 y 4.44). En esta sección cambia la dirección del dedo índice, éste apunta horizontalmente. También aparecen personajes con dos dedos extendidos, el índice y el medio, como si indicaran el número dos.

Otro ademán que aparece frecuentemente en esta parte, sobre todo a partir de la lámina X, es el brazo doblado hacia la axila. En este ademán, la mayoría de las veces se dibuja la mano del brazo plegado y la forma de la mano es la de los cuatro dedos juntos ligeramente doblados (figura 4.18a). Hay dos figuras con este gesto que tienen la mano con los dedos extendidos. Son el señor 5 Lluvia (figura 4.54a) y el señor 13 Viento (figura 4.54b) que se encuentran en el registro central de la lámina XI. Curiosamente la ubicación de las piernas de ellos no es la común en el reverso del *Vindobonensis*. La pierna frente al espectador está colocada más cerca del cuerpo que la del fondo, posición invertida a la normal (figuras 4.54a y b). Asimismo, la figura del sacerdote supremo 5 Lagarto en el templo de Tilantongo, en la lámina VI (figura 4.54c), tiene la misma postura que estos dos

⁴⁰⁰ Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, p. 306.

personajes y se parecen las formas de los detalles, por lo que a pesar de la distancia de su ubicación parecen ser de un mismo pintor.

Aparte de los dos ejemplos mencionados, se observa un posible cambio de pintor en un grupo de personajes que están en el registro central y en el inferior de la lámina X. La característica de este pintor es que pinta a los individuos con el rostro alargado y la quijada redondeada (figura 4.55). Dibuja todas las figuras viendo hacia la izquierda, aunque dos de ellas —el señor 2 Movimiento y el señor 2 Águila— deberían estar viendo en la dirección contraria.

La sección de varios trenzados

La parte entre la sección del trenzado 1 y la del trenzado 2 es estilísticamente la más confusa de todo el manuscrito. Abarca desde el topónimo almenado con una vasija negra y la fecha del año 2 Conejo día 1 Conejo en el registro inferior de la lámina II hasta el registro superior de la lámina IV que correspondiente a todo el capítulo 2 y la primera parte del 3 (figura 4.46). Es una parte en la que aparecen mezcladas varias formas de trenzado. El trenzado que lleva el primer personaje femenino, la señora 1 Muerte en la lámina II-3 (figura 4.56b), es una mezcla del trenzado 1 (figura 4.56a) y el 2 (figura 4.56c). La forma en general se parece al trenzado 2, sin embargo, no hay ningún ejemplo de esta variante con sólo cinco cintas en total (tres del medio y dos en las extremidades). Este número de cintas corresponde más bien al trenzado 1 (figura 4.56a). El siguiente personaje con este tocado, la señora 5 Caña en la lámina III-3 (figura 4.47b), porta la típica forma del trenzado 2. Dos mujeres con el trenzado que aparecen a continuación son la señora 12 Zopilote en la lámina III-2 (figura 4.47b) y la señora 4 Conejo en la lámina IV-1 (figura 4.57a), ambas llevan el tipo de trenzado 3. La aparición de esta variante en esta parte es curiosa, ya que, como

vimos, la sección del trenzado 3 se encuentra mucho más adelante del documento: inicia en la lámina VIII, después de la muerte de 5 Lagarto (figura 4.46).

El espacio de esta sección está saturado de imágenes. El tamaño de las figuras es variado y se encuentran personajes de diferentes proporciones. Pueden haber participado varios pintores. Por ejemplo, el señor 9 Águila, del registro superior de la lámina III (figura 4.57a), parece haber sido realizado por el pintor que elaboró la mayoría de las figuras de la lámina siguiente (figuras 4.52 y 4.57b), es decir, por el pintor del trenzado 2. Este pintor tiende a dibujar a los personajes con la cabeza muy grande respecto al resto del cuerpo. Asimismo, la señora 4 Conejo del registro superior de la lámina IV (figura 4.58a), parece ser obra del pintor de la sección del trenzado 3. Aparte de la forma del trenzado, comparten la silueta del perfil con el mentón recogido (figura 4.58b) y el dedo índice que apunta en una dirección entre vertical y horizontal (figura 4.58a).

Las posturas varían, aunque hay muchos personajes de pie con piernas abiertas en compás. En esta sección se encuentra una de las tres mujeres sentadas con piernas extendidas al frente. Hay más mujeres calzadas que descalzas.

En cuanto a los ademanes de los brazos y las manos, a pesar de la diversidad del estilo hay un rasgo común en esta sección. Es la presencia muy alta de personajes con brazos abiertos hacia ambos lados (figura 4.47b). En total son seis personajes con esta postura entre los diecinueve de esta sección. En el reverso del *Vindobonensis* esta postura es muy rara.⁴⁰¹ Respecto a los personajes que extienden el dedo índice, salvo la señora 4 Conejo con el trenzado 3 que acabamos de ver, todos apuntan hacia arriba. Todos los personajes que muestran dos brazos al frente llevan algún objeto en la mano. Los dos

⁴⁰¹ El número total de personajes en esta postura a lo largo del códice es 12.

brazos salen de la misma altura del cuerpo y el brazo que está frente al espectador se presenta completo sobreponiéndose al de atrás. Las manos se representan también con la misma estrategia de crear la ilusión de profundidad: una completa y parte de la otra, ambas con la palma hacia arriba sosteniendo el objeto (figura 4.47b).

En esta sección solamente se observa una modificación a nivel del análisis con el ojo humano asistido con lupa. Es el signo Zopilote de la banda central de la lámina III con un estilo muy diferente al de todo el reverso.⁴⁰²

⁴⁰² De este asunto hablaremos ampliamente en el capítulo siguiente.

4.3.2. Recapitulación

A continuación presentamos en una tabla el resumen de las características de cada variante.

Asimismo, véase la plantilla desarrollada del código con las características de cada variante y sus distribuciones en el apéndice 3.

Variante	El trenzado 1	Varios trenzados	El trenzado 2	El trenzado 3
Área ⁴⁰³	I-3(1) – II-2(21)	II-2(22) – IV-1(40)	IV-1(41) – VII-1(89)	VIII-1(90) – XIII-2(181)
Uso de espacio	Espaciado	Saturado	Muy saturado	Poco saturado
Dibujo preparatorio	Visible	No visible	No visible	No visible
Estatura (promedio)	Alta (6 cm.)	Variada	Mediana (5.5 cm.)	Baja (5 cm.)
Proporción	1:2.5 - 3	Variada	1:2.5	1:2.2
Mujeres	Descalzas	Calzadas	Calzadas/descalzas	Descalzas
Posturas	Variadas	Variadas	Variadas	Monótonas
Posturas comunes	-Genuflexión -Modo azteca	-Brazos abiertos a ambos lados -Postura de pie	-Sentado con piernas en ángulo recto	-Sentado sobre un asiento
Número de brazos	1	2 (a los dos lados)	1	2 (al frente)
Posición del 2º brazo	Altura del ojo	Hombro	Altura del ojo/hombro	Hombro
Forma común de la mano abierta	Dedos juntos	Dedos juntos	Dedos separados	Dedos flexionados
Dirección del dedo índice	Vertical	Vertical	Vertical	Horizontal
Número de posibles intervenciones	2	varios	3	3
Otros rasgos	-Pintura facial elaborada -Numeral sin disco interior		-Signos arriba y debajo de la figura humana	-Brazos doblados con mano

⁴⁰³ Inicio [lámina-registro (personaje)] – fin [lámina-registro (personaje)].

4.4. Comentarios finales

Por lo general se piensa que el reverso del *Códice Vindobonensis* fue realizado por un solo pintor, sin embargo, hemos detectado la presencia de al menos tres grandes variantes estilísticas en este códice, es decir, la intervención de más de una mano. Aunque de manera muy sutil, dentro de una variante se ven algunas diferencias que podrían ser producto de la mano de distintos individuos. A partir de lo expuesto nos preguntamos, ¿son más de tres pintores? si es así, ¿cuántos pintores participaron en la manufactura de una obra tan pequeña? Además, ¿cómo habrá sido la forma de elaborar un códice?, ¿todas las intervenciones serán de la misma época?, ¿existía la práctica de modificar y agregar conforme pasaba el tiempo?⁴⁰⁴ Al mismo tiempo que se detectan las diferencias, vemos que hay rasgos exclusivos del reverso que están presentes a lo largo de todo el documento, tales como una forma especial de representar los dedos del pie, la pintura facial elaborada con líneas rojas, los numerales representados con los círculos concéntricos, la forma de organizar los numerales, la aplicación de líneas y puntos rojos en la superficie amarilla, etcétera. ¿Esto significaría que los pintores que participaron en la elaboración del reverso del *Vindobonensis* pertenecieron a la misma escuela o taller? A través de la comparación estilística, suponemos que los pintores del reverso no trabajaron en otros códices Mixteca-Puebla, incluso ni siquiera en el lado anverso del mismo *Vindobonensis*.

También notamos que hay dos rasgos compartidos en todo el manuscrito que pueden ser producto de la tendencia de un individuo. Uno tiene que ver con la forma de

⁴⁰⁴ Recientemente a través de la observación con la microscopía, en el *Códice Colombino* se ha detectado la presencia de varios repintes, posiblemente hechos durante la época prehispánica, que no se aprecian con el ojo humano. “Proyecto de Estudio No Destructivo de Códices Mesoamericanos” Proyecto interinstitucional. Instituto de Física, Instituto de Investigaciones Estéticas (LDOA) de la UNAM e INAH, 2010. Tatiana Falcón, María Isabel Álvarez Icaza, Saeko Yanagisawa y Sandra Zetina, “Informe del estudio del Códice Colombino (junio-2011)”, mecanoscrito, 2011.

pintar la silueta del rostro de los personajes, sobre todo femeninos, que miran hacia la dirección izquierda. Estas siluetas se suelen dibujar con el mentón puntiagudo (figura 4.59a). Si comparamos con el perfil de las figuras mirando hacia la dirección contraria, la diferencia de las siluetas es notoria (figura 4.59b). El otro es la tendencia de pintar el hueso del tobillo en los personajes que ven también hacia la izquierda. El hueso del tobillo sólo se dibuja en las figuras descalzas y la mayoría de éstas son personajes femeninos. Son, en total, veinticuatro mujeres descalzas que ven a la derecha y, veinte a la izquierda. Dentro de ellas, solamente dos de las que miran a la derecha tienen marcado el hueso del tobillo, mientras que existen doce que ven en la dirección opuesta que tienen el hueso del tobillo dibujado. A pesar de que hay más mujeres descalzas mirando a la derecha, la cifra de los personajes que ven a la izquierda y tienen el hueso del tobillo indicado es más alta. Estos rasgos se encuentran dispersos a lo largo del manuscrito. Nos parece que esta tendencia es algo más natural que sale de un pintor que sigue una regla de una escuela o un taller. Sin embargo, si el reverso es obra de un solo pintor, no hay una explicación de por qué hay tantos cambios estilísticos como los arriba descritos. Desafortunadamente por el momento no tenemos una respuesta certera del significado de las variaciones en este documento.

CAPÍTULO 5 EL ANVERSO DEL *CÓDICE VINDOBONENSIS*

Pese a que el enfoque de esta investigación es el lado reverso del *Códice Vindobonensis* y a que consideramos que el anverso y el reverso son dos manuscritos independientes, no debemos olvidar que estas dos obras están elaboradas en un solo soporte. Por lo tanto, en este capítulo, aunque sea en forma breve, hablaremos sobre la cara conocida como el anverso.

El anverso del *Vindobonensis* ocupa una posición especial dentro de los códices mixtecos prehispánicos por su contenido fundamentalmente mitológico-religioso, es decir, habla de dioses y seres sobrenaturales más que de personajes históricos. Este documento parece ser la versión completa y amplia de la parte inicial de los manuscritos mixtecos, tanto prehispánicos como coloniales, en donde se suele hablar del origen mítico de los protagonistas, pero el anverso no continúa con la historia y genealogía de algún señorío. El rasgo más destacado que lo distingue es que las fechas no siguen la secuencia cronológica lineal. Asimismo, es el único documento completamente terminado, de una cubierta a la otra, sin dejar ninguna lámina en blanco. Ya habíamos mencionado con anterioridad que curiosamente este fenómeno lo comparte más bien con los códices de carácter calendárico- adivinatorio, tales como el *Borgia*, el *Fejérváry Mayer*, el *Laud* y el *Vaticano B*. En contraste, los manuscritos mixtecos precolombinos suelen dejar unas láminas blancas al final del documento.⁴⁰⁵ En algunos, como en ambas caras del *Bodley*, la última parte tiene

⁴⁰⁵ Aparte del código incompleto el *Colombino-Becker*, dentro de los códices mixtecos de la manufactura prehispánica, el anverso del *Vindobonensis* es el único que no tiene páginas blancas al final. Inclusive, el

trazadas las líneas rojas de división pero sin pintura. Este fenómeno nos hace pensar que a estos códices se les agregaba la historia de acuerdo al paso del tiempo.

El contenido fundamentalmente mitológico-religioso del anverso del *Vindobonensis* se refuerza por el número total de láminas: cincuenta y dos. Es bien sabido que dicho número coincide con una cifra simbólica en la religión mesoamericana. Este carácter peculiar del anverso se refleja también en los componentes que constituyen sus láminas, pues, a diferencia de los demás códices mixtecos en los que la figura humana es protagónica, el manuscrito en cuestión se compone de diferentes tipos de elementos, tales como figuras antropomorfas, signos toponímicos, objetos para rituales y ofrendas.

5.1. Composición

Las láminas están numeradas en arábigos del 1 al 52 desde la izquierda a la derecha, aunque el orden de lectura es al revés —de la lámina 52 a la 1 regresivamente—, es decir se lee de derecha a izquierda como muchos códices prehispánicos.⁴⁰⁶ Cada lámina está dividida verticalmente por líneas rojas gruesas que orientan la lectura. Las líneas de división no abarcan totalmente la longitud de la lámina, sino que dejan un espacio arriba o abajo dependiendo del caso para que pase la lectura (figura 5.1). Solamente cuando hay cambio de apartado, la línea de división atraviesa toda la longitud de la lámina.⁴⁰⁷

Selden —un códice terminado ya después de la Conquista pero con estilo totalmente tradicional— deja en blanco en la última parte.

⁴⁰⁶ Todos los análisis del anverso se realizarán siguiendo el orden de lectura, por lo tanto los lectores encontrarán mencionado el número de láminas regresivamente.

⁴⁰⁷ Véase, por ejemplo, las láminas 17, 15 y 12.

El orden de lectura básico comienza de la parte inferior de la columna extrema derecha y sube hasta la orilla superior, pasa a la columna izquierda y baja hasta el margen inferior, pasa a la izquierda y sube, así recorre en forma de bustrófedon vertical (figura 5.1). El patrón de división vertical no es muy usual, lo comparte sólo con las dos caras del *Códice Nuttall*. En el anverso del *Vindobonensis*, no hay líneas de división irregular como vemos en el *Nuttall*, todas tienen trazo recto. El número de columnas en una lámina varía: la mayoría se divide en cuatro o dos columnas, pero también hay láminas que están divididas en tres, hay algunas que no tienen división e incluso hay ocasiones en que dos láminas se leen conjuntamente.⁴⁰⁸

5.2. Contenido

Como ya se indicó, antes de realizar la observación del estilo es importante conocer el relato del manuscrito en cuestión. En este apartado presentamos un resumen del contenido del anverso del *Vindobonensis*, basándonos principalmente en dos trabajos relevantes publicados hacia principios de la década de los ochenta del siglo pasado: *Codex Vindobonensis Mexicanus I: A Comentary* de Jill Leslie Furst⁴⁰⁹ y *Huisi Tacu* de Maarten Jansen.⁴¹⁰

El tema que trata el anverso es el mito de la creación del mundo entre los mixtecos. Por lo tanto, las fechas que aparecen en esta cara no son fechas reales, sino son simbólicas

⁴⁰⁸ De las 52 láminas, 19 están divididas en 4 columnas, 4 en 3, 25 en 2 y 4 no tienen ninguna división. La doble página es las 10 y 9.

⁴⁰⁹ Jill Leslie Furst, *Codex Vindobonensis Mexicanus I: A Comentary*, Albany, Nueva York, Institute for Mesoamerican Studies, 1978.

⁴¹⁰ Maarten Jansen, *Huisi Tacu. Estudio interpretativo de un libro mixteco antiguo: Codex Vindobonensis Mexicanus I*, Ámsterdam, Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos, 2 vols, 1982.

y, como se ha dicho arriba, no están ordenadas en una secuencia cronológica. Asimismo, muchos de los nombres calendáricos de los personajes parecen ser simbólicos, pues suelen tener los mismos signos o los mismos numerales o números sucesivos o signos sucesivos a los de los señores contiguos. Además, algunos personajes se repiten en varias escenas a lo largo del documento realizando diferentes rituales. Este fenómeno no es común entre otros códices mixtecos.

El héroe cultural 9 Viento, Quetzalcóatl, es el protagonista del relato del anverso del *Vindobonensis* y en diferentes láminas aparece ejecutando actividades importantes. En este códice hay figuras humanas totalmente desnudas con el miembro viril expuesto, abundan las figuras de ancianos y de ñuhu —entidad sagrada que representa el espíritu de la tierra—, estos rasgos peculiares son reflejos del sentido mitológico de este documento.

Siguiendo a Elizabeth Boone, el contenido del anverso se puede dividir en tres secciones: 1) el mundo celeste (de la lám. 52 a la 49); 2) los trabajos de 9 Viento como creador del mundo terrestre (de la 49 a la 23); y 3) el ordenamiento del mundo mixteco por los dioses (de la 22 a la 1).⁴¹¹ La lectura empieza desde la parte inferior derecha de la lámina 52. Esta lámina está dividida sólo en dos columnas y dentro de la columna se lee también en bustrófedon, pero aquí, horizontalmente (figura 5.2). El pintor nos indica el sentido de lectura dentro de la columna por la dirección del rostro de los personajes.

La historia inicia con una escena enmarcada por la banda celeste en la parte inferior, refiriendo que los acontecimientos de las primeras láminas ocurren en el cielo (figura 5.2). Habla del surgimiento del mundo celestial, así como de la aparición de la pareja primordial, el señor 1 Venado y la señora 1 Venado (figura 5.2), y sus descendientes, antes de que el

⁴¹¹ Elizabeth Hill Boone, *Stories in Red and Black. Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*, Austin, University of Texas Press, 2000, pp. 89-96.

tiempo existiera. Desde la época de Karl Nowotny, esta escena suele relacionarse con un pasaje que cuenta el origen del mundo en un mito mixteco recogido por fray Gregorio García hacia 1600.⁴¹² El dominico dice que “antes que hubiese días ni años”, la pareja “un Ciervo”, o sea 1 Venado, hizo suntuosos palacios sobre una peña —la cual también hicieron ellos mismos— que se ubicaba precisamente en el pueblo de Apoala.⁴¹³ El surgimiento del tiempo, que ocurre en la tercera lámina, se representa mediante la imagen del signo del año de gran tamaño, pintado de negro, decorado con discos de colores y acompañado sólo por el numeral uno sin ningún portador del año (figura 5.3).

El relato continúa con el nacimiento de 9 Viento. En el año 10 Casa el día 9 Viento, el héroe cultural, nace de un gran cuchillo de pedernal (figura 5.4). La figura está conectada por el cordón umbilical con el pedernal, el personaje se encuentra desnudo y descalzo sin orejera, pero tiene ya el cuerpo pintado de negro y pintura facial roja alrededor de la boca en forma circular, gris con motivos en negro en forma de rectángulo y raya alternados hacia la sien y una banda gris y negra que atraviesa verticalmente el ojo, y lleva barba. Sigue la escena de su nacimiento; aparece una serie de hombres que llevan algunas de las pinturas faciales de 9 Viento arriba mencionadas, las cuales han sido interpretadas como sus atributos:⁴¹⁴ entre ellos se encuentran las imágenes de un cantor o narrador y de un pintor o escriba (figura 5.5).

⁴¹² Karl Anton Nowotny, “Erläuterungen zum Codex Vindobonensis (Vorderseite)”, en *Archiv für Völkerkunde*, tomo III, 1948, p.178. Ferdinand Anders, Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, *Origen e historia de los reyes mixtecos. Libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis*, España-Austria-México, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 29-30.

⁴¹³ Gregorio García, *Origen de los Indios de el Nuevo Mundo e Indias Occidentales*, edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1981[1607], p. 327.

⁴¹⁴ Furst, *Codex Vindobonensis...*, pp. 102-104. Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1, pp. 143-146.

Aunque la lectura debe seguir de abajo hacia arriba, la siguiente columna es una sola escena que representa el descenso de 9 Viento desde el cielo —el cual se encuentra en la parte superior de la columna— a la tierra (figura 5.5). Arriba en el cielo, dos ancianos, quienes ya habían aparecido en la primera lámina, otorgan a 9 Viento las insignias que caracterizan a Quetzalcóatl, tales como la máscara bucal roja de pico de ave del dios del Viento, el gorro cónico, el pectoral de concha, el penacho de plumas, entre otros. Después, 9 Viento, Quetzalcóatl, ataviado con las insignias que acaba de recibir, desciende del cielo por una cuerda adornada con plumones para emprender el trabajo de la creación y el ordenamiento de los pueblos de la región mixteca (figura 5.5). El signo toponímico de la Mixteca es un cerro coronado por un gran rostro frontal del dios de la lluvia, Dzavui; el pintor lo colocó deliberadamente en el centro de la escena inicial de la larga lista (figura 5.6), que abarca casi diez láminas, de lugares creados por 9 Viento. Aunque la mayoría de los topónimos de dicha lista aún no han sido identificados, entre ellos se encuentran los signos de sitios importantes en la historia mixteca antigua, como Apoala y Tilantongo, así como de lugares que aparecen en otros códices mixtecos como el Monte que se Abre-Insecto.

La historia sigue con otro trabajo importante de 9 Viento que es la creación de los hombres. Después de la escena donde el héroe cultural tiene una conversación con unos seres sobrenaturales en el año 13 Conejo día 2 Venado (figura 5.7), en la mitad inferior de la columna central de la lámina 37, se encuentra la imagen quizá más famosa de los códices mixtecos: el nacimiento de los hombres de un árbol enorme, el cual ha sido identificado como el Árbol de Apoala por los textos de los frailes dominicos Antonio de los Reyes y

Francisco de Burgoa, registrados en los siglos XVI y XVII respectivamente (figura 5.7).⁴¹⁵ Al terminar la lista de los cincuenta y un personajes que salieron de la quebradura del árbol⁴¹⁶ con la misma fecha de la conversación entre 9 Viento y los sobrenaturales —el año 13 Conejo día 2 Venado—, dos de ellos —el señor 1 Flor y la señora 13 Flor— vuelven a aparecer, ahora representados como ancianos y sentados frente a frente sobre un petate esparciendo tabaco (figura 5.8). De esta pareja nace la señora 9 Lagarto —el quincuagésimo segundo personaje relacionado con el gran árbol— y 9 Viento arregla el casamiento entre ella y el señor 5 Viento, quien había salido también del árbol. Ambos, ataviados como el dios de la lluvia, fundan el señorío de Apoala (figura 5.8). Estas dos parejas, fundadores de Apoala, y sus padres aparecen también tanto en el anverso del *Nuttall*⁴¹⁷ como en el inicio del reverso del *Bodley*.⁴¹⁸

Una buena parte del anverso del *Vindobonensis* dedica su atención a una serie de ceremonias a las que se ha llamado ceremonias del Fuego Nuevo. El nombre viene del elemento principal en ellas, que es encender el fuego con un aparato especial (figuras 5.9 y 5.16). La escena trata de diez rituales que comparten el mismo patrón de objetos y acciones,

⁴¹⁵ Antonio de los Reyes, *Arte en lengua mixteca*, edición facsimilar, Nashville, Tennessee, Vanderbilt University, 1976[1593], pp. I-II. Francisco de Burgoa, *Geografía descripción*, México, Porrúa, 1989[1674], vol. I, p. 274. Recientemente Manuel Hermann pone en duda sobre esta identificación y propone que se trata más bien de un sitio llamado “el valle de copal ardiendo” que se ubica entre los puntos cardinales norte y oriente. Su argumento se basa en la ausencia del signo toponímico de Apoala en la imagen y que la pareja el señor 1 Flor y la señora 13 Flor, quienes nacieron claramente del río de Apoala por los datos de otros códices, están viendo a la dirección opuesta de los demás personajes nacidos del árbol. Esto puede significar, según Hermann, que esta pareja y los demás que siguen a ella no pertenecen al grupo anterior que salió del gran árbol. Manuel A. Hermann Lejarazu, “Códices y señoríos. Un análisis sobre los símbolos de poder en la Mixteca prehispánica”, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, tomo I, pp. 28-35.

⁴¹⁶ Para contar los personajes en esta escena, por lo general excluye la pareja desnuda que se encuentra justo saliendo del árbol. Furst, *Codex Vindobonensis...*, pp. 129 y 145-147. Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1, pp. 90 y 110-112.

⁴¹⁷ Lámina 36.

⁴¹⁸ Láminas 39/40-IV/III.

y cada una con sus particularidades.⁴¹⁹ De acuerdo con Boone, la estructura básica de las ceremonias consta de tres partes que son las siguientes: 1) la apertura del ritual con una fecha, una deidad y una serie de ofrendas; 2) la construcción y la fundación del lugar; y 3) el nombramiento y la inauguración del lugar (figuras 5.9 y 5.16).⁴²⁰ La mayoría de los personajes o deidades, lugares y fechas en esta sección ya habían aparecido en las láminas anteriores, y como señalan tanto Caso como Furst y Jansen, tienden a seguir el mismo orden de aparición.⁴²¹

Inicia la primera ceremonia en el año 13 Conejo día 2 Venado —la misma fecha en que se llevó a cabo la conversación entre 9 Viento y los seres sobrenaturales antes del nacimiento de los hombres, y también cuando se termina de enumerar a los personajes que salieron del árbol—. El papel de encender el fuego lo desempeña 9 Viento (figura 5.16). Esta ceremonia culmina con la primera salida del Sol que ocurre, de nuevo, en el año 13 Conejo día 2 Venado. Es el ritual más largo de toda la serie y abarca más de nueve láminas con varias escenas singulares. De hecho, Furst considera esta sección como un ritual aparte de los que le siguen.⁴²² Dentro de él podemos ver las ceremonias para la cosecha del maíz y los rituales del pulque y de los hongos.

Otra ceremonia relevante es la penúltima (figura 5.9). Las actividades y los topónimos se acomodan dentro de la imagen de un gran cerro con varias cumbres,

⁴¹⁹ Los personajes, objetos, acciones y fechas que aparecen en estas ceremonias han sido analizado detalladamente por Caso, Furst y Jansen. Caso, *Reyes y reinos de la Mixteca*, México, Fondo de Cultura Económica, tomo II, 1979, pp. 22-23. Furst, *Codex Vindobonensis...*, pp. 229-285. Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1, pp. 203-217.

⁴²⁰ Boone, “Bringing Polity to Place: Aztec and Mixtec Foundation Rituals”, en C. Vega Sosa (coord.), *Códices y documentos sobre México. Tercer simposio internacional*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000, pp. 551-553.

⁴²¹ Caso, *Reyes y reinos...*, tomo II, pp. 22-23. Furst, *Codex Vindobonensis...*, pp.257-259. Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1, p. 206.

⁴²² Furst, *ibid.*, pp.159-227. La autora llama a las ceremonias que siguen “los nueve ritos (the Nine Rites)”.

encabezada por el topónimo de la Mixteca. Es la segunda más larga que se distribuye en cinco láminas. Jansen opina que ésta trata de la fundación de la región mixteca. Al igual que en la primera, 9 Viento es el que enciende el fuego.

Pese a la similitud visual de la acción y del aparato empleado para encender el fuego, varios autores reconocen que este ritual no es la ceremonia del fuego nuevo de los mexicas, que se llevaba a cabo cada cincuenta y dos años.⁴²³ Jansen, citando las fuentes históricas, piensa que es un ritual que celebraba la fundación de nuevas dinastías por los señores que salieron de Apoala,⁴²⁴ mientras que Furst propone que se trata del proceso de ordenamiento del mundo mixteco.⁴²⁵

El anverso del *Vindobonensis* cierra con cuatro láminas, cada una dividida en dos por la línea roja (figura 5.10). Cada columna se separa a la vez verticalmente en dos partes sin línea de división. En cada espacio se coloca un topónimo con uno o dos personajes y una fecha. Aquí también el orden de aparición de los topónimos, los personajes y las fechas suele ser el mismo que el de las escenas anteriores. Jansen, siguiendo a Nowotny, piensa que estas cuatro láminas son continuación de las ceremonias de fundación de nuevas dinastías en forma abreviada, y que presentan sólo los personajes o deidades, una de las fechas y el lugar.⁴²⁶

⁴²³ Caso, *Reyes y reinos...*, tomo I, p. 39. Furst, *ibid.*, p. 231. Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1, pp. 206 y 216.

⁴²⁴ Jansen, *ibid.*, tomo 1, pp. 206-217. Las fuentes a las que citó Jansen son las siguientes: La relación geográfica de Chila en “Relación de Acatlán y su partido”, en R. Acuña (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, tomo II, p. 43. Reyes, *Arte en lengua...*, p. 2. Burgoa, *Geografía descripción*, tomo I, p. 274.

⁴²⁵ Furst, *Codex Vindobonensis...*, pp. 229 y 313.

⁴²⁶ Jansen, *Huisi Tacu...*, tomo 1, pp. 206-207.

5.3. Estilo

Las imágenes del anverso del *Vindobonensis* se trazaron siguiendo los rasgos estilísticos de la tradición Mixteca-Puebla. Los pintores de dicha tradición no buscaron representar los objetos de modo naturalista, sino, como dice Alfonso Caso, “son figuras simbólicas dibujadas dentro de ciertos cánones que parecen casi invariables”.⁴²⁷ Las figuras se componen de partes enmarcadas por la línea negra gruesa cuyo interior se rellena uniformemente de un color. La combinación de estos dos factores da como resultado que las figuras se vean planas. Las figuras se representan rígidamente y tienen poca variación de una a otra.

A pesar de que todos los artistas de la tradición Mixteca-Puebla producen las imágenes dentro de reglas estilísticas rigurosas, Pablo Escalante apunta que existen ciertos márgenes de libertad creativa y, en especial, ve el “talento extraordinario” en el pintor del anverso del *Vindobonensis*. Comenta que “el pintor del códice de Viena es elocuente al transmitir sensaciones de volumen, y al sugerir el apoyo de unos objetos sobre otros y la acción efectiva de las manos sobre las cosas”.⁴²⁸

Línea

Al igual que en el reverso, en el anverso del *Vindobonensis* hay dos tipos de líneas: la línea de división y la línea-marco (figuras 5.2 y 5.5). La calidad de la línea de división es firme y casi recta, aunque no se ve tan recta como si se hubiese usado algún instrumento de apoyo como una regla, sino que fue trazada a mano alzada. Algunas líneas están ligeramente

⁴²⁷ Caso, *Reyes y reinos...*, tomo I, p. 28.

⁴²⁸ Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista. Historia de un lenguaje pictográfico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 259.

inclinadas hacia la izquierda o la derecha (figura 5.5).⁴²⁹ El grosor a lo largo de una línea es casi uniforme, pero hay diversidad de grosor entre una línea y otra a lo largo del documento.⁴³⁰ En algunas partes se nota la presencia de una línea de preparación con una tinta negra tenue debajo de la línea de división. La mayoría de las puntas de esta línea son redondas y en algunas terminaciones se aprecia la acumulación de tinta.

Respecto a la línea-marco, su trazo es firme y continuo, y su grosor es casi uniforme, las esquinas están bien cerradas y en muy pocas ocasiones se aprecia que las líneas sobrepasan sus límites. El dibujo preparatorio se ve en muchas figuras a lo largo de todo el documento. En algunas partes, el boceto funciona como la guía para el trazo final (figura 5.11),⁴³¹ mientras que en otras ocasiones la forma del dibujo preparatorio es muy diferente a la final (figura 5.12).⁴³²

La siguiente tabla es un resumen de las características de las líneas del anverso.

	Línea de división	Línea-marco
Color	Rojo	Negro
Grosor	Casi uniforme	Casi uniforme
Característica	Casi recta	Continua
Trazo	Firme	Firme
Terminación		Cerrada, pocas veces sobrepasa
Dibujo preparatorio	Presente	Presente

Color

El área encerrada por la línea-marco está rellena de un color. La aplicación del relleno no es muy homogénea, en algunas partes, como en el círculo rojo cercado de piedras en la lámina

⁴²⁹ Véase por ejemplo las dos líneas en la lámina 48, la línea que atraviesa la 12 y la línea del lado izquierdo en la 6.

⁴³⁰ Por ejemplo, las líneas de las láminas 32 y 31 son muy gruesas, mientras que las de las 28 y 27 son delgadas.

⁴³¹ Véase por ejemplo las manos y el cuchillo del personaje pintado de negro y la apertura del topónimo en el centro de la segunda columna en la lámina 49, así como el topónimo del cerco de piedras en la lámina 23.

⁴³² Por ejemplo, la figura de la cuerda dentro del cerro en la parte inferior de la columna derecha de la lámina 17.

23 (figura 5.11b) y en la gran montaña de las láminas 10 (figura 5.9) y 9, se aprecian los trazos del instrumento que se utilizó. Por lo general, el color se aplicó respetando la línea-marco y muy pocas ocasiones el color sobrepasa de ésta.⁴³³ Hay partes en las que se observa que el color —sobre todo el azul— cubre la línea-marco.⁴³⁴

Se empleó una gama cromática muy amplia, en total once colores: blanco, negro, gris, dos tonos de rojo, rosa, vino o púrpura, dos tonos de azul, café, amarillo, ocre y naranja. Como otros códices de la tradición Mixteca-Puebla, la superficie se prepara con una base blanca. El color blanco parece ser el mismo de la base. Con el color negro se traza la línea-marco. Se encuentran personajes pintados de dicho color con un contorno gris. Cuando aparecen estos dos colores juntos, la división entre el negro y el gris es muy clara, y el grosor de la franja gris se mantiene uniforme (figuras 5.5 y 5.11a).⁴³⁵

El rojo tiene dos tonos. Uno es más oscuro y se utiliza únicamente para la línea de división, el otro es un tono cercano al naranja como bermellón y se aplica sobre diversos objetos. El rosa se emplea en muy pocas partes y parece ser creado por dilución del rojo (figura 5.13). El púrpura no es muy frecuente, pero se encuentra disperso en todo el documento. Es el color del huipil de las mujeres y del faldellín de los hombres, así como de los numerales y de una parte del signo del año.

El azul tiene variación tonal. El azul claro y el azul verdoso son las dos tonalidades principales. En las primeras láminas, contando desde la lámina 52, se utiliza el azul claro, al inicio muestra exceso de tinte y conforme se avanza en las láminas va bajando de densidad,

⁴³³ Por ejemplo, la nariguera del personaje en el cerro en la lámina 39, la boca de 9 Caña y la parte inferior del rostro de 4 Movimiento en la lámina 33.

⁴³⁴ Algunos personajes en la lámina 51 y varios ejemplos del signo Lagartija en la lámina 40. Véase la orejera y el pectoral del personaje en la figura 5.6a (lámina 49).

⁴³⁵ Véase, por ejemplo, los personajes pintados de negro en la lámina 48.

pero después vuelve de nuevo con la saturación de tinte (figura 5.14).⁴³⁶ Este fenómeno se repite varias veces a lo largo del códice. En algunas partes, como en la columna izquierda de la lámina 27, la 26, la primera parte de la 25, la 4 y la 3, el azul tiene un tono verdoso, sin embargo, en las últimas puede haber influido el color amarillento de la base de preparación. En el original se nota la presencia de dos tonos entre la lámina 18 y la 17 (figura 5.15): el de la 18 es azul claro y el de la 17 es verdoso. El azul se emplea en varios objetos, como en la banda celeste, los cuerpos de agua, el interior de templos, el huipil y la falda de los personajes femeninos, las orejeras, los pectorales y la ceja y el hocico del yelmo de animal.

En el *Vindobonensis* anverso no se encuentra el verde, sino los cerros y las plumas en el tocado están pintados de café u ocre. Jill Furst opina que el color original era el verde, pero se convirtió en café —la autora lo identifica como oro apagado— por el transcurso del tiempo.⁴³⁷ El amarillo aparece sólo a partir de la columna izquierda de la lámina 17, que corresponde a la quinta ceremonia del Fuego Nuevo, hasta el final del documento. En esta sección casi desaparece el color café. El naranja está presente a partir de la misma parte donde aparece el amarillo.

Forma: figura humana

En el *Vindobonensis* anverso, como en otras obras de la tradición Mixteca-Puebla, la figura humana se dibuja de perfil (figuras 5.2 y 5.5). Algunos personajes tienen el rostro, las piernas y los pies de perfil y el tronco de frente. La cabeza suele ser más grande con

⁴³⁶ Por ejemplo, en la lámina 43 el azul tiene el tono más opaco y en la 42 se ve más denso, incluso en algunas partes el pigmento cubre la línea-marco.

⁴³⁷ Furst, *Codex Vindobonensis...*, p. 9.

relación al tamaño de otras partes del cuerpo. El promedio de la proporción de los personajes masculinos es de 1:3.5 (figura 6.5) y el de los femeninos 1:3 (figura 6.6). La medida de las figuras humanas es muy variada, ya que miden entre 3 y 6 centímetros, tanto la figura erguida como la sedente.

Los personajes ejecutan varias posturas, tales como: parada con piernas abiertas en compás, sentada con piernas recogidas hacia el pecho, sentada con piernas cruzadas, genuflexa y algunos están acostados boca arriba. Hay mujeres sentadas al modo azteca sobre las piernas dobladas (figura 5.16).

En cuanto a los detalles del cuerpo humano, el rostro (figura 6.7a) se pinta con la nariz grande proyectada y una pequeña curvatura en la línea de la punta de la nariz al ala, como si imitara la presencia de la ventana nasal. Tiene la boca cerrada con la comisura hacia abajo y la punta del labio superior con terminación redondeada. No se muestran los dientes. Hay varias formas de ojos, pero la forma predominante es la de media almendra. La pupila se representa por un pequeño disco pegado al centro de la línea superior del ojo. Otra forma frecuente de ojo es en forma de gota acostada con la punta hacia la sien. El señor 9 Viento, protagonista de este manuscrito, tiene esta forma de ojo (figura 5.5) y también los personajes pintados de negro suelen llevar este ojo. Asimismo existen ojos totalmente redondos. Algunos personajes tienen el ojo con mancha roja en el rabillo exterior (figura 5.2). A partir de la columna izquierda de la lámina 17⁴³⁸ hasta el final del documento, donde justamente hay un cambio de la gama cromática con la aparición del color amarillo y del naranja, abundan los personajes con esta mancha roja. La oreja en el anverso se pintó con la típica forma de hongo (figura 5.2).

⁴³⁸ Corresponde al inicio de la quinta ceremonia del Fuego Nuevo.

Las manos del anverso realizan diversas acciones. La expresividad de las manos pintadas en este códice hace que Pablo Escalante lo califique como más naturalista que otros códices Mixteca-Puebla.⁴³⁹ Las puntas de los dedos de la mano se trazan redondeadas (figura 5.17). Las uñas corresponden a la parte blanca en las puntas de los dedos y siempre se pintan vistosamente. La del pulgar tiene forma triangular o de rectángulo pegado a la línea exterior del dedo. Cuando el personaje ejecuta la acción de apuntar extendiendo el índice, la forma de la uña de este dedo es triangular como la del pulgar. Se le dibuja tanto del lado de la palma (figura 5.17b) como del dorso (figura 5.17c). En el anverso es mucho más común dibujarlas desde el ángulo del dorso que el de la palma. Cuando se representa el índice apuntando visto desde la palma, los cinco dedos muestran uñas, lo cual es imposible anatómicamente (figura 5.17b).

La mano que agarra un objeto pintada desde el dorso no es común en los códices Mixteca-Puebla (figura 4.23).⁴⁴⁰ Esta forma sólo se encuentra tres veces en el anverso: una en la lámina 32-IV, corresponde a la mano del personaje que amarra una caja con una cuerda (figura 5.16), y dos en la 30-I, en los individuos que perforan las orejas de otros personajes. En estos ejemplos no se dibuja ningún tipo de marca para representar los dedos ni el nudillo. Sobre el caso de la lámina 32-IV, el personaje en cuestión es parte de los elementos reiterativos en la serie de las ceremonias del Fuego Nuevo, éste se repite realizando la misma acción diez veces en total, pero curiosamente el de la 32 —el primero de la serie— es el único que tiene la mano en este ángulo.⁴⁴¹

⁴³⁹ Escalante, *Los códices mesoamericanos...*, p. 259.

⁴⁴⁰ Los códices en que se encuentra esta forma singular, aparte de ambas caras del *Vindobonensis*, son el *Colombino-Becker*, el reverso del *Nuttall*, el *Laud*, el *Fejérváry Mayer* y el *Vaticano B*.

⁴⁴¹ Los demás ejemplos de la misma acción se encuentran en las láminas 21, 19-I, 18-II, 16-II, 14-I, 13-II, 11-I, 10 y 5.

Los pies tienen la forma característica de la tradición Mixteca-Puebla. No se distingue el pie derecho del izquierdo, ambos se pintan exactamente de la misma forma. Los dedos del pie se curvan diagonalmente hacia abajo sobresaliendo de la sandalia. De la misma manera que las de la mano, las puntas de los dedos del pie también están redondeadas (figura 5.18). La mayoría de las figuras no tiene pintadas las uñas (figura 5.18a), cuando las tienen, se representan sólo en el pulgar mediante un pequeño rectángulo sin colorear, pegado a la línea que continúa desde el dorso (figura 5.18b).

Forma: signos calendáricos

A lo largo del documento abundan las imágenes de los veinte signos del calendario. En el caso del anverso, existe muy poca variación en la representación del signo de un mismo día. El signo que tiene la variación más notoria es Casa. Éste presenta dos modalidades muy distintas en la iconografía dentro de las obras de la tradición Mixteca-Puebla: una es un templo blanco de techo recto con vista tanto de perfil (figura 5.19a) como frontal; y la otra es una casa con techo amarillo u ocre en forma curvilínea con un mechón encima, que posiblemente imita la techumbre con paja (figura 5.19b). En ciertos códices sólo aparece una de estas modalidades y en otros, las dos.⁴⁴² En el anverso, predomina el signo Casa con techo recto (figura 5.19a), pero se encuentran tres ejemplos del techo de paja (figura 5.19b).

El signo del año tiene la típica forma de A-O entrelazadas (figura 5.20). Tampoco hay variaciones en su representación. Una peculiaridad de este códice es que este signo aparece sin ningún portador. Es uno de los elementos que constituyen las ceremonias del

⁴⁴² Los códices que presentan sólo el signo Casa con techo recto son: el *Vindobonensis* reverso, el *Nuttall* reverso, el *Borgia*, el *Cospi* y el *Laud*; mientras que los que sólo presentan el curvilíneo son: el *Colombino-Becker*, el *Bodley* y el *Selden*; ambos tipos de techo se encuentran en: el *Vindobonensis* anverso, el *Nuttall* anverso, el *Fejérváry Mayer* y el *Vaticano B*.

Fuego Nuevo (figuras 5.9 y 5.15).⁴⁴³ En la lámina 50-III se encuentra otro signo del año sin portador. Éste tiene un tamaño grande, está decorado con discos de colores y representa el surgimiento del tiempo (figura 5.3). Aunque se utilizan otros colores, la combinación predominante en este signo es: rojo en un brazo de la A, azul en el otro y café en el óvalo (figura 5.20).

Los numerales son discos pintados de un color. Suelen agruparse de cinco en cinco y los grupos de cinco se unen por medio del lazo gráfico. El lazo al mismo tiempo une el signo con los numerales. En algunos documentos el lazo gráfico liga también a los personajes con el signo de su nombre tanto calendárico como personal (figuras 5.16 y 5.21).

En los numerales de la primera mitad del anverso, por lo general, los cinco discos agrupados se pintan con el mismo color, mientras que en la segunda mitad⁴⁴⁴ tienden a pintarse de cinco colores diferentes que alternan. Al igual que para el signo del año, el rojo, el azul y el café son los tres colores básicos de los numerales; el ocre, el amarillo, el púrpura y el naranja son colores adicionales que se utilizan tanto en los numerales como en el signo del año. Los numerales están ordenados en una hilera recta y se doblan formando esquinas (figuras 5.16 y 5.21).

Forma: signos toponímicos

En el anverso del *Vindobonensis*, a lo largo de todo el documento abunda la representación de signos toponímicos y, dentro de ellos, el cerro es el signo predominante. Aparecen varias formas de cerro, pero la más común en este códice es la forma acampanada que ensancha la parte inferior hacia fuera, con base recta marcada por una línea ondulada (figura 5.21). En

⁴⁴³ Láminas 21, 20, 18, 16, 14, 13, 11, 10 y 5.

⁴⁴⁴ A partir de la lámina 26.

las últimas tres láminas del anverso, hay unos ejemplos en que la curva del ensanchamiento sobrepasa la base y se vuelve hacia el interior trazando un espiral.⁴⁴⁵ Esta forma es común en el reverso del *Nuttall* y en ambas caras del *Bodley*. En la base tiene una banda roja y otra más ancha de color ocre, la que termina con la línea ondulada.⁴⁴⁶ A veces hay una banda azul abajo de la roja.⁴⁴⁷ El cerro se pinta de color café y a lo largo del contorno tiene unas protuberancias que representan la superficie rocosa. En el caso del anverso, la forma predominante de estas protuberancias son dos volutas curvilíneas que se abren en dirección opuesta, pero también existen ejemplos en que las protuberancias son rectilíneas (figura 5.21).

⁴⁴⁵ Láminas 3, 2 y 1.

⁴⁴⁶ Por ejemplo la lámina 39.

⁴⁴⁷ Por ejemplo la lámina 43.

CAPÍTULO 6

LA VARIEDAD ESTILÍSTICA DE LOS CÓDICES MIXTECA-PUEBLA Y EL PROBLEMA DEL *CÓDICE VINDOBONENSIS*

6.1. Comparación estilística de ambas caras del *Vindobonensis*

En estudios recientes se considera que cada cara del *Códice Vindobonensis* es un documento independiente, debido a su diferencia estilística y a que sus contenidos no tienen una secuencia. La diferencia entre las dos caras es muy grande. Ya vimos las características estilísticas de cada lado en detalle en los capítulos 4 y 5, en este apartado sumamos estos datos y los presentamos de manera comparativa para resaltar sus diferencias; al final del apartado complementamos con una tabla.

Composición

La composición de las láminas en cada lado es distinta. El anverso está dividido verticalmente por líneas rojas y el orden de lectura es de abajo hacia arriba y de derecha a izquierda. El reverso se lee horizontalmente de derecha a izquierda y de abajo a arriba (figura 6.1). La organización de las láminas en el anverso es variable (figura 6.2). Algunas se dividen en cuatro columnas, otras en tres y hay láminas que no tienen ninguna división. En cambio, la organización del reverso es constante: todas las láminas están divididas en tres franjas por dos líneas rojas gruesas. Las láminas del anverso constan de diversos elementos, a saber: figuras humanas, topónimos, ofrendas, objetos para rituales, etcétera; por contraste, en el reverso el elemento preponderante es la figura humana (figura 6.2).

Línea

En cuanto a la calidad de las líneas, en el caso de la línea de división, la del anverso es casi recta y firme, mientras que la del reverso es más sinuosa y menos firme (figura 6.1). El grosor de estas líneas en el anverso es casi uniforme y en el reverso es menos uniforme (figura 6.1). Si en el anverso el trazo de la línea-marco es firme y continuo, el del reverso es menos firme y menos continuo (figura 6.3). En el reverso, algunas partes de esta línea se ven cortadas y pintadas con doble línea (figura 6.3b).⁴⁴⁸ En el anverso las esquinas se cierran bien y pocas veces las líneas sobrepasan sus límites, en cambio, en el reverso las esquinas no se encierran bien⁴⁴⁹ y muchas veces sus terminaciones sobrepasan los límites (figura 6.3).⁴⁵⁰ Igual que la línea de división, el grosor de la línea-marco del anverso es casi uniforme y el del reverso es menos uniforme, el del primero es grueso mientras que el del segundo es delgado en los cánones del grosor de la línea-marco Mixteca-Puebla (figura 6.3).

Color

Tanto en el anverso como el reverso, el relleno de color no es totalmente homogéneo, en algunas partes la aplicación de color es menos intensa que en otras (figura 6.4). En el anverso, en pocas ocasiones el color excede el área limitada por línea-marco, en cambio, en el reverso es frecuente que el color sobrepase la línea-marco (figura 6.4).

La gama cromática en ambas caras es muy parecida, aunque algunos colores tienen diferentes tonos, por ejemplo, el rojo del anverso es como bermellón, más cercano al naranja, mientras que el del reverso es un rojo más intenso y oscuro. El azul de los dos

⁴⁴⁸ Véase, por ejemplo, el ruedo de la falda y el costado del asiento en la figura 6.3b.

⁴⁴⁹ Por ejemplo, las uñas del pie de la figura 6.3b.

⁴⁵⁰ Véase las esquinas del asiento en la figura 6.3b.

lados también es diferente. El del anverso es más verdoso, inclusive parece tener otro color como amarillo o crema amarillenta debajo,⁴⁵¹ además se detecta la presencia de dos variantes tonales aunque su diferencia es muy sutil. Por contraste, el azul del reverso tiene sólo un tono y es un azul claro. En cuanto al verde, el del reverso es verde olivo, mientras que en el anverso este color prácticamente no está presente, aunque Jill Furst comenta que el verde se convirtió en café por el paso del tiempo.⁴⁵² En los dos documentos no hay verde esmeralda ni verde claro. En ambas caras se emplea el color vino o púrpura. Un color no muy común en los manuscritos prehispánicos. En los dos lados del códice, este color se utiliza en el huipil de las mujeres, en los numerales y en el signo del año. En el anverso existe el color rosa, pero en el reverso, este color no fue empleado.

Forma: figura humana

Respecto a la forma de representar la figura humana, existen varias diferencias importantes de un lado al otro. El tamaño de la figura humana en el anverso es variable y oscila entre 3 a 6 centímetros. Las figuras humanas del reverso, por el contrario, tienen dimensiones similares entre sí (figura 6.2). Las proporciones de la figura humana en el anverso y en el reverso son muy distintas. Las figuras del anverso son alargadas y las del reverso son más cabezonas y achaparradas. En las del anverso la cabeza suele caber más de tres veces en el cuerpo, mientras que en las del reverso la cabeza cabe menos de tres veces (figuras 6.5 y 6.6).

⁴⁵¹ La base de preparación del anverso tiende a tener un tono amarillento a lo largo de todo el documento, mientras que en el reverso sólo en ciertas partes se encuentra este tono.

⁴⁵² Jill Leslie Furst, *Codex Vindobonensis Mexicanus I: A Comentary*, Albany, Nueva York, Institute for Mesoamerican Studies, 1978, p. 9.

Sobre la silueta del perfil del rostro, una característica del anverso es la presencia de la curvatura en la línea de la punta de la nariz al ala, con la que se simula la ventana nasal (figura 6.7a), en cambio las figuras del reverso no tienen esta curvatura (figura 6.7b). El ala nasal del anverso no es tan grande como la del reverso, que termina con una voluta (figuras 6.7a y b). El perfil del labio superior del anverso es redondeado, muy pocos personajes tienen boca abierta y ninguno muestra los dientes (figura 6.7a). El labio superior de la figura humana del reverso es anguloso y suele exponer los dientes con la boca abierta así como cerrada (figura 6.7b).

Referente a las partes del cuerpo, se destacan las diferencias relevantes en la forma de representar las manos y los pies. En el anverso, las uñas de las manos se dibujan redondeadas en las puntas (figura 6.8a), mientras que, en el reverso, las uñas son cuadradas (figura 6.8b). Cuando se representa el dedo índice extendido, en el anverso es más frecuente que se pinte desde el punto de vista del lado del dorso (figura 6.9a), en cambio, en el reverso la mayoría se dibuja desde la palma (figura 6.9b).⁴⁵³

En cuanto a los pies, ambas caras no diferencian el pie derecho del izquierdo y proyectan los dedos hacia abajo. Lo distinto es el ángulo de la proyección. En el anverso se doblan en diagonal (figura 6.10a), mientras que en el reverso, en ángulo recto (figura 6.10b). En el anverso las puntas de los dedos terminan redondeadas, la mayoría no tiene uñas y cuando se les pinta sólo es en el dedo pulgar (figura 6.10a). En el reverso, al igual que en los dedos de la mano, la forma de las uñas es cuadrada, creada por una línea perpendicular a las líneas de los dedos (figura 6.10b).

⁴⁵³ En el anverso la mano con la vista del dorso aparece 95 % y la de la palma 5 %, en contraparte, en el reverso, la del dorso 12 % y la de la palma 88 %.

Forma: signos calendáricos

La forma de representar los signos calendáricos también muestra varias diferencias fundamentales entre el anverso y el reverso. En el primer caso, el signo de un mismo día casi no tiene variación en su representación, mientras que, en el segundo, ningún signo tiene dos formas idénticas. El signo Casa tiene dos modalidades muy distintas en su representación dentro de la tradición Mixteca-Puebla. Una es una forma simplificada: un templo blanco con dinteles y jambas gruesos pintados de rojo y techo plano. Ésta, a la vez, tiene dos variantes: vista frontal y de perfil. La segunda modalidad es una casa con techo en forma curvilínea de color ocre o amarillo, rematada con un mechón que simula un edificio con techumbre de paja. Esta modalidad sólo se representa por la vista de perfil. En algunos códices, el primer tipo de techo recto tiene una techumbre de paja. Aunque en el anverso predomina la forma de techo plano (figura 6.11a), se encuentran ejemplos de techo curvilíneo (figura 6.11b). En contraste, en el reverso sólo aparecen los signos con techo recto (figura 6.11c). Todos los ejemplos del signo Casa con techo recto del anverso tienen la vista de perfil (figura 6.11a), mientras que los del reverso, de frente (figura 6.11c).

Respecto al signo del año, el elemento entrelazado horizontalmente del anverso es un óvalo y en el reverso es más común el rectángulo (figura 6.12). Una peculiaridad del reverso del *Vindobonensis* es que los numerales se representan mediante círculos concéntricos con el disco interior sin colorear (figura 6.12b). Es el único códice que tiene esta forma de numerales dentro de los manuscritos prehispánicos. La otra diferencia entre ambas caras consiste en la forma de ordenar los numerales. En el anverso se les suele agrupar de cinco en cinco a diferencia del reverso en el que aunque la cifra sea alta no se agrupan (figura 6.12). Asimismo, en el anverso los signos y los numerales se unen

mediante el lazo gráfico, mientras que en el reverso la hilera de los numerales está pegada directamente al signo (figura 6.12).

Forma: signos toponímicos

En ambos documentos el topónimo prevaleciente es la forma de cerro. En la tradición Mixteca-Puebla hay dos modos típicos de representar el signo Cerro. Uno es la forma acampanada en la que la parte inferior se ensancha (figura 6.13a), el otro es una “U” invertida (figura 6.13b). La forma de cerro predominante en el anverso es la primera (figura 6.13a) y en el reverso es la segunda (figura 6.13b). En el anverso existen los cerros en forma de “U” invertida (figura 5.21), pero en el reverso no se encuentra ningún ejemplo del cerro acampanado. De igual manera, como ya vimos en el capítulo en el que hablamos sobre el estilo del anverso, para la representación de la superficie rocosa o dura existen dos formas: una es la voluta curvilínea (figura 6.13a) y otra es la rectilínea (figura 6.13b). Al igual que como ocurre con la silueta del cerro, en el anverso se tienen las dos forma de volutas, aunque la curvilínea es la común (figuras 5.21 y 6.13a), en contraste, en el reverso, todos los cerros tienen la doble voluta rectilínea salvo un ejemplo. En ambos códices la parte inferior del cerro termina con unas bandas de color rojo, azul y ocre (en el anverso) o amarillo (en el reverso), pero el orden de la roja y la azul es inverso, también la forma de terminar la banda inferior es diferente: la del anverso con líneas ondulantes y la del reverso con lóbulos (figura 6.13).

Sintetizamos la comparación estilística de ambas caras en la siguiente tabla.

Composición

	Anverso	Reverso
Dirección de lectura	Vertical	Horizontal
Orden de lectura	Abajo a arriba, der. a izq. ↑ ←	Der. a izq., abajo a arriba ← ↑
Organización en una lámina	Variable (4 columnas: 19/52 láms.; 3: 4/52; 2: 25/52; sin división: 4/52)	Constante (3 bandas: 13/13 láms.)
Elementos centrales en una lámina	Variable (figura humana, topónimo, objetos variados)	Figura humana

Línea: línea de división

	Anverso	Reverso
Color	Rojo	Rojo
Característica	Casi recta	Ondulante
Trazo	Firme	Menos firme
Grosor	Casi uniforme	Menos uniforme

Línea: línea-marco

	Anverso	Reverso
Color	Negro	Negro
Característica	Continua	Menos continua
Trazo	Firme	Menos firme
Terminación	Cerrada, pocas veces sobrepasa	No cerrada, sobrepasa
Grosor	Casi uniforme	Menos uniforme

Color

	Anverso	Reverso
Relleno	Heterogéneo	Heterogéneo
Delimitado por línea-marco	A veces sobrepasa	Sobrepasa
Gama cromática *tono diferente	11 colores: Blanco Negro Gris Rojo anaranjado (bermellón)*	10 colores: Blanco Negro Gris Rojo*

	Vino (púrpura) Azul verdoso* Café Amarillo Ocre Naranja Rosa	Vino (púrpura) Azul claro* Verde olivo Amarillo Ocre Naranja
--	--	---

Forma: figura humana

	Anverso	Reverso
Tamaño	Variable (entre 3 a 6 cm.)	Homogéneo (promedio 5.8 cm.)
Proporción	1: 3.5 (hombre); 1:3 (mujer)	1: 2.5 (hombre); 1:2.5 (mujer)
Nariz	Con curvatura	Sin curvatura
Ala nasal	Pequeño	Grande
Labio superior	Redondeado	Anguloso
Dientes	Ausente	Presente
Mano	Uñas redondeadas	Uñas cuadradas
Apuntar	Del dorso	De la palma
Pie	Puntas redondeadas	Puntas cuadradas
Ángulo de proyección	Diagonal	Recto

Forma: signos calendáricos

	Anverso	Reverso
Signo del día	No variado	Variado
Tamaño	Variado	No variado
Signo Casa	Techo recto y curvilíneo, perfil	Techo recto, frontal
Anillo del signo del año	Ovalado	Rectangular
Disco de los numerales	Disco sin hoyo	Disco con hoyo
Numerales	Con agrupación	Sin agrupación
Lazo gráfico entre el signo y los numerales	Presente	Ausente

Forma: signos toponímicos (Cerro)

	Anverso	Reverso
Forma	Acampanada	“U” invertida
Superficie dura	Doble voluta curvilínea	Doble voluta rectilínea

6.2. Historiografía, las propuestas existentes sobre la clasificación de códices y su crítica

El *Vindobonensis* forma parte del grupo de los códices mixtecos y, a su vez, pertenece a la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla que floreció en varias partes de Mesoamérica en el Posclásico tardío. Aunque hay un rasgo característico que define el estilo Mixteca-Puebla, existen variaciones formales. De hecho, cada códice tiene su estilo particular. Además, algunos, como el *Vindobonensis*, el *Nuttall* y el *Cospi*, muestran clara diferencia estilística entre una cara y la otra, por lo que se consideran como dos documentos independientes. También hay códices como el *Colombino-Becker* y el anverso del *Nuttall* que presentan variedad estilística a lo largo del documento, muy sutil pero suficiente para hacerse notar. Como había mencionado arriba, pese a que cada documento presenta un estilo propio, hay diferentes grados de cercanía o lejanía entre un códice y otro que permiten agruparlos. Aún no es claro a qué se debe esta cercanía y lejanía estilísticas; si sea a cuestiones regionales, temporales o ambas.

En el caso del *Vindobonensis*, casi todos los investigadores coinciden en que el anverso fue pintado primero y después el reverso. Incluso algunos proponen que la diferencia temporal de la realización entre las dos caras es grande.⁴⁵⁴ Se argumenta que la principal razón de ello es porque el reverso no está terminado, además se ve la gran prisa del pintor en las últimas partes, mientras que el anverso es una obra concluida. Asimismo hay tres aspectos más que con frecuencia se toman en cuenta para esta hipótesis sobre el orden cronológico de su elaboración. Uno es la calidad de las líneas de la pintura. Para describir las características de la línea y del pintor del reverso se utilizan palabras como

⁴⁵⁴ Varios autores comentan que el anverso y el reverso del *Vindobonensis* fueron pintados por dos artistas diferentes en periodos o tiempos diferentes. Otto Adelhofer, *Codex Vindobonensis Mexicanus I*. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Graz, Akademische Druck-und Verlangsanstalt, 1963, p. 9; Furst, *Codex Vindobonensis Mexicanus I...*, p. 2.

“poco precisa”, “descuidada”, “menos hábil” e “insegura”. Otro es la frecuencia de errores en los datos que tiene el reverso del *Vindobonensis*.⁴⁵⁵ Otro aspecto se refiere al contenido en sí mismo. Ya se había mencionado que el anverso trata de los orígenes de los mixtecos, es decir, el relato se ubicaría temporalmente como el más antiguo de todos los códices mixtecos. Por lo general, no se dan fechas cristianas para los eventos de esta cara dado que se ubican en un tiempo mítico, no real. En cambio, el reverso narra la historia de las primeras tres dinastías de Tilantongo de la Mixteca Alta que abarca entre los siglos X y XIV. Sin embargo, nos parece que estos criterios son algo arbitrarios y nadie ha podido demostrar esta hipótesis con certeza. Algunos códices de tema histórico, como el *Bodley* o el *Selden*, se podrían datar por las últimas fechas de los eventos relatados, pero en el caso del anverso del *Vindobonensis* es difícil porque narra un tiempo mítico. Además, si el método de fechamiento tiene que ver con el contenido, habría una contradicción cuando algunos proponen que el reverso del *Vindobonensis* es muy tardío y fue pintado muy cerca de la Conquista, pues la última fecha del relato es hacia 1400 d.C. Esto implica la posibilidad de que el reverso pudo ser pintado en cualquier momento después de esta fecha.

Asimismo, hay intentos de determinar la procedencia exacta de cada códice mixteco y vincular el estilo o la escuela con el pueblo de donde procede. La propuesta de la procedencia se basa en los signos toponímicos que aparecen en el códice. Varios plantean que el reverso del *Vindobonensis* no es una obra de la escuela de Tilantongo, a pesar de que el topónimo de dicho sitio tiene un lugar importante dentro del relato.⁴⁵⁶ Como ocurre con el criterio de fechamiento, el criterio de la procedencia para el *Vindobonensis* reverso

⁴⁵⁵ Sobre este asunto véase la discusión del capítulo 3.1 de esta tesis.

⁴⁵⁶ Maarten Jansen, “Purpose and Provenience of the Mixtec Codices”, en *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, vol. 1, núm. 13, 1998, pp. 36-37. Manuel A. Hermann Lejarazu, *Códice de Yucunama*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2009, p. 27.

también tiene una contradicción. En un estudio reciente, Jansen y Pérez Jiménez identifican el topónimo en cuestión no como Tilantongo en sí, sino como su centro ceremonial llamado el “Templo del Cielo (*Huahi Andevui*)”.⁴⁵⁷

A continuación revisaremos las propuestas y sus argumentos sobre la temporalidad de elaboración de los códices Mixteca-Puebla.

George Kubler, en 1962, en su libro sobre el arte y arquitectura de América antigua, propone una agrupación cronológica por el estilo de los códices de la tradición Mixteca-Puebla. El investigador norteamericano los divide en dos grupos: el estilo temprano (pre-1350) y el tardío (siglo XVI o pos-1350).⁴⁵⁸ Los códices del grupo temprano son el anverso del *Vindobonensis*, el *Nuttall*, el *Colombino-Becker*, el *Laud* y el *Fejérváry Mayer*; y los del grupo tardío son el *Bodley*, el *Selden*, el reverso del *Vindobonensis*, el *Borgia*, el *Cospi* y el *Vaticano B*. Los criterios de su agrupación son la forma de narrar la historia —el estilo temprano relata la historia de manera minuciosa y redundante, mientras que en el tardío la narración es compacta y sucinta—; la calidad de la línea —el primer grupo tiene líneas más precisas—; y los colores —los tempranos utilizan colores más brillantes y la gama cromática es más amplia—. Como ya vimos arriba, para Kubler, el anverso del

⁴⁵⁷ Jansen y Pérez Jiménez, *The Mixtec Pictorial Manuscripts. Time, Agency and Memory in Ancient Mexico*, Leiden-Boston, Brill, 2011, p. 54.

⁴⁵⁸ George Kubler, *The Art and Architecture of Ancient America. The Mexican, Maya, and Andean Peoples*, Baltimore, Penguin Books, 1962, pp. 100-103. Kubler tomó el año 1350 como referencia porque ésta es la fecha aproximada en la que terminan los relatos del *Nuttall* y del reverso del *Vindobonensis*. Para el estilo tardío, el autor da dos fechas muy distintas (pos-1350 y siglo XVI) en el mismo texto. Si ajustamos a la conversión revisada por Emily Rabin de las fechas mixtecas a las cristianas, la referencia sería al menos cincuenta y dos años más tarde. Esta conversión es manejada comúnmente en los estudios actuales de los códices mixtecos. Lo que nos interesa aquí del trabajo de Kubler no es la fecha de la elaboración en sí, sino la propuesta de dividir los códices en el estilo temprano y el tardío, y qué códice pertenece a qué estilo. Sobre el nuevo cálculo del calendario mixteco al cristiano véase Emily Rabin, “Toward a Unified Chronology of the Historical Codices and Pictorial Manuscripts of the Mixteca Alta, Costa and Baja: An Overview”, en P. Plunket (ed.), *Homenaje a John Paddock*, Puebla, UDLA, 2002, pp. 101-136.

Vindobonensis pertenece al grupo temprano y el reverso, al tardío. Aunque este último termina con los personajes que vivían hacia la segunda mitad del siglo XIV, el autor opina que, por su estilo, el reverso pudiera ser una obra tardía de un relato antiguo.

Los especialistas de la cultura mixteca intentan fechar y agrupar los códices mixtecos prehispánicos y coloniales tempranos por su estilo, y coinciden, de alguna manera, con los criterios estilísticos de clasificación de Kubler. En los años sesenta del siglo pasado, en las interpretaciones de varios códices mixtecos, Alfonso Caso opinaba del *Nuttall*, del anverso del *Vindobonensis* y del *Colombino-Becker* que son muy antiguos⁴⁵⁹ y la fecha de elaboración del último la ubica tan temprano como el siglo XIII.⁴⁶⁰ En lo que se refiere al reverso del *Vindobonensis*, dice que no pudo ser pintado antes de 1357 por el último acontecimiento que relata⁴⁶¹ y acentúa que este manuscrito tiene varios errores.⁴⁶²

En 1973 Mary Elizabeth Smith, en su libro *Picture writing from ancient Southern Mexico: Mixtec place signs and maps*, propone, con base principalmente en la gama cromática y las representaciones de la figura humana, cuatro grupos estilísticos de la siguiente manera: 1) *Nuttall-Vindobonensis*, 2) *Colombino-Becker I*, 3) *Bodley-Selden-Becker II* y 4) *Sánchez Solís* o *Egerton*.⁴⁶³ La autora piensa que el *Becker II* y el *Egerton* fueron manufacturados después de la Conquista, dado que estos dos, a diferencia de todos

⁴⁵⁹ Del *Nuttall* dijo: “el más antiguo de los históricos”, del anverso del *Vindobonensis*, “muy antiguo” y del *Colombino-Becker*, “muy anterior a todos los otros códices mixtecos” (el énfasis es de Caso). Alfonso Caso, *Interpretación del Códice Selden*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1964, p. 14; *Interpretación del Códice Colombino*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966, p. 46.

⁴⁶⁰ Caso, *Interpretación del Códice Colombino*.

⁴⁶¹ *Ibid.* Caso, en un trabajo anterior, opinó que también pudiera haberse concluido poco antes de 1357 debido a que el código no habla del fundador de la 4ª dinastía, quién nació en esta fecha. Caso, “Explicación del reverso del Codex Vindobonensis”, en *Memoria de El Colegio Nacional*, tomo V, núm. 5, 1950, p. 44.

⁴⁶² Caso, “Explicación del reverso...”. En los estudios de los códices se tiende a considerar un documento con alta cantidad de errores como una obra de manufactura tardía. Véase, por ejemplo, Jansen, “Purpose and Provenience...”, pp. 36-37.

⁴⁶³ Mary Elizabeth Smith, *Picture Writing from Ancient Southern Mexico. Mixtec Place Signs and Maps*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1973, pp. 9-19.

los códices mixtecos prehispánicos, no se leen en bustrófedon y las figuras no se distribuyen en toda la lámina, aunque no hay evidencia clara de influencia europea. Smith propone para los grupos *Bodley-Selden-BeckerII* y *Egerton* la categoría 1450-1550 por su posible fecha de elaboración.⁴⁶⁴ Plantea estas fechas a través de la comparación estilística con los documentos elaborados en la época colonial⁴⁶⁵ y los últimos eventos relatados.⁴⁶⁶ En cuanto al reverso del *Vindobonensis*, aunque lo incluye en el subgrupo *Nuttall-Vindobonensis*, subraya la singularidad de su estilo y lo aparta implícitamente del resto del grupo.⁴⁶⁷ La investigadora coincide con Kubler, en que el reverso pudo ser pintado al menos un siglo después de la última fecha que aparece en el documento y lo ubica en la categoría 1450-1550 no sólo por la razón de la imprecisión de sus líneas y el contraste estilístico con la otra cara, sino también porque comparte varios rasgos formales con el *Egerton*. Las características comunes que ella presenta son la representación de los dedos del pie humano, el motivo reticulado en las faldas de la figura femenina y los numerales representados con círculos concéntricos.⁴⁶⁸

Por su lado, Manuel Hermann intenta clasificar los códices mixtecos por orden cronológico, tomando en cuenta tanto las fechas de los relatos como algunos rasgos estilísticos.⁴⁶⁹ Coincide en gran medida con el trabajo de Smith. Plantea que el *Colombino-*

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶⁵ Los documentos coloniales tempranos con los que realizó la comparación son: el *Lienzo de Yolotepec*, el *Lienzo de Filadelfia* y la *Genealogía de Tlazultepec*. Este último fue elaborado en 1597. *Ibid.*, p. 17.

⁴⁶⁶ La última pareja que aparece en el anverso del *Bodley* vivía en el tiempo de la Conquista y la última fecha mencionada en el *Selden* es 1556. *Ibid.*, pp. 10 y 16.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶⁹ Manuel A. Hermann Lejarazu, *Códice Muro: un documento mixteco colonial*, Oaxaca, Gobierno del Estado de Oaxaca, 2003, pp. 48-49; “Códices mixtecos prehispánicos” y “Los códices de la Mixteca Alta. Historias de linajes y genealogías”, en *Arqueología mexicana. La Mixteca tres mil años de cultura en Oaxaca, Puebla y Guerrero*, vol. XV, núm. 90. 2008, pp. 26-27 y 48-52; *Códice de Yucunama*, pp. 20-27; *Códice Colombino. Una nueva historia de un antiguo gobernante*, edición con facsímil, análisis e interpretación, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011, pp. 33-34 y 40.

Becker es producción del siglo XIV y el reverso del *Nuttall* contemporáneo al primero, a la vez, señala la similitud estilística e iconográfica entre este último y el anverso del *Vindobonensis*, en otras palabras, ubica estos tres documentos como contemporáneos.⁴⁷⁰ A diferencia de Smith, Hermann separa el anverso del *Nuttall* de su reverso y lo data más tardíamente, en el siglo XV.⁴⁷¹ Propone que el reverso del *Vindobonensis* y ambas caras del *Bodley* fueron elaborados hacia el siglo XVI, ya cercano a la Conquista.⁴⁷² Específicamente del reverso del *Vindobonensis* piensa que el pintor no pertenecía a la tradición estilística de la escuela de Tilantongo, por los rasgos peculiares que muestra este códice.⁴⁷³

Los tres investigadores —Caso, Smith y Hermann— coinciden en que el anverso del *Vindobonensis*, el *Colombino-Becker* y el *Nuttall* son más antiguos que el reverso del *Vindobonensis*, el *Bodley* y el *Selden*. Esta propuesta está basada en un análisis combinado de estilo y contenido. Es una manera ideal de analizar un documento si el tiempo de los relatos corresponde al periodo del estilo empleado. Desafortunadamente las últimas fechas de los acontecimientos que relatan el anverso del *Vindobonensis*, el reverso del *Nuttall* y el *Colombino-Becker* son anteriores a la época en que la tradición Mixteca-Puebla floreció.⁴⁷⁴

⁴⁷⁰ Recientemente Hermann ha cambiado de opinión y piensa que el *Colombino-Becker* no es tan temprano como se ha propuesto, sino más bien es de una producción tardía. Comunicación personal, 2010.

⁴⁷¹ En su última publicación, especifica las fechas de la elaboración de los dos lados del *Nuttall* de la siguiente manera: el reverso: 1341-1357 y el anverso: 1402-1432. A la vez propone que, un tiempo después de haber terminado el reverso, el *Códice Nuttall* se trasladó de Tilantongo a Teozacoalco y en el último se pintó el anverso. Hermann, *Códice Colombino*, pp. 34 y 40.

⁴⁷² En la publicación mencionada en la nota anterior, data el anverso del *Bodley* entre 1519 y 1521, mientras que su reverso, en 1500. *Ibid.*

⁴⁷³ Hermann, *Códice de Yucunama*, p. 27; *Códice Colombino*, pp. 32 y 36. Aunque el mismo autor, en el estudio que acompaña al facsímil del *Colombino*, cuando habla del lugar de origen de los códices mixtecos de acuerdo a su contenido, contradictoriamente, ubica en Tilantongo el posible lugar de la elaboración del reverso del *Vindobonensis*.

⁴⁷⁴ El anverso del *Vindobonensis* no se ubica en alguna fecha cristiana por ser un relato de los orígenes de los mixtecos en un tiempo mítico. La historia tanto del reverso del *Nuttall* como del *Colombino-Becker* termina hacia principios del siglo XII. La primera aparición de la cerámica polícroma tipo Mixteca-Puebla en Oaxaca se data hacia 1300 d.C., aunque hay que reconocer que todavía existe polémica sobre la fecha inicial de esta tradición. Sobre el fechamiento de la cerámica Mixteca-Puebla véase Michael D. Lind, “Cholula and Mixteca Polychromes: Two Mixteca-Puebla Regional Sub-Styles”, en H. B. Nicholson y E. Quiñones Keber (eds.),

Dicho en otros términos, el contenido de estos documentos no ayuda a precisar la fecha de su elaboración. A diferencia de estos manuscritos, los datos del contenido y del estilo del *Bodley* —tanto el anverso como el reverso— y del *Selden* sirven para determinar su datación, pues sus relatos terminan dentro del periodo de desarrollo de dicha tradición. Ambos están fechados cerca de la Conquista debido a que su historia concluye en ese momento, además comparten muchas características estilísticas con los manuscritos elaborados en la época colonial temprana. Respecto al anverso del *Nuttall* y el reverso del *Vindobonensis*, al primero suelen ubicarlo en una fecha cercana al último evento, mientras que con el segundo rompen el método de fechamiento y lo datan, por lo general, muy cerca de la Conquista, es decir casi un siglo después del último acontecimiento descrito en él.

Los argumentos presentados por Smith y Hermann para ubicar los códices *Bodley*, *Selden* y *Becker II* alrededor del momento del contacto con los españoles son muy convincentes, en cambio, nos parece que no hay suficiente razón para el caso del reverso del *Vindobonensis*. La afinidad estilística con el *Egerton* que menciona Smith es interesante, sin embargo, el anverso del *Nuttall* y el *Borgia* también tienen varios rasgos estilísticos comunes con el reverso del *Vindobonensis*.⁴⁷⁵ Por ejemplo, aunque Smith opina que la forma de representar los pies y los dedos del pie es muy cercana a la que aparece en el *Egerton*, la forma de los pies del reverso del *Vindobonensis* es muy peculiar, el pie tiene un pequeño espacio descubierto en la planta entre los dedos y la suela de la sandalia (figura 6.14b). Este rasgo no aparece en el *Egerton* (figura 6.14a), pero se encuentra en el anverso

Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology, California, Labyrinthos, 1994, p. 81.

⁴⁷⁵ La similitud estilística entre estos tres documentos ha sido confirmada en el análisis sistemático del estilo de los manuscritos de la tradición Mixteca-Puebla realizado por María Isabel Álvarez Icaza Longoria, “La definición estilística del Códice Laud. Una propuesta metodológica para el análisis del estilo”, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2006.

del *Nuttall* (figura 6.14c).⁴⁷⁶ Como ya habíamos visto, este último códice generalmente se considera como un documento del grupo del estilo temprano. Referente a los numerales, en el reverso del *Vindobonensis* se representan mediante círculos concéntricos sin colorear en el disco interior, mientras que los del *Egerton* no son círculos concéntricos sino discos de color sin hueco, cuyo centro tiene un círculo pintado con otro color. Además los del primero no se agrupan aunque la cifra sea alta, a diferencia de ello, en el segundo se suele agruparlos de cinco en cinco. Asimismo, los cerros del *Vindobonensis* reverso tienen unos motivos espirales y están rellenos con unas bandas de pequeñas líneas (figura 6.15a), y estos motivos están presentes en los cerros y las bandas terrestres en el *Borgia* (figura 6.15b)⁴⁷⁷ y en el anverso del *Cospi*.⁴⁷⁸

Tanto Smith como Hermann opinan que el estilo del grupo *Bodley-Selden-Becker II* es uno de los estilos mixtecos predominantes en el tiempo de la Conquista, puesto que sus características se encuentran también en los manuscritos mixtecos elaborados al inicio de la etapa colonial (figura 6.16).⁴⁷⁹ Hermann propone que Tilantongo es el lugar donde se originó este estilo, pero en épocas anteriores en ese lugar se producían los documentos con otro estilo, como el del reverso del *Nuttall* y el anverso del *Vindobonensis*.⁴⁸⁰

Las características diagnósticas del estilo del grupo *Bodley-Selden-Becker II*, por consecuencia, del estilo tardío que presenta Hermann son: la postura y el tamaño de la figura humana, así como el vestuario y el peinado —tanto los colores como la forma— se representan más estandarizados. Siguiendo a Smith, el investigador mexicano dice que un

⁴⁷⁶ Vemos varias figuras con esta característica a partir de la lámina 34 hasta el final del documento.

⁴⁷⁷ Láminas 2, 6, 19, 49 y 54.

⁴⁷⁸ Lámina 11.

⁴⁷⁹ Smith, *Picture Writing from...*, pp. 15-17. Hermann, *Códice Muro*, pp. 48-49; *Códice de Yucunama*, pp. 23-24.

⁴⁸⁰ Hermann, *Códice de Yucunama*, p. 27.

rasgo formal distintivo de la figura humana es la representación del pie de un solo dedo. Éste consiste en dibujar en el extremo del pie, un dedo con un pequeño círculo simulando la uña, sin representar los cinco dedos de manera completa (figura 6.16).⁴⁸¹ Otro rasgo de dicho grupo es, según Smith, la presencia de la imagen de una pareja matrimonial sentada sobre la estera o petate.⁴⁸²

A éstas agregaremos otra característica común entre los documentos tardíos. Es la presencia de adornos en la parte inferior del signo del año A-O entrelazadas (figura 6.17). En ocasiones, en la parte inferior del signo, entre las patas de la “A”, hay una especie de adorno. Este adorno aparece en el *Bodley* (figura 6.17e) y en el *Selden* (figura 6.17f), así como en otros documentos producidos en la época colonial (figuras 6.17h-l),⁴⁸³ pero no lo tiene el signo del año ni del *Vindobonensis* (figuras 6.17a y b) ni del *Nuttall* (figuras 6.17c y d).⁴⁸⁴ Por otra parte, en el caso del *Bodley* y del *Selden*, el espacio que ocupa dicho signo es proporcionalmente grande, abarca dos terceras partes de lo alto de la franja y casi

⁴⁸¹ Smith, *Picture Writing from...*, p. 16. Hermann, *Códice Muro*, pp. 48-49; *Códice de Yucunama*, pp. 23-24.

⁴⁸² Smith, “The Mixtec Writing System”, en Kent V. Flannery y Joyce Marcus (eds.), *The Cloud People. Divergent evolution of the Zapotec and Mixtec civilizations*, Nueva York, Academic Press, 1983, p. 244.

⁴⁸³ Casi todos los códices coloniales representan el signo del año con adorno. Por ejemplo, el *Códice Egerton* (figura 6.17h), el *Códice Becker II*, el *Lienzo de Filadelfia* (figura 6.17i), el *Lienzo de Yolotepec* (figura 6.17j), el *Lienzo de Zacatepec* (figura 6.17k), el *Mapa de Tezacoalco* (figura 6.17l), el *Códice de Yucunama*, el *Lienzo de Nativitas* y también el relieve de la Lápida de Cuilapan. Aparte del adorno, en algunos documentos coloniales el signo del año lleva un ojo a un costado del pico de la “A” (figuras 6.17e y f).

Maarten Jansen y Aurora Pérez Jiménez proponen que el signo conjunto, incluyendo el ojo, se lee en mixteco *nuu cuiya* que significa “en el año...” ya que ojo se dice *nuu* en esta lengua y es homónimo de la preposición “en”. Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, *Codex Bodley. A Painted Chronicle from the Mixtec Highlands, Mexico*, Oxford, Bodleian Library, University of Oxford, 2005, p. 19. Leonardo López Luján y Marco Antonio Santos, por su parte, proponen que el ojo junto con la “O”, que representa la boca, forman un rostro de serpiente de fuego. Leonardo López Luján y Marco Antonio Santos, “El tepetlacalli de la colección Leof: imagen cuatripartita del tiempo y el espacio”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 43, 2012, pp. 17-18.

⁴⁸⁴ El signo del año A-O aparece también en los huesos labrados encontrados en la tumba 7 de Monte Albán. Dicho signo se encuentra en cuatro de los 34 huesos. En los tres huesos (núm. 124, núm. 174a y núm. 203a, según *El tesoro de Monte Albán* de Caso) el signo no tiene adorno y en uno (núm. 37a) donde aparece el signo del año trece veces, los que portan los signos Casa y Conejo tienen adorno y los que portan el Caña y el Pedernal no lo tienen. Caso, *El tesoro de Monte Albán*, México, Instituto Nacional Antropología e Historia, 1969.

siempre el resto del espacio, un tercio, es ocupado sólo por el signo del día con sus numerales (figuras 6.18b y d). En cambio, en el *Vindobonensis* y el *Nuttall* el signo del año ocupa un espacio más pequeño (figuras 6.18a y c).⁴⁸⁵ Cabe destacar que, en el reverso del *Vindobonensis*, ninguno de todos estos rasgos mencionados del estilo tardío está presente.

Ahora bien, en el reverso del *Vindobonensis* hay tres ejemplos muy claros de modificaciones con tinta negra y sin colorear que parecen haberse hecho en un tiempo diferente del resto del documento.⁴⁸⁶ Dos casos son el signo Zopilote del nombre calendárico de unos personajes femeninos. Uno se trata del nombre de la señora 12 Zopilote del Cerro del Sol Partido o Luna, esposa del señor 12 Lagartija del Monte que se Abre-Abeja.⁴⁸⁷ La figura aparece en la franja central de la lámina III (figura 6.19). Otro es el nombre de la señora 10 Zopilote, una de las esposas del señor 8 Venado de Tilantongo,⁴⁸⁸ que se encuentra en la esquina inferior derecha de la lámina IX (figura 6.20). La otra modificación es un disco numeral de la fecha 12 Serpiente en el extremo izquierdo en la banda superior de la lámina VII. Aunque los tres parecen haberse realizado en el mismo momento, ahora sólo nos ocuparemos de los casos del signo Zopilote. Los mismos personajes aparecen también en el *Códice Bodley* anverso y no sabemos qué había debajo,⁴⁸⁹ pero cabe mencionar que en ambos casos la información después de la

⁴⁸⁵ Curiosamente los adornos y la gran proporción espacial del signo del año están presentes en el *Colombino-Becker*, el códice que muchos investigadores consideran muy temprano. En él se encuentran también personajes con el pie de un solo dedo, otra característica de los manuscritos tardíos. Véase el personaje femenino acostado en el extremo izquierdo en la banda superior de la lámina 10 y dos figuras sedentes en la franja superior de la lámina 19 del *Colombino*.

⁴⁸⁶ Aparte de estos ejemplos, hay evidencias de otros tipos de modificaciones en ciertas láminas del reverso del *Vindobonensis* que no vienen al caso discutir aquí.

⁴⁸⁷ Caso, “Explicación del reverso...”, pp. 18-19; *Reyes y reinos de la Mixteca*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. II, 1979, p. 369.

⁴⁸⁸ “Explicación del reverso...”, p. 34; *Reyes y reinos...*, p. 366.

⁴⁸⁹ Se ven unas manchas rojas y líneas negras debajo del signo de la lámina IX (figura 6.20).

modificación coincide con la del *Bodley*.⁴⁹⁰ Si fuera para corregir los datos, ¿por qué lo hicieron solamente con estos dos?, ya que en el reverso del *Vindobonensis* hay varios datos más que no concuerdan con los de otros documentos.

Los dos ejemplos del signo Zopilote modificado se parecen estilísticamente —con algunas diferencias en detalle— y son muy distintos a todas las otras representaciones del mismo signo del reverso del *Vindobonensis* (figuras 6.21a y b). Los signos Zopilote modificados tienen ojos en forma alargada horizontal, con una placa supraorbital, en cambio, en los otros del reverso, los ojos se representan mediante un círculo partido en la mitad por una línea. La forma de la cabeza de los ejemplos de las modificaciones es más bien alargada horizontalmente, mientras que la de los otros está elevada hacia arriba. Las modificaciones tienen una protuberancia en el pico y los otros no la tienen. Curiosamente las figuras del Zopilote que se pusieron después son más semejantes al mismo signo en el anverso del *Vindobonensis*: la forma del ojo, de la cabeza y la protuberancia del pico (figuras 4.21b y c). Por lo tanto, se puede decir que el estilo del Zopilote de las modificaciones parece pertenecer al estilo del anverso más que al del reverso. ¿Qué significaría esto? Si la diferencia estilística en los códices mixtecos o de la tradición Mixteca-Puebla se debe a la diferencia temporal y, si como muchos investigadores proponen, en la ejecución entre un lado y el otro del *Vindobonensis* hay un plazo de tiempo muy grande, ¿cómo se explicaría este fenómeno?

Modificar los datos parece haber sido una práctica común en el mundo prehispánico. En los manuscritos pictográficos en específico se pueden ver diversas evidencias de ello. El

⁴⁹⁰ La señora 12 Zopilote (lámina III) aparece en la lámina 3 del *Bodley*, y la señora 10 Zopilote (lámina IX), en la 12 del *Bodley* y en la 27 del *Nuttall* con sus respectivos esposos.

ejemplo más conocido de esta práctica es el caso del reverso del *Códice Nuttall*.⁴⁹¹ En el artículo “Some Comments on Mixtec Historical Manuscripts”, Donald Robertson plantea tres categorías para el significado de los “cambios hechos por humano” que se presentan en ambas caras del *Nuttall*, las cuales son: 1) por razones estéticas; 2) para corregir errores de los escribas; y 3) son alteraciones intencionales —incluso hasta falsificaciones— de datos. El autor opina que identificar en qué categoría cae una modificación no es una tarea sencilla. Asimismo, en cuanto a la época de su ejecución, Robertson se limita a mencionar que fueron realizados en México, sean antes sean después de la Conquista.⁴⁹² La mayoría de las intervenciones de dicho códice fueron hechas por pintores que probablemente pertenecían a la misma tradición pictórica del resto del documento. Solamente en unos ejemplos en el reverso del *Nuttall* se observan líneas de calidad distinta, tal como si trazaran más de una vez o con un instrumento menos firme, por lo que podemos suponer que los pusieron en un momento diferente.⁴⁹³

En ambas caras del *Bodley* también se presentan varias intervenciones. Por la calidad de los facsímiles que existen hasta este momento es difícil detectarlas, pero hay casos evidentes porque son figuras dibujadas solamente con tinta negra sin colorear. Todos son signos calendáricos con sus numerales, salvo uno que se trata de un nombre personal. De ellos, dos ejemplos merecen atención dado que fueron realizados con un estilo distinto del resto del códice.

⁴⁹¹ Véase por ejemplo las láminas 47, 51 y 53.

⁴⁹² Donald Robertson, “Some Comments on Mixtec Historical Manuscripts”, en D. Stone (org.), *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica*, New Orleans, Tulane University, 1982, p. 17.

⁴⁹³ Véase los cinco discos sin colorear del numeral del nombre calendárico del señor 9 Conejo en el registro superior de la cuarta columna de la lámina 57, y los numerales del señor 2 Movimiento en el inferior de la segunda columna de la lámina 61.

El primer ejemplo es la fecha año 7 Casa día 1 Viento, que se encuentra en la segunda franja de la lámina 10, correspondiente al lado llamado anverso (figura 6.22a). A diferencia de la típica forma del signo Casa de este códice con techo curvilíneo (figura 6.22b), el signo Casa de la intervención tiene el techo recto. La figura del signo del día Viento modificado tampoco es la forma común de este signo en el *Bodley* (figura 6.22), es una forma muy simplificada de la máscara bucal del dios del viento sin barba. Asimismo, la representación de los numerales de las modificaciones muestra una singularidad. En el *Bodley* los discos numerales se ordenan en conjuntos que se ligan por lazo gráfico, en cambio, los siete discos de las modificaciones se colocan en desorden (figura 6.22). Por su parte, el numeral uno para el día 1 Viento se representa con un disco del mismo tamaño de otros numerales, sin embargo, en este códice, la cifra uno suele representarse mediante un disco concéntrico y de tamaño más grande que otros numerales.⁴⁹⁴

El segundo ejemplo es el signo del nombre calendárico de la señora 6 Mono que aparece en la segunda banda de la lámina 35 en el reverso (figura 6.23a). Difiere del signo Mono usual del *Bodley*, que lleva una especie de anteojos (figura 6.23c), el modificado no los tiene. El signo Mono sin anteojos, aparte del ejemplo en cuestión, no se encuentra en el reverso en ninguna ocasión, mientras que en el anverso sí se halla pero sólo entre las láminas 16 (figura 6.23b) y 19. Curiosamente en esta sección, que corresponde a la última parte del anverso, coexisten ambas modalidades del signo Mono: con y sin anteojos. Al igual que el caso del *Nuttall*, no se sabe cuándo se realizaron estas intervenciones.

Un caso interesante de modificaciones es el del *Colombino* y del *Becker I*. Ya se dijo y es bien sabido que estos documentos originalmente formaban un solo códice.

⁴⁹⁴ Véase, por ejemplo, las láminas 4 y 31.

Además de la separación, el *Códice Colombino-Becker* sufrió muchas alteraciones, tales como cambio de compaginación, extravío de varias láminas, raspaduras intencionales y agregación de las glosas en mixteco. La peculiaridad de este códice es que las glosas convirtieron un códice histórico en un documento cartográfico. Aparte de las mutilaciones arriba mencionadas, algunas de las zonas perdidas fueron “restauradas” en una época posterior. Aunque intentaron imitar las convenciones pictóricas tradicionales, los materiales y herramientas utilizados, son claramente distintos de la pintura original. En estas restauraciones se observan dos tipos: uno está ejecutado con la misma tinta e instrumento de las glosas añadidas en el siglo XVI,⁴⁹⁵ y otro, parece haberse hecho con lápices de color directamente sobre la piel.⁴⁹⁶ Este último, incluso es posible que se haya realizado en una época muy reciente. Cabe mencionar que sabemos que el *Colombino* se quedó en el pueblo en la Mixteca de la Costa hasta el siglo XVIII.

Regresamos al problema inicial sobre las modificaciones del signo Zopilote del reverso del *Vindobonensis*. Tomando en consideración todo lo anterior, puede haber al menos dos posibilidades. Una es que el reverso fue pintado primero y más tarde un pintor, que pertenecía a la escuela del estilo del anverso, el cual era el estilo predominante del momento, modificó dos figuras del signo Zopilote en el reverso. Otra posibilidad es que primero se elaboró el anverso y después el reverso, como se ha propuesto siempre, y en algún momento modificaron el signo Zopilote en el reverso, copiando el estilo del anverso. Además, cabe la posibilidad de que estas modificaciones sean recientes. De cualquier modo, el estilo de las figuras modificadas del signo Zopilote del reverso es curioso, y nos llevó a

⁴⁹⁵ Se encuentran en la lámina 6 del *Colombino* y en las láminas 3, 4, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15 y 16 en el *Becker I*.

⁴⁹⁶ Estos retoques se encuentran en las láminas 5 y 15 en el *Colombino*.

cuestionar la relación temporal propuesta, muy aceptada, entre una cara y la otra de nuestro documento.

6.3. Nueva propuesta de la clasificación estilística de los códices Mixteca-Puebla

Aparte de las clasificaciones propuestas por Kubler, generalmente los manuscritos de la tradición Mixteca-Puebla se dividen en dos grupos: los códices mixtecos y los del grupo Borgia. Aunque el uso de esta clasificación es muy común, hay un problema en ella. Como ya ha sido señalado y puesto en duda por Pablo Escalante en su tesis doctoral,⁴⁹⁷ dicho problema consiste en que los agrupan bajo dos criterios distintos. Para el primer grupo se utiliza el criterio regional o étnico, mientras que para el último, el temático. Esta agrupación nos lleva a caer en el error de pensar que todos los códices del grupo Borgia proceden de la misma región, asimismo, no pueden ser mixtecos porque quedan fuera del grupo mixteco. Por consiguiente, los manuscritos mixtecos y los del grupo Borgia suelen ser estudiados separadamente. Creemos que esta agrupación lejos de ayudar impide entender estos materiales. Hay que tratarlos conjuntamente y encontrar un criterio común para su subdivisión. Con base en la discusión de los apartados anteriores, hemos establecido una nueva clasificación dividiendo, a grandes rasgos, los manuscritos Mixteca-Puebla en dos variantes estilísticas de la siguiente manera:⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ 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 doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 73-89.

⁴⁹⁸ El *Colombino-Becker*, el *Bodley*, el *Cospi*, el *Vaticano B* y el *Selden* no se pueden clasificar de manera definitiva dado que tienen algunos rasgos del grupo 1 y otros del grupo 2. Sin embargo, como ha sido señalado por varios estudiosos, ambas caras del *Bodley* y el *Selden* comparten muchos aspectos estilísticos que podrían formar un grupo aparte.

Grupo 1	Grupo 2
<i>Vindobonensis</i> anverso <i>Nuttall</i> reverso <i>Fejérváry Mayer</i> <i>Laud</i>	<i>Vindobonensis</i> reverso <i>Nuttall</i> anverso <i>Borgia</i>

Para formar esta clasificación, se eligieron cinco aspectos de la figura humana de los que ya discutimos en el apartado 6.1, que tratan de la comparación entre las dos caras del *Vindobonensis* (figuras 6.24, 6.25 y 6.26). La selección de estos aspectos específicos radica en la consistencia en las diferencias y semejanzas entre ciertos códices Mixteca-Puebla, por lo que fue posible agruparlos de manera clara. Los aspectos elegidos son: a) presencia o ausencia de curvatura en la línea inferior de la nariz (figura 6.24); b) el labio superior redondeado o anguloso (figura 6.24); c) las uñas de la mano redondeadas o cuadradas (figura 6.25); d) el ángulo de proyección de los dedos del pie en diagonal o en ángulo recto (figura 6.26) y e) las puntas de los dedos del pie redondeadas o angulosas (figura 6.26). Como ya habíamos visto en el apartado anterior, el grupo 1 es representado por el anverso del *Vindobonensis*, mientras que el 2, por el reverso del mismo.

Veamos cada aspecto con detalle. Los primeros dos tratan de la silueta de perfil de la cara (figura 6.24). En el rostro de los personajes del grupo 1 se presenta una curvatura en la línea inferior de la nariz de la punta al ala, mientras que la del grupo 2 no tiene esta curvatura. El ala nasal del primero suele ser pequeña, en cambio, la del segundo es grande y termina con una voluta. El perfil del labio superior del grupo 1 es redondeado y el del 2 es anguloso.

El siguiente aspecto refiere a las uñas de la mano (figura 6.25). Las del grupo 1 se dibujan redondeadas en las puntas. En algunos códices, como el *Fejérváry Mayer* y el *Laud*, se pintan las uñas una por una en lugar de trazar una sola raya perpendicular a las líneas de

división de los dedos. Por contraste, los dedos y las uñas del grupo 2 se representan por un rectángulo dividido en cuatro tiras, por tres líneas que forman los cuatro dedos y una línea transversal atravesándolas para crear las uñas. De tal suerte que las uñas quedan en forma cuadrada.

Los últimos dos aspectos están relacionados con la forma de dibujar los pies (figura 6.26). En los códices del primer grupo, los dedos del pie se proyectan diagonalmente hacia abajo sobresaliendo de la sandalia. En contraste, los del segundo se curvan hacia abajo en ángulo recto. En el grupo 1, las puntas de los dedos del pie, al igual que las de la mano, terminan redondeadas, mientras que las del grupo 2 son cuadradas.

En cuanto a las proporciones de la figura humana (figura 6.27), en los códices del grupo 1 caben más de tres cabezas en relación con toda la altura de la figura, mientras que en los del grupo 2, menos de tres cabezas en la altura total del personaje.

El cotejo con el resultado del estudio sistemático del estilo realizado por María Isabel Álvarez Icaza consolida nuestra agrupación. Esta investigadora analiza varios códices de la tradición Mixteca-Puebla indistintamente de la agrupación tradicional, y toma el *Códice Laud* como el centro de su análisis con el propósito de determinar su procedencia exacta; con base en sus resultados, propone una revisión de la clasificación comúnmente empleada de los códices prehispánicos.⁴⁹⁹ La autora nos presenta una interesante conclusión donde se puede observar que, estilísticamente el *Laud* es más cercano al reverso del *Nuttall* y al anverso del *Vindobonensis* que al *Borgia*, a pesar de que este último y el *Laud* pertenecen al mismo grupo. Crea un método sistemático y ordenado para hacer ver de una forma muy clara las diferencias y semejanzas entre los manuscritos. Su método consta de

⁴⁹⁹ Álvarez Icaza, “La definición estilística...”.

ponerles calificaciones numéricas a las categorías previamente seleccionadas por código, de acuerdo al grado de cercanía o lejanía con el *Laud*. Los que obtienen menos puntajes son estilísticamente más parecidos a dicho manuscrito. El resultado del análisis de los aspectos plásticos es el siguiente:

Orden por afinidad con el <i>Laud</i>		Total de puntos	Puntos de diferencia con el <i>Laud</i>	Puntos de diferencia con el anterior
0	<i>Laud</i>	23.0	0.0	0.0
1	<i>Fejérváry Mayer</i>	30.5	7.5	7.5
2	<i>Vindobonensis</i> anv.	44.0	21.0	13.5
3	<i>Nuttall</i> rev.	46.0	23.0	2.0
4	<i>Nuttall</i> anv.	55.0	32.0	9.0
5	<i>Borgia</i>	56.5	33.5	1.5
6	<i>Vindobonensis</i> rev.	62.5	39.5	6.0
7	<i>Vaticano B</i>	68.5	45.5	6.0

Su análisis parte de la cercanía y lejanía con relación a un documento —en este caso el *Laud*—, mientras que nuestro objetivo en este apartado es dividir los códigos en dos variantes estilísticas. Aunque el propósito es diferente, los resultados de ambos análisis concuerdan. Los primeros cuatro códigos de la lista de Álvarez Icaza coinciden con los que identificamos como el grupo 1 y los tres que siguen, con el 2 de nuestra clasificación. Además, el resultado de Álvarez marca una cifra alta en los puntos de diferencia con el anterior entre el *Nuttall* reverso y el anverso,⁵⁰⁰ es decir la diferencia entre ellos es grande en comparación con los documentos que le anteceden y suceden respectivamente, por lo que, si la tabla resultante de tal análisis se divide en dos grupos, la división se ubicaría entre el reverso y el anverso del *Nuttall*.

⁵⁰⁰ Es verdad que la cifra más alta es entre el *Fejérváry Mayer* y el *Vindobonensis* anverso, no obstante, la relación entre el *Fejérváry* y el *Laud* es más estrecha y especial en comparación con otros documentos puesto que, por su gran similitud estilística, estos dos se conocen como documentos gemelos.

Al igual que el *Nuttall*, a pesar de formar físicamente un solo manuscrito, el estilo del anverso del *Vindobonensis* cae en un grupo y el del reverso en otro. Este fenómeno parecería no ocurrir en un documento que se elaboró en un mismo sitio.⁵⁰¹ Asimismo, cabe destacar que tanto en el grupo 1 como en el 2 coexisten los manuscritos elaborados en diferentes regiones, pues en el grupo 2, por ejemplo, el reverso del *Vindobonensis* y el anverso del *Nuttall* son mixtecos, mientras que el *Borgia*, que muchos investigadores proponen que procede de algún lugar del valle Puebla-Tlaxcala, también queda incluido en este grupo. Aún no sabemos el significado de la variación estilística en los códices de la tradición Mixteca-Puebla, pero podemos decir que los objetos se mueven y los pintores también. Como prueba de ello, Mary Elizabeth Smith encontró un proceso inquisitorial de idolatría que trata de una petición de un cacique de Yanhuitlán a unos pintores indígenas de Tilantongo, para que fueran a su pueblo.⁵⁰² En este sentido, las variaciones estilísticas pueden corresponder a la diferencia temporal, pero dentro del tiempo de desarrollo de la tradición Mixteca-Puebla; al lugar donde se formó el pintor; o al pueblo donde fue elaborado.

⁵⁰¹ Aunque, por la singularidad de su estilo, algunos investigadores proponen que el reverso del *Vindobonensis* fue elaborado fuera de Tilantongo, de donde posiblemente procede el anverso. Por ejemplo, Maarten Jansen opina que fue pintado en la región de Izúcar por un pintor local. “Purpose and Provenience...”, p. 38. Por su parte, Manuel Hermann piensa que fue hecho por un pintor “que fue educado bajo una tradición estilística que no pertenecía a la de Tilantongo”. *Códice de Yucunama*, p. 27.

⁵⁰² Mary Elizabeth Smith, *The Codex López Ruiz. A Lost Mixtec Pictorial Manuscript*, Nashville, Tennessee, Vanderbilt University, 1998, pp. 170 y 199, nota 25.

CAPÍTULO 7

ASPECTOS TÉCNICOS Y MATERIALES DEL *CÓDICE VINDOBONENSIS*

7.1. Instrumentos empleados para pintar

Desafortunadamente desconocemos los instrumentos que fueron utilizados para pintar los códices en la época prehispánica. Existen varias propuestas que han llegado desde diferentes vías. Al analizar los colores del *Códice Colombino*, Luis Torres, A. Sotomayor y Ticul Álvarez encontraron fragmentos de pelo de conejo en un área de color rojo. Estos autores opinan que se trata de restos del pincel que se utilizó para aplicar el color.⁵⁰³ La propuesta de Nelly Gutiérrez Solana sobre el uso de pinceles de diversos grosores hechos de pelo de conejo posiblemente deriva de dicho comentario.⁵⁰⁴

Por su parte, Adriana Cervera Xicotencatl y María del Carmen López Ortíz observaron, en el original del *Códice Laud*, que los canales producidos por los instrumentos para aplicar la base de preparación son profundos, por lo que sugieren que fue realizado con una especie de brocha con pelos duros. También reportan que se usaron al menos dos brochas de diferente separación.⁵⁰⁵ Sobre el mismo códice, María Isabel Álvarez Icaza identifica la presencia de una incisión, en lugar de las tintas negra o roja diluidas como se

⁵⁰³ Luis Torres y A. Sotomayor, “Estudio de los colores del Códice Colombino (apéndice 1)”, en A. Caso, *Interpretación del Códice Colombino*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966, pp. 95-96.

⁵⁰⁴ Nelly Gutiérrez Solana, *Códices de México*, México, Panorama, 1992, p. 9.

⁵⁰⁵ Adriana Cervera Xicotencatl y María del Carmen López Ortíz, “Identificación de materiales constitutivos y técnica de manufactura de los códices prehispánicos, a través del análisis de las fuentes del siglo XVI”, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Conservación, restauración y museografía “Manuel del Castillo Negrete”, 2000, p. 215. Su observación de los canales estuvo basada en el análisis directo del original.

observan en la mayoría de los manuscritos, para el dibujo preparatorio.⁵⁰⁶ Esto indica que se realizó el boceto con un instrumento de punta dura, como un punzón de hueso.

El punzón de hueso como herramienta para escribir es planteado por Kevin Terraciano a través de una investigación filológica y lingüística. De acuerdo con este autor, en el *Vocabulario en lengua mixteca* de fray Francisco de Alvarado, la frase correspondiente en mixteco de la entrada del castellano “pluma para escribir” es *yeque taa tutuy*, la traducción literal de esta frase es “hueso que se escribe en papel”. Terraciano enfatiza la ausencia de la palabra *yodzo*, pluma, en la expresión en mixteco.⁵⁰⁷

Otra propuesta interesante es de Laura Laurencich Minelli. Ella examinó el original del *Códice Cospi* al microscopio binocular y propone que las figuras están trazadas con una pluma de caña de punta muy fina o un estilete de cobre y coloreadas con un pincel. El dibujo preparatorio fue efectuado con un pincel muy fino en negro rebajado, en el caso del anverso, y con una punta parecida a la de un lápiz, en el del reverso. En cuanto a la línea roja de guía, se pintó con un pincel bastante grueso.⁵⁰⁸ Ella describe la línea-marco de las figuras de la sección de la tabla del *tonalpohualli* del anverso de la siguiente manera:

[...] parece a simple vista continuo y de espesor constante; sin embargo, examinando al microscopio, [...] al principio el trazo es más turgente y poco a poco se va haciendo ligeramente más delgado hasta llegar a una separación microscópica que sirvió para entintar nuevamente la pluma.⁵⁰⁹

⁵⁰⁶ María Isabel Álvarez Icaza Longoria, “El Códice Laud, su tradición, su escuela, sus artistas”, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 113-116.

⁵⁰⁷ Kevin Terraciano, *The Mixtecs of Colonial Oaxaca. Ñudzahui History, Sixteenth through Eighteenth Centuries*, Stanford, California, Stanford University Press, 2001, pp. 38-39. Véase también Francisco de Alvarado, *Vocabulario en lengua mixteca*, México, Instituto Nacional Indigenista e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1962[1593], f. 168v. *Yeque* significa hueso (126v.); *taa*, escribir (102r.); y *tutu*, papel (161r.).

⁵⁰⁸ Laura Laurencich Minelli, “El Códice Cospi”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Mesoamérica 2*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y CONACULTA, 1999, p. 317.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 321.

Esta descripción del trazo de la línea-marco coincide con la calidad de la línea-marco del reverso del *Vindobonensis* (figura 7.1).

Aunque son muy pocas, en los códices mismos se encuentran las representaciones de los instrumentos para pintar. En la lámina 18 del anverso del *Códice Vindobonensis* aparecen tres tipos de herramientas: una brocha, una pluma o un pincel de punta fina y un instrumento que tiene una espátula en un lado y un cuchillo en forma de paleta en el otro (figura 7.2).⁵¹⁰ Por su color, el mango del pincel podría ser de hueso labrado en forma de cabeza de ave. La brocha aparece también en la famosa imagen del atributo de pintor del señor 9 Viento de la lámina 48 del mismo códice (figura 7.3). 9 Viento-pintor está sentado sobre una tabla decorada con motivos muy parecidos a los del mango de la espátula-paleta de la lámina 18. Enfrente de dicho personaje se encuentra un recipiente rojo que contiene tinta negra.

En los manuscritos coloniales —el *Telleriano-Remensis*, el *Mendoza* y el *Xolotl*— aparecen las figuras de pintores o escribas indígenas con sus herramientas. Todos los ejemplos en estos códices son parecidos en su forma básica: un palito con una punta aguda. En el ejemplo del *Telleriano*⁵¹¹ esta herramienta es de color blanco, lo que podría estar representando que es de hueso, y la parte puntiaguda está empapada de tinta negra. En

⁵¹⁰ Los instrumentos aparecen dentro de la ceremonia del Fuego Nuevo en donde el señor 7 Flor desempeña el papel de iniciar el ritual. Manuel Hermann utiliza esta lámina para asociar al dios 7 Flor con la escritura en la cultura mixteca antigua. De acuerdo con este autor, en el caso del centro de México, el dios Chicomechóchtli (Siete Flor) era el inventor de pinceles y todos los pintores y tejedores hacían una fiesta en el día 7 Flor y daban ofrendas a esta deidad. Manuel A. Hermann Lejarazu, “Rituals of Power in the Mixtec Codices”, en *Latin American Indian Literatures Journal*, vol. 24, núm. 2, otoño, 2008, p. 142. La espátula-paleta se encuentra también en la escena del árbol de origen en la lámina 37 del anverso del *Vindobonensis*, donde dos sacerdotes están tallando el tronco del árbol. Aquí el instrumento se representa divididamente en la espátula y el cuchillo paleta.

⁵¹¹ Folio 30r.

cambio, los dos ejemplos del *Mendoza*⁵¹² son de color beige o amarillo. Es interesante cuando aparece como parte de las insignias del oficio al que se va a dedicar la criatura recién nacida, en ese caso, la punta del instrumento se dejó sin colorear, es decir está en color blanco.⁵¹³ El blanco puede tener el simbolismo de “lo nuevo”,⁵¹⁴ por lo que posiblemente se representa sin haber sido usado. En el *Xolotl* aparece tres veces la imagen del pintor con su herramienta.⁵¹⁵ Los utensilios que llevan los dos personajes de la lámina V, Coatlitepan y su tercer hijo,⁵¹⁶ tienen un adorno semejante al que decora el signo calendárico Caña (figura 7.4). En los dos últimos casos, el color —del *Mendoza*— y la decoración —del *Xolotl*— podrían indicar que el instrumento está hecho de caña, como ha sido propuesto por Laurencich Minelli.

7.2. Cubiertas

El *Vindobonensis* tiene cubiertas de madera en las dos extremidades que están pegadas en la primera y la última lámina del anverso con pasta de almidón. El tamaño de cada tabla es ligeramente diferente y ambas tienen de cinco a seis milímetros de grosor. Originalmente tenían aplicaciones de barniz rojo-café. De acuerdo con el examen realizado en 1929 por el Pharmakognostisches Institut de la Universidad de Viena, las cubiertas están hechas de un tipo de *Pinus*, cuyas características microscópicas son diferentes a las especies europeas.⁵¹⁷

⁵¹² Folios 57r. y 70r.

⁵¹³ Folio 57r.

⁵¹⁴ Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt, *The Codex Mendoza*, Oxford, University of California Press, 1992, vol. I, p. 228.

⁵¹⁵ Láminas IV y V.

⁵¹⁶ Charles E. Dibble, *Códice Xolotl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, vol. 1, p76.

⁵¹⁷ Otto Adelhofer, *Codex Vindobonensis Mexicanus I. Österreichische Nationalbibliothek Wien*, Graz, Akademische Druck-und Verlangsanstalt, 1963, pp. 20-22.

Las grapas que se usaron para reforzar las cubiertas son de hierro puro y fueron agregadas en la época moderna.⁵¹⁸

Ottokar Smital, el autor de la historia del códice en la primera edición facsimilar, piensa que las cubiertas actuales fueron agregadas en Europa reemplazando las que traía desde México.⁵¹⁹ Difiere de dicha opinión, Otto Adelhofer, quien escribe los estudios en la segunda edición facsímil, propone que estas maderas son originales del momento de la elaboración del códice.⁵²⁰ Las cubiertas de madera no son muy comunes en los manuscritos prehispánicos. Otro códice que lleva las portadas de este material es el *Vaticano B*. De las cubiertas de este documento, por lo general, se piensa también que son originales.⁵²¹ Una de las razones es la presencia de los huecos para incrustaciones de piedras preciosas, de hecho aún se conserva una pequeña cuenta de piedra verde en la esquina superior derecha de la cubierta delantera.⁵²²

En la cubierta pegada con la lámina 1 del anverso, se encuentra una incisión que dice “Oswaldi de”. No se ha determinado el significado de esta inscripción. Una posibilidad es el nombre de uno de los propietarios del códice.⁵²³

⁵¹⁸ Según Adelhofer, se siente que en ambas cubiertas hay unas grapas que habían puesto por dentro. *Ibid.*, pp. 20-23.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁵²⁰ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁵²¹ Walter Lehmann, “Les peintures mixtèque-zapotèques et quelques documents apparentés” en *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, vol. 2, núm. 2, p. 253. Ferdinand Anders y Maarten Jansen, *Manual del adivino. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano B*, España-Austria-México, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 16.

⁵²² La piedra se aprecia en la edición facsimilar de 1993 por el Fondo de Cultura Económica.

⁵²³ Adelhofer, *Codex Vindobonensis...*, p. 23.

7.3. Soporte

7.3.1. Material

El soporte del *Códice Vindobonensis* es de piel curtida. Se piensa que es de piel de venado, sin embargo no hay estudios científicos que lo hayan confirmado. Una de las razones por la cual se ha creído y repetido esta idea deriva posiblemente de la imagen de “códices metafóricos”⁵²⁴ plasmada en el *Borgia*,⁵²⁵ el *Vaticano B*⁵²⁶ y el *Tudela*,⁵²⁷ cuya figura consiste en los veinte signos del calendario ritual colocados sobre la piel o cuerpo de un venado. En los dos últimos casos, el código cierra con esta imagen. Por otra parte, el texto sobre el calendario ritual, de 260 días, escrito por el fraile dominico Juan de Córdova, autor del vocabulario y de la gramática del zapoteco del siglo XVI, es como si fuera una descripción de dicha imagen. Dice que:

Estos. 260. dias que diximos, díuidianlos los yndios en veynte partes o tiempos, o meses, que salen a treze cada mes. Y para cada treze dias destos tenian aplicada vna figura de animal. [...] Los quales pintauan todos metidos en todas las partes o miembros de vn Venado, a donde pintauan las cabeças de cada vno de aquellos animales, de manera que aquella figura del Venado contenia en si todos estotros veynte signos.⁵²⁸

Asimismo, en la *Historia General* de fray Bernardino de Sahagún hay un pasaje que refiere que unos religiosos vieron unas pinturas sobre piel de venado en Oaxaca.⁵²⁹

⁵²⁴ Así lo denomina Elizabeth Boone. Elizabeth Hill Boone, *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*, Austin, University of Texas Press, 2007, p. 107.

⁵²⁵ Lámina 53.

⁵²⁶ Lámina 96.

⁵²⁷ Folio 125r.

⁵²⁸ Juan de Córdova, *Arte del idioma zapoteco*, México, Ediciones Toledo, 1987[1578], p. 203.

⁵²⁹ “El año de sesenta o por allí cerca me certificaron dos religiosos dignos de fe que vieron en Guaxaca, que dista desta ciudad sesenta leguas hacia el oriente, que vieron unas pinturas muy antiguas pintadas en pellejos de venados, [...]” Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, CONACULTA, 2000, vol. III, p. 1150.

El único estudio científico sobre la piel del soporte es el del *Colombino*, realizado por Ticul Álvarez en la época de Alfonso Caso.⁵³⁰ De acuerdo con el biólogo, la piel de este códice puede ser de venado cola blanca, con una gran alteración en el pelo a causa del tipo de curtimiento o al largo tiempo de desecación, aunque también está la posibilidad de que sea de berrendo. Aunque el resultado demuestra mucha similitud entre el pelo de este último animal y el de la piel del *Colombino*, se requiere un nuevo estudio puesto que la distribución normal del berrendo no coincide con el área de producción de dicho códice.⁵³¹

Mauricio y Benjamín Maldonado Alvarado hicieron un análisis asistido con lupa de los códices hechos con piel, conservados en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de México.⁵³² Con base en la observación directa de los originales y la investigación de campo sobre las técnicas tradicionales empleadas actualmente en Oaxaca, los autores llegaron a la conclusión de que la técnica prehispánica del curtido es de tipo gamuza, tomando el *Colombino* como el representativo de esta época por ser el único en el acervo. La técnica tipo gamuza es una técnica que consiste en quitar la flor de la dermis (piel verdadera) además de la epidermis (capa exterior de la piel) y la hipodermis (tejido subcutáneo), y finalmente la superficie queda afelpada por ambos lados.⁵³³ Por la eliminación de la flor y el grano se hace difícil identificar la especie del animal.⁵³⁴ La longitud máxima de una tira en los códices mesoamericanos hecha de piel es aproximadamente un metro, por lo que tiene que ser un animal que dé esta medida.

⁵³⁰ Ticul Álvarez, “Informe sobre la piel (apéndice 2)”, en Caso, *Interpretación del Códice Colombino*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1966, pp. 101-102.

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² Mauricio Maldonado Alvarado y Benjamín Maldonado Alvarado, *La sabiduría de las pieles. De las técnicas de curtición de los códices a la curtiduría tradicional actual en Oaxaca*, Oaxaca, CONACULTA-INAH, 2004. Los códices analizados son: el *Baranda*, el *Colombino*, el *Dehesa*, el *Muro*, el *Porfirio Díaz*, el *de la Cueva*, el *del Tequitlato de Zapotitlán*, el *de Tlaxcala* y el *Mapa de Popotla*.

⁵³³ *Ibid.*, pp. 57-58, 68, 105.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 57.

De acuerdo con Benjamín y Mauricio Maldonado, una particularidad de la técnica gamuza indígena mesoamericana es el uso del curtiente vegetal combinado con grasa del animal de los sesos o la médula. La piel curtida toma el color del vegetal utilizado, de tal manera, la piel no se queda con el típico color amarillo de la gamuza.⁵³⁵ En cuanto a las herramientas utilizadas para depilar y emparejar el grosor, dichos autores proponen que se utilizaba una piedra porosa, quizás tezontle, por la huella que se observa en algunas láminas del *Colombino*.⁵³⁶

En la Mixteca, la piel era el material común empleado como soporte de los documentos pictográficos aun después de la Conquista.⁵³⁷ Como prueba de ello, en el *Vocabulario* de Alvarado, está la entrada “papel en el que escrivian los Indios antiguos”, una de sus traducciones en mixteco es *ñee tutu* y su significado literal es “papel de cuero”.⁵³⁸ Asimismo, la traducción de la entrada “libro” es *tacu* y *ñee ñuhu*,⁵³⁹ *tacu* significa al mismo tiempo “pintura”⁵⁴⁰ y *ñee ñuhu* se puede traducir como “cuero sagrado”.⁵⁴¹

⁵³⁵ *Ibid.*, pp. 65 y 114.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁵³⁷ Por ejemplo, el *Baranda*, el *Becker II*, el *Egerton*, el *Muro* y el *Tulane*.

⁵³⁸ Alvarado, *Vocabulario en lengua...*, f. 161r. *Ñee* significa “cuero” (59r.) y *tutu*, “papel blanco” (161r.).

⁵³⁹ *Ibid.*, fol. 138r.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, fol. 168r.

⁵⁴¹ *Ñuhu* es una palabra polisémica y difícil de traducir. Significa, dependiendo del tono, “dios” (81r.), “fuego” (113v.) y “tierra” (195v.). Maarten Jansen hace un análisis detallado del concepto *ñuhu* y da la traducción de la palabra *ñee ñuhu* como “piel que contiene algo” o “piel sagrado”. Jansen, *Huisi Tacu. Estudio interpretativo de un libro mixteco antiguo: Codex Vindobonensis Mexicanus I*, Ámsterdam, Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos, 2 vols., 1982, tomo 1, pp. 45 y 295-308. Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, “Las pieles sagradas de Mesoamérica”, en Maldonado Alvarado y Maldonado Alvarado, *La sabiduría de...*, 2004, pp. 13-14.

7.3.2. Análisis físico del soporte del *Códice Vindobonensis*

Por la diferencia estilística y la discontinuidad del contenido de un lado al otro, cada cara del *Códice Vindobonensis* se considera un documento independiente. El reverso es siempre colocado cronológicamente posterior a la elaboración del anverso y muy cercano a la Conquista española. No obstante, como ya habíamos discutido extensamente en el capítulo anterior, los criterios de esta hipótesis sobre el orden de elaboración son algo arbitrarios y, además, el estilo de dos figuras modificadas del signo calendárico Zopilote del reverso nos plantea la necesidad de una revisión de esta relación temporal entre las dos caras, muy aceptada y repetida. Asimismo, la ausencia de los rasgos diagnósticos del estilo tardío en el reverso pone en duda la propuesta de su fechamiento muy tardío.

Junto con el análisis estilístico, el estudio físico del soporte material es otra herramienta útil para acercarse al problema de la forma de elaborar un códice. A través de la observación minuciosa del soporte en el original se puede revocar el orden de antigüedad de las dos caras de un códice. El ejemplo más conocido es el caso del *Códice Nuttall*. Hacia 1970, Nancy Troike descubrió que el reverso del *Nuttall* fue pintado antes de su anverso examinando en el original del códice cómo se filtraba la pintura en los pequeños agujeros de la piel.⁵⁴² La denominación anverso y reverso no necesariamente coincide con el orden de su producción. De hecho, en muchas ocasiones la denominación fue puesta sin ningún estudio previo.

Juan José Batalla detectó que una parte del *Códice Borgia* fue agregado posteriormente. El descubrimiento de esta alteración, según este autor, influye de manera

⁵⁴² Nancy P. Troike, *Codex Zouche-Nuttall: British Museum, London (Add. MS. 39671)*, Graz, Akademische Druck-und Verlangsanstalt, 1987, pp. 31-32. Mary Elizabeth Smith, *Picture Writing from Ancient Southern Mexico. Mixtec Place Signs and Maps*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1973, p. 12.

significativa en el análisis y la interpretación del documento. Para su análisis, no trabajó con el original sino utilizó el nuevo facsímil editado en España hecho con el propósito de reproducir casi idénticamente el original.⁵⁴³ El estudio físico del soporte es precisamente uno de los pasos fundamentales del análisis codicológico del método que propone este investigador y lo define como el estudio de “todo lo relativo a la confección material del documento”.⁵⁴⁴ Como opina también él, lo ideal es realizar el estudio físico de todos los manuscritos, no obstante, por diversas razones prudentes, es casi imposible hacerlo, sobre todo los análisis químicos, inclusive a veces ni siquiera es posible tener acceso al original sólo para observarlo. En este caso, los facsímiles de buena calidad, los reportes hechos por las observaciones directas del original, así como los estudios sobre las técnicas tradicionales de manufactura indígena nos pueden ayudar a resolver algunas interrogantes.

A finales de noviembre de 2010 se tuvo oportunidad de revisar el original del *Códice Vindobonensis* en la Biblioteca Nacional de Austria en Viena.⁵⁴⁵ Antes de estudiar el original, como un paso previo, se efectuó un análisis detenido de los facsímiles y de los reportes de estudio directo con el original, tanto del mismo *Vindobonensis* como de los otros códices, a fin de elaborar algunas preguntas. A continuación presentamos primero los resultados de los estudios con facsímiles y después las observaciones directas sobre el original, de tal forma, se demuestra la importancia y la utilidad de publicar los facsímiles de buena calidad y los informes de todos los datos obtenidos de estudios directos del original,

⁵⁴³ Juan José Batalla Rosado, *El Códice Borgia. Una guía para un viaje alucinante por el inframundo*, Madrid, Biblioteca Apostólica Vaticana y Testimonio Compañía Editorial, 2008, pp. 311 y 380-381.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 311; “Los códices mesoamericanos: métodos de estudio”, en *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, vol. 8, 2008, p. 45.

⁵⁴⁵ Agradezco al Dr. Andreas Fingernagel, director del departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Austria por su disponibilidad. Asimismo, le doy gracias al Dr. Martin Rauchbauer, ex director del Foro Cultural de Austria en México, y a Sergio Peña por facilitarme a establecer el contacto con la Biblioteca.

asimismo se evalúa hasta dónde podemos acercarnos al documento sin trabajar con el original, y cuáles datos sólo se consiguen por el análisis directo del original.

7.3.2.1. Observaciones del facsímil y análisis de los estudios y reportes sobre el soporte

Para llevar a cabo los análisis de este apartado, utilizamos principalmente la edición facsimilar publicada en 1992 por el Fondo de Cultura Económica junto con el Akademische Druck-und Verlagsanstalt y la Sociedad Estatal Quinto Centenario. Asimismo, acudimos al trabajo de Otto Adelhofer sobre la descripción de los aspectos físicos, que acompaña al facsímil de 1963.

El *Códice Vindobonensis* está formado de 15 piezas de piel. Hemos seguido la numeración de las tiras del estudio de Adelhofer, que consiste en numerar de la I a la XV en romano, contando desde la pieza del extremo izquierdo del anverso (figura 7.5).⁵⁴⁶ Según la observación minuciosa del soporte en el original, dicho autor dice que tres piezas están hechas de pieles más blandas y delgadas que las otras.⁵⁴⁷ Estas son la séptima, la octava y la novena tira y abarcan desde la lámina 22 a la 31 del anverso (figura 7.5). Curiosamente, la terminación derecha y la izquierda de la tira del conjunto de tres piezas blandas coinciden con el dobléz de las láminas del reverso (figura 7.6).

⁵⁴⁶ Adelhofer, *Codex Vindobonensis...*, p. 24.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 26. Existe un estudio reciente sobre las pieles del *Vindobonensis* hecho por Mauricio Maldonado. Su análisis fue realizado a través del facsímil de 1992. Al igual que Adelhofer, el médico veterinario observa el mal estado de conservación en la tira donde se encuentran las láminas 22, 23 y 24 (corresponde a la tira VII) y propone que no solamente la piel era muy delgada sino también cabe la posibilidad de que el curtido no haya sido el óptimo. Maldonado Alvarado, "Análisis macroscópico de las pieles de dos códices mixtecos", en *Educación Comunal*, núm. 2, julio de 2009, p. 188.

Sabemos que el *Códice Selden* es un palimpsesto, es decir fue borrado totalmente para crear un nuevo códice.⁵⁴⁸ El *Selden* actual está hecho de seis piezas de piel curtida. Está plegado en 20 láminas y pintado sólo por un lado en dirección vertical. Pero se ven restos de pintura antigua en dirección horizontal en la cara que actualmente se conoce como el reverso.⁵⁴⁹ De acuerdo con el trabajo de Philip Dark y Joyce Plesters,⁵⁵⁰ las dos últimas piezas de piel, que corresponden con la lámina 16 a la 20, fueron agregadas al documento antiguo, pues son de calidad diferente a las demás piezas: son más delgadas y flexibles y, además, no tienen restos de pintura antigua en ninguna parte.⁵⁵¹ Nos llamó la atención la diferencia de la calidad de piel y la propuesta de Dark y Plesters respecto a que fueron añadidas para completar el nuevo códice, dado que el *Vindobonensis* también tiene unas piezas de piel más blandas.

Las medidas de las 15 piezas de piel que forman el *Vindobonensis* varían entre 68 y 108 centímetros aproximadamente (figura 7.5). Las primeras tiras desde la izquierda del anverso son más dispares en su medida, la más corta y la más larga están dentro de esta parte, mientras que la extensión de las últimas tiras, que se encuentran en la mitad derecha, es más o menos parecida. Miden alrededor de un metro, es un tamaño muy común entre los códices prehispánicos.⁵⁵²

⁵⁴⁸ Caso, *Interpretación del Códice Selden*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1964, pp. 14-18. Philip Dark y Joyce Plesters, "The palimpsests of Codex Selden: Recent attempts to reveal the coveres pictographs", en *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas, San José, 20-27 de Julio de 1958*, Costa Rica, 1978, pp. 530-539.

⁵⁴⁹ Según Dark y Plesters, el códice antiguo fue pintado por ambas caras. *Ibid.*, p. 535.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, pp. 530-536.

⁵⁵¹ Del reuso del material, Maarten Jansen opina que, en la época colonial temprana cuando fue pintado el *Selden* era difícil obtener tiras de piel de venado de buena calidad. ¿La escasez de material será la razón del palimpsesto del *Selden*? Jansen, "Purpose and Provenience of the Mixtec Codices", en *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, vol. 1, núm. 13, 1998, p. 40.

⁵⁵² Por ejemplo, el *Laud*, el *Fejérváry Mayer* y las cuatro tiras originales del *Selden*.

Otro elemento importante a mencionar es la presencia de los agujeros⁵⁵³ y sus ubicaciones. El *Vindobonensis* tiene varios hoyos de diferente tamaño, algunos fueron reparados y pintados muy posiblemente en el momento de la elaboración del anverso. Lo interesante es que hay más agujeros en las primeras tiras, mientras que en las últimas, o sea, la sección donde tiene pintura por ambas caras, casi no tiene agujeros (figura 7.7). Con los facsímiles no podemos saber cómo están las láminas detrás de los hoyos reparados en la época prehispánica, debido a que ninguna edición presenta fotografías de las láminas que no tienen pintura. Por la forma de tapar algunos agujeros en el *Códice Bodley*, suponemos que tienen parches desde el reverso.⁵⁵⁴

Respecto al ensamblado de las tiras, podemos decir, a grandes rasgos, que no hay una regla para pegarlas. En algunas uniones la orilla derecha queda debajo de la izquierda de la tira que une, en otras, queda al revés, y hay tiras en que las dos orillas quedan arriba o abajo. Sin embargo, de la tira II a la VII se muestra una uniformidad en donde la orilla derecha queda siempre debajo de la orilla izquierda de la otra tira (figura 7.7).

A partir de esta observación, dividimos el *Vindobonensis* en los tres fragmentos siguientes (figura 7.8):

Fragmento 1: tiras I-VI = láms. 1-21 del anverso, cubierta en el reverso, no tiene pintura en esta cara; en total 21 láminas.

Fragmento 2: tiras VII-IX = láms. 22-31 del anverso, no tiene pintura en el reverso, pieles blandas; en total 10 láminas.

Fragmento 3: tiras X-XV = láms. 32-52 del anverso, cubierta y láms. I-XX del reverso (láms. XIV-XX sin pintura); en total 21 láminas

⁵⁵³ De acuerdo con Mauricio Maldonado, los agujeros fueron hechos por las flechas al momento de cazar el animal y se estiraron al momento de curtir. Por su forma y su ubicación, el autor descarta la posibilidad de que sean producto del cuchillo al descarnar. Maldonado, “Análisis macroscópico de...”, pp. 185-186 y 187.

⁵⁵⁴ Véase las láminas 16 y 17 del *Bodley*. Estos parches fueron puestos para tapar los agujeros en las láminas 24 y 23, respectivamente.

Núm. de tira	Medidas (cms.)	Láminas		Calidad de la piel	Ensamblado orilla izq. / der. *casi coincide con el dobléz	Agujeros	Núm. de fragmento (total de láms.)
		anv	rev				
I	68.3	1-3	cubierta-		--- / arriba	Sí	1 (21)
II	83.1	3-6			abajo / abajo	Sí	
III	86.6	6-10			arriba / abajo	Sí	
IV	99.8	10-13			*arriba / abajo*	Sí	
V	108.6	13-17			arriba / abajo*	Sí	
VI	105.3	17-21			arriba / abajo*	No	
VII	87.7	21-25		Blanda	arriba / abajo	Sí	2 (10)
VIII	74.9	25-28		Blanda	arriba / arriba	Sí	
IX	98.5	28-31		Blanda	abajo / abajo*	Sí	
X	93.8	31-35	(XX-XVII)		arriba / abajo	No	3 (21)
XI	105.5	35-39	(XVII-XIII)		arriba / abajo	No	
XII	100.6	39-42	XIII-X		arriba / arriba	Sí	
XIII	95.1	42-46	X-VI		abajo / arriba	No	
XIV	97.3	46-49	VI-III		abajo / abajo	No	
XV	95.2	49-52	III-cubierta		arriba / ---	No	

De acuerdo con Adelhofer, la calidad de la piel del fragmento 3 es la mejor de todas: es más fuerte y casi no tiene agujeros. De este fragmento, la tira XII es la única que tiene agujeros, a saber, uno en forma de muesca en una orilla y otro agujero completo cerca de la otra orilla. Ambos se tapan naturalmente porque están justo en donde se unen con las otras tiras. Es curioso que escogieran ocultar la muesca en el reverso y la dejaran ver en el anverso (figura 7.9a), mientras que con el agujero completo ocurriera lo contrario, se tapara en el anverso y quedara expuesto en el reverso (figura 7.9b).

Ya habíamos mencionado arriba que la medida de cada tira del fragmento 3 es homogénea, asimismo, este fragmento casi no tiene agujeros y es de mejor calidad. El fragmento 3 tiene veintiún láminas en total, número suficiente para ser un documento independiente. Por todo lo anterior, incluyendo el estilo del signo Zopilote de las modificaciones que tratamos en el capítulo anterior, proponemos la hipótesis de que

primero se elaboró el reverso del *Vindobonensis* y, luego el anverso. Los pintores reutilizaron un manuscrito inconcluso —el reverso— y dos fragmentos más para alcanzar las cincuenta y dos láminas. Pintar un relato sagrado en cincuenta y dos páginas parece ser muy simbólico, porque es una cifra muy significativa en Mesoamérica.⁵⁵⁵

Estos argumentos replantearían el orden de elaboración del anverso y reverso del *Vindobonensis*. Ahora bien, ¿cómo podemos saber qué lado es originalmente el anverso? En un estudio sobre las técnicas y materiales del *Códice Cospi*, Laura Laurencich Minelli opina que el anverso actual del *Cospi* era también el anverso para los antiguos mesoamericanos, puesto que las uniones de las tiras coinciden con el dobléz de las láminas del anverso actual y las cubiertas están pegadas en la primera y la última lámina del reverso.⁵⁵⁶ Es interesante observar que dentro de los códices de la tradición Mixteca-Puebla que están pintados por ambos lados, el *Vindobonensis*, el *Cospi* y el *Laud* tienen las portadas en las dos láminas extremas de la misma cara, mientras que en los demás, las cubiertas o portadas están en diferentes caras (figura 7.10). Por otro lado, en la cara en la que no están las portadas del *Cospi* y el *Laud*, observamos que las uniones coinciden con el dobléz; en cambio, en el *Vindobonensis*, algunas uniones coinciden con el dobléz del reverso, o sea, el lado donde están las cubiertas. Es muy probable que, en el caso del *Cospi* y del *Laud*, su anverso actual fuera también originalmente su anverso, pero no es tan claro en el caso del *Vindobonensis*.

⁵⁵⁵ Aunque cabe señalar que no necesariamente las obras que están hechas de materiales de mejor calidad son las más antiguas. Por ejemplo, de acuerdo con el análisis sobre la piel hecho por los Maldonado, la selección de la piel del *Colombino* (prehispanico) es mala, mientras que es buena la del *Porfirio Díaz* (siglo XVI o XVII). Maldonado Alvarado y Maldonado Alvarado, *La sabiduría de...*, p. 120.

⁵⁵⁶ Laurencich Minelli, "A note on the Mesoamerican Codex Cospi", en *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 85, núm. 1, 1999, pp. 378 y 383, nota 9. No hemos podido confirmar la coincidencia con el dobléz, dado que en las tres ediciones facsimilares a nuestro alcance (del Akademische Druck-und Verlagsanstalt 1968, del Gobierno del Estado de Puebla 1988 y del Fondo de Cultura Económica 1994) no se ven con claridad las uniones.

7.3.2.2. Observaciones sobre el soporte del original

Basándonos en los estudios con los facsímiles, los reportes de los estudios del original y los trabajos sobre el soporte material, elaboramos una lista de objetivos a realizar en el análisis del original del *Códice Vindobonensis*:

- 1) Observar los dos ejemplos de las modificaciones del signo Zopilote en el reverso;
 - a. Si hay algún indicio de que existía una pintura debajo;
 - b. Si existe una diferencia de tono o calidad de la capa blanca;
 - c. Si se nota una diferencia en el tono y en el material con que se pinta el signo Zopilote modificado;
- 2) Examinar la base de preparación de las láminas que no tienen pintura (en el reverso), y verificar si todo el reverso es del mismo grosor, del mismo color y de la misma calidad;
- 3) Observar cuál es la técnica de reparación de los agujeros (en el reverso).

Respecto a la primera pregunta, en ambos ejemplos de las modificaciones se nota la presencia de algo debajo. Desafortunadamente, mediante las observaciones con lupa sólo alcanzamos a ver unas manchas negras debajo del signo de la señora 12 Zopilote de la lámina III (figura 7.11), y unas manchas rojas y líneas negras debajo del de la señora 10 Zopilote de la IX (figura 7.12). No se aprecia ninguna diferencia de tono ni calidad de la capa blanca en estas partes. Tampoco se detecta alguna diferencia en el tono ni en el material con que se dibujó el signo Zopilote modificado. En ambos casos se observa que la herramienta que se utilizó es diferente: las modificaciones se pintaron con un pincel de punta más gruesa que las otras figuras. Asimismo, en el Zopilote modificado de la lámina III se nota la presencia de un dibujo preparatorio con línea muy gruesa y tinta negra

rebajada o gris. Esta línea es muy diferente a la del dibujo preparatorio de las primeras láminas del reverso (figura 7.13).

Aparte de las modificaciones en cuestión, se observan evidencias de alteraciones en varias láminas. Algunos ejemplos se notan aun en el facsímil. La lámina en que se notan las intervenciones más profundas es la IV. Por ejemplo, alrededor de la parte inferior del cuerpo del señor 10 Flor, el segundo gobernante de la primera dinastía de Tilantongo que se encuentra en el extremo izquierdo de la banda superior, se aprecian huellas de removimiento de la base blanca (figura 7.14). En la banda central, entre los dos hermanos de dicho señor: el señor 13 Águila y el señor 3 Agua, hay evidencia de que se borró una figura completa (figura 7.15). Asimismo se corrigieron la forma de la nariz y la ubicación de la cola del cojín de la señora 2 Serpiente, la esposa del señor 10 Flor, que es el segundo personaje desde la derecha en la banda central (figura 7.16). El mismo tipo de modificaciones están presentes en varias partes en las láminas II (figura 7.17) y IX (figura 7.18). Lo ya expuesto, nos lleva a poner en duda la hipótesis repetitiva de que todo el códice fue elaborado bajo mucho apresuramiento en poco tiempo.

Un ejemplo de alteración interesante es la desaparición del rostro completo de la señora 1 Águila, esposa del décimo gobernante de la segunda dinastía de Tilantongo y hermana del último gobernante de la segunda de Teozacoalco, que se encuentra en la esquina derecha de la banda superior de la lámina XI (figura 7.19). Aunque esta parte está muy deteriorada en general, la forma en la que está desvanecido el rostro nos parece poco natural, por lo que sospechamos que fue eliminado intencionalmente.

En cuanto a la segunda pregunta, todo el reverso está recubierto con una capa blanca de yeso. En algunas uniones que están ligeramente despegadas, se observa el proceso de la manufactura: primero se les aplicó la base blanca y después se unieron las tiras (figura

7.20).⁵⁵⁷ Parece que este proceso no es compartido con todos los códices Mixteca-Puebla. Cottie A. Burland reporta que en el caso del *Códice Laud*, la base se aplicó después de que se pegaron las tiras.⁵⁵⁸ Dice que, además, rebajaban el grosor en las uniones;⁵⁵⁹ este arreglo no se observa en el *Vindobonensis* (figura 7.21).

Al tocar el códice, se nota la diferencia de calidad en las pieles. Como proponemos, precisamente se sienten tres calidades distintas. El conjunto de tiras al que denominamos el fragmento 1 (de la tira I a la VI) es extremadamente tieso y acartonado, el 2 (de la VII a la IX) es blando como mencionaba Adelhofer y el 3 (de la X a la XV) es de otra calidad: ni tan tieso como el 1 ni tan blando como el 2 (figura 7.22). Confirmamos que las terminaciones izquierda y derecha del fragmento 2 coinciden con el dobléz de las láminas del reverso (figura 7.6).

Detectamos unas manchas y líneas rojas en el reverso de las láminas 14 y 15 (figura 7.23), así como de las 18 y 19 (figura 7.24). La presencia de las últimas ya había sido reportada por Adelhofer.⁵⁶⁰ Estas cuatro láminas corresponden al fragmento 1. Con lupa sólo alcanzamos a ver unas manchas, no obstante, cabe la posibilidad de que debajo de la base de preparación haya habido pintura y ésta fuera borrada. La práctica del palimpsesto en los códices mesoamericanos es conocida por el caso del *Selden*⁵⁶¹ y ahora, con el nuevo análisis del proyecto interdisciplinario del *Colombino*, encontramos huellas de pigmento rojo y negro en unas láminas del reverso que nos sugieren la existencia de un documento

⁵⁵⁷ Mauricio Maldonado, con el estudio sólo del facsímil, atinadamente propone este orden de elaboración tanto en el *Vindobonensis* como en el *Nuttall*. Maldonado, “Análisis macroscópico de...”, pp. 175, 183 y 186.

⁵⁵⁸ C. A. Burland, *Codex Laud (MS. Laud Misc. 678) Bodleian Library Oxford*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1966, pp. 8-9.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ Adelhofer, *Codex Vindobonensis...*, p. 26.

⁵⁶¹ Caso, *Interpretación del Códice Selden*, pp. 14-18. Dark y Plesters, “The palimpsests of...”.

antiguo.⁵⁶² Para el reverso del *Vindobonensis*, sobre todo del fragmento 1, es necesario realizar un análisis científico con instrumentos adecuados, para revelar de qué se tratan estas manchas.

Respecto a la tercera pregunta, como supusimos, los agujeros fueron reparados mediante unos parches.⁵⁶³ Una sorpresa en la observación directa del original es que el gran agujero de la lámina 23 está parchado desde el anverso, es decir del lado que tiene pintura (figura 7.25a). A pesar del examen minucioso del facsímil, no pudimos detectar este fenómeno hasta ver el original.⁵⁶⁴ El parche es un rectángulo con esquinas redondeadas (figura 7.25a) y el agujero tiene una forma almendrada (figura 7.25b). La lámina 23 corresponde al fragmento 2 y en él hay otro agujero que no tuvo necesidad de reparación dado que justo cae en la unión de dos tiras (figura 7.26). Los otros agujeros con parches, los cuales ya habíamos señalado anteriormente que se ubican todos en el fragmento 1, están reparados desde el lado reverso. Algunos parches tienen redondeadas sus esquinas y otros no (figura 7.27). Curiosamente la lámina XXXVI, que corresponde a la 16 en el anverso, tiene dos agujeros parchados y uno está redondeado y el otro, no (figura 7.27d). En los parches detrás de las láminas 4 (figura 7.27a) y 7 (figura 7.27b), los no redondeados, se aprecian marcas de que fueron removidos. Al igual que la calidad de las pieles, la forma de reparar los agujeros es distinta dependiendo de los fragmentos. Los orificios en el

⁵⁶² Falcón, Tatiana, María Isabel Álvarez Icaza, Saeko Yanagisawa y Sandra Zetina, “Informe del estudio del Códice Colombino (junio-2011)”, mecanoscrito, 2011. Zetina, Sandra, José Luis Ruvalcaba, Tatiana Falcón, Jesús Arenas Alatorre, Saeko Yanagisawa, María Isabel Álvarez Icaza Longoria y Eumelia Hernández, “Material Study of the Codex Colombino”, en Antonio Sgamellotti *et al.* (ed.), *Science and Art: The Painted Surface*, Londres, Royal Society of Chemistry, 2014, p. 128.

⁵⁶³ Hasta la fecha se han reportado dos formas de reparación de los agujeros. Una es, como en el *Vindobonensis* y el *Bodley*, por medio de los parches y otra es la costura con cuerdas. Hemos identificado que el *Nuttall*, el *Colombino* y, su contraparte, el *Becker I* utilizan este último método. Recientemente Álvarez Icaza informa el uso del método de reparación por cuerdas en el *Laud*. Álvarez Icaza, “El Códice Laud...”, p. 95 y figura 2.10.

⁵⁶⁴ Maldonado también piensa que el parche está puesto en el reverso. Maldonado, “Análisis macroscópico de...”, p. 188.

fragmento 1 están tapados desde el reverso, mientras que el del fragmento 2 está parchado desde el anverso, pese a que este fragmento no tiene pintura en el reverso, y, como habíamos mencionado, en el fragmento 3 no hay agujeros reparados con parches.

Resumimos a continuación las características de cada fragmento en una tabla.

	Fragmento 1	Fragmento 2	Fragmento 3
Tiras	I-IV	VII-IX	X-XV
Láminas (anverso)	1-21	22-31	32-52
Láminas (reverso)	Cubierta, texto en latín, sin pintura	Sin pintura	Cubierta, I-XX (XIV-XX sin pintura)
Núm. total de láminas	21	10	21
Medida de tiras	Variable	Más o menos uniforme	Uniforme
Agujeros reparados	Presente (varios)	Uno grande	Ausente
Reparación de agujeros	Desde el reverso	Desde el anverso	---
Ensamblado	Casi uniforme	---	Variable
Coincidencia de las uniones con el dobléz	Varios coinciden	---	No coinciden
Calidad de pieles	Tiesa	Blanda	Ni tiesa ni blanda
Manchas en el reverso	Presente	Ausente	Ausente (tiene pintura)

7.3.3. Comentarios finales

Aunque es indispensable el análisis directo del original, fue posible analizar varios aspectos del documento a través de los facsímiles y de los reportes sobre aspectos físicos de los manuscritos. Una suerte en el caso del *Códice Vindobonensis* es la existencia de facsímiles de excelente calidad, sobre todo la edición de 1992, así como de una buena descripción física del códice. De tal forma, pudimos plantear la división de los tres fragmentos, la cual fue confirmada con el análisis directo del original. Una falla fundamental que tienen estos facsímiles es la ausencia de fotografías de las láminas que no tienen pintura, dado que no solamente las pinturas son fuentes de información, sino cualquier detalle del documento nos ofrece datos importantes para entenderlo.

Ahora bien, nuestra aportación consiste en proponer que la forma como conocemos actualmente el *Códice Vindobonensis* fue hecha por una reutilización de un documento antiguo de veinte láminas en el que sólo se habían ocupado trece.⁵⁶⁵ En otras palabras, primero se pintó el reverso y en el momento de su elaboración este manuscrito tenía veinte láminas en total. Por alguna razón, se tuvo que terminar con mucha prisa y se dejaron siete láminas en blanco.⁵⁶⁶ Después, el pintor o los pintores del anverso, lo reutilizaron agregando dos fragmentos más para elaborar la gran obra sobre los orígenes de los mixtecos en cincuenta y dos láminas.

El conocimiento del orden cronológico de ejecución del códice nos sirve para comprender mejor el fenómeno Mixteca-Puebla —al que pertenece el *Vindobonensis*—, su distribución espacial y temporal a través del estudio de su variación estilística. Asimismo podemos confirmar la presencia de la práctica de reutilización de códices en Mesoamérica, y su significado para poder comprender un poco más el documento.

⁵⁶⁵ Hay una costumbre de la reutilización de materiales antiguos en Mesoamérica. Por ejemplo, en la cultura olmeca se ha reportado la evidencia de que varios troncos se han convertido en las cabezas colosales. Ann Cyphers, *Las bellas teorías y los terribles hechos. Controversias sobre los olmecas del Preclásico inferior*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 38-41 y 94-97. En el caso de Oaxaca, en Monte Albán, algunos de los relieves conocidos como Los Danzantes han sido recolocados en puntos simbólicos en varios edificios, asimismo, las estelas de la Plataforma Sur fueron hechas por materiales reutilizados de otro programa. Javier Urcid Serrano, “Los oráculos y la guerra: el papel de las narrativas pictóricas en el desarrollo temprano de Monte Albán (500 a.C.-200 d.C.)”, en N. Robles García y Á. I. Rivera Guzmán (eds.), *Monte Albán en la encrucijada regional y disciplinaria. Memoria de la Quinta Mesa Redonda de Monte Albán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011, p. 226; *Zapotec hieroglyphic writing*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2001, pp. 279-408.

⁵⁶⁶ El reverso sólo está ocupado en trece láminas. El número 13 es también una cifra simbólica en Mesoamérica así como el número 52. El *Códice Cospi* es otro documento corto y su anverso también tiene trece láminas pintadas.

CONCLUSIONES

Como vimos a lo largo de este trabajo, el análisis de estilo y la observación del soporte físico dan nueva información sobre el reverso del *Vindobonensis* y su relación con el anverso, así como con los otros códices de la tradición Mixteca-Puebla. Aunque dicha tradición es un fenómeno crucial en el Posclásico mesoamericano, no cuenta con una definición precisa. Los materiales —sobre todo la cerámica— considerados como Mixteca-Puebla varían dependiendo de los investigadores y no está muy claro en qué objeto exactamente se basa la definición, tanto estilística como iconográfica, difundida actualmente. Esto resulta evidente cuando se intenta aplicar el concepto para un análisis concreto. Como Nicholson opina en la introducción del último libro dedicado al fenómeno Mixteca-Puebla —publicado hace ya veintiún años—, para que el concepto sirva como una herramienta efectiva de análisis, se debe refinar la definición de manera mucho más estricta.⁵⁶⁷ La imprecisión impide determinar el lapso temporal de desarrollo del fenómeno, su lugar de origen y la relación con las áreas de su influencia.

Relacionado con nuestro tema, uno de los problemas que ocasiona la ambigüedad de la definición del concepto Mixteca-Puebla es la temporalidad de la elaboración de los códices, por ende, la relación cronológica entre estos materiales. Las propuestas de datación de los manuscritos mixtecos prehispánicos tienen una fuerte influencia de la temporalidad de su contenido. De tal modo, algunos autores plantean que el *Colombino* fue elaborado en

⁵⁶⁷ H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber eds., *Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, California, Labyrinthos, 1994, pp. vii-xv.

el siglo XII,⁵⁶⁸ puesto que este códice narra los acontecimientos que sucedieron entre los siglos XI y XII. Esta fecha es factible si se sitúa el inicio de la tradición Mixteca-Puebla en la aparición de la polícroma precocción en el centro de México. Sin embargo nosotros consideramos —a través del análisis comparativo entre los materiales cerámicos con las características estilísticas y el repertorio iconográfico que definen dicha tradición— como cerámica Mixteca-Puebla sólo a la Polícroma laca o del tipo Catalina en Cholula y al tipo Pilitas en Oaxaca, que datan entre 1350 y 1550 d.C., como lo presentamos en el primer capítulo de esta tesis. Si tomamos en cuenta este fechamiento, ningún códice Mixteca-Puebla pudo haber sido elaborado antes del siglo XIV, pese a que hable de un relato ocurrido anterior a esa fecha. Dicho de otra forma, la temporalidad del contenido, en caso de que éste tratase de acontecimientos anteriores a la época de desarrollo de la tradición, no sirve para fechar su confección. Si la definición del concepto Mixteca-Puebla fuera más precisa y difundida, no existirían problemas tales como la confusión entre la temporalidad del contenido y de la manufactura.

De la misma manera, el que la historia sobre la que versa un documento sea más antigua que la de otro, no significa que el primero se realizó antes que el segundo. Uno de los argumentos de la hipótesis actual sobre el orden cronológico de elaboración de las dos caras del *Códice Vindobonensis* —el anverso primero y después de un lapso grande el reverso— radica en la temporalidad del contenido. No obstante, como acabamos de discutir

⁵⁶⁸ *Los códices de México* (catálogo de la exposición temporal en el Museo Nacional de Antropología, con explicación de Leonardo Manrique), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979, p. 54. Nelly Gutiérrez Solana, *Códices de México. Historia e interpretación de los grandes libros pintados prehispánicos*, México, Panorama Editorial, 1992, p. 120. Xavier Noguez, “Códice Colombino”, en *Códices prehispánicos y coloniales tempranos. Catálogo. Mayas, mexicas, mixtecos y grupo Borgia*, México, Edición especial de Arqueología mexicana, núm. 31, 2009, p. 86.

arriba y a lo largo de esta tesis, el orden temporal del contenido no necesariamente corresponde con el orden de la manufactura.

En contraste con el gran elogio del que goza el anverso del *Vindobonensis* como el más hermoso y muy antiguo, el reverso suele recibir una calificación negativa, como hecho a prisa en vísperas de la Conquista. Se describe como una obra con líneas poco precisas, descuidada, de un inexperto, etcétera. Siempre se enfatiza su estado inconcluso, aunque es sabido que otros códices mixtecos tampoco son obras acabadas. Por ocupar solamente una cuarta parte del material y omitir las figuras que deberían estar en la última parte, el reverso del *Vindobonensis* se suele considerar un documento incompleto y elaborado apresuradamente en poco tiempo. El análisis del contenido y del estilo que expusimos en los capítulos 3 y 4 del presente trabajo contradice esta propuesta. La narración no se interrumpe en medio de un acontecimiento, sino que cuenta las tres primeras dinastías de Tilantongo completas. Además, la identificación de la participación de al menos tres pintores en su elaboración y la evidencia de alteraciones de la época prehispánica en varias láminas nos hacen pensar que el reverso no fue producido ni todo de una vez, ni en un tiempo corto.

Además de la imprecisión de las líneas y el estado inconcluso, se acentúa la abundancia de los datos que son incongruentes con los de los otros documentos. Cuando se trata del reverso, estos datos no son vistos como una versión diferente con algún significado, sino que se evalúan como errores. Todas estas descalificaciones se toman como argumentos para ubicar su confección como tardía y muy posterior a la del anverso. Sin embargo, como demostramos, estos argumentos están basados en juicios subjetivos y carecen de fundamentos. Los datos concretos que sirven para el fechamiento no bastan para ubicarlo en una fecha tan tardía. La última fecha del relato del reverso es hacia 1400 d.C. No

presenta ningún rasgo diagnóstico del estilo de los códices de manufactura claramente tardía, el cual se sitúa en el tiempo de la Conquista y persistió hasta principios del siglo XVII.

En cuanto al orden de elaboración de ambas caras del *Vindobonensis*, planteamos una hipótesis que es invertida de la que ha sido establecida. Esta nueva hipótesis surgió por la detección de dos ejemplos del signo Zopilote repintados en el reverso, que fueron realizados con un estilo más cercano al del anverso que al del reverso. Como ya vimos, el estilo del anverso y el del reverso son muy distintos, tanto que, al agrupar en dos variantes estilísticas los manuscritos Mixteca-Puebla —no solamente los mixtecos sino también los calendárico-rituales—, el anverso pertenece a una y el reverso a la otra. Si seguimos la hipótesis de que el anverso fue pintado antes y el reverso después, además como muchos proponen el primero hacia el siglo XIV y el segundo hacia el XVI, no se explicaría este fenómeno.

Los resultados del estudio del soporte físico de alguna manera sostienen nuestra hipótesis, dado que nos permitieron proponer que la forma actual del *Códice Vindobonensis*, que se conforma de cincuenta y dos láminas, fue hecha por una reutilización de dos códices antiguos de veinte o veintiún láminas, más un fragmento de diez láminas, siendo uno de estos “códices antiguos”, el reverso ya con pintura que conocemos hoy en día. En el otro fragmento de veinte láminas, que actualmente no tiene pintura en el reverso, encontramos unas manchas y líneas rojas en dicha cara que muestran que probablemente existía pintura y habría sido borrada. El alto grado de rigidez de las pieles de este fragmento sustenta esta hipótesis, ya que posiblemente se debe al proceso de borrar y recubrir la capa de yeso. En resumen, primero hubo dos códices de veinte láminas: uno de ellos sólo con trece láminas pintadas que es el que conocemos actualmente como el reverso del *Vindobonensis*; y otro

que en algún momento tuvo pintura pero ahora está totalmente borrada. Luego, hubo necesidad de crear un códice para contar los mitos y orígenes de los mixtecos, por lo que se tomaron estos dos códices agregando un fragmento más para llegar a las cincuenta y dos láminas.

A lo largo de la investigación notamos que los códices no son objetos estáticos, sino son objetos de uso constante. Para entender un códice mesoamericano hay que recopilar toda la información que contiene, ni que decir de los materiales que se emplean y todas las alteraciones que se presentan, incluso de las partes que no tienen pintura.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, René, ed.
1984 *Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2 vols.
- 1985 *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2 vols.
- Adelhofer, Otto
1963 *Codex Vindobonensis Mexicanus I. Österreichische Nationalbibliothek Wien*, Graz, Akademische Druck-und Verlangsanstalt, (existe una reimpresión en 1974).
- Alcina Franch, José
1992 *Códices mexicanos*, Madrid, Editorial Mapfre.
- Alvarado, Francisco de
1962[1593] *Vocabulario en lengua mixteca*, edición facsimilar con un estudio de Wigberto Jiménez Moreno, México, Instituto Nacional Indigenista e Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Álvarez, Ticul
1966 “Informe sobre la piel (apéndice 2)”, en Caso, *Interpretación del Códice Colombino*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 101-104.
- Álvarez Icaza L., María Isabel
2006 “La definición estilística del Códice Laud. Una propuesta metodológica para el análisis del estilo”, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- 2008 “La cerámica policroma de Cholula. Sus antecedentes mayas y el estilo Mixteca-Puebla”, tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 2014 “El Códice Laud, su tradición, su escuela, sus artistas”, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Anders, Ferdinand y Maarten Jansen
1993 *Manual del adivino. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano B*, España-Austria-México, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck-und Verlangsanstalt y Fondo de Cultura Económica.

- Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez
 1992 *Origen e historia de los reyes mixtecos. Libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis*, España-Austria-México, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica.
- 1992 *Crónica mixteca. El rey 8 Venado, Garra de Jaguar, y la dinastía de Tezacoalco-Zaachila. Libro explicativo del llamado Códice Zouche-Nuttall*, España-Austria-México, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica.
- Baird, Ellen T.
 1993 *The drawings of Sahagún's Primeros Memoriales. Structure and style*, Norman, University of Oklahoma Press.
- Batalla Rosado, Juan José
 1994 "El código falso del Museo de América", en *Anales del Museo de América*, núm. 2, pp. 131-147.
- 2002 "El número de tlacuiloque-‘pintores’ del Libro Indígena del Códice Tudela", en *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 32, pp. 127-177.
- 2007 "The scribes who painted the Matricula de Tributos and the Codex Mendoza", en *Ancient Mesoamerica*, vol. 18, núm. 1, pp. 31-51.
- 2008 "Un glifo de la tradición escrituraria mixteca: el signo ‘cerro’ con doble voluta", en M. Jansen y L. van Broekhoven (eds.), *Mixtec Writing and Society. Escritura de Nuu Dzau. Proceedings of the Colloquium, Amsterdam, September 2005*, Amsterdam, KNAW Press, pp. 305-323.
- 2008 *El Códice Borgia. Una guía para un viaje alucinante por el inframundo*, Madrid, Biblioteca Apostólica Vaticana y Testimonio Compañía Editorial.
- 2008 "Los códigos mesoamericanos: métodos de estudio", en *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, vol. 8, pp. 43-65.
- Berdan, Frances F., y Patricia Rieff Anawalt
 1992 *The Codex Mendoza*, Oxford, University of California Press, 4 vols.
- 1997 *The essential Codex Mendoza*, Berkeley, University of California Press.
- Boone, Elizabeth Hill
 2000 *Stories in Red and Black. Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*, Austin, University of Texas Press.

- 2000 “Bringing Polity to Place: Aztec and Mixtec Foundation Rituals”, en C. Vega Sosa (coord.), *Códices y documentos sobre México. Tercer simposio internacional*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 547-573.
- 2007 *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*, Austin, University of Texas Press.
- 2010[2000] *Relatos en rojo y negro. Historias pictóricas de aztecas y mixtecos*, (traducción de Juan José Utrilla Trejo), México, Fondo de Cultura Económica.
- Boone, Elizabeth H., y Michael E. Smith
2003 “Postclassic International Styles and Symbol Sets”, en M. E. Smith y F. F. Berdan (eds.), *The Postclassic Mesoamerican World*, Salt Lake City, The University of Utah Press, pp. 186-193.
- Brittenham, Claudia Lozoff
2008 “The Cacaxtla Painting Tradition: Art and Identity in Epiclassic Mexico”, tesis doctoral, New Haven, Yale University.
- 2013 “Los pintores de Cacaxtla”, en M. T. Uriarte (ed.), *La Pintura Mural Prehispánica en México V: Cacaxtla, tomo II, Estudios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 268-361.
- Burgoa, Francisco de
1989[1674] *Geografía descripción*, México, Porrúa, 2 vols.
- Burland, C. A.
1966 *Codex Laud (MS. Laud Misc. 678) Bodleian Library Oxford*, Graz, Akademische Druck-und Verlagsanstalt.
- Caso, Alfonso
1949 “El Mapa de Teozacoalco”, en *Cuadernos americanos*, vol. XLVII, núm. 5, pp. 145-181.
- 1950 “Explicación del reverso del Codex Vindobonensis”, en *Memoria de El Colegio Nacional*, tomo V, núm. 5, pp. 9-46.
- 1958 “El Lienzo de Yolotepec”, en *Memoria de el Colegio Nacional*, vol. XIII-4, pp. 41-55.
- 1960 *Interpretación del Códice Bodley*, México, Sociedad Mexicana de Antropología.
- 1962 “Los señores de Yanhuitlán”, en *XXXV Congreso Internacional de Americanistas*, México, pp.437-448.

- 1962 “Vocabulario sacado del ‘Arte en lengua mixteca’ de Fr. Antonio de los Reyes”, en Alvarado, *Vocabulario en lengua...*, México, Instituto Nacional Indigenista e Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 107-153.
- 1964 *Interpretación del Códice Selden*, México, Sociedad Mexicana de Antropología.
- 1964 “El Lienzo de Filadelfia”, en *Homenaje a Fernando Márquez-Miranda*, Madrid y Sevilla, pp. 135-144.
- 1966 *Interpretación del Códice Colombino*, México, Sociedad Mexicana de Antropología.
- 1969 *El tesoro de Monte Albán*, México, Instituto Nacional Antropología e Historia.
- 1977-1979 *Reyes y reinos de la Mixteca*, México, Fondo de Cultura Económica, 2 vols.
- Cervera Xicotencatl, Adriana y María del Carmen López Ortiz
2000 “Identificación de materiales constitutivos y técnica de manufactura de los códices prehispánicos, a través del análisis de las fuentes del siglo XVI”, tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Conservación, restauración y museografía “Manuel del Castillo Negrete”.
- Chavero, Alfredo
1982 *Antigüedades mexicanas*, México, Junta Colombina de México en el Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.
- Ciudad Ruiz, Andrés, Alfonso Lacadena García-Gallo y Luis T. Sanz Castro
1999 “Los escribas del Codex Tro-Cortesianus del Museo de América de Madrid”, en *Anales del Museo de América*, núm. 7, pp. 65-94.
- Codex Cospi. Calendario messicano 4093. Biblioteca Universitaria Bologna*
1968 Introducción por K. A. Nowotny, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt.
- Codex Egerton 2895*
1965 Introducción por C. A. Burland, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt.
- Codex Magliabechiano*
1970 Introducción por Ferdinand Anders, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt.

Códice Bodley

1960 Véase Caso,

2005 Véase Jansen y Pérez Jiménez.

Códice Borgia

1963[1904] Véase Seler.

1993 Introducción por Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García, España-Austria-México, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck-und Verlagsanstalt y Fondo de Cultura Económica.

Códice Colombino

1966 Véase Caso

1996 Véase León-Portilla

2011 Véase Hermann Lejarazu.

Códice Cospi

1994 Introducción por Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Peter van der Loo, Austria-México, Akademische Druck-und Verlanganstalt y Fondo de Cultura Económica.

Códice Cospi. Calendario messicano 4093. Biblioteca Universitaria de Bolonia

1988 Introducción por Carmen Aguilera, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla.

Códice Ferérváry Mayer

1994 Introducción por Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García, Austria-México, Akademische Druck-und Verlanganstalt y Fondo de Cultura Económica.

Códice Laud

1994 Introducción por Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García, Austria-México, Akademische Druck-und Verlanganstalt y Fondo de Cultura Económica.

Códice Mendoza

1992 y 1997 Véase Berdan y Anawalt.

Códice Nuttall

Véase *Códice Zouche-Nuttall*.

Códice Selden

1964 Véase Caso.

Códice Telleriano-Remensis

1995 Véase Quiñones Keber.

Códice Vaticano B

1993 Véase Anders y Jansen.

Códice Vindobonensis Mexicanus I

1929 Véase Lehmann y Smital

1963 Véase Adelhofer

1992 Véase Anders, Jansen y Pérez Jiménez.

Códice Xolotl

1980 Véase Dibble.

Códice Zouche-Nuttall

1987 Véase Troike

1992 Véase Anters, Jansen y Pérez Jiménez

2006 y 2008 Véase Hermann Lejarazu.

Códices Becker I/II

1964 Véase Nowotny.

Córdova, Juan de

1987[1578] *Arte del idioma zapoteco*, edición facsimilar de la edición de 1886 (Nicolás León ed., Morelia, Imprenta del Gobierno), México, Ediciones Toledo.

Corona Núñez, José

1967 *Antigüedades de México, basadas en la recopilación de Lord Kingsborough*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, vol. IV.

Cyphers, Ann

2012 *Las bellas teorías y los terribles hechos. Controversias sobre los olmecas del Preclásico inferior*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Dahlgren, Barbro

1990[1954] *La Mixteca: su cultura e historia prehispánicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

1990 *La grana cochinilla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Dark, Philip, y Joyce Plesters
1978 “The palimpsests of Codex Selden: Recent attempts to reveal the covered pictographs”, en *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas, San José, 20-27 de Julio de 1958*, Costa Rica, pp. 530-539.
- Díaz del Castillo, Bernal
1962 *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, México, Porrúa.
- “Dictamen sobre el texto en latín y foliación, contenidos en el Códice Vindobonensis”
2010 Elaborado por la Dra. Raquel Pineda Mendoza, la Mtra. Delia Pezzat Arzave, la Mtra. Flora Elena Sánchez Arreola y el Mtro. Edén Mario Zárata Sánchez del Departamento de Investigación Documental del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, mecanoscrito, 18 de mayo de 2010.
- Dibble, Charles E.
1980 *Códice Xolotl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2 vols.
- Doesburg, Sebastián van
2001 “De linderos y lugares: territorio y asentamiento en el Lienzo de Santa María Nativitas”, en *Relaciones*, vol. 22, núm. 86, pp. 15-82.
- Domenici, Davide, y Laura Laurencich Minell
2014 “Domingo de Betanzos’ Gifts to Pope Clement VII in 1532-1533: Tracking the Early History of Some Mexican Objects and Codices in Italy”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 47, pp. 169-209.
- Echániz, Guillermo M.
1944 *Códice Vindobonensis. Pictografía antigua mexicana. Manuscrito ritual que se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Viena*, México, Librería Anticuaría Guillermo M. Echániz.
- Escalante Gonzalbo, Pablo
1996 “Sentarse, guardar la compostura y llorar entre los antiguos nahuas (el cuerpo y el proceso de civilización)”, en P. Gonzalbo Aizpuru y C. Rabell Romero (coords.), *Familia y vida privada en la historia de Iberoamérica*, México, El Colegio de México y Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 443-457.
- 1996 “El trazo, el cuerpo y el gesto. Los códices mesoamericanos y su transformación en el Valle de México en el siglo XVI”, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2 vols.
- 2010 *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Historia de un lenguaje pictográfico*, México, Fondo de Cultura Económica.

- 2012 “The Mixteca-Puebla tradition and H. B. Nicholson”, en M. A. Boxt y B. Dervin Dillon (eds.), *Fanning the Sacred Flame. Mesoamerican Studies in honor of H. B. Nicholson*, Colorado, University Press of Colorado, pp. 293-307.
- Escalante Gonzalbo, Pablo, y Saeko Yanagisawa
2008 “Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteco del Clásico y el Epiclásico (pintura mural y bajorrelieves)” en B. de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México III. Oaxaca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, tomo IV, pp. 629-703.
- Falcón, Tatiana
2012 “El *Códice Colombino*: su estudio material” papel presentado en el simposio *Los códices mesoamericanos y la Historia del Arte* en el 54º Congreso Internacional de Americanistas, Viena, julio de 2012.
- Falcón, Tatiana, María Isabel Álvarez Icaza, Saeko Yanagisawa y Sandra Zetina
2011 “Informe del estudio del *Códice Colombino* (junio-2011)”, mecanoscrito.
- Furst, Jill Leslie
1978 *Codex Vindobonensis Mexicanus I: A Comentary*, Albany, Nueva York, Institute for Mesoamerican Studies.
- García, Gregorio
1981[1607] *Origen de los Indios de el Nuevo Mundo e Indias Occidentales*, edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica.
- Glass, John B.
1964 *Catálogo de la colección de códices*, México, Museo Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Glass, John B., y Donald Robertson
1975 “A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts”, en H. F. Cline, et al. (eds.), *Handbook of Middle American Indians. Guide to Ethnohistorical Sources. Part three*, vol. XIV, Austin, University of Texas Press, pp. 81-252.
- González Tirado, Rocío Carolusa
1998 “Análisis de pigmentos en ocho códices mexicanos sobre piel”, tesis de maestría, Leicester, Inglaterra, De Montfort University.
- Gutiérrez Solana, Nelly
1992 *Códices de México. Historia e interpretación de los grandes libros pintados prehispánicos*, México, Panorama Editorial.

- Hermann Lejarazu, Manuel A.
- 2003 *Códice Muro: un documento mixteco colonial*, Oaxaca, Gobierno del Estado de Oaxaca.
- 2005 “Códices y señoríos. Un análisis sobre los símbolos de poder en la Mixteca prehispánica”, tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2 vols.
- 2006 *Códice Nuttall. Lado 1: la vida de 8 Venado*, Arqueología mexicana, edición especial núm. 23.
- 2008 *Códice Nuttall. Lado 2: la historia de Tilantongo y Teozacoalco*, Arqueología mexicana, edición especial núm. 29.
- 2008 “Códices mixtecos prehispánicos”, en *Arqueología mexicana. La Mixteca tres mil años de cultura en Oaxaca, Puebla y Guerrero*, vol. XV, núm. 90, pp. 26-27.
- 2008 “Los códices de la Mixteca Alta. Historias de linajes y genealogías”, en *Arqueología mexicana. La Mixteca tres mil años de cultura en Oaxaca, Puebla y Guerrero*, vol. XV, núm. 90, pp. 48-52.
- 2008 “Rituals of Power in the Mixtec Codices”, en *Latin American Indian Literatures Journal*, vol. 24, núm. 2, otoño, pp. 125-150.
- 2008 “Los nombres personales en los códices mixtecos. Un análisis lingüístico e iconográfico”, en S. van Doesburg (coord.), *Pictografía y escritura alfabética en Oaxaca*, Oaxaca, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, pp. 197-213.
- 2009 *Códice de Yucunama*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- 2009 “Historia de los códices mexicanos. *El Códice Vindobonensis*”, en *Arqueología mexicana*, vol. XVI, núm. 95, pp. 16-17.
- 2011 *Códice Colombino. Una nueva historia de un antiguo gobernante*, edición con facsímil, análisis e interpretación, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Hernández Sánchez, Gilda
- 2005 *Vasijas para ceremonia. Iconografía de la cerámica tipo códice del estilo Mixteca-Puebla*, Leiden, CNWS Publications.
- Herrera, Antonio de
- 1945[1601-1615] *Historia general de los hechos de los castellanos, en las islas, y tierra-firme de el mar oceano*, Asunción del Paraguay, Editorial Guaranía.

- Higgitt, Catherine, y C. Miliani
 2008 “Materials and techniques of the Pre-Colombian Mixtec manuscript, the Codex Zouche-Nuttall”, en *MOLAB User Report*, dic. 2008, http://www.eu-artech.org/files/Users_report_final_NUTTAL.pdf (consultado en septiembre de 2011).
- Humboldt, Alexander von
 1824[1810-1813] *Vues des Cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, París, 2 vols.
- 1995 *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, México, Siglo XXI, 2 vols.
- Jansen, Maarten
 1982 *Huisi Tacu. Estudio interpretativo de un libro mixteco antiguo: Codex Vindobonensis Mexicanus I*, Ámsterdam, Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos, 2 vols.
- 1998 “Monte Albán y Zaachila en los códices mixtecos”, en *The Shadow of Monte Alban. Politics and Historiography in Postclassic Oaxaca, Mexico*, Leiden, Universiteit Leiden, pp. 67-122.
- 1998 “Purpose and Provenience of the Mixtec Codices”, en *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, vol. 1, núm. 13, pp. 31-45.
- Jansen, Maarten, y Gabina Aurora Pérez Jiménez
 2000 *La dinastía de Añute. Historia, literatura e ideología de un reino mixteco*, Leiden, Universiteit Leiden
- 2003 *El vocabulario del Dzaha Dzavui (Mixteco Antiguo) hecho por los padres de la Orden de Predicadores y acabado por fray Francisco de Alvarado (1593)*, edición analítica, Leiden.
- 2004 “Las pieles sagradas de Mesoamérica”, en Maldonado Alvarado y Maldonado Alvarado, *La sabiduría de...* (prólogo), Oaxaca, CONACULTA-INAH, pp. 12-24.
- 2005 *Codex Bodley. A Painted Chronicle from the Mixtec Highlands, Mexico*, Oxford, University of Oxford.
- 2011 *The Mixtec Pictorial Manuscripts. Time, Agency and Memory in Ancient Mexico*, Leiden-Boston, Brill.
- Jansen, Maarten, y Marcus Winter
 1980 “Un relieve de Tilantongo, Oaxaca, del año 13 búho” en *Boletín del Instituto Nacional Antropología e Historia*, época III, núm. 30, abril-junio, pp. 3-19.

- Kingsborough, Lord
1831 *Antiquities of Mexico*, “Facsimile of the original Mexican painting preserved in the Imperial Library at Vienna”, Londres, vol. II.
- Kubler, George
1962 *The Art and Architecture of Ancient America. The Mexican, Maya, and Andean Peoples*, Baltimore, Penguin Books.
- Lacadena, García-Gallo, Alfonso
1995 “Evolución formal de las grafías escriturarias mayas: implicaciones históricas y culturales”, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

2000 “Los escribas del Códice de Madrid: Metodología paleográfica”, en *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 30, pp. 27-85.
- Laurencich Minelli, Laura
1999 “El Códice Cospi”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Mesoamérica 2*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y CONACULTA, pp. 316-328.

1999 “A note on the Mesoamerican Codex Cospi”, en *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 85, núm. 1, pp. 375-386.
- Lehmann, Walter
1905 “Les peintures Mixteco-Zapotèques, et quelques documents apparentes”, en *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, vol. 2, tomo 2, núm. 2, pp. 241-280.
- Lehmann, Walter, y Ottokar Smital
1929 *Codex Vindobonensis Mexic. I. Faksimileausgabe der mexikanischen Bilderhandschrift der Nationalbibliothek in Wien*, Viena, ed. M. Jaffé.
- León-Portilla, Miguel, introducción
1996 *Códice Alfonso Caso. La vida de 8-Venado, Garra de Tigre (Colombino-Becker I)*, México, Patronato indígena, AC.
- Lienzo de Filadelfia*
1964 Véase Caso.
- Lienzo de Nativitas*
2001 Véase Doesburg.
- Lienzo de Yolotepec*
1958 Véase Caso.

Lienzo de Zacatepec

1973 Véase Smith, *Picture Writing from....*

Lind, Michael D.

1994 “Cholula and Mixteca Polychromes: Two Mixteca-Puebla Regional Sub-Styles”, en H. B. Nicholson y E. Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, California, Labyrinthos, pp. 79-99.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján

1996 *El pasado indígena*, México, El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica.

López Luján, Leonardo, Giacomo Chiari, Alfredo López Austin y Fernando Carrizosa

2005 “Línea y color en Tenochtitlan. Escultura policromada u pintura mural en el recinto sagrado de la capital mexicana”, en *Estudios de la Cultura Náhuatl*, núm. 36, pp. 15-45.

López Luján, Leonardo y Marco Antonio Santos

2012 “El tepetlacalli de la colección Leof: imagen cuatripartita del tiempo y el espacio”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 43, pp. 7-46.

Los códices de México

1979 Catálogo de la exposición temporal en el Museo Nacional de Antropología con explicación de Leonardo Manrique, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Magaloni Kerpel, Diana

2008 “Los colores de la selva. Procedimientos, materiales y colores en la pintura mural maya”, en *Arqueología mexicana*, vol. XVI, núm. 93, pp. 46-50.

2011 “Painters of the New World: The Process of Making the Florentine Codex”, en W. Gerhard y J. Connors (eds.), *Colors between two worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, Florencia, Harvard University Press, pp. 46-76.

Maldonado Alvarado, Mauricio

2009 “Análisis macroscópico de las pieles de dos códices mixtecos”, en *Educación Comunal. Revista Oaxaqueña para el diálogo intercultural*, núm. 2, julio, pp. 171-190.

Maldonado Alvarado, Mauricio, y Benjamín Maldonado Alvarado

2004 *La sabiduría de las pieles. De las técnicas de curtición de los códices a la curtiduría tradicional actual en Oaxaca*, Oaxaca, CONACULTA-INAH.

Mapa de Teozacoalco

1949 Véase Caso.

Matrícula de Tributos, La

2003 Interpretación y análisis por Ma. Teresa Sepúlveda y Herrera, *Arqueología mexicana*, edición especial núm. 14.

McCafferty, Geoffrey G.

2001 *Ceramics of Postclassic Cholula, Mexico. Typology and Seriation of Pottery from the UA-1 Domestic Compound*, Los Ángeles, The Cotsen Institute of Archaeology, University of California.

Miliani, C., D. Domenici, C. Clementi, F. Presciutti, F. Rosi, D. Buti, A. Romani, L. Laurencich Minelli y A. Sgamellotti

2012 “Colouring materials of pre-Columbian codices: non-invasive *in situ* spectroscopic analysis of the Codex Cospi”, en *Journal of Archaeological Science*, vol. 39, pp. 672-679.

Nicholson, H. B.

1977[1960] “The Mixteca Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-examination”, reimpression publicada en A. Cordy-Collins y J. Stern (eds.), *Pre-Columbian Art History Selected Readings*, Palo Alto, California, Peek Publications, pp. 113-119.

1982 “The Mixteca-Puebla Concept Revisited”, en E. Boone (ed.), *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks, pp. 227-254.

1994 “The eagle claw/tied double maize ear motif: the Cholula polychrome ceramic tradition and some members of the Codex Borgia group”, en Nicholson y E. Quiñones Keber (eds.), *Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, California, Labyrinthos, pp. 101-116.

2001 “Mixteca-Puebla Style”, en D. Carrasco (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central America*, Oxford, Oxford University Press, vol. II, pp. 329-330.

Nicholson, H. B., y Eloise Quiñones Keber eds.

1994 *Mixteca-Puebla: Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, California, Labyrinthos.

Nielsen, Jesper

2013 “*Hieroglyphica Mexicana: The History of an Early Copy of the Codex Vindobonensis (Codex Yuta Tnoho) in the Royal Library of Copenhagen*”, papel presentado en el simposio *New Perspectives on the Archaeology and History of Oaxaca*, Copenhagen, septiembre.

- Noguera, Eduardo
 1954 *La cerámica arqueológica de Cholula*, México, Editorial Guaranía.
- 1965 *La cerámica arqueológica de Mesoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Noguez, Xavier
 2009 “Códice Colombino”, en *Códices prehispánicos y coloniales tempranos. Catálogo. Mayas, mexicas, mixtecos y grupo Borgia*, México, Edición especial de Arqueología mexicana, núm. 31, pp. 86-89.
- Nowotny, Karl Anton
 1948 “Erläuterungen zum Codex Vindobonensis (Vorderseite)”, en *Archiv für Völkerkunde*, tomo III, pp. 156-200.
- 1956 “Restauración de las partes destruidas en el Códice Vindobonensis”, en *Boletín del Centro de Investigaciones Antropológicas de México*, vol.1, núm. 1, pp. 1-8.
- 1964[1961] *Códices Becker I/II*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, [1ª edición en alemán: 1961].
- 2005[1961] *Tlacuilolli. Style and Contents of the Mexican Pictorial Manuscripts with a Catalog of the Borgia Group*, traducción y edición por George A. Everett, Jr. y Edward B. Sisson, Norman, University of Oklahoma Press, [1ª edición en alemán: 1961].
- Plunket Nagoda, Patricia
 1995 “Cholula y su cerámica postclásica: algunas perspectivas”, en *Arqueología*, núms. 13-14, pp. 103-108.
- Pohl, John M. D., y Javier Urcid Serrano
 2005-2006 “A Zapotec Carved Bone”, en *Princeton University Library Chronicle*, vol. LXVII, pp. 225-236.
- Quiñones Keber, Eloise
 1995 *Codex Telleriano-Remensis. Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*, Austin, University of Texas Press.
- Rabin, Emily
 2002 “Toward a Unified Chronology of the Historical Codices and Pictorial Manuscripts of the Mixteca Alta, Costa and Baja: An Overview”, en P. Plunket (ed.), *Homenaje a John Paddock*, Puebla, UDLA, pp. 101-136.
- Reyes, Antonio de los
 1976[1593] *Arte en lengua mixteca*, edición facsimilar, Nashville, Tennessee, Vanderbilt University.

- Reyes-Valerio, Constantino
 1993 *De Bonampak al Templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica*, México, Siglo XXI.
- Robertson, Donald
 1963 “The Style of the Borgia Group of Mexican Pre-Conquest Manuscripts”, en *Latin American Art & the Baroque Period in Europe. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, New Jersey, Princeton University Press, vol. III, pp. 148-164.
- 1970[1966] “The Mixtec Religious Manuscripts”, en J. Paddock (ed.), *Ancient Oaxaca. Discoveries in Mexican Archaeology and History, California*, Stanford University, [2ª edición. 1ª edición en 1966], pp. 298-312.
- 1970 “The Tulum Murals: the International Style of the Late Post Classic”, en *Verhandlungen des XXXVIII Internationalen Amerikanistenkongresses, Stuttgart-München, August 1968 München*, Kommissions-Verlag Klaus Renner, vol. 2, pp. 77-88.
- 1982 “Some Comments on Mixtec Historical Manuscripts”, en D. Stone (org.), *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica*, New Orleans, Tulane University, pp. 15-26.
- 1994[1959] *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools*, Norman y Londres, University of Oklahoma Press.
- Rojas Martínez Gracida, Araceli
 2006 “Los antecedentes del estilo Mixteca-Puebla: cosmovisión e ideología a través de la cerámica tecama de Cholula”, tesis de licenciatura, Puebla, Universidad de las Américas Puebla.
- Sahagún, Bernardino de
 2000 *Historia general de las cosas de Nueva España*, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, CONACULTA, 3 vols.
- Sanz Castro, Luis T.
 2000 “Los escribas del Códice Madrid: Metodología y análisis pre-iconográfico”, en *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 30, p. 87-103.
- Seler, Eduard
 1990[1893] “Publications in honor of Christopher Columbus issued by the Royal Library at Berlin and by the Mexican Government”, en *Eduard Seler. Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, California, Labyrinthos, [1ª edición en alemán: 1893], vol. I, pp. 45-53.

- 1963[1904] *Comentarios al Códice Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica, 3 vols.
- Sgamellotti, Antonio
s/f “A non invasive in situ study of the pre-colombian Mexican Cospi Codex”, <http://www.eu-artech.org/files/CUBA/Sgamellotti.pdf> (consultado en septiembre de 2011).
- Simons, Bente Bittmann
1963 “Hieroglyphica Mexicana: A manuscript in the Royal Library at Copenhagen”, en *Tlalocan*, vol. IV, núm. 2, pp. 168-172.
- Smith, Mary Elizabeth
1966 *Las glosas del Códice Colombino*, México, Sociedad Mexicana de Antropología.
- 1973 *Picture Writing from Ancient Southern Mexico. Mixtec Place Signs and Maps*, Oklahoma, University of Oklahoma Press.
- 1973 “The Relationship between Mixtec Manuscript Painting and Mixtec Language: A Study of Some Personal Names in Codices Muro and Sánchez Solís”, en E. Benson (ed.), *Mesoamerican Writing Systems: A Conference at Dumbarton Oaks. October 30th and 31st, 1971*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University, pp. 47-98.
- 1983 “The Mixtec Writing System”, en K. Flannery y J. Marcus (eds.), *The Cloud People. Divergent evolution of the Zapotec and Mixtec civilizations*, Nueva York, Academic Press, pp. 238-245.
- 1994 “Why the Second Codex Selden was Painted”, en J. Marcus y J. Zaitlin (eds.), *Caciques and Their People. A Volume in Honor of Ronald Spores*, Michigan, Ann Arbor, pp. 111-141.
- 1998 *The Codex López Ruiz. A Lost Mixtec Pictorial Manuscript*, Nashville, Tennessee, Vanderbilt University.
- Smith, Mary Elizabeth, y Ross Parmenter
1991 *The Codex Tulane*, New Orleans, Tulane University, Middle American Research Institute.
- Smith Michael E., y Cynthia M. Heath-Smith
1980 “Waves of Influence in Postclassic Mesoamerica? A Critique of the Mixteca-Puebla Concept”, en *Anthropology*, vol. 4, núm. 2, p. 15-50.

- Solís, Felipe, Verónica Velásquez y Roberto Velasco
 2006 “Cerámica policroma de Cholula y de los otros valles de Puebla”, en Solís *et al.* (eds.), *Cholula. La gran pirámide*, México, CONACULTA-INAH, pp. 78-129.
- Spores, Ronald
 1964 “The Genealogy of Tlazultepec: A Sixteenth Century Mixtec Manuscript”, en *Southwestern Journal of Anthropology*, vol. XX-1, pp. 15-31.
- 1967 *The Mixtec Kings and Their People*, Norman, University of Oklahoma Press.
- 1984 *The Mixtecs in Ancient and Colonial times*, Norman, University of Oklahoma press.
- 2007 *Ñuu Ñudzahui. La mixteca de Oaxaca. La evolución de la cultura mixteca desde los primeros pueblos prehispánicos hasta la independencia*, Oaxaca, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca.
- Terraciano, Kevin
 2001 *The Mixtecs of Colonial Oaxaca. Ñudzahui History, Sixteenth through Eighteenth Centuries*, Stanford, California, Stanford University Press.
- 2005 “Reading Women into Mixtec Writings”, en E. Boone (ed.), *Painted Books and Indigenous Knowledge in Mesoamerica. Manuscripts Studies in Honor of Mary Elizabeth Smith*, New Orleans, Tulane University, pp. 345-360.
- 2012 “Connecting nahua and mixtec histories”, en M. A. Boxt y B. Dervin Dillon (eds.), *Fanning the Sacred Flame. Mesoamerican Studies in honor of H. B. Nicholson*, Colorado, University Press of Colorado, pp. 389-416.
- Thompson, Eric
 1972 *A Commentary on the Dresden Codex. A Maya Hieroglyphic Book*, Filadelfia, The American Philosophical Society.
- Torquemada, Juan de
 1986 *Monarquía indiana*, México, Porrúa, 3 vols.
- Torres, Luis y A. Sotomayor
 1966 “Estudio de los colores del Códice Colombino (apéndice 1)”, en Caso, *Interpretación del Códice Colombino*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 89-99.
- Troiike, Nancy P.
 1974 “The Codex Colombino-Becker”, tesis doctoral, Londres, University of London.

- 1978 “Fundamental Changes in the Interpretations of the Mixtec Codices”, en *American Antiquity*, vol. 43, núm. 4, pp. 553-568.
- 1982 “Studying Style in the Mixtec Codices: An Analysis of Variations in the Codex Colombino-Becker”, en A. Cordy-Collins (ed.), *Pre-Columbian Art History. Selected Readings*, Palo Alto, California, pp. 119-151.
- 1987 *Codex Zouche-Nuttall: British Museum, London (Add. MS. 39671)*, Graz, Akademische Druck-und Verlangsanstalt.
- Urcid Serrano, Javier
- 2001 *Zapotec hieroglyphic writing*, Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- 2011 “Los oráculos y la guerra: el papel de las narrativas pictóricas en el desarrollo temprano de Monte Albán (500 a.C.-200 d.C.)”, en N. Robles García y Á. I. Rivera Guzmán (eds.), *Monte Albán en la encrucijada regional y disciplinaria. Memoria de la Quinta Mesa Redonda de Monte Albán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 163-237.
- Winter, Marcus
- 2007 “La cerámica del Posclásico de Oaxaca”, en B. L. Merino Carrión y Á. García Cook (coords.), *La producción alfarera en el México antiguo*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. V, pp. 79-91.
- Yanagisawa, Saeko
- 2005 “Los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en Teotihuacán”, tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 2010 “La tradición Mixteca-Puebla”, en M. T. Uriarte (coord.), *De la Antigua California al desierto de Atacama*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 85-89.
- Zetina, S., J. L. Ruvalcaba, M. López Cáceres, T. Falcón, E. Hernández, C. González y E. Arroyo
- 2011 “Non Destructive In Situ Study of Mexican Codices: Methodology and First Results of Materials Analysis for the Colombino and Azoyu Codices”, en I. Turbanti-Memmi (ed.), *Proceedings of the 37th International Symposium on Archaeometry, 12th-16th May 2008, Siena, Italy*, Springer, pp. 349-354.
- Zetina, Sandra, José Luis Ruvalcaba, Tatiana Falcón, Eumelia Hernández, Carolusa González, Elsa Arroyo y Marimin López Cáceres
- 2008 “Painting syncretism: a non destructive analysis of the Badiano Codex”, en *ART2008*, <http://www.ndt.net/search/docs.php3?MainSource=65> (consultado en septiembre de 2011).

Zetina, Sandra, José Luis Ruvalcaba, Tatiana Falcón, Jesús Arenas Alatorre, Saeko Yanagisawa, María Isabel Álvarez Icaza Longoria y Eumelia Hernández
2014 “Material Study of the Codex Colombino”, en A. Sgamellotti *et al.* (ed.),
Science and Art: The Painted Surface, Londres, Royal Society of Chemistry,
pp. 120-146.

ANEXOS

FIGURAS

Capítulo 1







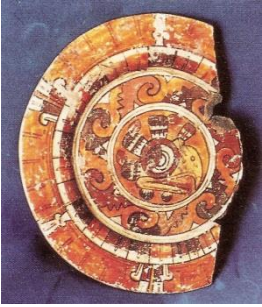

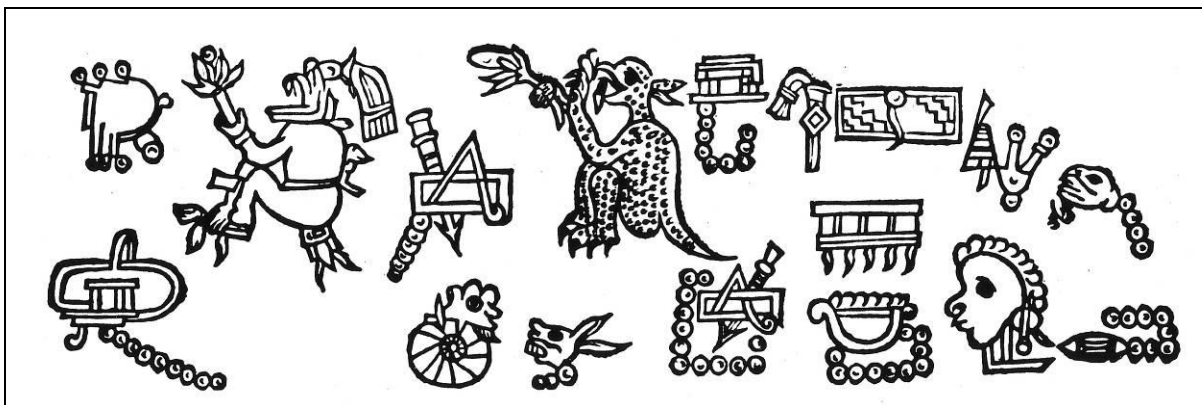
830-1150 d.C. Aquiahuac (Cholula)	Marta	Estela	Cristina
			
1150-1350 d.C. Tecama (Cholula)	Silvia	Albina	
			
1350-1550 d.C. Mártir (Cholula) Natividad tardía (Mixteca) Chila (Valle de Oax)	Nila (Cholula)	Tipo códice	
		Catalina (Cholula)	Pilitas (Oaxaca)
			

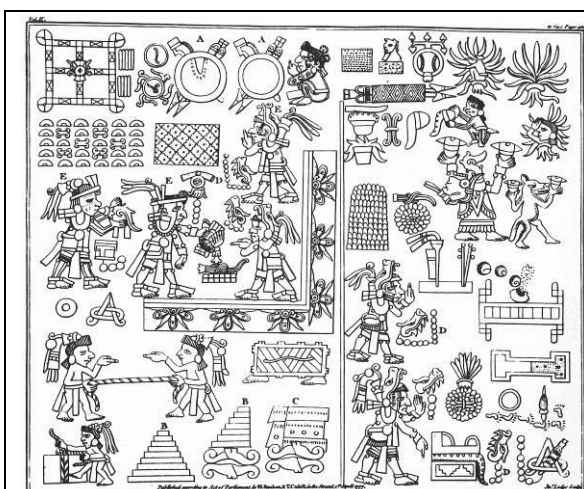
Figura 1.1

Capítulo 2

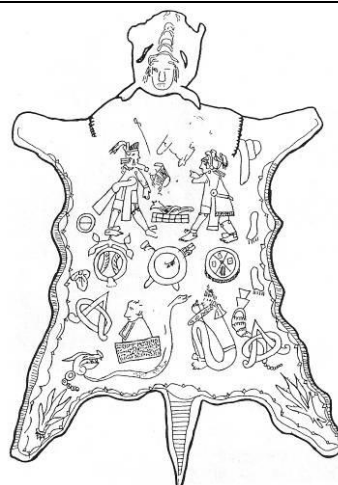


Dibujo de Ludolf de la lám. XII-3 del reverso, ca. 1650

Figura 2.1



a) Dibujo de la lám. 13 del anverso, 1777



b) Códice Falso del Museo de América

Figura 2.2

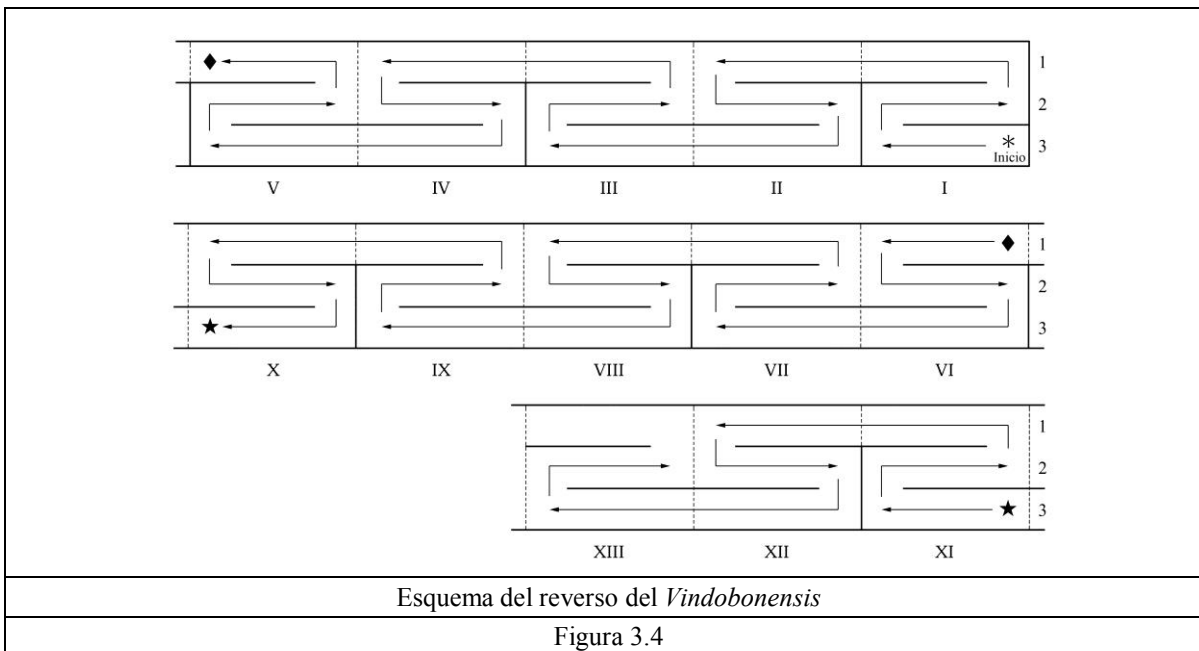
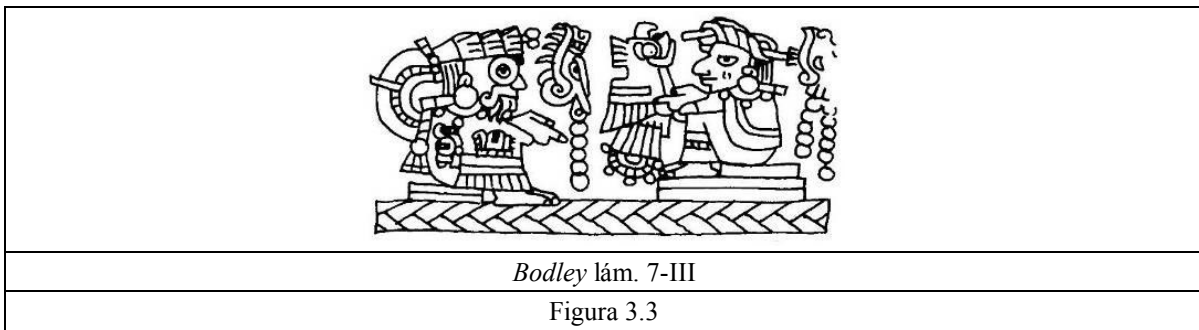
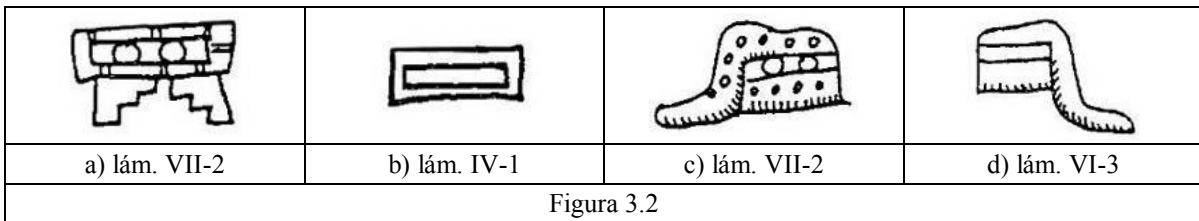
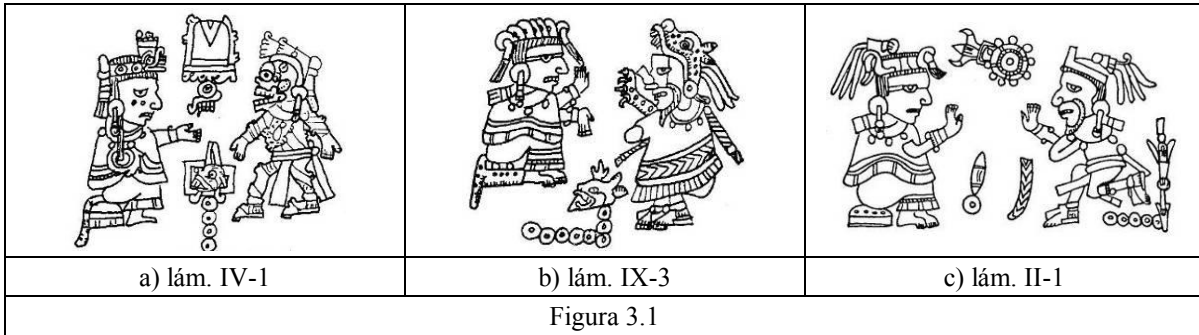


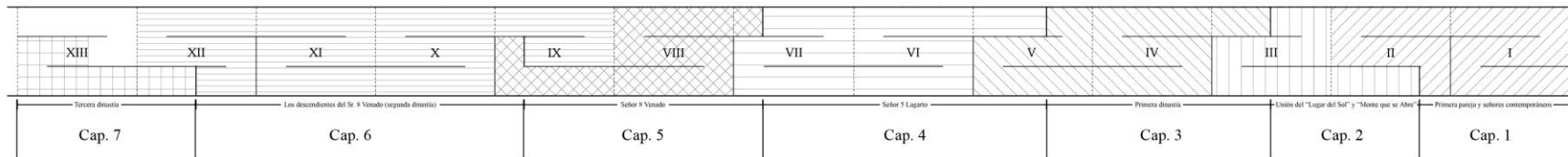
Lám. XIII del reverso (foto tomada directamente del original)

Figura 2.3



Capítulo 3



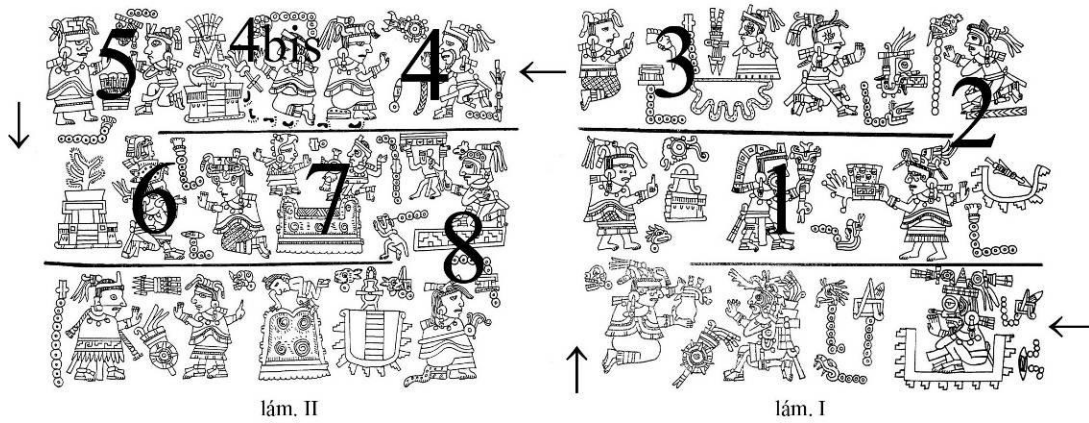


- Cap. 1. Primera pareja y señores contemporáneos
- Cap. 2. Unión del "Lugar del Sol" y el "Monte que se Abre"
- Cap. 3. Primera dinastía
- Cap. 4. Señor 5 Lagarto
- Cap. 5. Señor 8 Venado
- Cap. 6. Los descendientes del Sr. 8 Venado (segunda dinastía)
- Cap. 7. Tercera Dinastía

Esquema del contenido del reverso del Vindobonensis

Figura 3.5

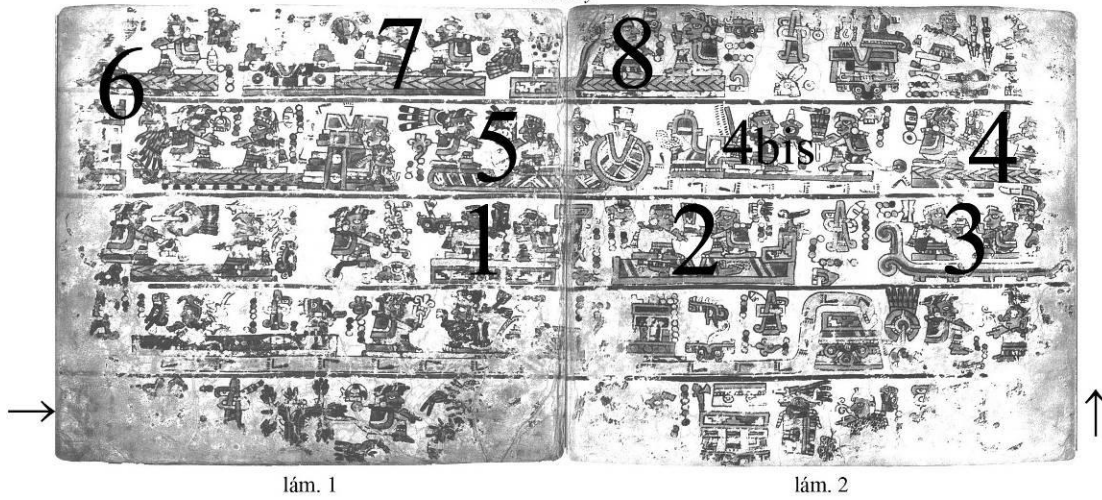
Vindobonensis reverso



lám. II

lám. I

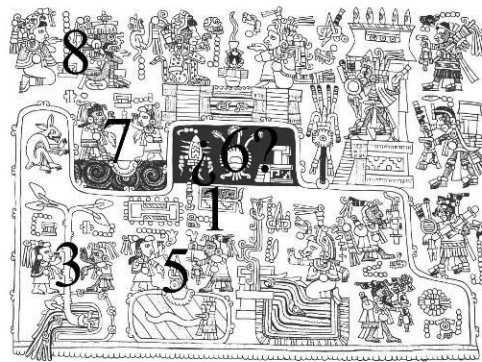
Bodley



lám. 1

lám. 2

Nuttall



lám. 22

Vindobonensis reverso, Bodley, Nuttall

Figura 3.6 a)

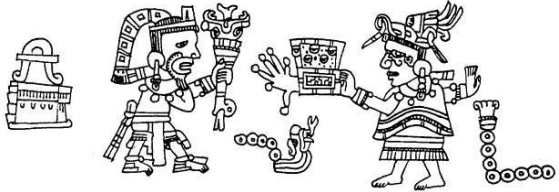
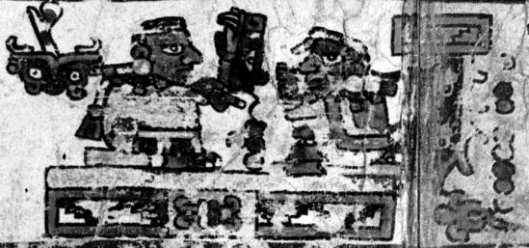
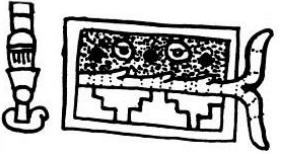
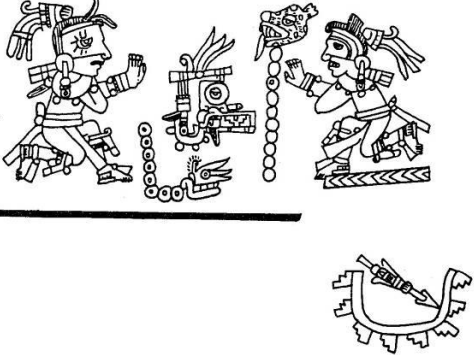

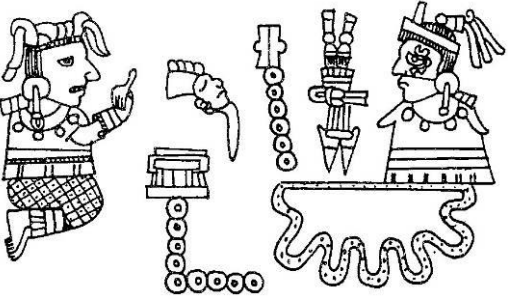


		<i>Vindobonensis</i> reverso	<i>Bodley</i>	<i>Nuttall</i>
1	H 5 Serpiente M 8 Flor			 sólo nombres personales
2	H 10 Perro M 8 Hierba			
3	H 6 Movimiento M 9 Casa			

Figura 3.6 b)-1









4	H 5 Caña M 1 Pedernal			
4 bis	(H 3 Lluvia) M 7 Muerte			
5	H 4 Lluvia M 10 Flor			
	H 10 Pedernal (M 8 Muerte)			

Figura 3.6 b)-2

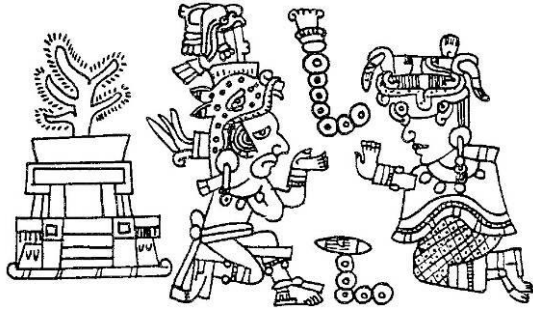
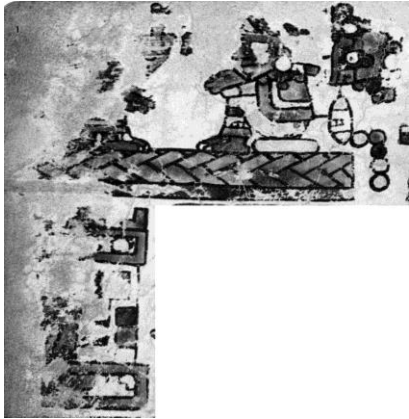
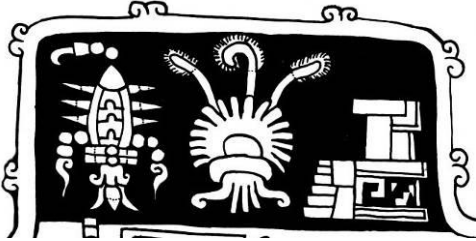



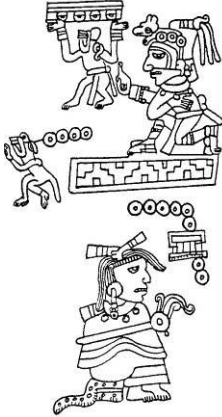


6	H 6 Flor M 5 Pedernal			 <p>sólo topónimo</p>
7	H 10 Movimiento M 1 1 1 1			
8	H 4 Lagartija M 8 Casa			

Figura 3.6 b)-3

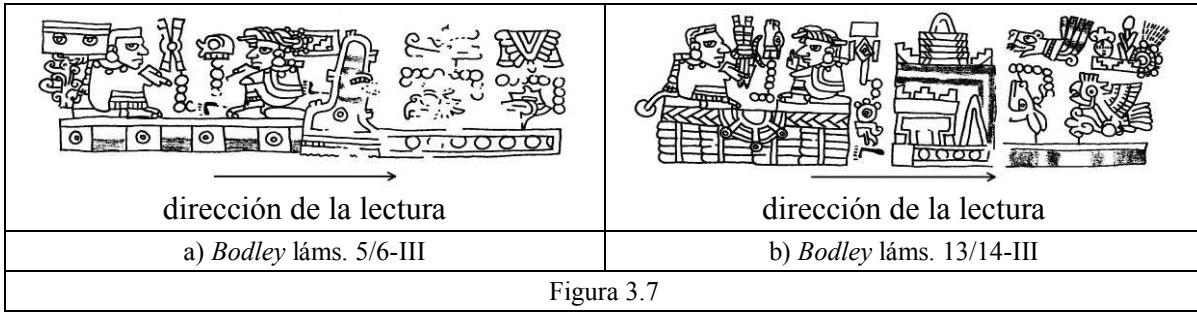


Figura 3.7

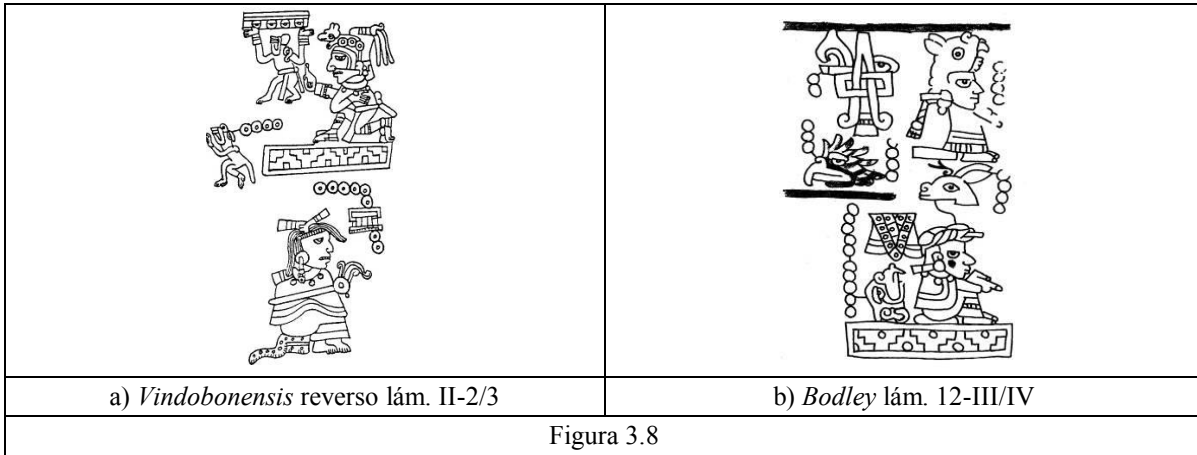


Figura 3.8

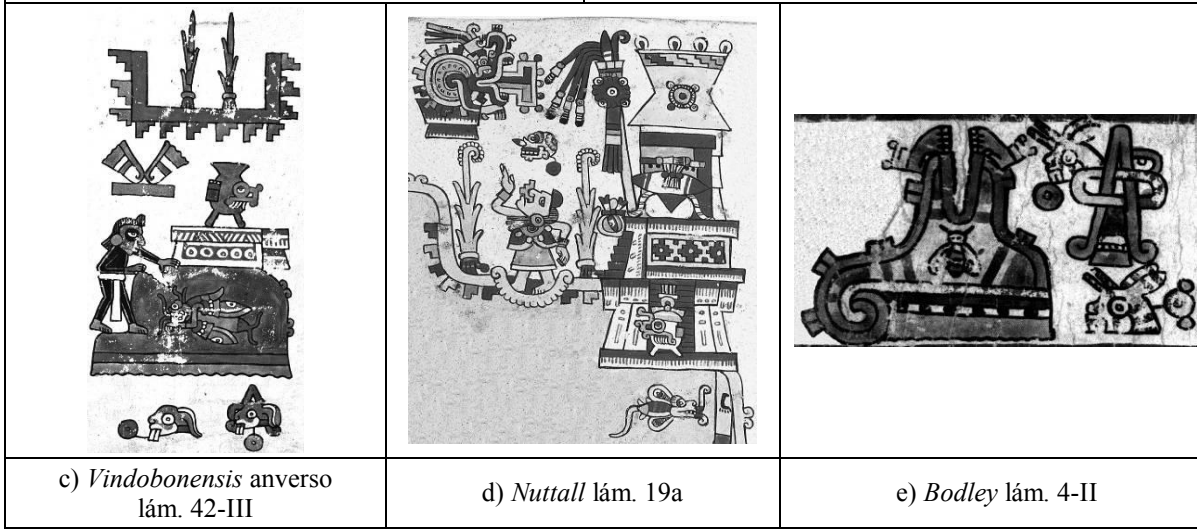
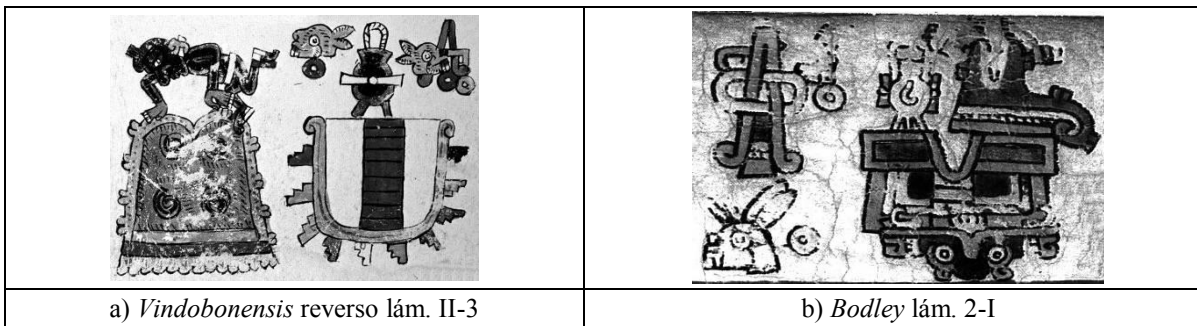


Figura 3.9



a) *Vindobonensis* reverso láms. IV-V



b) Detalle (lám. V-2)

Figura 3.14

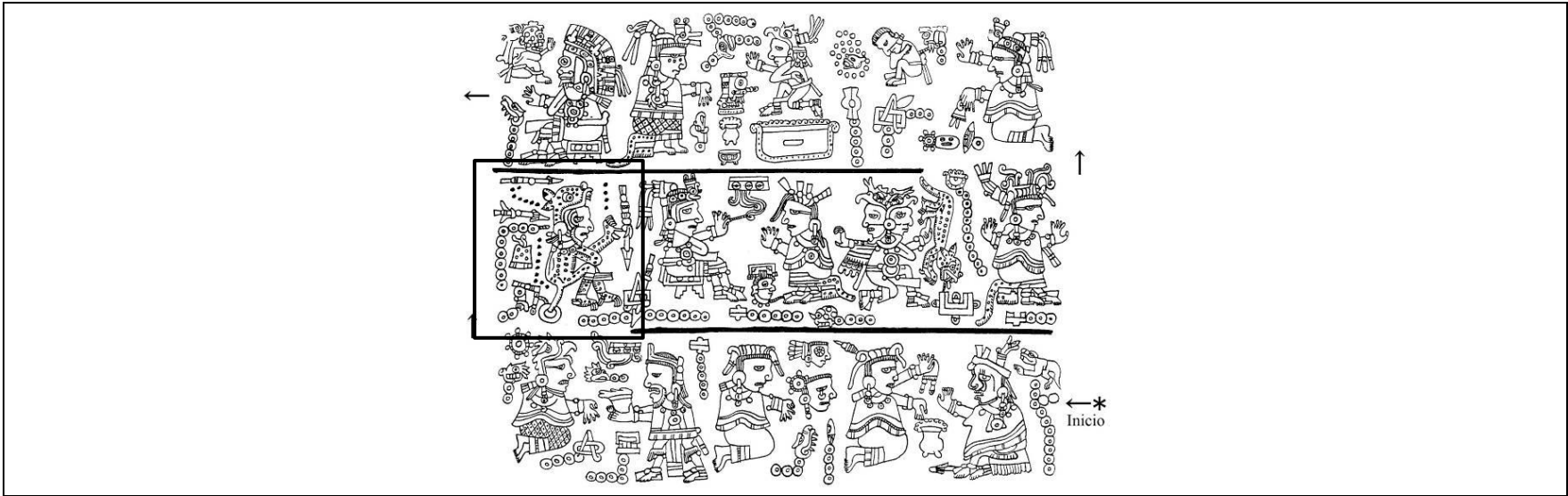


a) *Vindobonensis* reverso lám. IV-2 (foto tomada directamente del original)

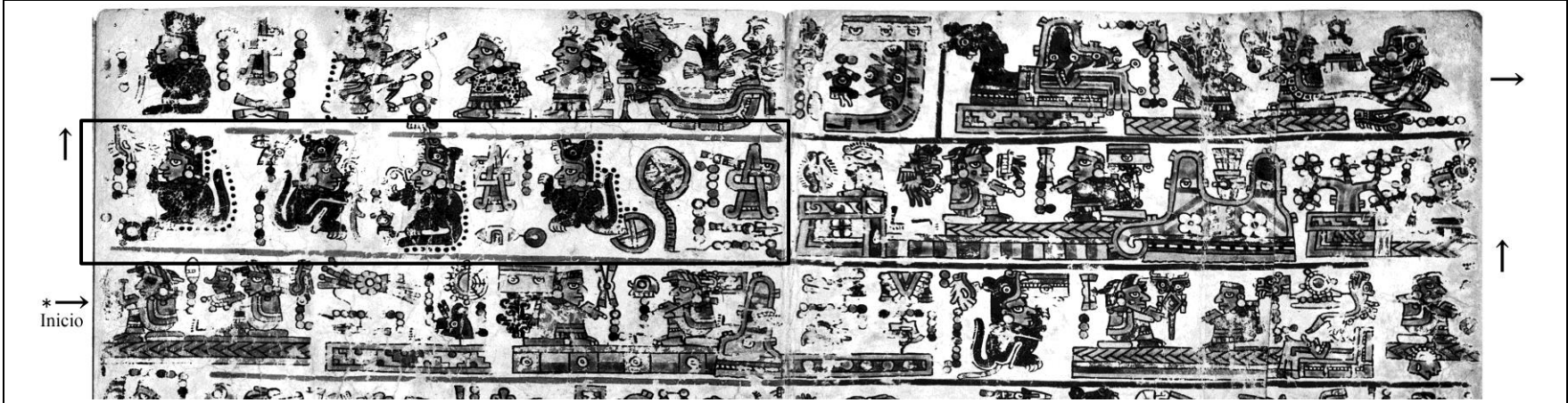


b) Detalle (lám. IV-2)

Figura 3.15

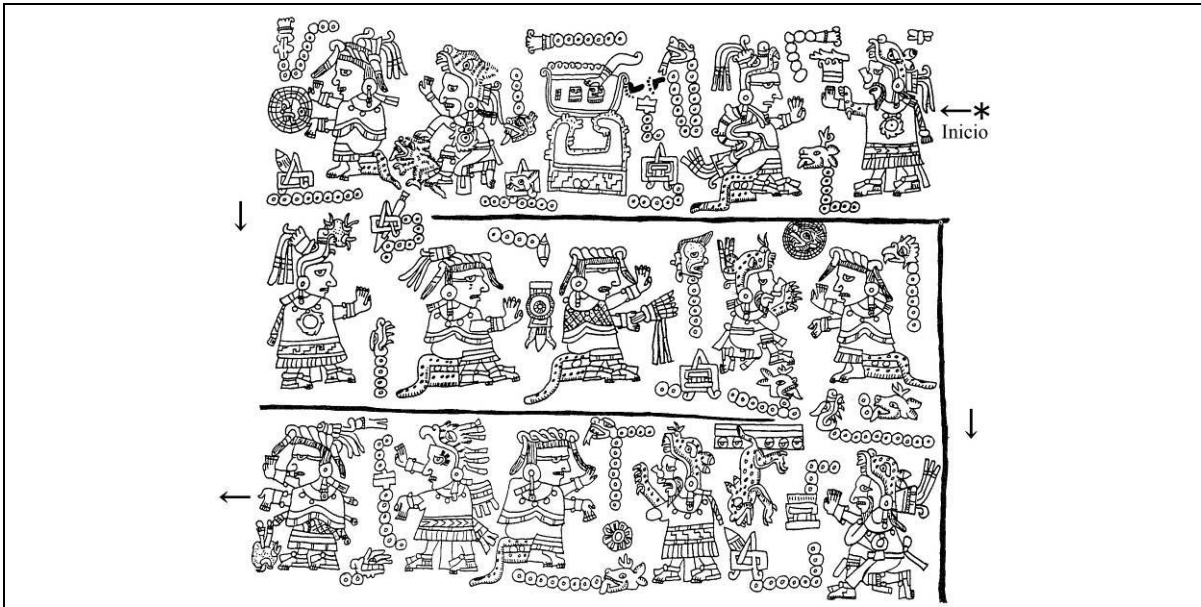


a) *Vindobonensis* reverso lám. V

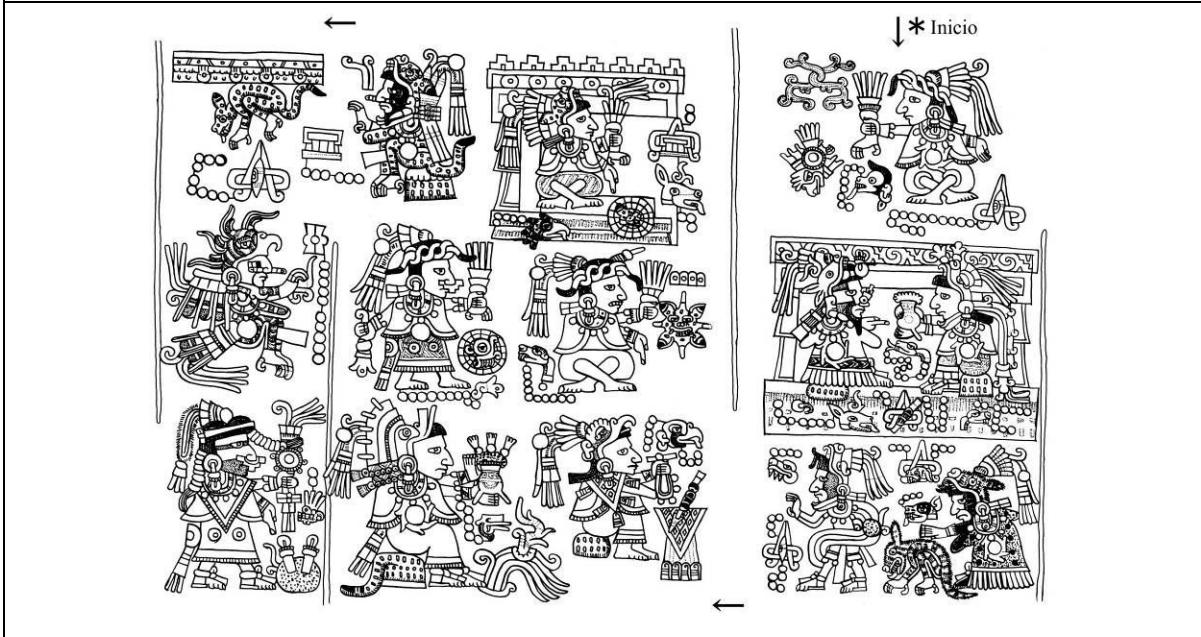


b) *Bodley* lám. 5-6

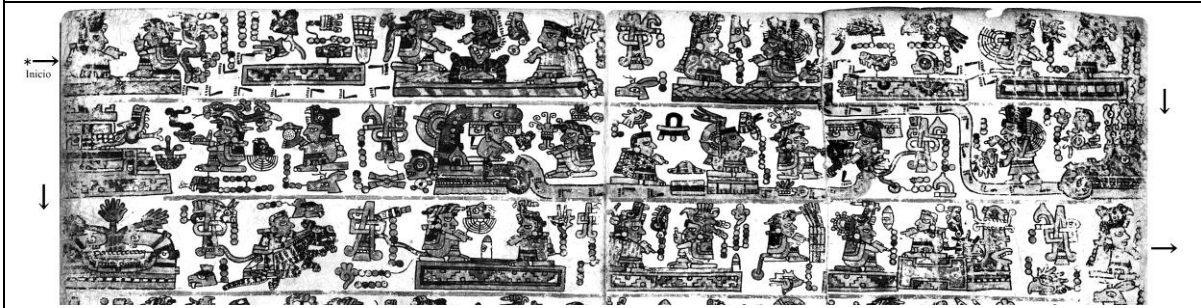
Figura 3.16



a) *Vindobonensis* reverso lám. VIII


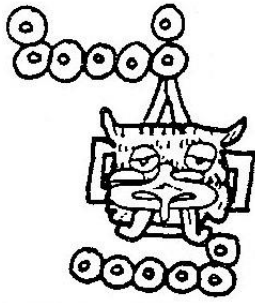


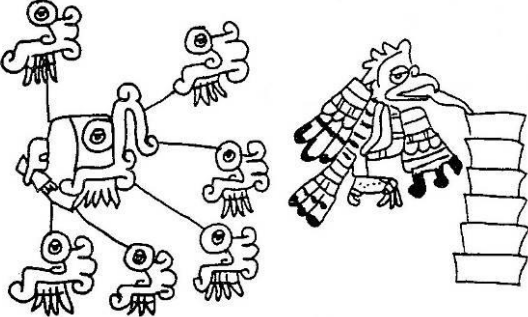
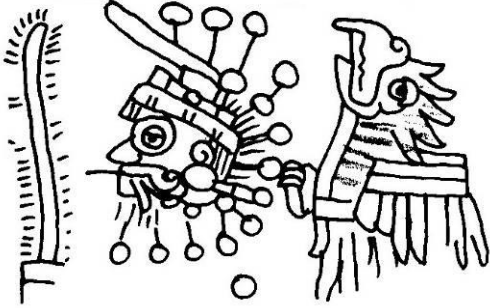
b) *Nuttall* láms. 26-27













c) *Bodley* láms. 11-12

Figura 3.17

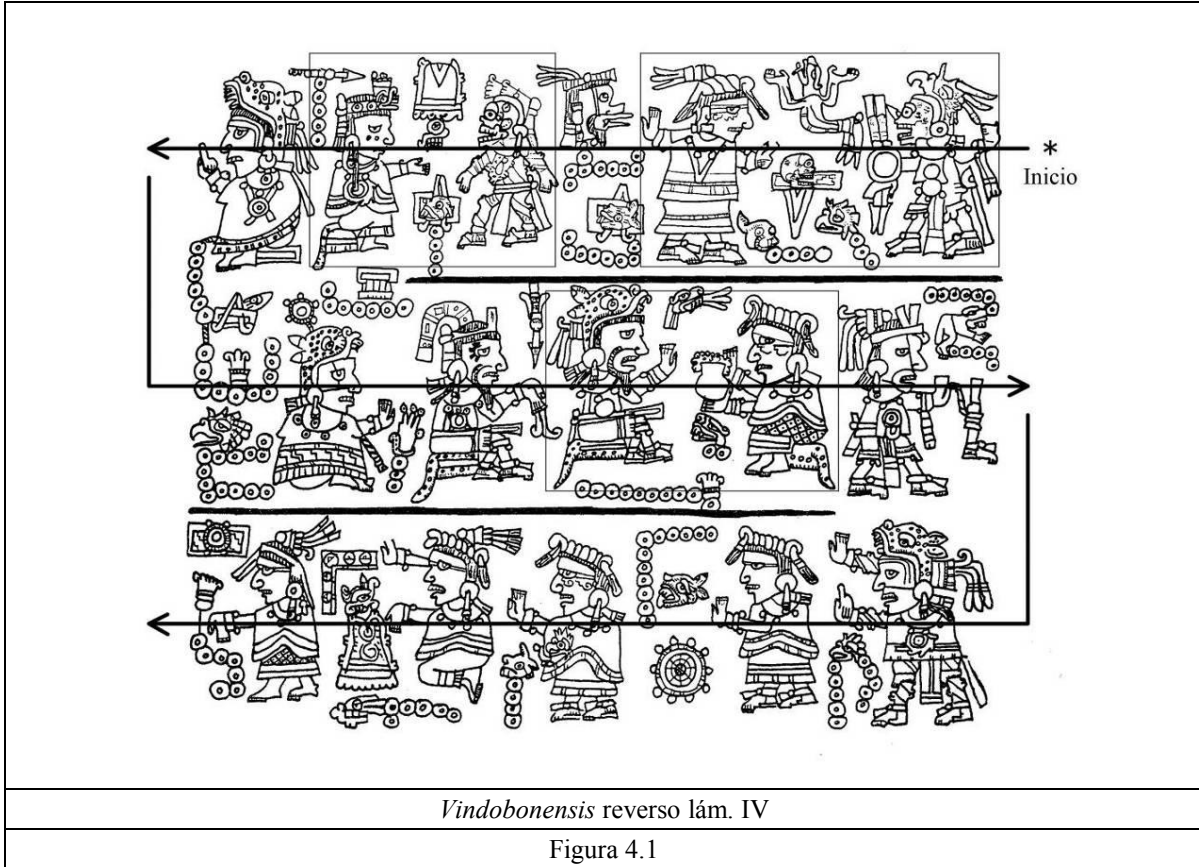
	
<p><i>Vindobonensis</i> reverso lám. VI-3</p>	<p><i>Vindobonensis</i> reverso lám. VI-1</p>
<p>Figura 3.18</p>	<p>Figura 3.19</p>

	
<p>a) <i>Vindobonensis</i> reverso lám. VII-2</p>	<p>b) <i>Bodley</i> lám. 7-V</p>
<p>Figura 3.20</p>	

			
a) lám. VII-3	b) lám. VII-2	c) lám. VIII-1	d) lám. VIII-2
			
e) lám. VIII-3	f) lám. IX-3	g) lám. IX-3	h) lám. IX-2
Figura 3.21			

	
Nuttall lám. 83-I/II	Nuttall lám. 51-I/II
Figura 3.22	Figura 3.23

Capítulo 4





Láms. V-VI

Figura 4.2



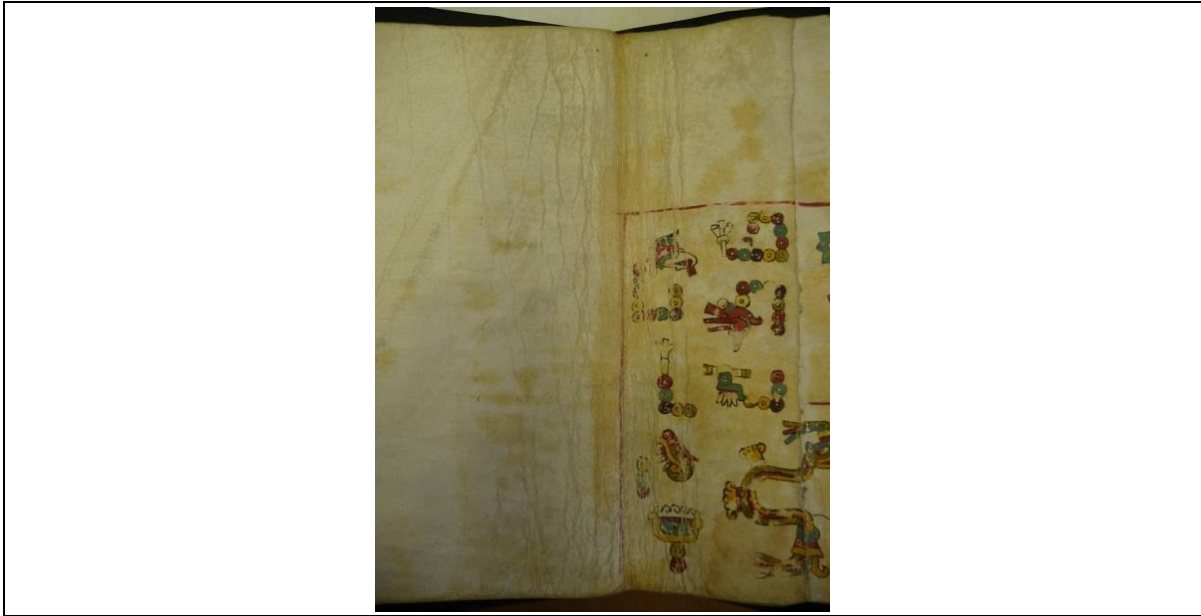
Lám. VI

Figura 4.3



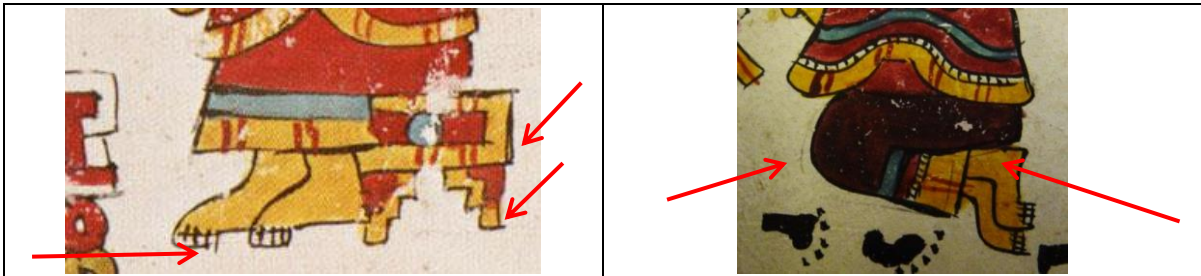
Lám. XII

Figura 4.4



Láms. XIII y XIV (foto tomada directamente del original)

Figura 4.5



Lám. IX-2

Figura 4.6

Lám. II-1 (foto del original)

Figura 4.7



Lám. IV-2 (foto del original)

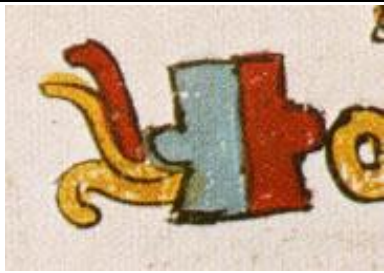
Figura 4.8

Lám. XIII-2 (foto del original)

Figura 4.9



Lám. VIII-1
Figura 4.10



Lám. X-2
Figura 4.11



Lám. VI-3
Figura 4.12



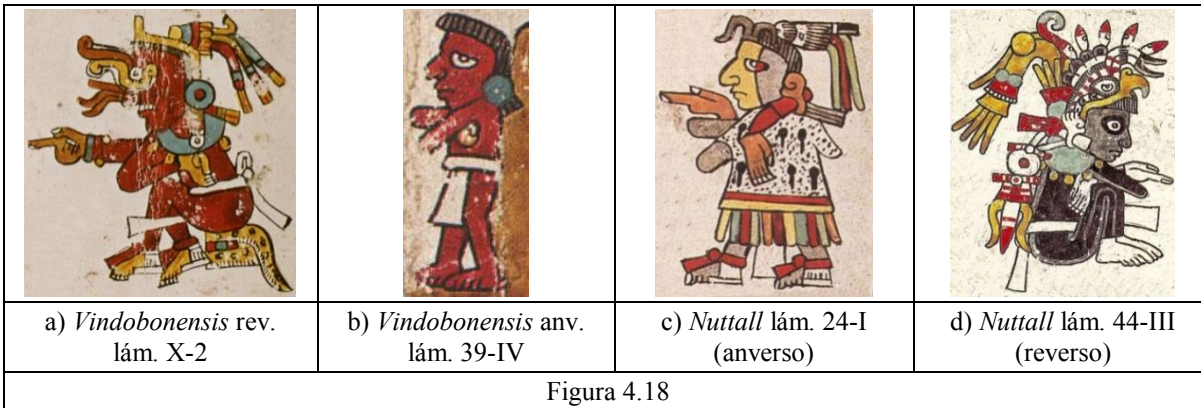
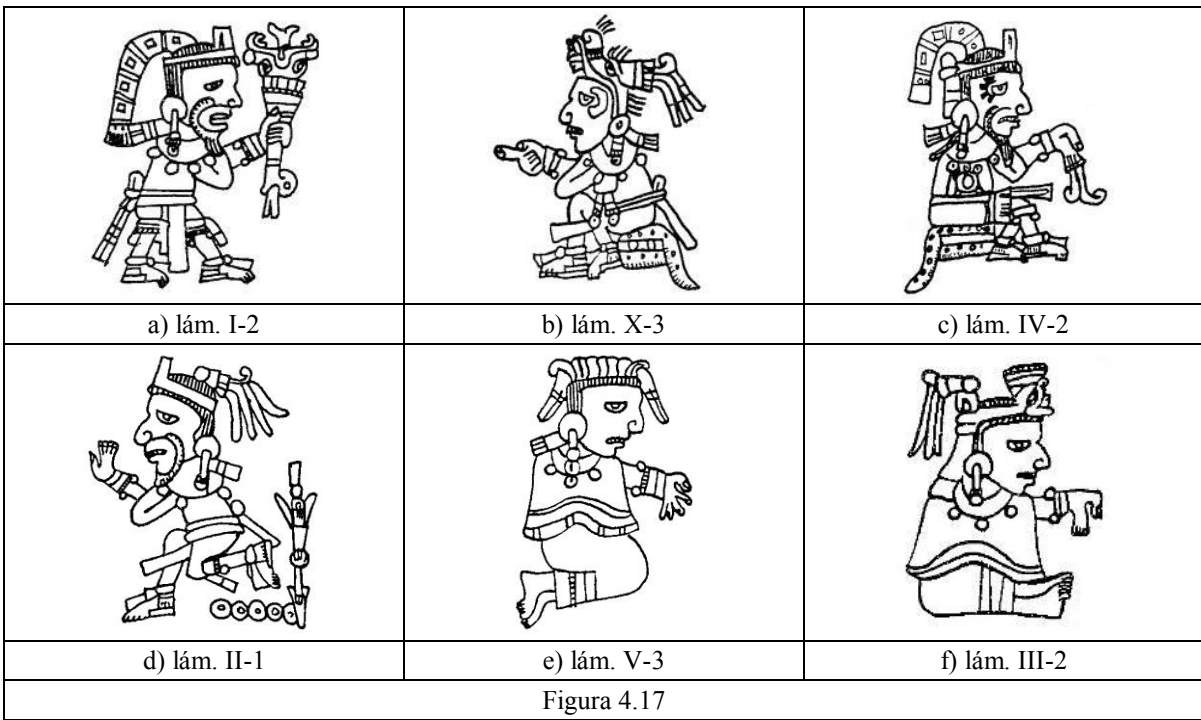
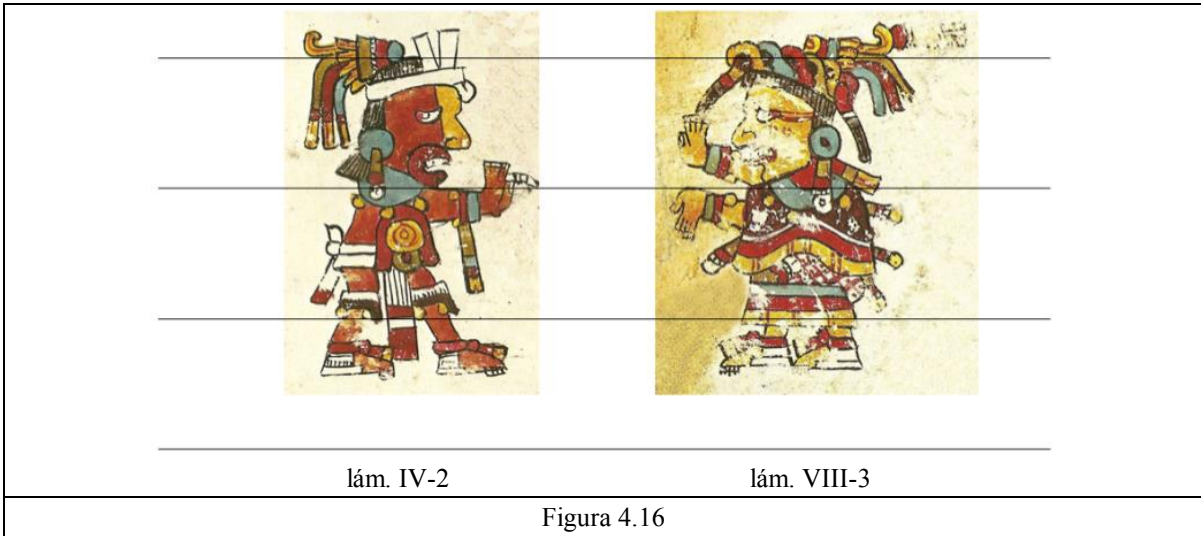
Lám. VIII-1
Figura 4.13














Lám. II-2
Figura 4.14




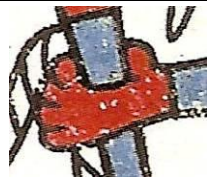





Lám. III-2
Figura 4.15



		
Lám. I-2	Lám. IV-2	Lám. II-1
Figura 4.19	Figura 4.20	Figura 4.21

			
a) lám. I-1	b) lám. VI-3	c) lám. VII-3	d) lám. X-1
			
e) lám. I-2	f) lám. VI-3	g) lám. X-2	h) lám. XII-1
Figura 4.22			

				
a) <i>Vindobonensis</i> reverso	b) <i>Nuttall</i> (reverso)	c) <i>Colombino</i>	d) <i>Fejérváry Mayer</i>	e) <i>Laud</i>
Figura 4.23				

	
a) <i>Vindobonensis</i> reverso lám. IX-2	b) <i>Nuttall</i> lám. 38 (anverso)
Figura 4.24	

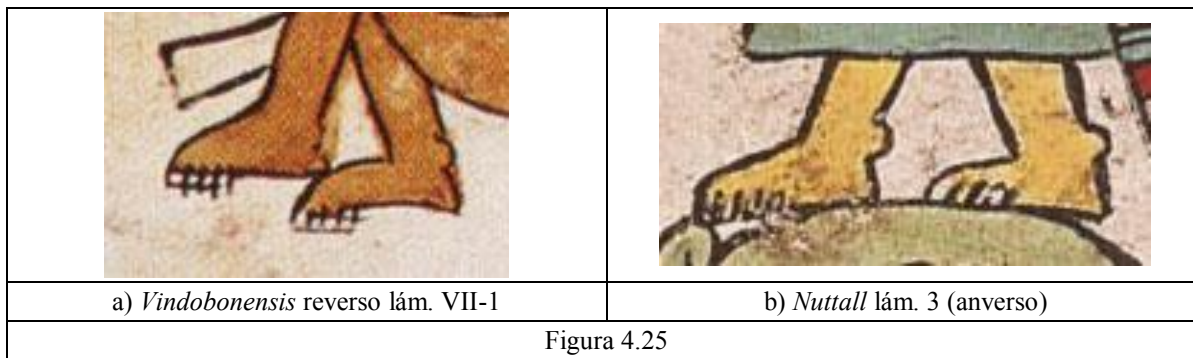


Figura 4.25

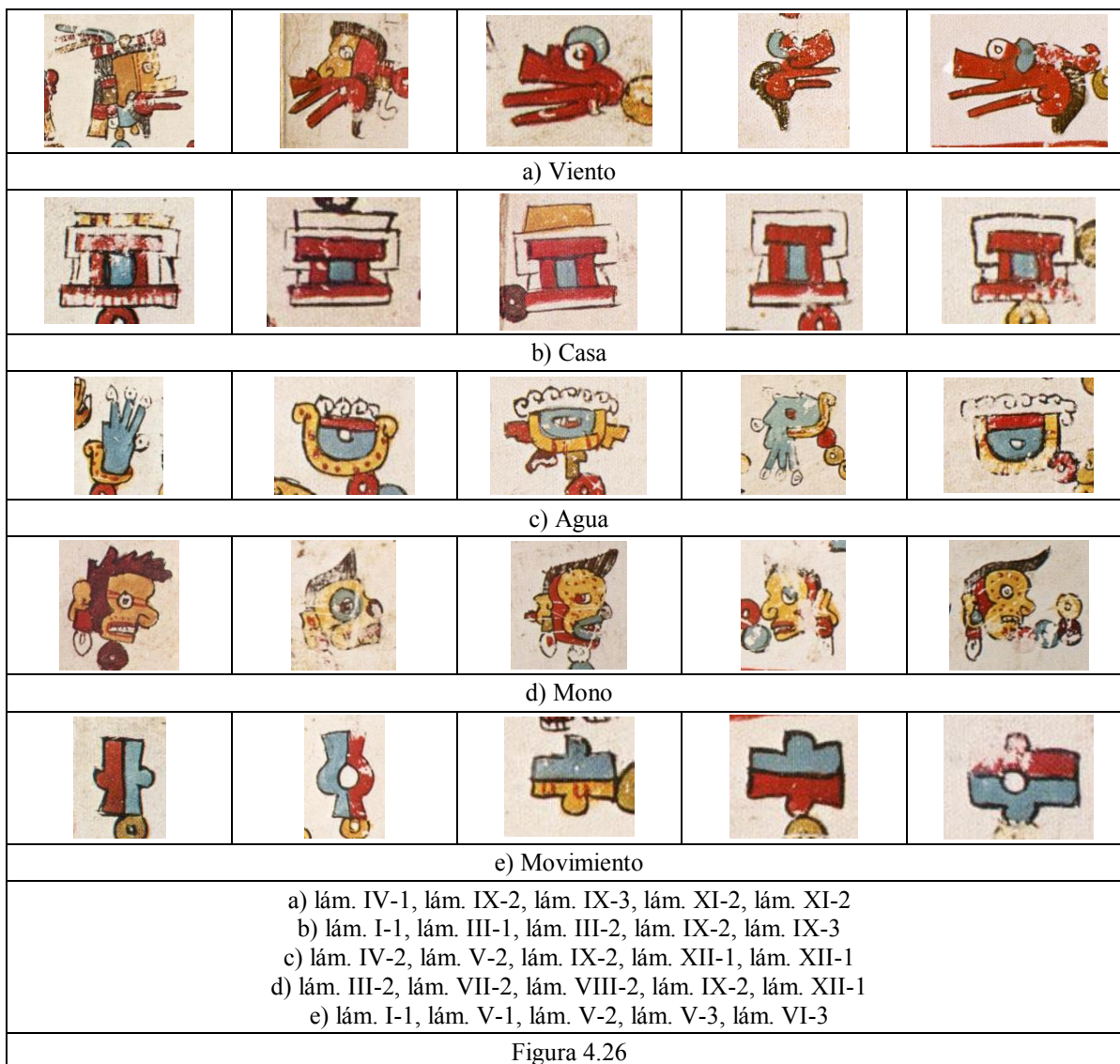










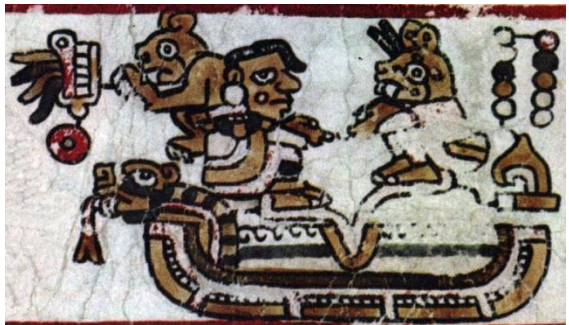





Figura 4.26




		
a) lám. VI-2	b) lám. XII-2	c) lám. VII-3
Figura 4.27		

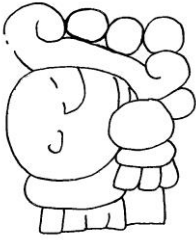
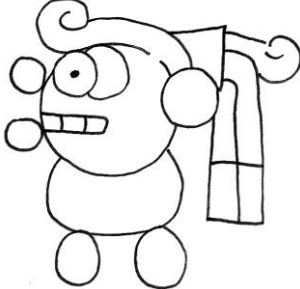

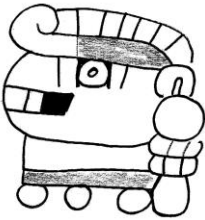

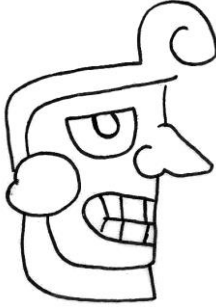
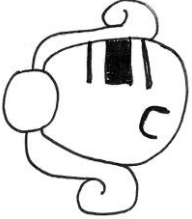
			
a) lám VIII-2	b) lám. III-1	c) lám. II-3	d) lám. II-2
Figura 4.28			

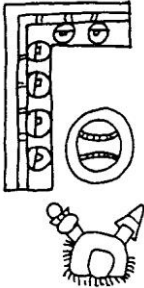
	
a) <i>Vindobonensis</i> reverso lám. II-1	b) <i>Bodley</i> láms. 1 y 2-II
Figura 4.29	



	
a) <i>Vindobonensis</i> reverso lám. III-1	b) <i>Bodley</i> lám. 4-IV
Figura 4.30	


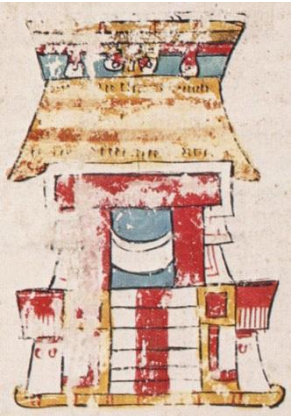
		
a) <i>Vindobonensis</i> rev. lám. I-1	b) <i>Vindobonensis</i> rev. lám. XI-1	c) <i>Vindobonensis</i> rev. lám. XII-1
Figura 4.31		




		
a) <i>Bodley</i> lám. 2-III	b) <i>Bodley</i> lám. 16-III	c) <i>Bodley</i> lám. 16-IV
Figura 4.32		

		
a) <i>Becker</i> lám. 12	d) <i>Vindobonensis</i> anv. lám. 6	f) <i>Vindobonensis</i> rev. lám. XII-1
		
b) <i>Bodley</i> lám. 25	e) <i>Egerton</i> lám. 29	g) <i>Mapa de Teozacoalco</i>
	Figura 4.33	
c) <i>Selden</i> lám. 7		

	
a) <i>Vindobonensis</i> reverso lám. VII-1	b) <i>Bodley</i> lám. 8-V
Figura 4.34	

	
a) <i>Vindobonensis</i> reverso lám. IX-3	b) <i>Bodley</i> láms. 11/12-IV
Figura 4.35	

	
Lám. II-3	Lám. VI-1
Figura 4.36	Figura 4.37

		
a) trenzado 1 (lám. II-1)	b) trenzado 2 (lám. IV-3)*	c) trenzado 3 (lám. VIII-3)
Figura 4.38		

* Imagen rotada horizontalmente

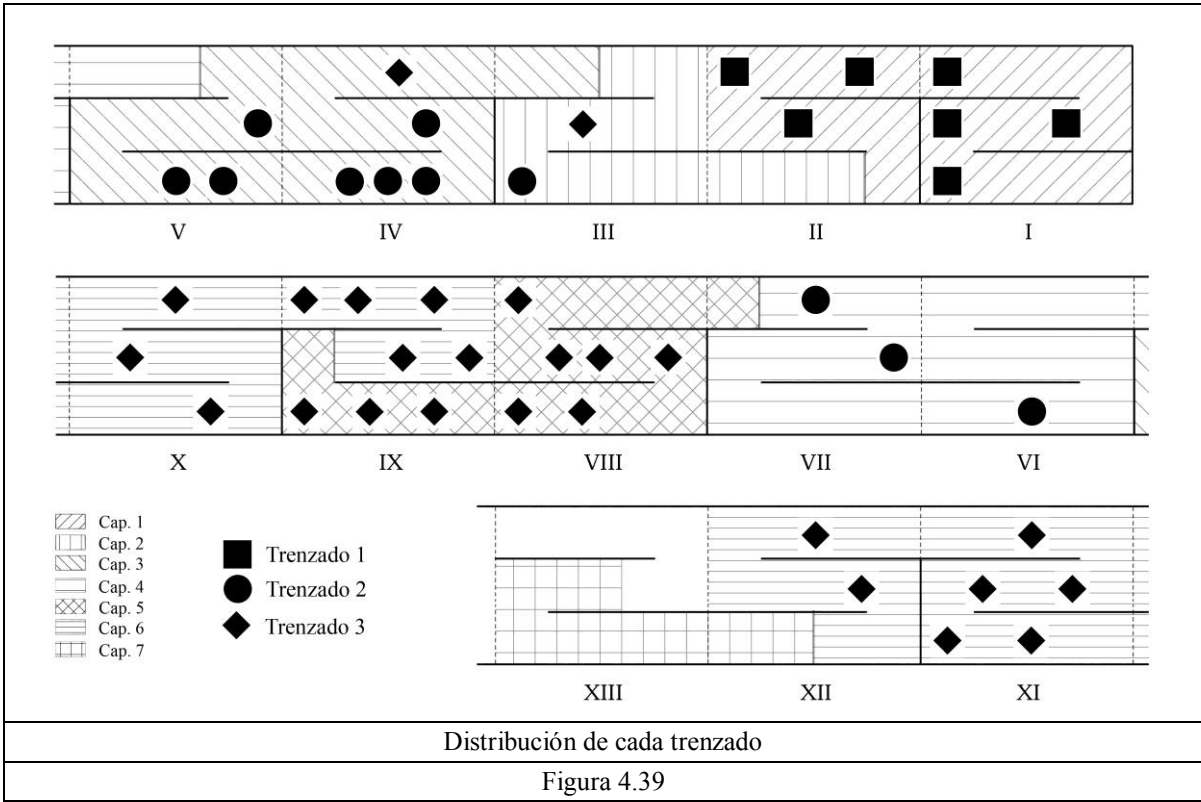


Figura 4.39

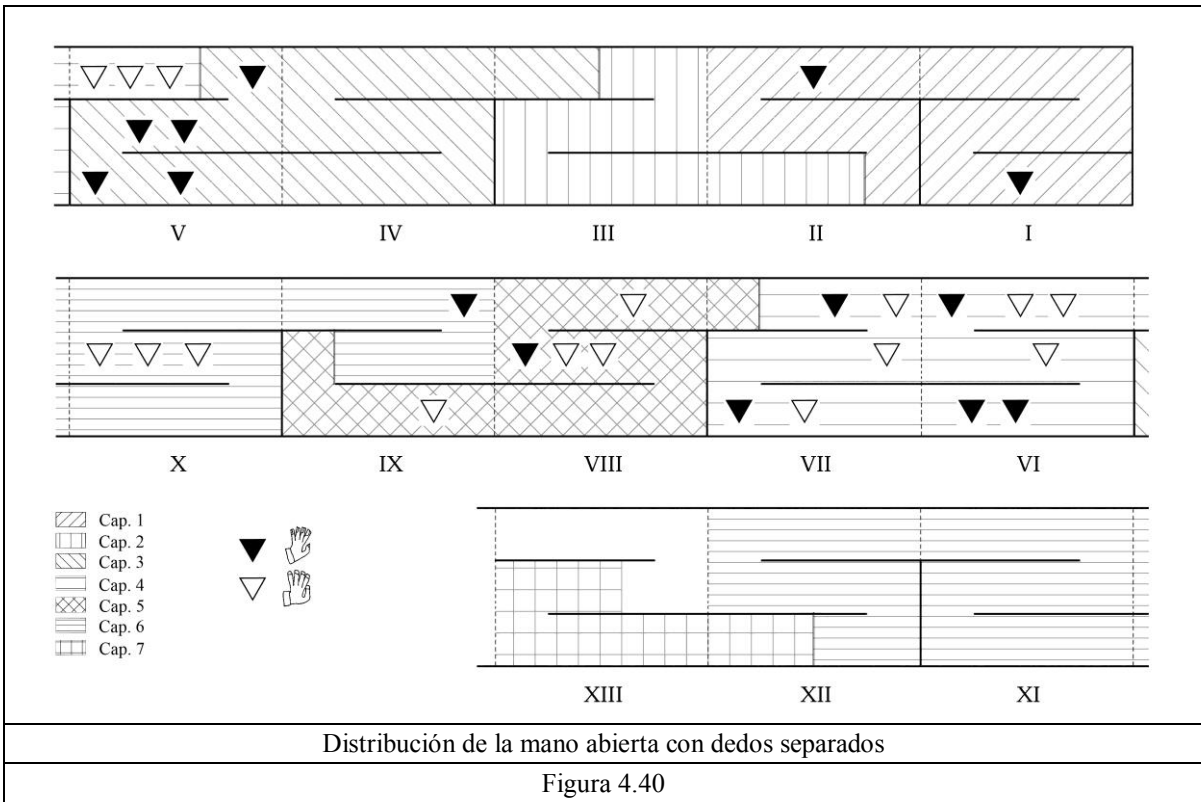
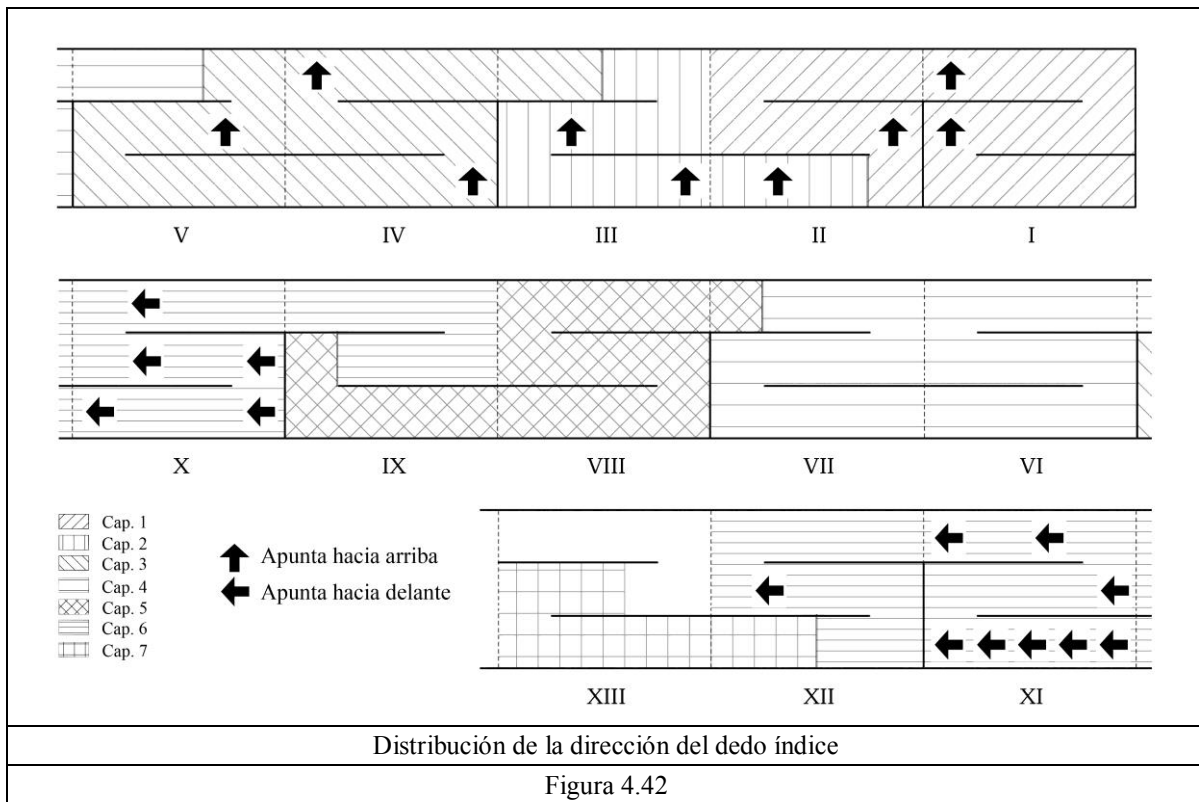
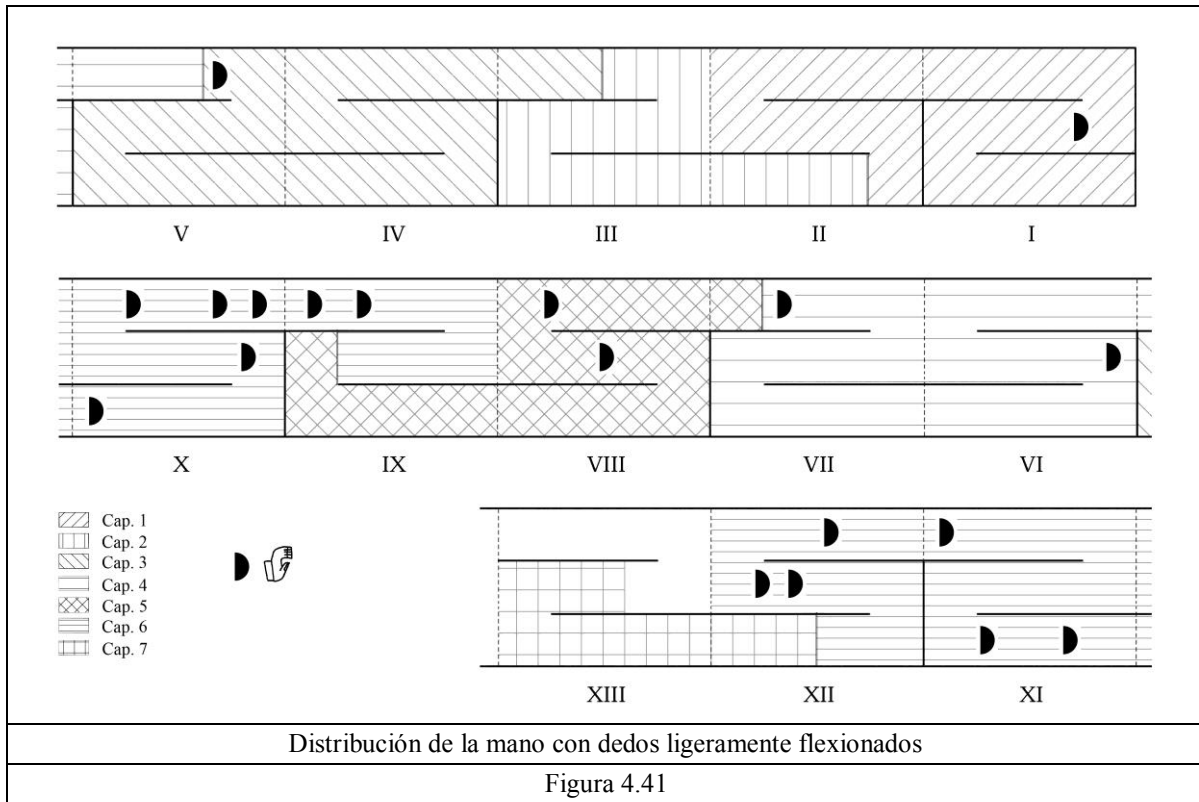


Figura 4.40



I Cap. 1							lámina	● Trenzado 2	▼ Dedos separados uñas al castado ▽ Dedos separados uñas en las puntas	
8	7	6	5	4	3	2	1			capítulo
										personaje
							▼			trenzado
								mano abierta		

III Cap. 2											II Cap. 1											I		
33	32	31	30	29	28	27	26	25	24	23	22	21	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9
						●					¿?													

V						IV Cap. 3														III				
58	57	56	55	54	53	52	51	50	49	48	47	46	45	44	43	42	41	40	39	38	37	36	35	34
				●	●			●	●	●			●											
▼▽		▼		▼	▽																			

VII				VI Cap. 4																V Cap. 3				
83	82	81	80	79	78	77	76	75	74	73	72	71	70	69	68	67	66	65	64	63	62	61	60	59
					●																		●	
▽				▼	▼				▽				▼	▽	▽		▽	▽	¿?		▽	▼▽		▼

IX				VIII Cap. 5																VII Cap. 4				
108	107	106	105	104	103	102	101	100	99	98	97	96	95	94	93	92	91	90	89	88	87	86	85	84
																					●		●	
			▽										▽	▽	▼			▽		▼	▽	▽		▼

X											IX Cap. 6											Cap. 5		
133	132	131	130	129	128	127	126	125	124	123	122	121	120	119	118	117	116	115	114	113	112	111	110	109
							▽	▽	▽										▽					

XII											XI Cap. 6													
158	157	156	155	154	153	152	151	150	149	148	147	146	145	144	143	142	141	140	139	138	137	136	135	134

XIII											XII Cap. 6													
Cap. 7											Cap. 6													
181	180	179	178	177	176	175	174	173	172	171	170	169	168	167	166	165	164	163	162	161	160	159		
Sólo nombre calendárico											Nombres calendárico y personal													

Distribución del trenzado 2 y la mano con dedos separados en la plantilla

Figura 4.43

I Cap. 1							lámina	◆ Trenzado 3	Dedos ligeramente doblados	
8	7	6	5	4	3	2	1			capítulo
										personaje
										trenzado
								mano abierta		

III Cap. 2											II Cap. 1											I		
33	32	31	30	29	28	27	26	25	24	23	22	21	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9
			◆								¿?													

V Cap. 3											IV Cap. 3											III		
58	57	56	55	54	53	52	51	50	49	48	47	46	45	44	43	42	41	40	39	38	37	36	35	34
																				◆				

VII Cap. 4											VI Cap. 4											V Cap. 3		
83	82	81	80	79	78	77	76	75	74	73	72	71	70	69	68	67	66	65	64	63	62	61	60	59

IX Cap. 5					VIII Cap. 5											VII Cap. 4								
108	107	106	105	104	103	102	101	100	99	98	97	96	95	94	93	92	91	90	89	88	87	86	85	84
	◆		◆		◆		◆				◆		◆		◆									

X Cap. 6											IX Cap. 5													
133	132	131	130	129	128	127	126	125	124	123	122	121	120	119	118	117	116	115	114	113	112	111	110	109
			◆				◆					◆		◆			◆		◆			◆		◆

XII Cap. 6											XI Cap. 6													
158	157	156	155	154	153	152	151	150	149	148	147	146	145	144	143	142	141	140	139	138	137	136	135	134
	◆						◆					◆				◆		◆			◆		◆	

XIII Cap. 7											XII Cap. 6												
181	180	179	178	177	176	175	174	173	172	171	170	169	168	167	166	165	164	163	162	161	160	159	
Sólo nombre calendárico											Nombres calendárico y personal												

Distribución del trenzado 3 y la mano con dedos ligeramente flexionados en la plantilla

Figura 4.44

I							lámina	■ Trenzado 1 ● Trenzado 2 ◆ Trenzado 3	↑ Dedo índice hacia arriba ← Dedo índice horizontal	
Cap. 1							capítulo			
8	7	6	5	4	3	2	1			personaje
		■		■	■					trenzado
				↑				dedo índice		

III											II											I		
Cap. 2											Cap. 1													
33	32	31	30	29	28	27	26	25	24	23	22	21	20	19	18	17	16	15	14	13	12	11	10	9
			◆			●					¿?					■		■				■		■
				↑					↑		↑		↑											↑

V							IV											III						
							Cap. 3																	
58	57	56	55	54	53	52	51	50	49	48	47	46	45	44	43	42	41	40	39	38	37	36	35	34
				●	●			●	●	●			●								◆			
											↑						↑				↑			

VII				VI											V									
				Cap. 4											Cap. 3									
83	82	81	80	79	78	77	76	75	74	73	72	71	70	69	68	67	66	65	64	63	62	61	60	59
					●																	●		
																								↑

IX				VIII											VII									
				Cap. 5											Cap. 4									
108	107	106	105	104	103	102	101	100	99	98	97	96	95	94	93	92	91	90	89	88	87	86	85	84
	◆		◆		◆		◆			◆		◆	◆		◆					●		●		

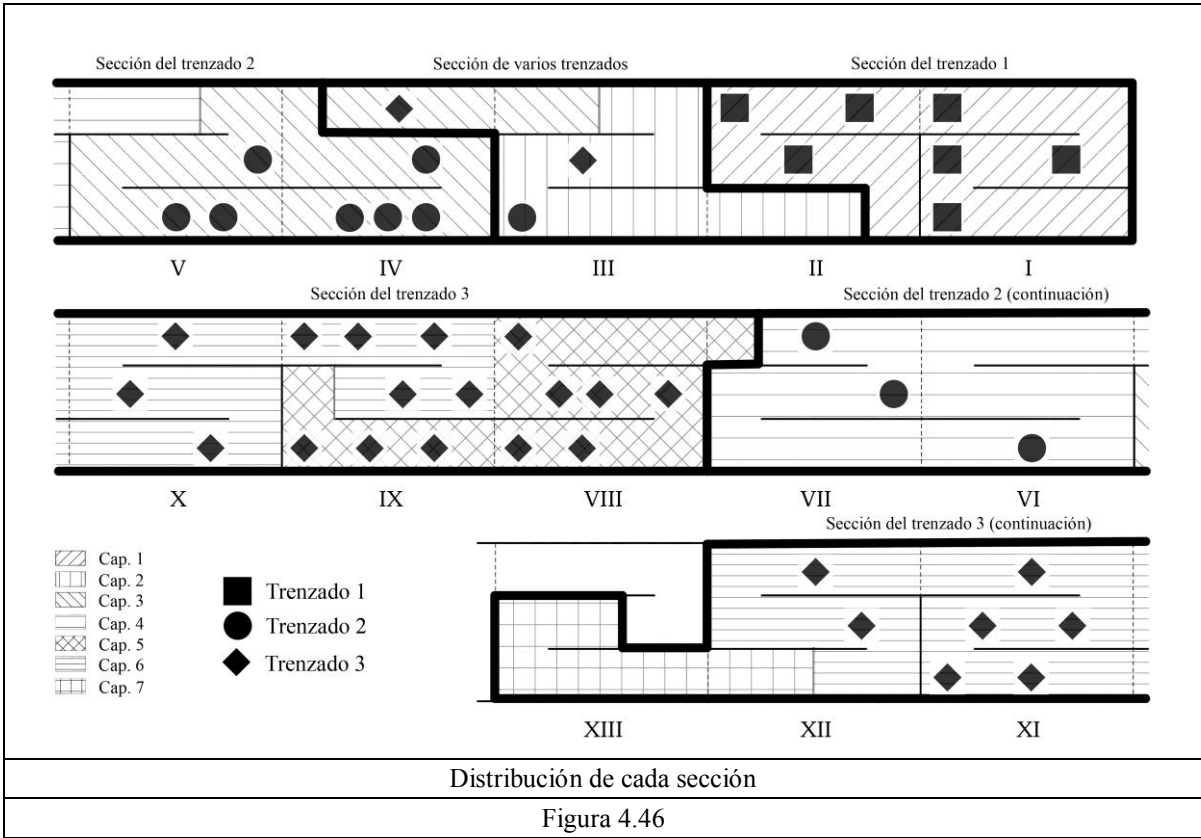
X											IX													
											Cap. 6											Cap. 5		
133	132	131	130	129	128	127	126	125	124	123	122	121	120	119	118	117	116	115	114	113	112	111	110	109
←			◆	←	←		◆			←				◆	◆		◆		◆		◆			◆

XII							XI																	
							Cap. 6																	
158	157	156	155	154	153	152	151	150	149	148	147	146	145	144	143	142	141	140	139	138	137	136	135	134
	◆						◆					◆				◆		◆		◆		◆		
			←						←		←				←					←	←	←	←	←

XIII											XII												
											Cap. 7											Cap. 6	
181	180	179	178	177	176	175	174	173	172	171	170	169	168	167	166	165	164	163	162	161	160	159	
Sólo nombre calendárico											Nombres calendárico y personal												

Distribución de los trenzados y la dirección del dedo índice en la plantilla

Figura 4.45





a) Sección del trenzado 1 (lám. I)



b) Sección de varios trenzados (lám. III)

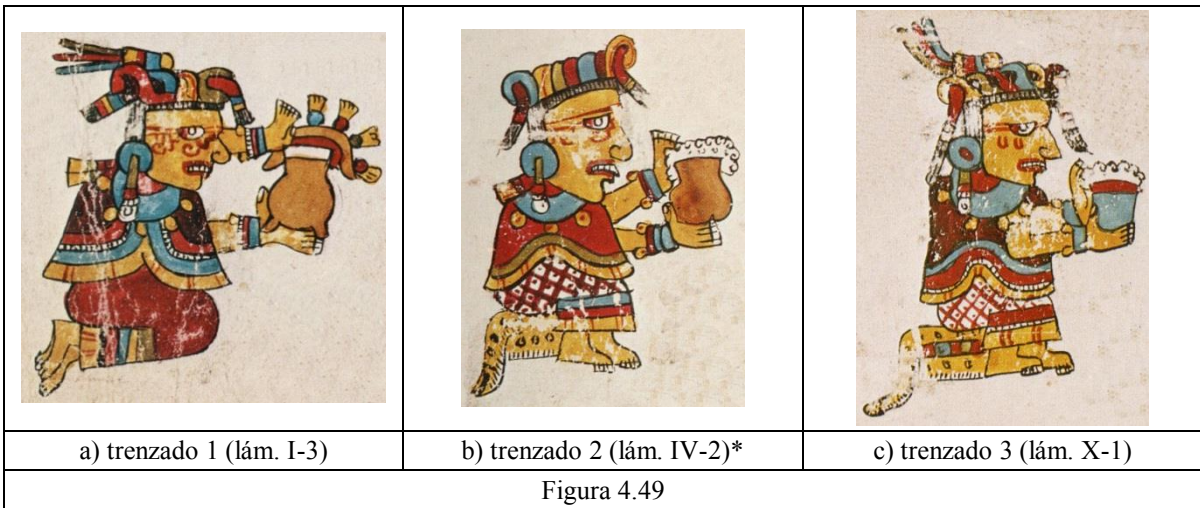
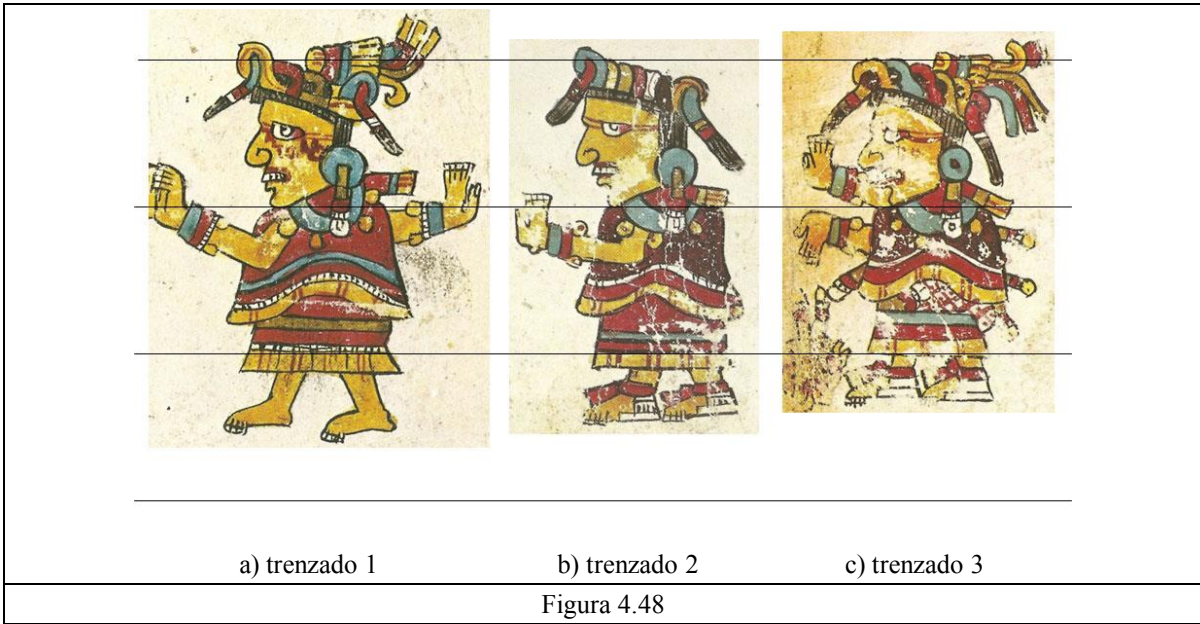


c) Sección del trenzado 2 (lám. V)

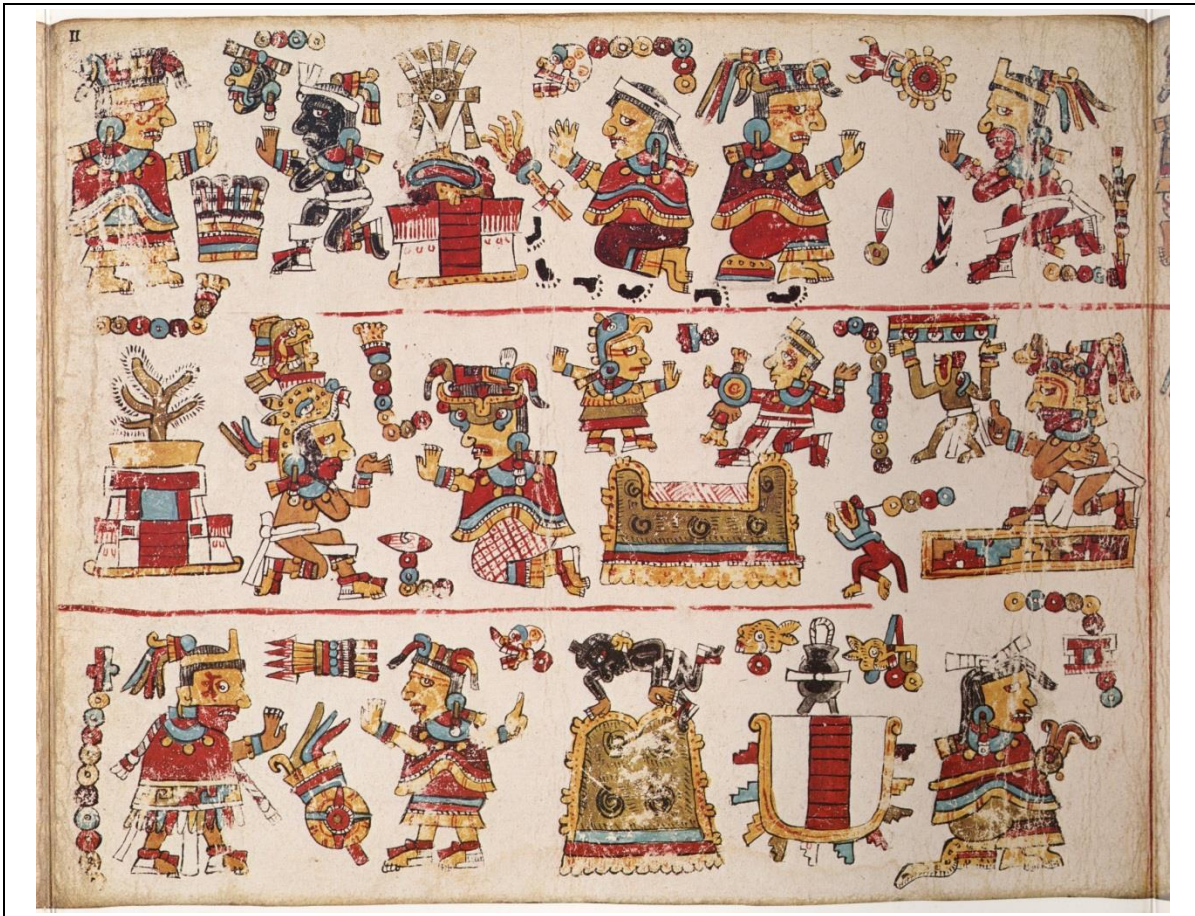


d) Sección del trenzado 3 (lám. IX)

Figura 4.47



* Imagen rotada horizontalmente



Lám. II

Figura 4.50



a) lám. I-2

b) lám. II-2

Figura 4.51



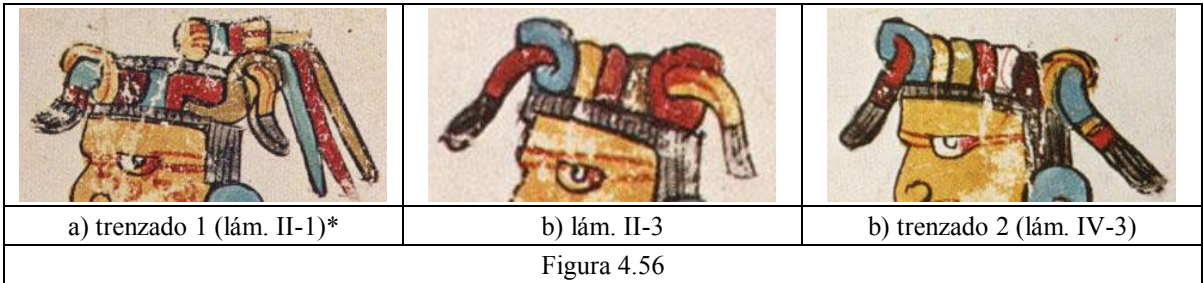
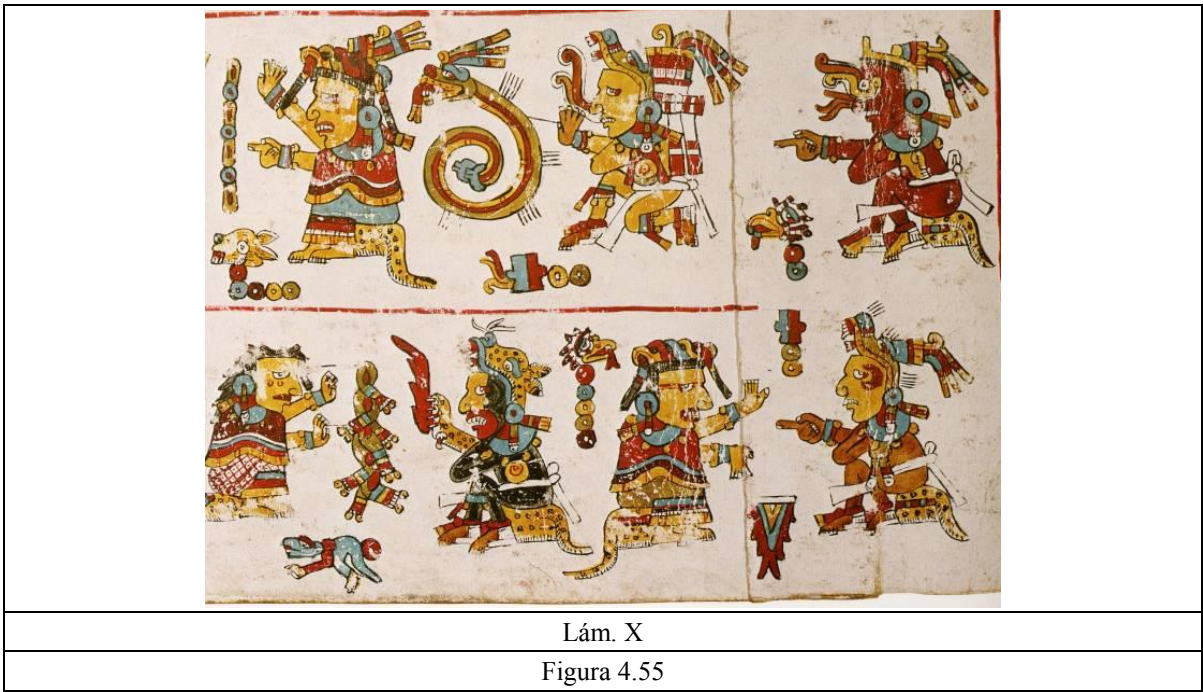
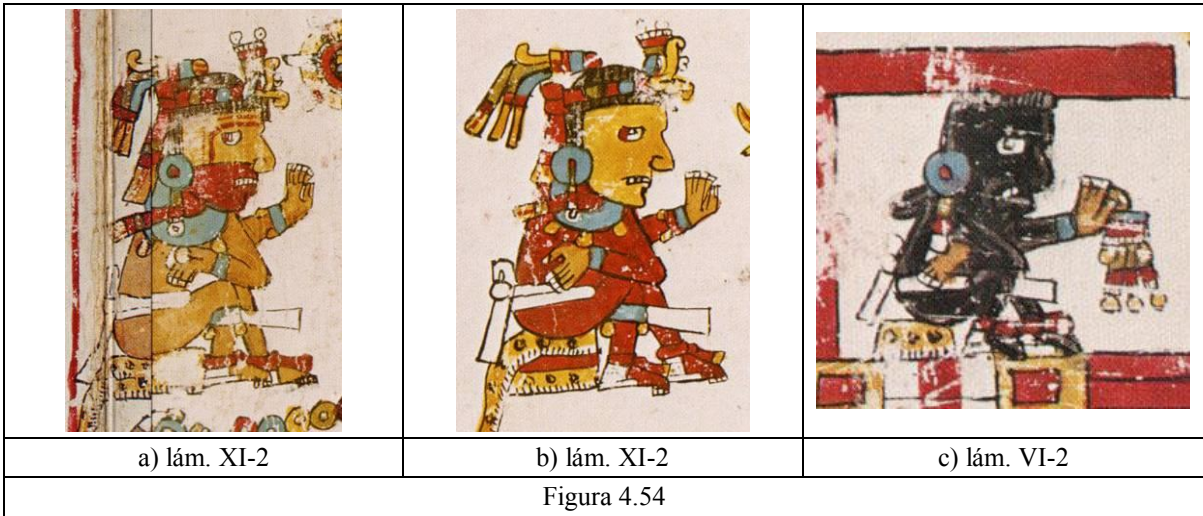
Lám. IV

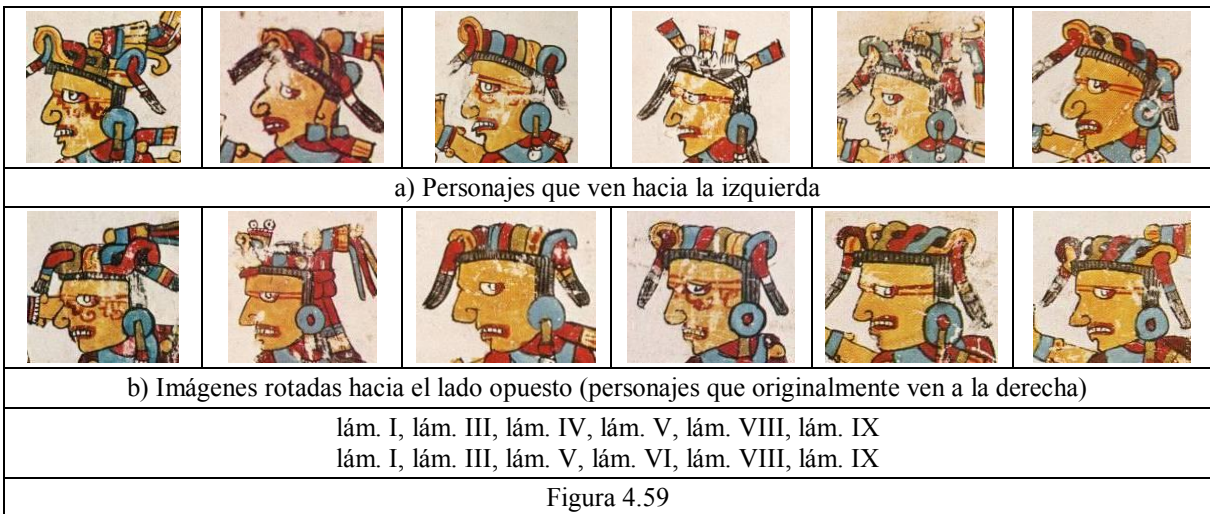
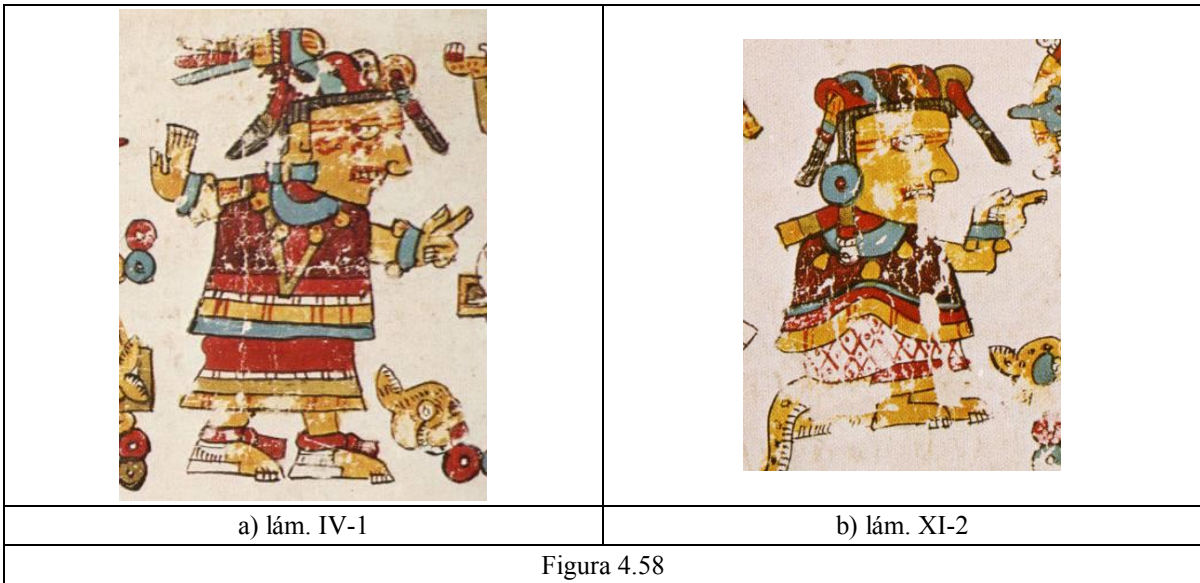
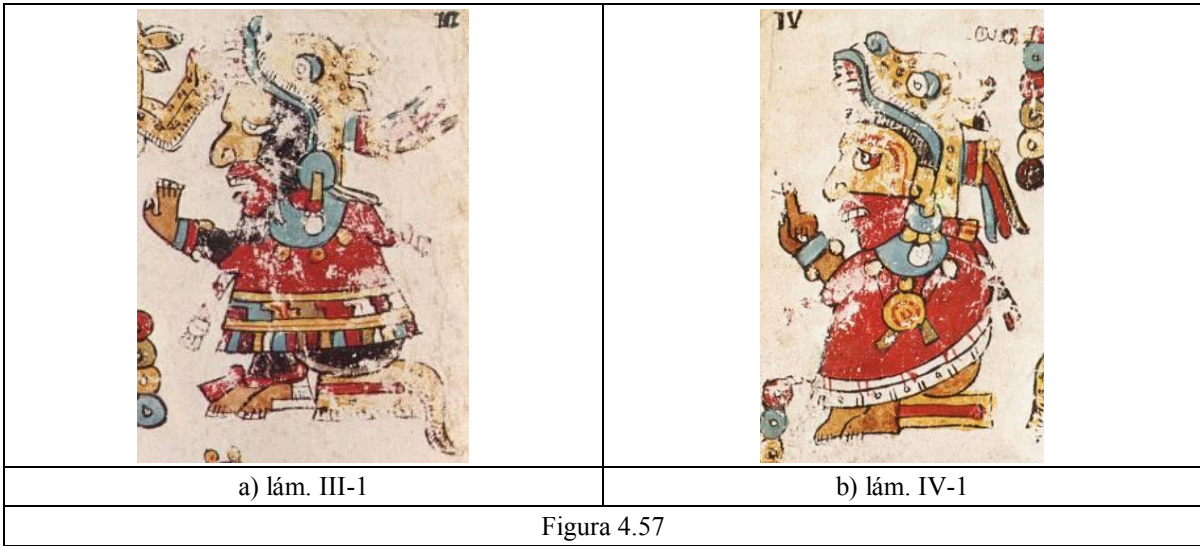
Figura 4.52



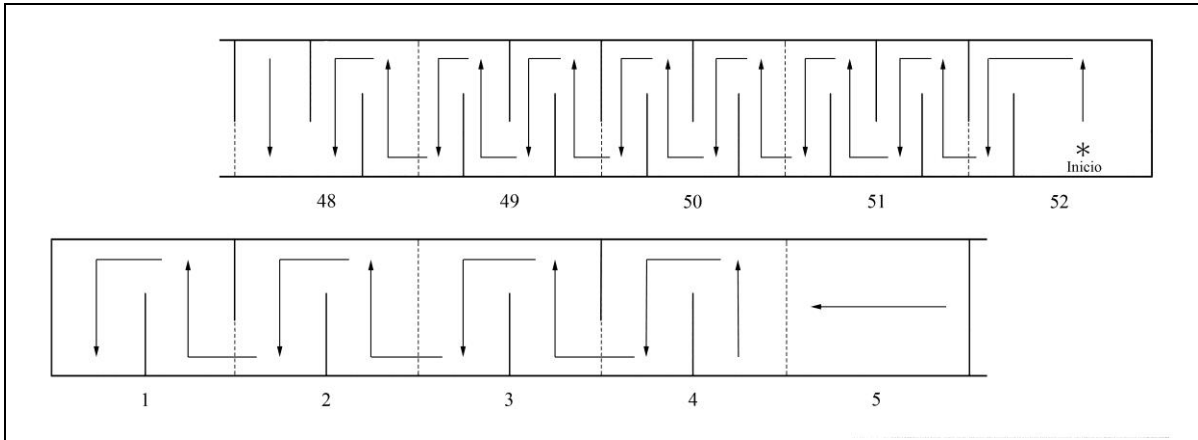
Lám. IV-2 (foto del original)

Figura 4.53



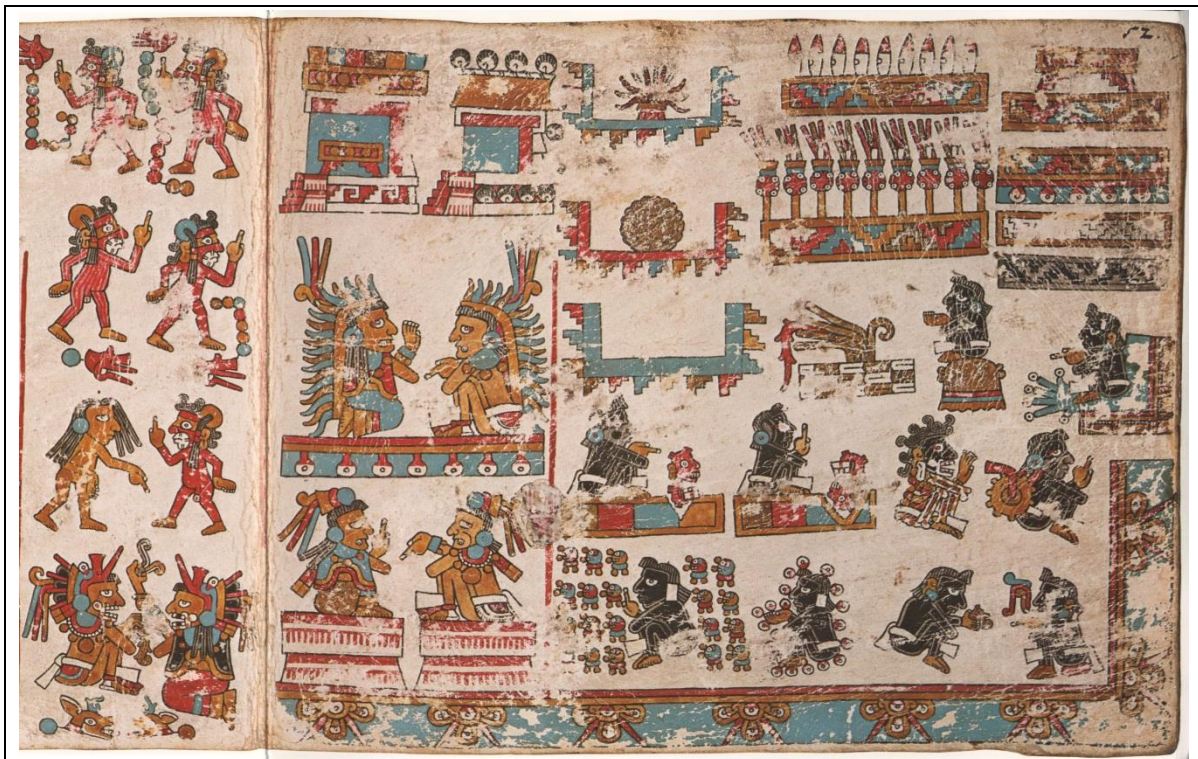


Capítulo 5



Esquema del anverso del *Vindobonensis*

Figura 5.1



Láms. 51-52

Figura 5.2



Lám. 50-III

Figura 5.3



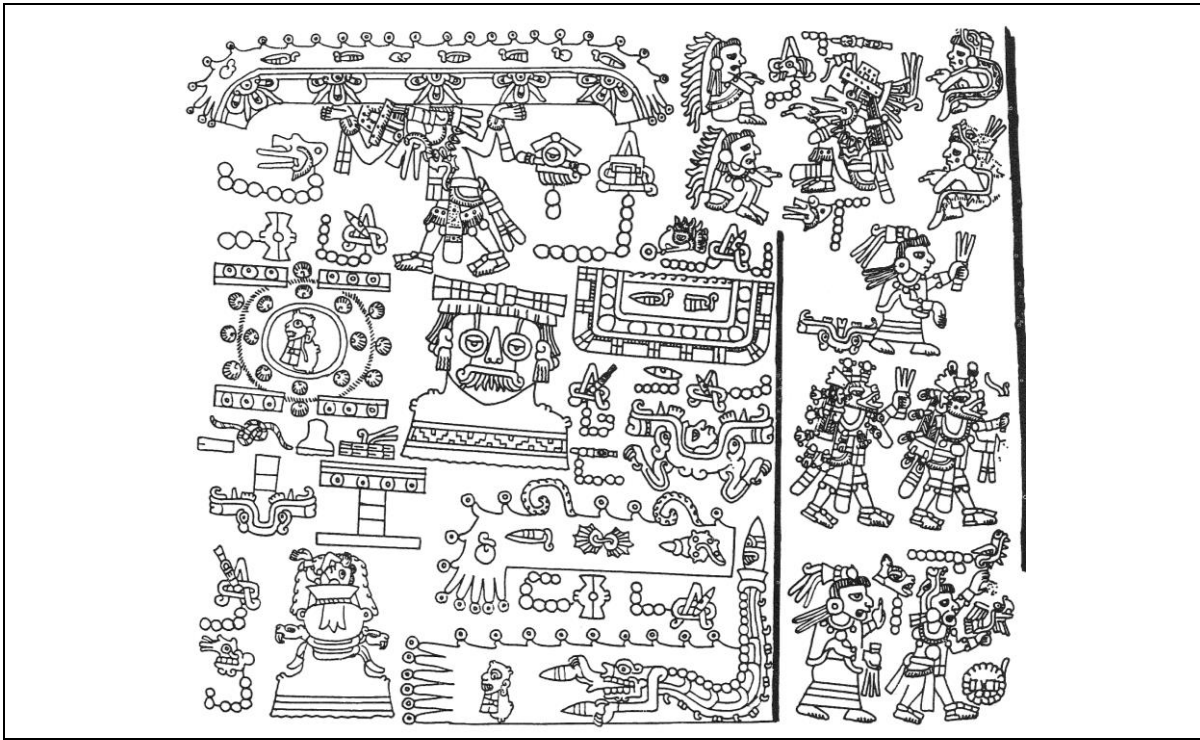
Lám. 49-IV

Figura 5.4



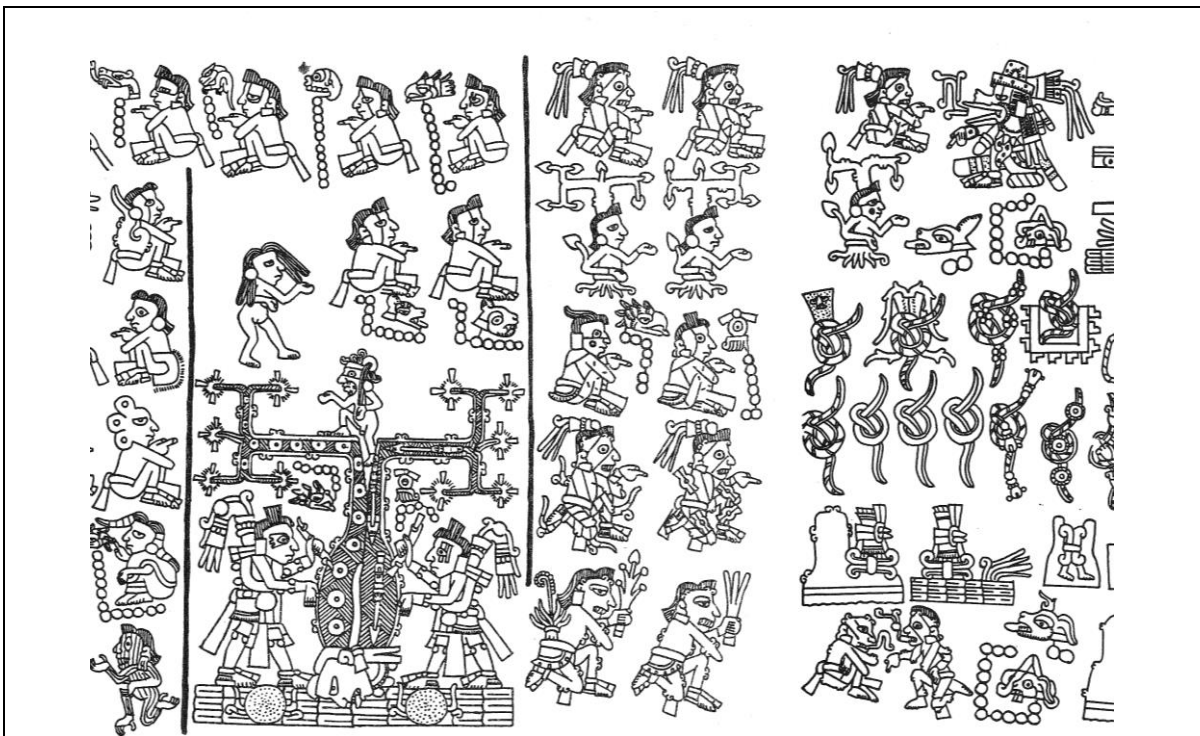
Lám. 48

Figura 5.5



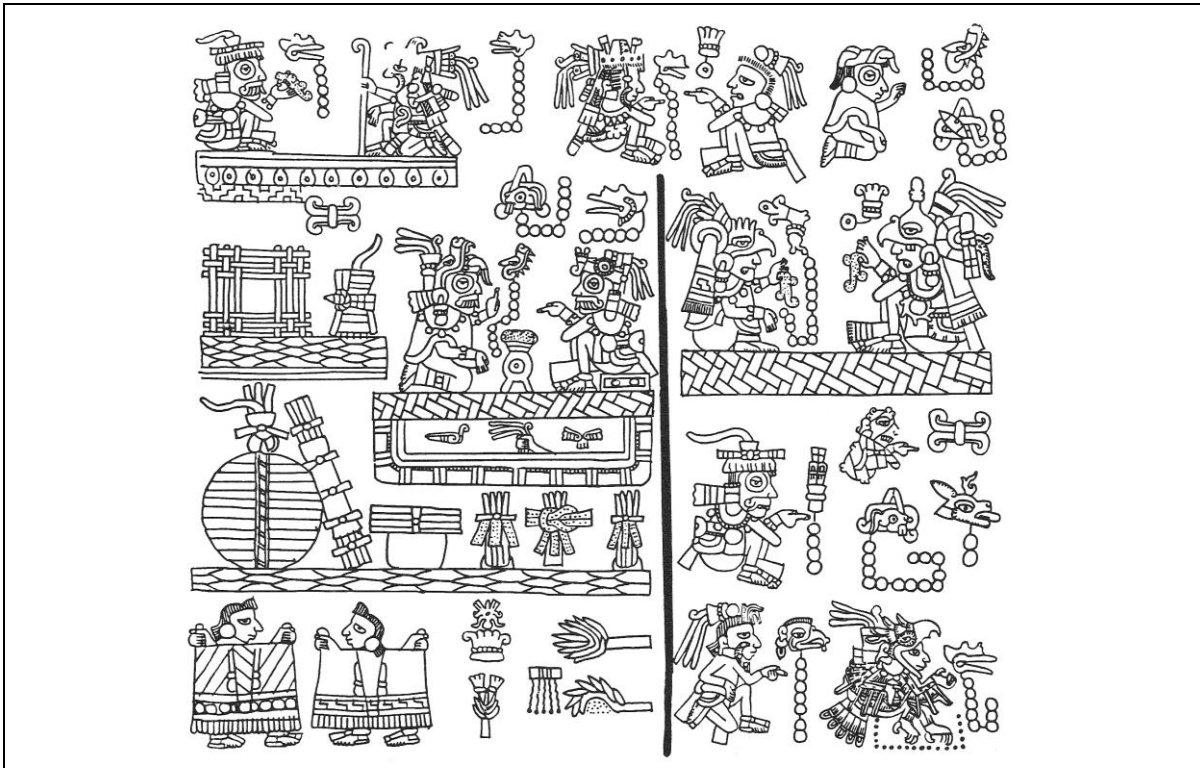
Lám. 47

Figura 5.6



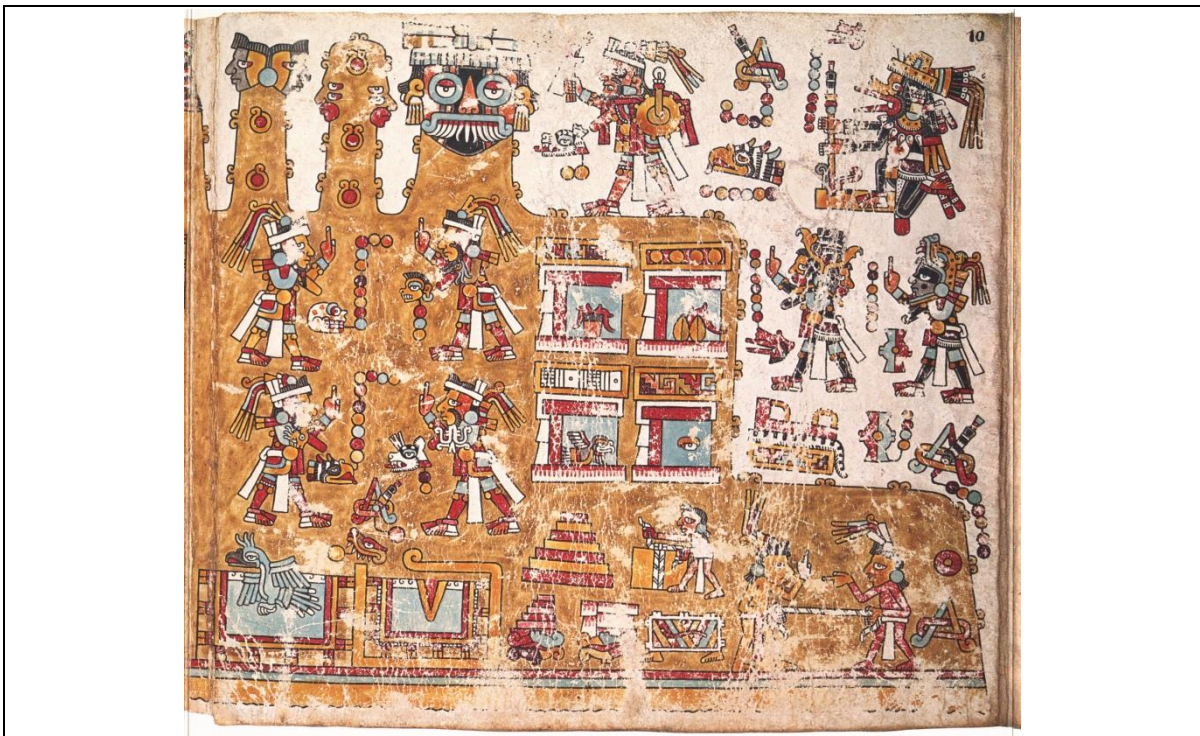
Láms. 37-38

Figura 5.7



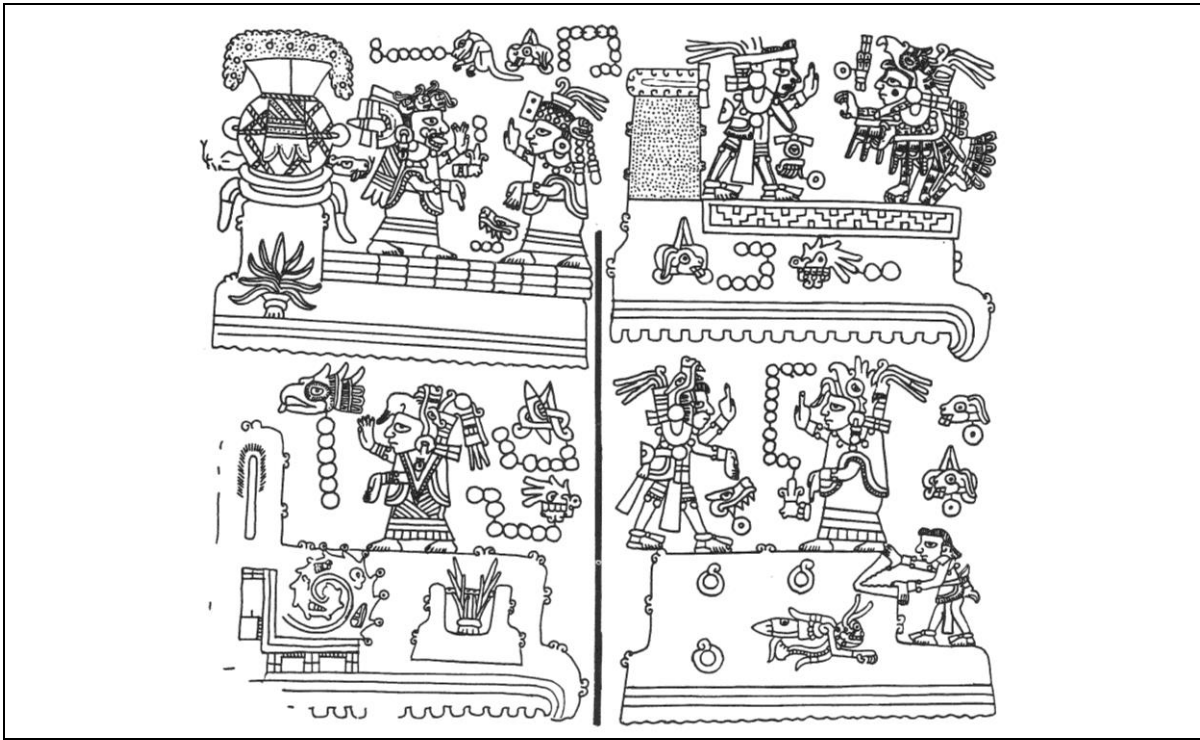
Lám. 35

Figura 5.8



Lám. 10

Figura 5.9



Lám. 1

Figura 5.10



a) lám. 49-II (foto del original)



b) lám. 23-I (foto del original)

Figura 5.11



Lám. 17-I (foto del original)
Figura 5.12



Lám. 7-I (foto del original)
Figura 5.13



Láms. 42-43
Figura 5.14






Láms. 18-17 (foto del original)



Figura 5.15

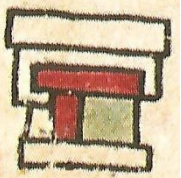




Láms. 31-32

Figura 5.16

		
a) lám. 33-IV	b) lám. 33-IV	c) lám. 35-II
Figura 5.17		

	
a) lám. 20-II	b) lám. 16-II
Figura 5.18	

		
a) lám. 13-II	b) lám. 36-II	Lám. 4-II
Figura 5.19		Figura 5.20


Lám. 40
Figura 5.21

Capítulo 6

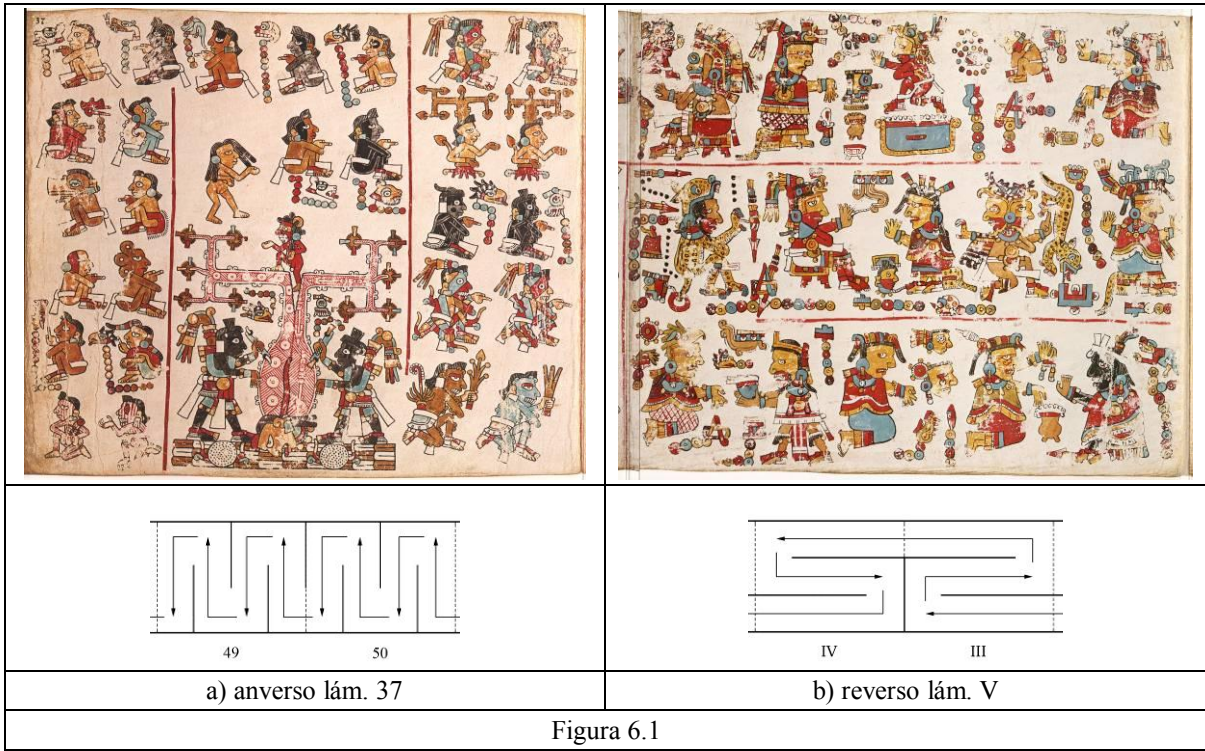


Figura 6.1

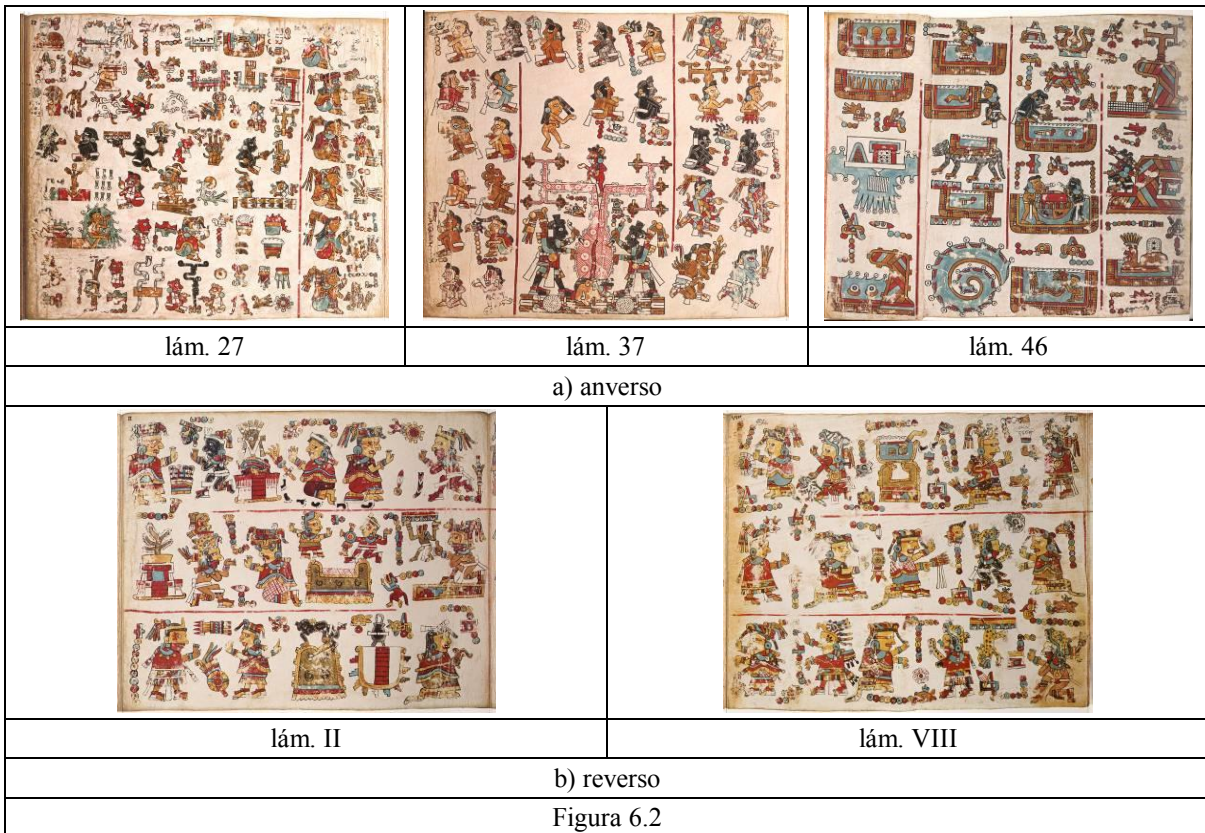


Figura 6.2

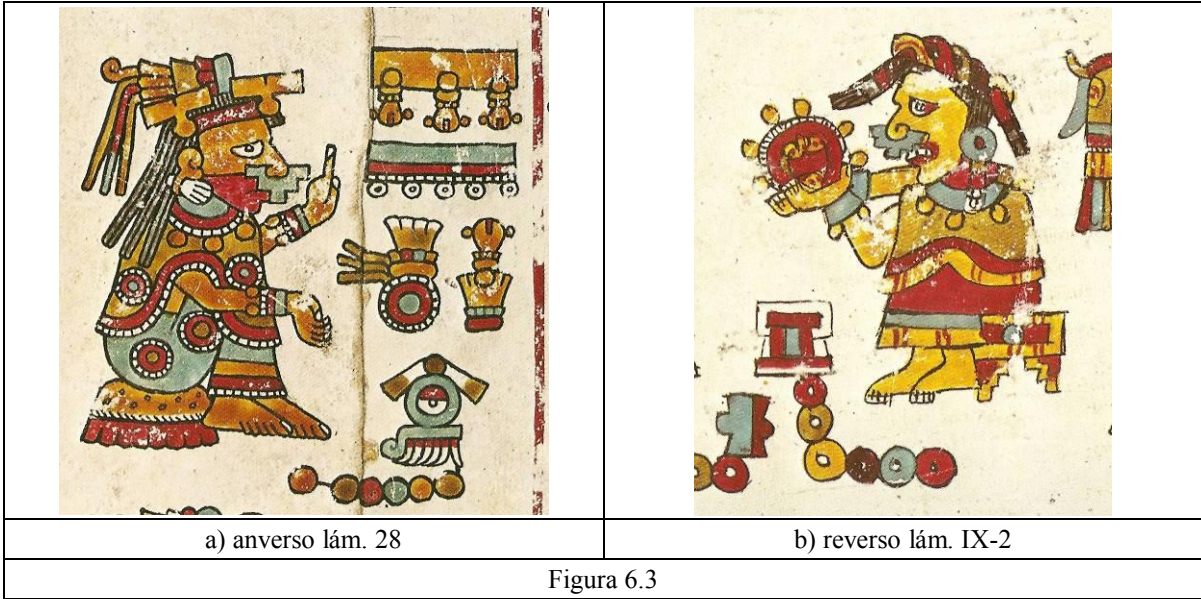


Figura 6.3

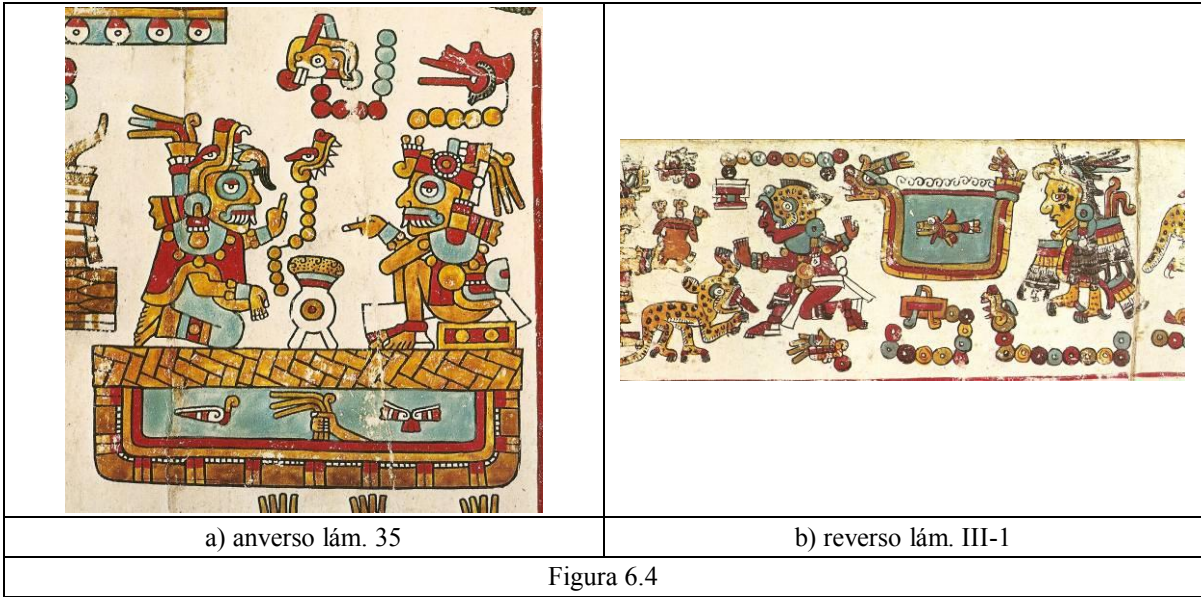


Figura 6.4

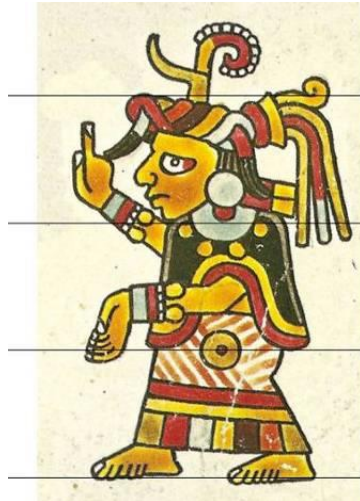


anverso lám. 4



reverso lám. IV

Figura 6.5



anverso lám. 12



reverso lám. VIII

Figura 6.6

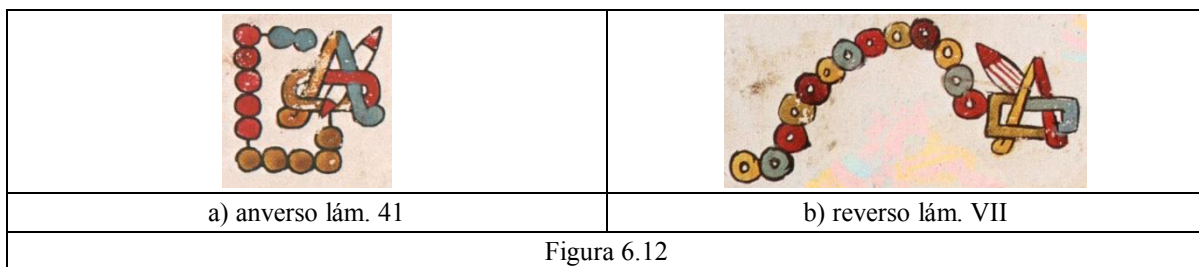
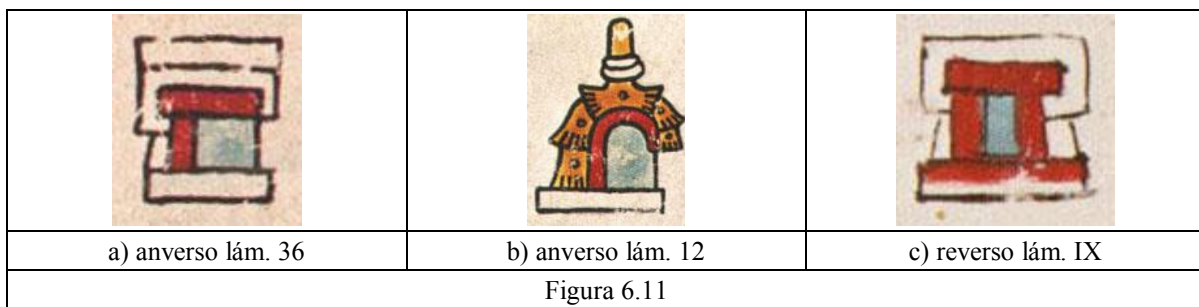
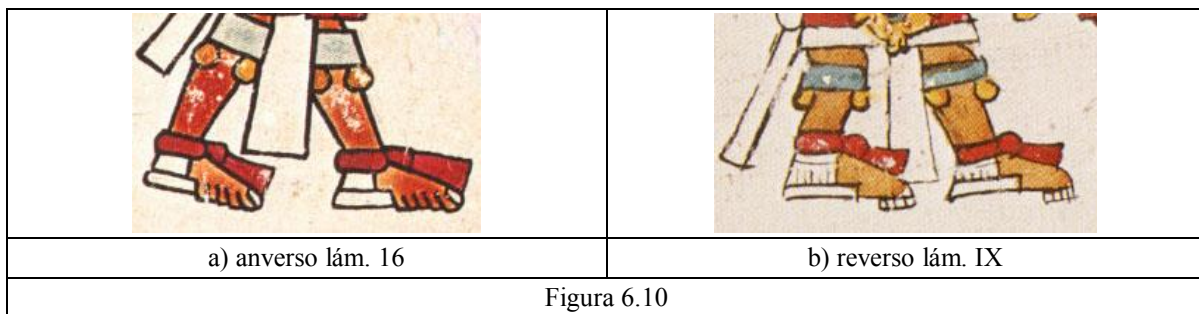
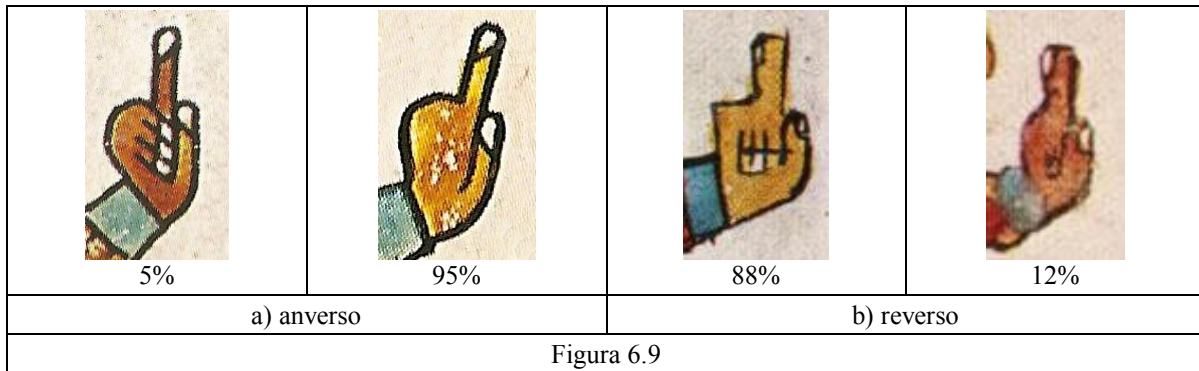
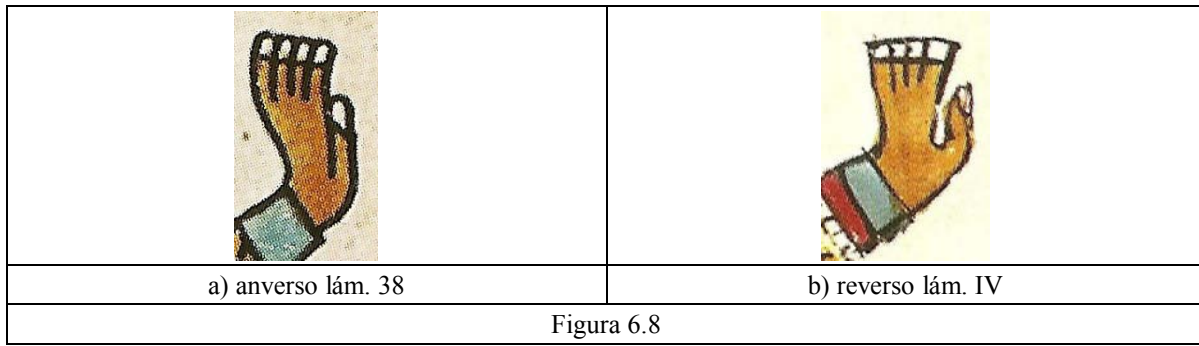


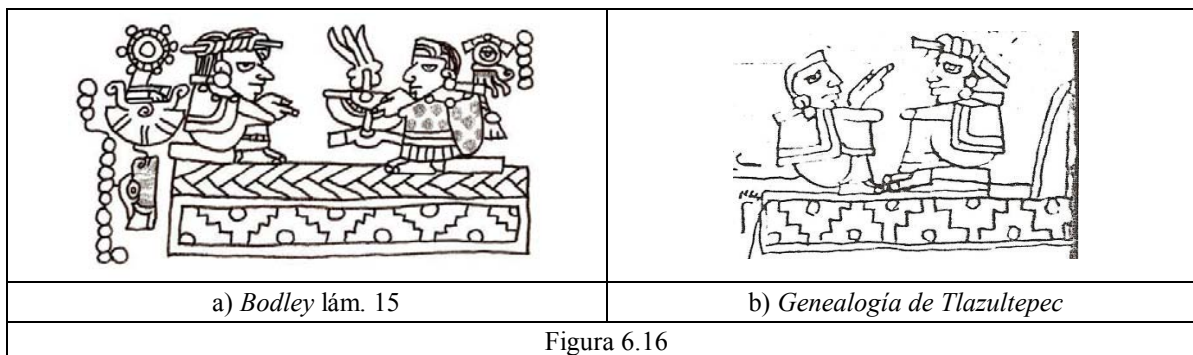
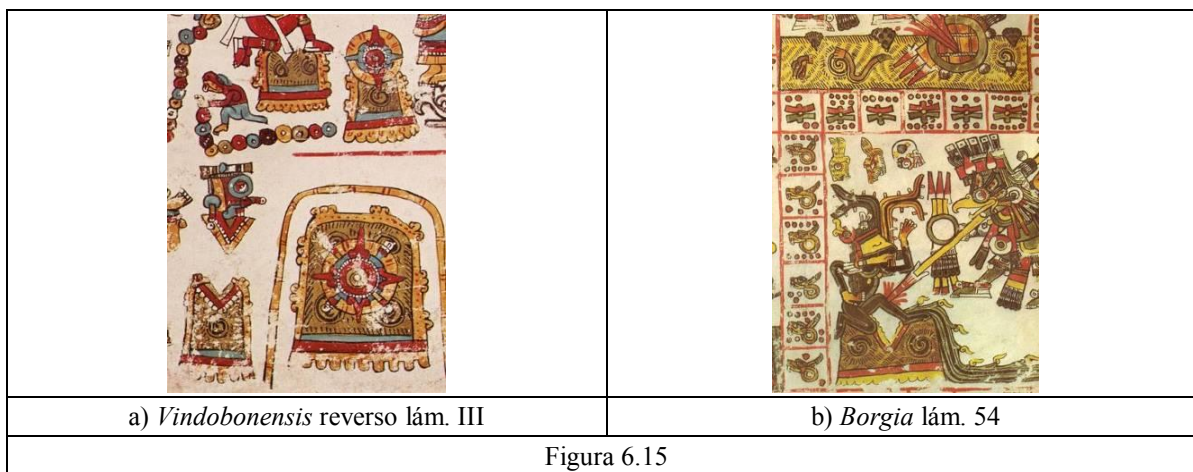
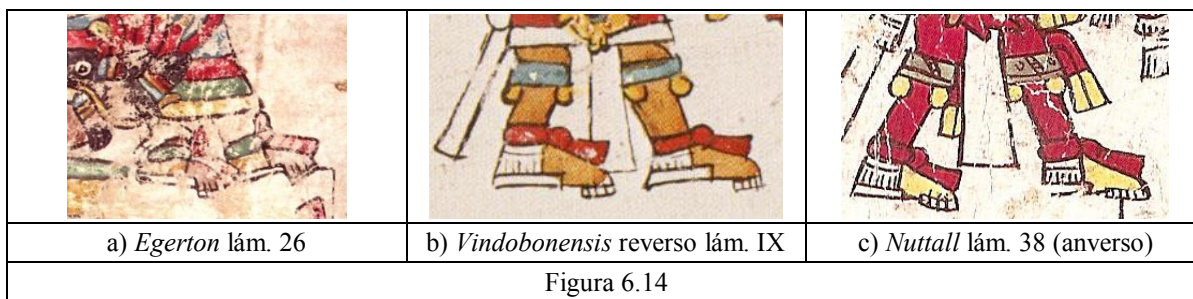
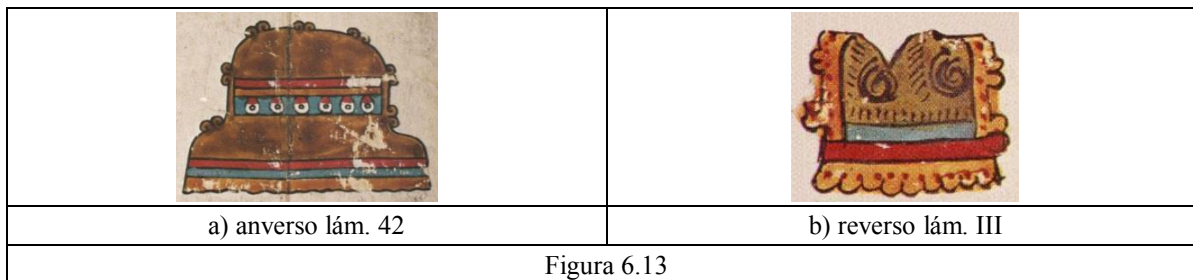
a) anverso lám. 12



b) reverso lám. V

Figura 6.7


















Signo del año sin adornos		Signo del año con adornos		
a	b	e	f	g
c	d	h	i	j
k		l		
<p>a) <i>Vindobonensis</i> reverso lám. VI; b) <i>Vindobonensis</i> anverso lám. 4; c) <i>Nuttall</i> lám. 43; d) <i>Nuttall</i> lám. 25; e) <i>Bodley</i> lám. 4; f) <i>Selden</i> lám. 3; g) <i>Colombino</i> lám. III; h) <i>Egerton</i> lám. 2; i) <i>Lienzo de Filadelfia</i>; j) <i>Lienzo de Yolotepec</i>; k) <i>Lienzo de Zacatepec</i>; l) <i>Mapa de Tezacoalco</i></p>				



Figura 6.17




a) <i>Vindobonensis</i> reverso lám. V	b) <i>Bodley</i> lám. 7
c) <i>Nuttall</i> lám. 26 (anverso)	d) <i>Selden</i> lám. 8








Figura 6.18








	
	
<i>Vindobonensis</i> reverso lám. III (abajo: foto del original)	<i>Vindobonensis</i> reverso lám. IX (abajo: foto del original)
Figura 6.19	Figura 6.20

 lám. V*  lám. IX  lám. XIII*  lám. XIII	 lám. III  lám. IX	 lám. 11  lám. 33*  lám. 38*
a) reverso	b) modificaciones	c) anverso
Figura 6.21		

	
a) Bodley lám. 10	b) Bodley lám. 15
Figura 6.22	

	
	
a) Bodley lám. 35	b) Bodley lám. 16
	c) Bodley lám. 34
Figura 6.23	

Forma de perfil				
Grupo 1 Nariz con curvatura, labio superior redondeado			Grupo 2 Nariz sin curvatura, labio superior anguloso	
				
<i>Vindobonensis</i> anv. 12			<i>Vindobonensis</i> rev. V	
				
<i>Laud</i> 17*	<i>Fejérváry</i> 39*	<i>Nuttall</i> rev. 67	<i>Nuttall</i> anv. 24*	<i>Borgia</i> 58*
Figura 6.24				

Forma de dedos de la mano				
Grupo 1 Uñas redondeadas			Grupo 2 Uñas cuadradas	
				
<i>Vindobonensis</i> anv. 38			<i>Vindobonensis</i> rev. IV	
				
<i>Laud</i> 37*	<i>Fejérváry</i> 35*	<i>Nuttall</i> rev. 44*	<i>Nuttall</i> anv. 25	<i>Borgia</i> 55*
Figura 6.25				









Forma de pies con sandalia		
Grupo 1 Diagonal, uñas redondeadas		Grupo 2 Recto, uñas cuadradas
		
<i>Vindobonensis an. 16</i>		<i>Vindobonensis rev. IX</i>
		
<i>Nuttall rev. 83</i>		<i>Nuttall an. 38</i>
		
<i>Laud 8*</i>	<i>Fejérváry 40*</i>	<i>Borgia 55*</i>
		
		<i>Nuttall an. 34*</i>

Figura 6.26








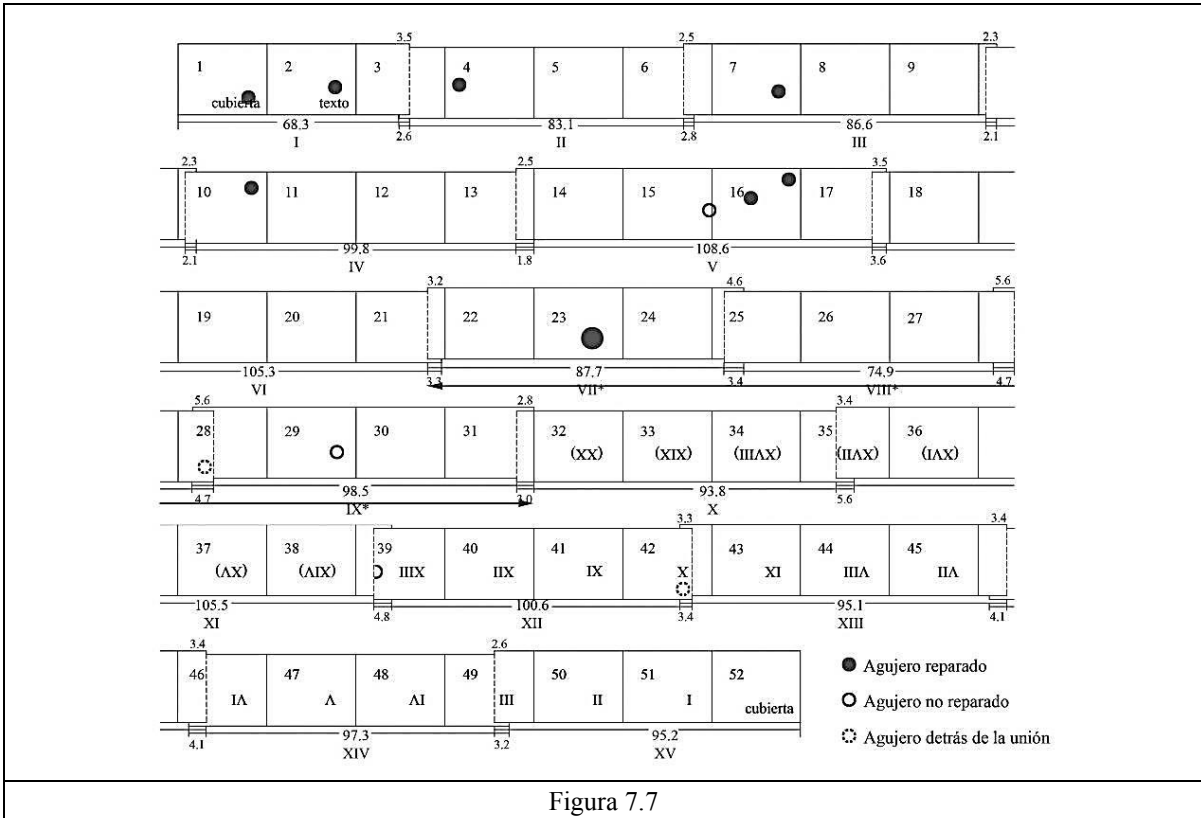
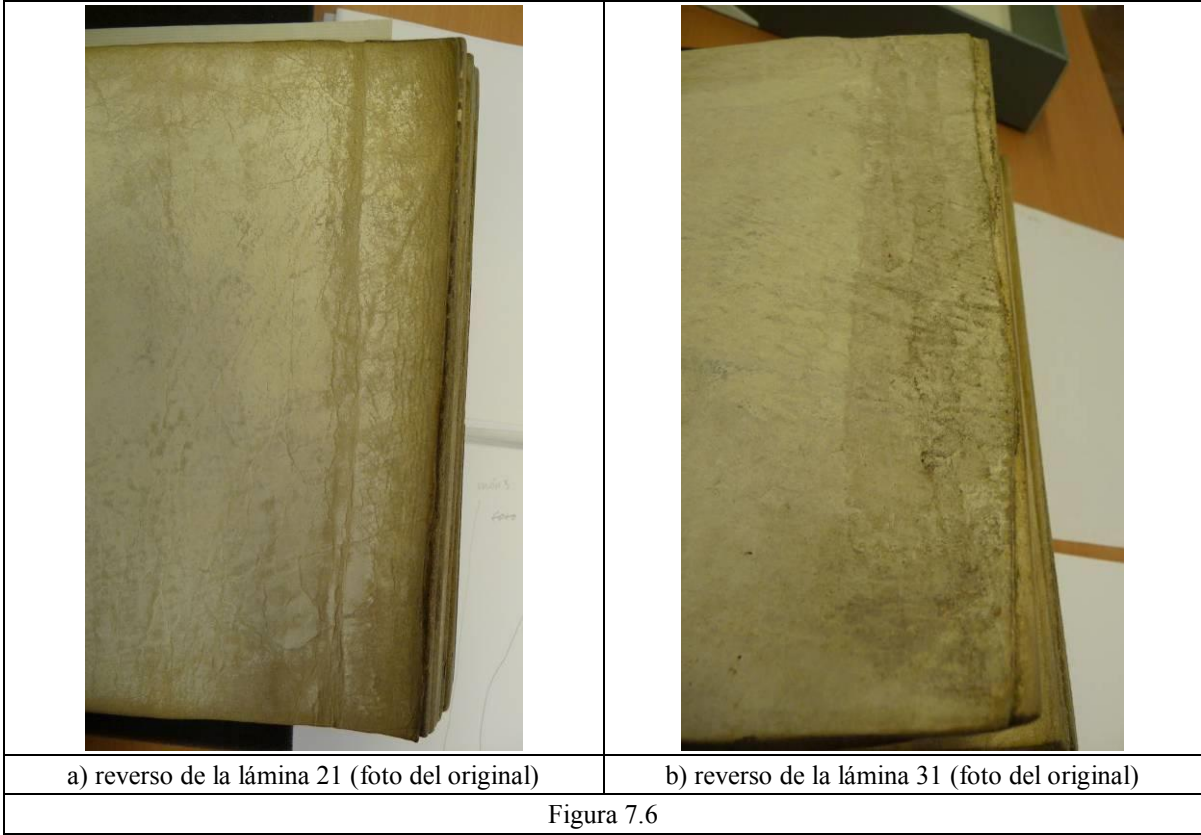
Grupo 1			
			
<i>Vindobonensis an. 4</i>	<i>Nuttall rev. 47*</i>	<i>Fejérváry 30</i>	<i>Laud 17</i>
Grupo 2			
			
<i>Vindobonensis rev. IV*</i>	<i>Nuttall an. 14</i>	<i>Borgia 49</i>	

Figura 6.27

* Imagen rotada horizontalmente



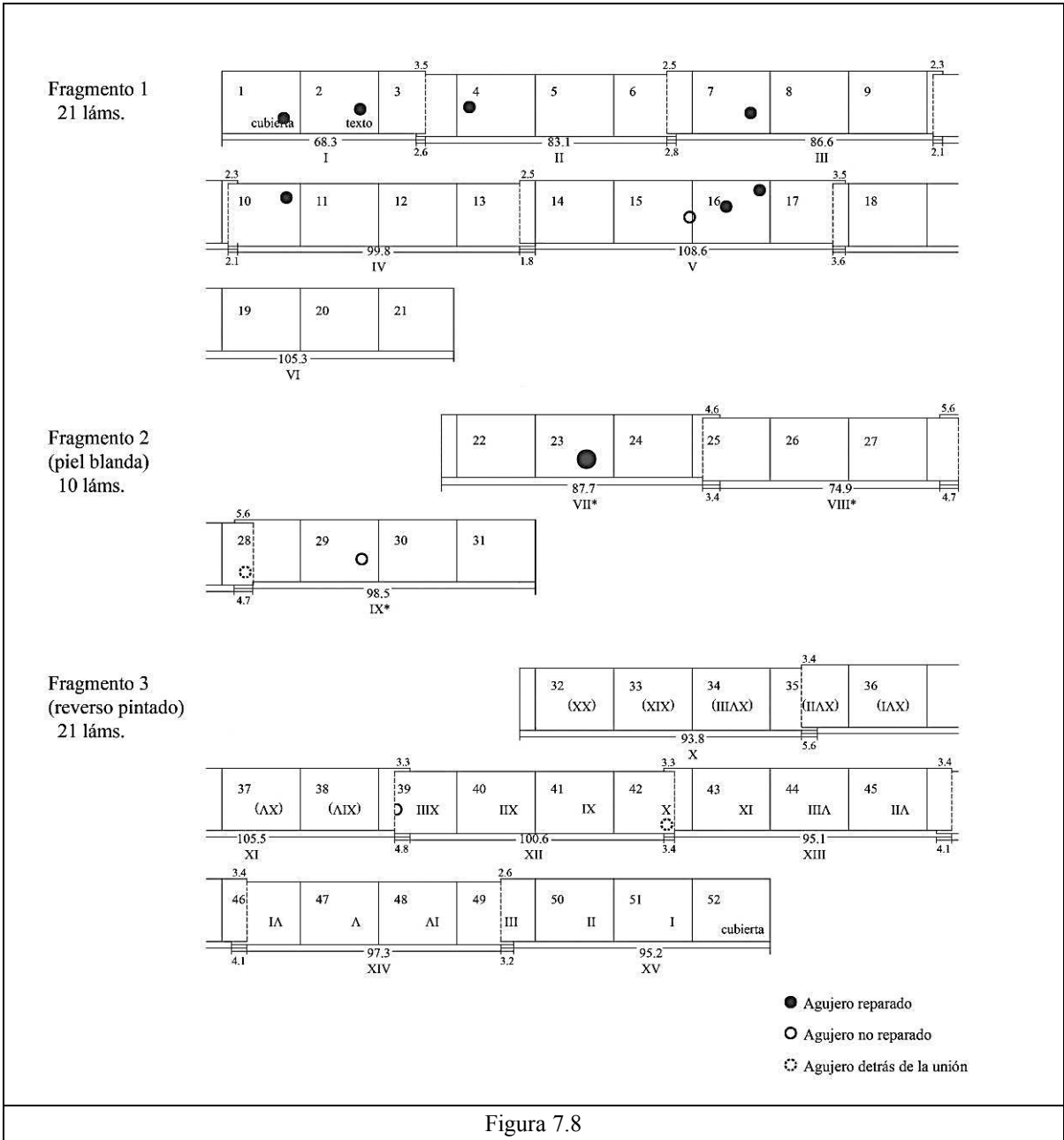


Figura 7.8

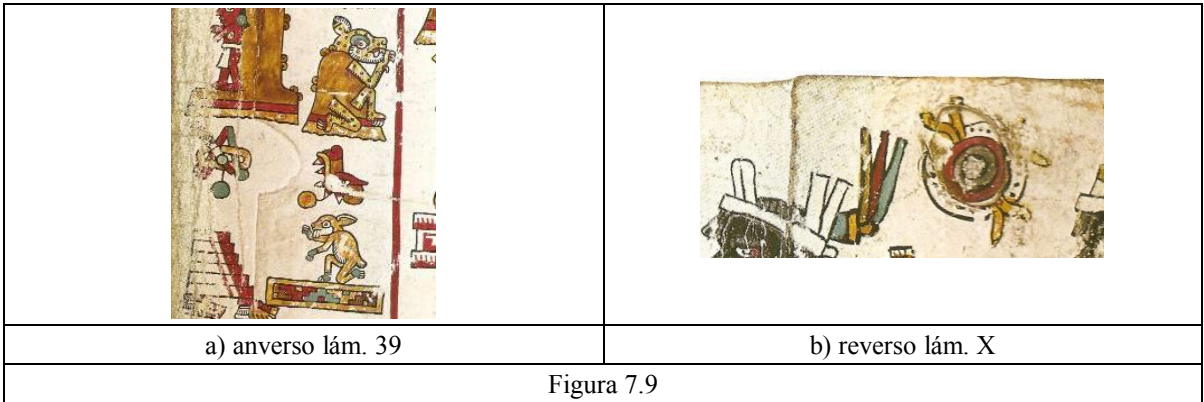


Figura 7.9

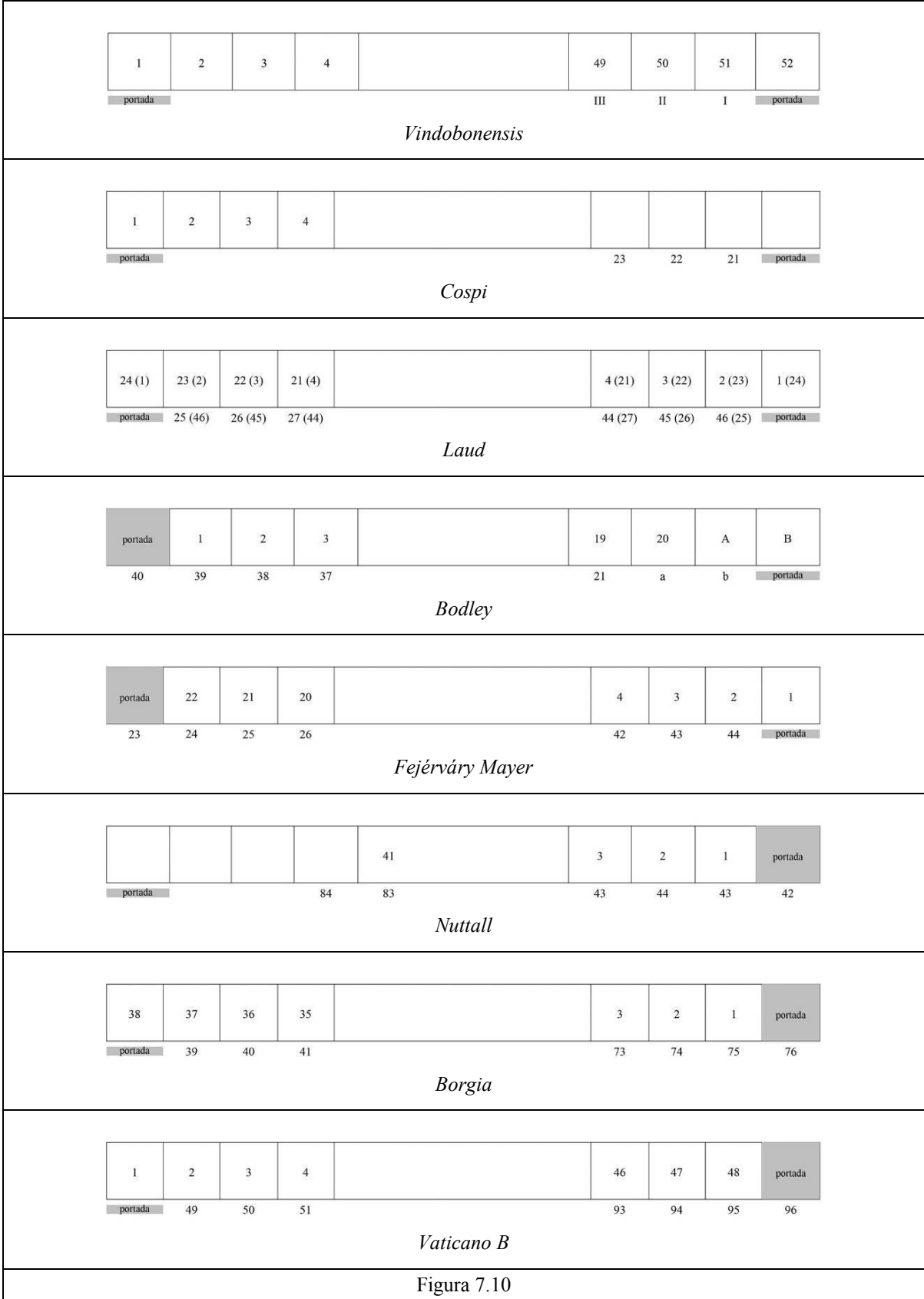


Figura 7.10



Lám. III (foto del original)

Figura 7.11



Lám. IX (foto del original)

Figura 7.12



Lám. II (foto del original)

Figura 7.13



Lám. IV (foto del original)

Figura 7.14



Lám. IV (fotos del original)

Figura 7.15



Lám. IV (foto del original)
 Figura 7.16



Lám. II (foto del original)
 Figura 7.17



Lám. IX (facsimil)
 Figura 7.18



Lám. XI (foto del original)
 Figura 7.19



Reverso de la lám. 24 (foto del original)

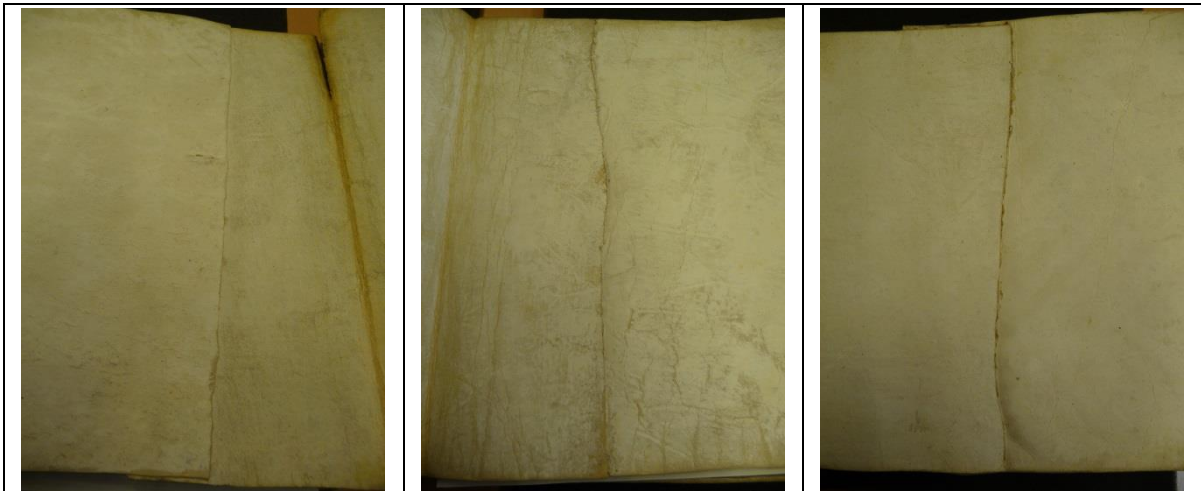
Figura 7.20



a) lám. 49, anverso (foto del original)

b) lám. VI, reverso (foto del original)

Figura 7.21



a) fragmento 1
(piel tiesa)
Reverso de la lám. 6

b) fragmento 2
(piel blanda)
Reverso de la lám. 25

c) fragmento 3
(reverso pintado)
Reverso de la lám. 35

Figura 7.22 (foto del original)



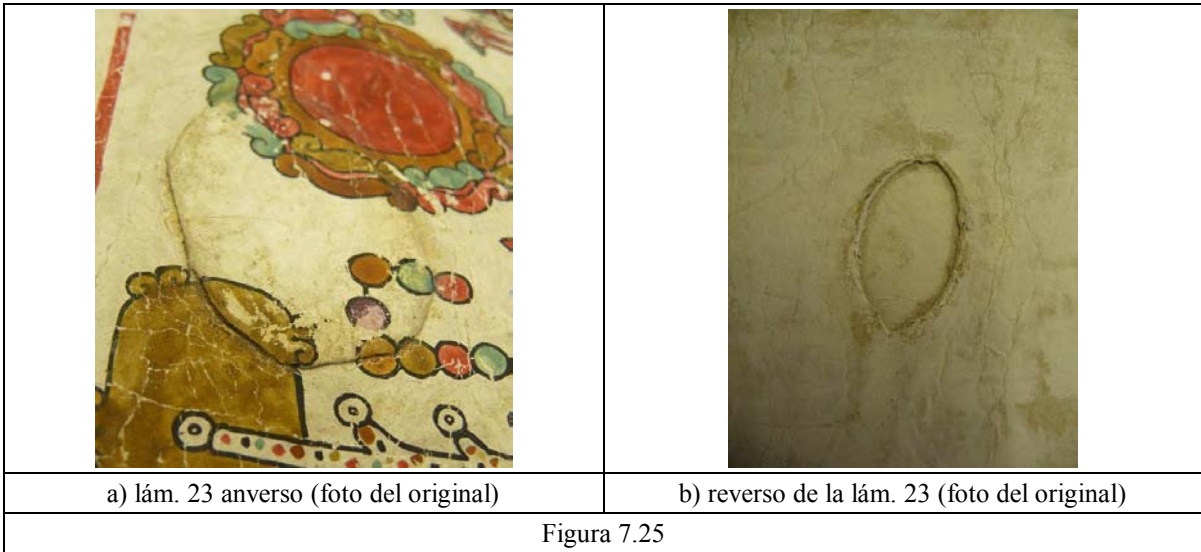
Reverso de la lám. 15 (foto del original)

Figura 7.23



Reverso de la lám. 18 (foto del original)

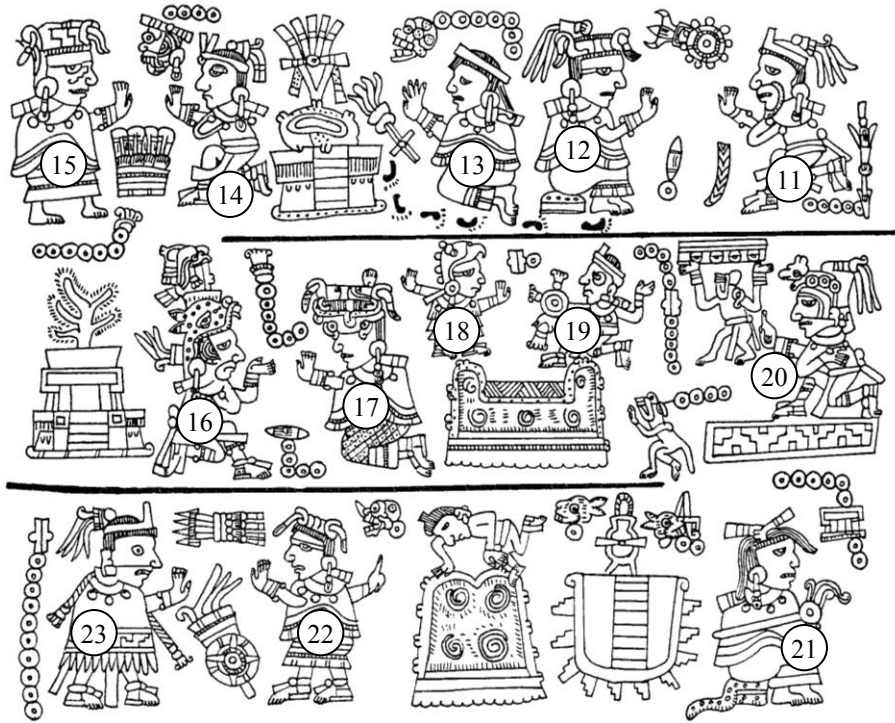
Figura 7.24



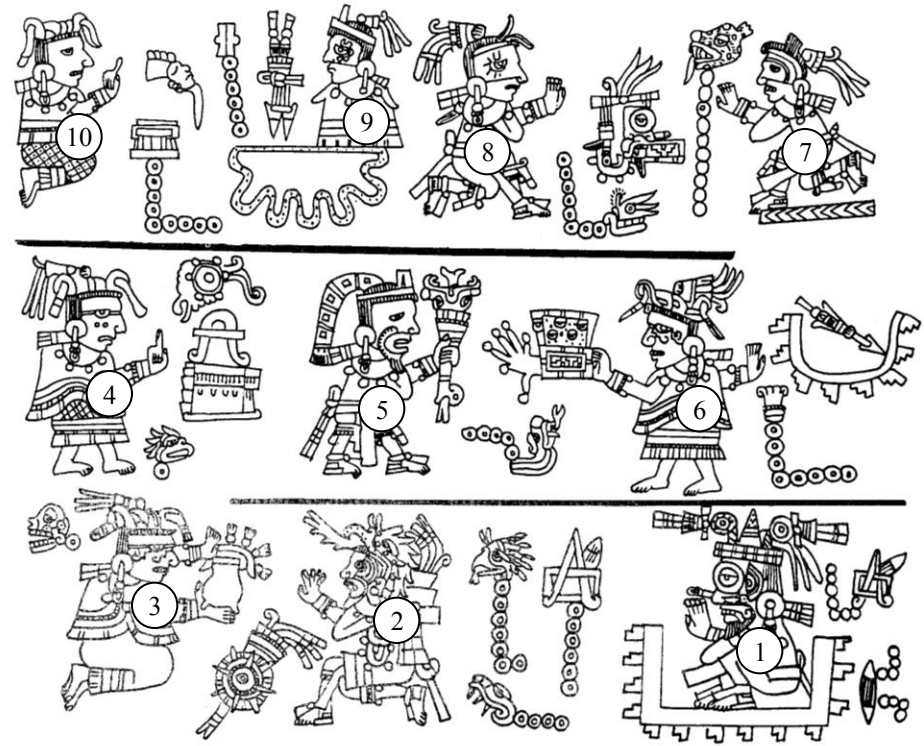


APÉNDICES

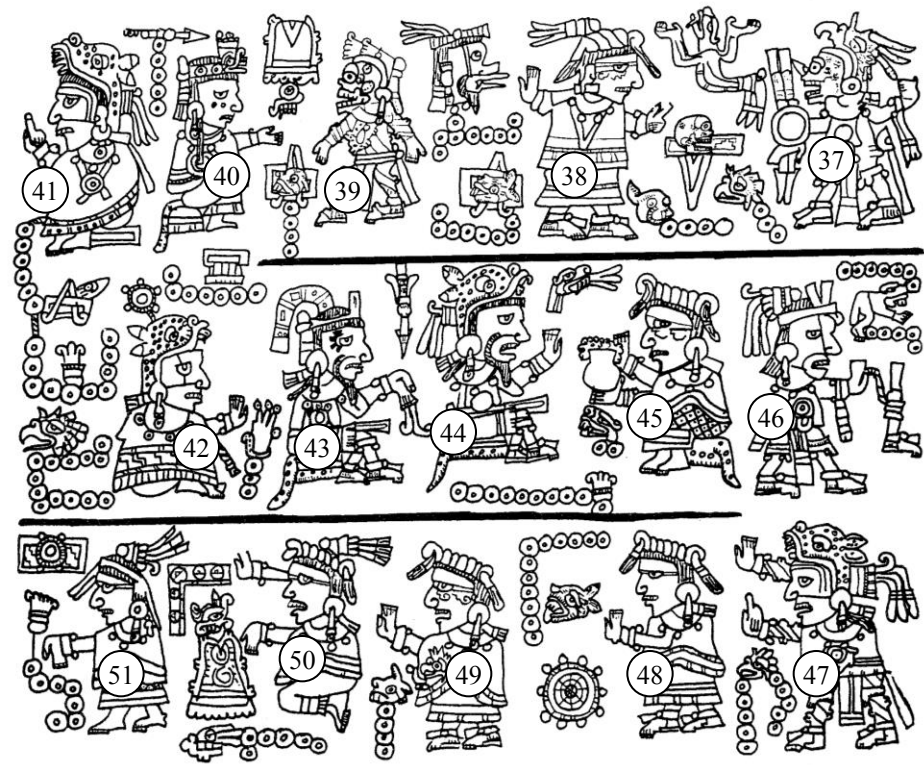
Apéndice 1



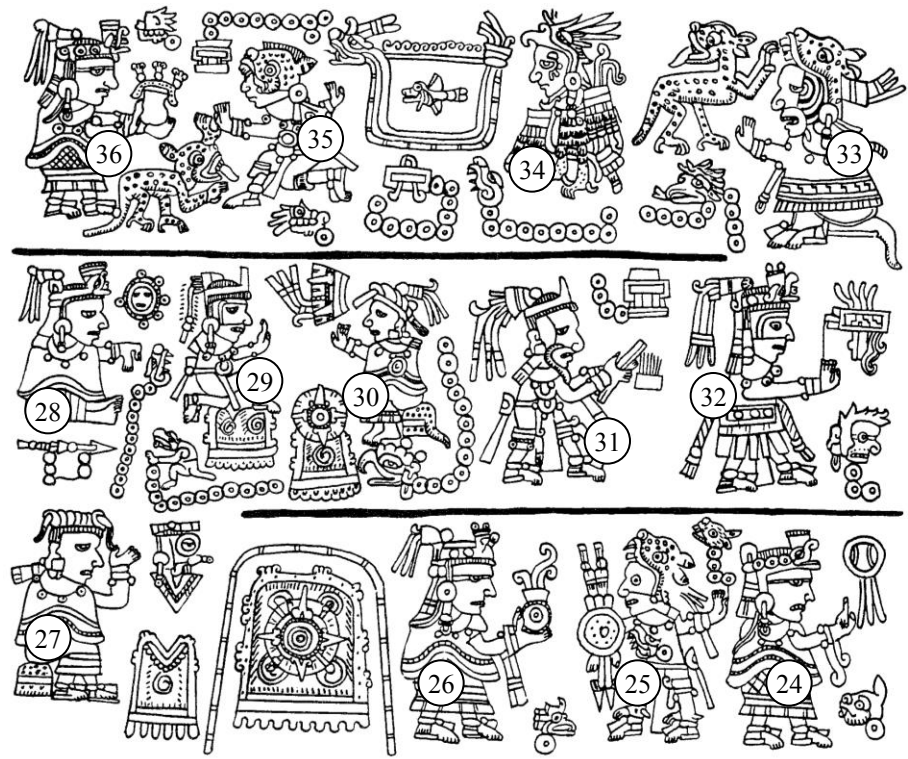
II



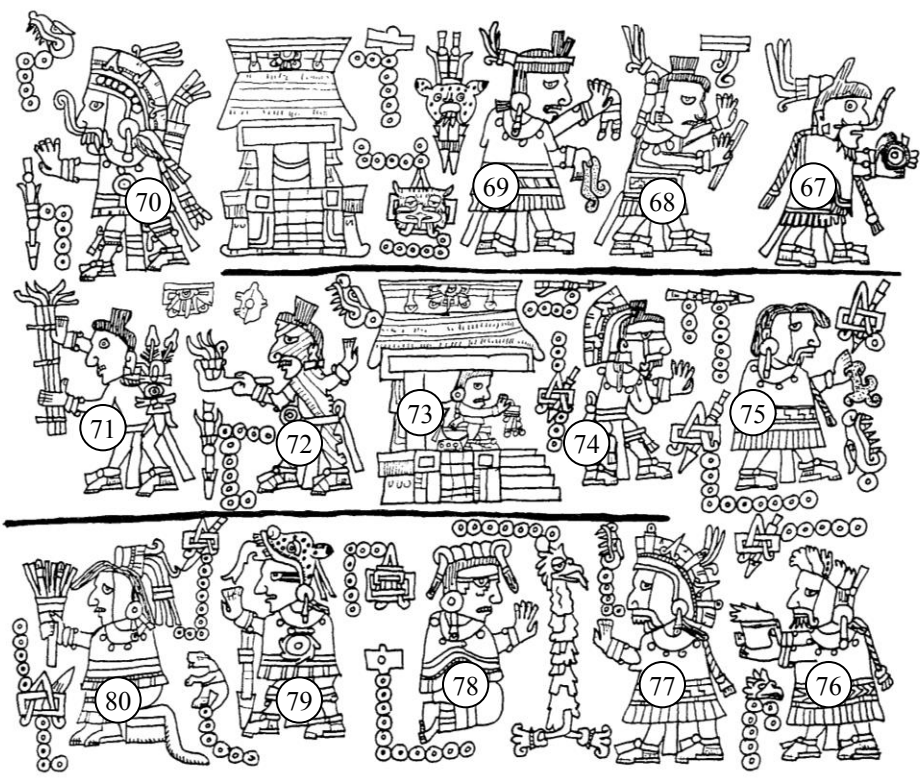
I



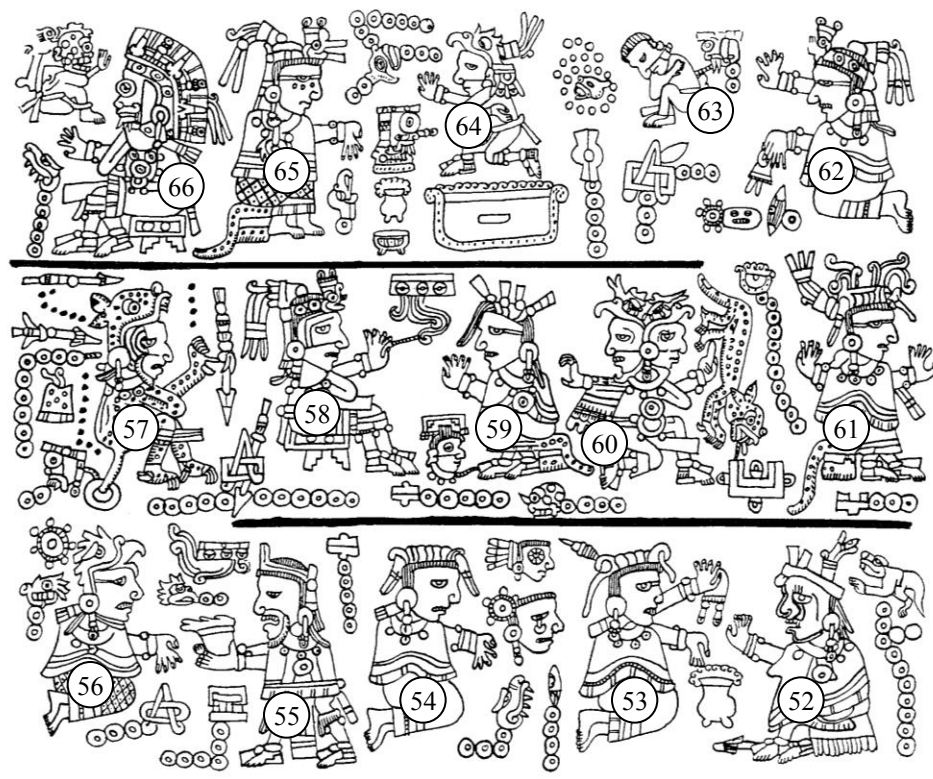
IV



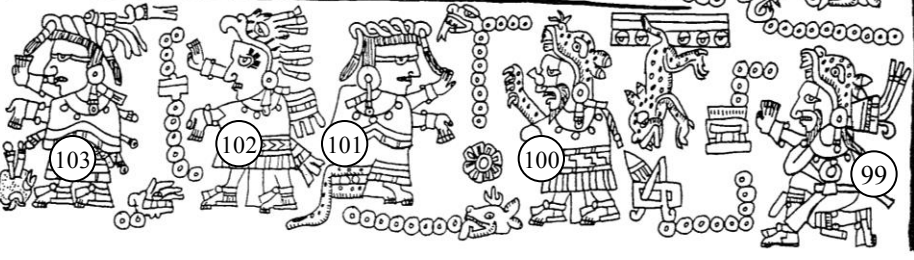
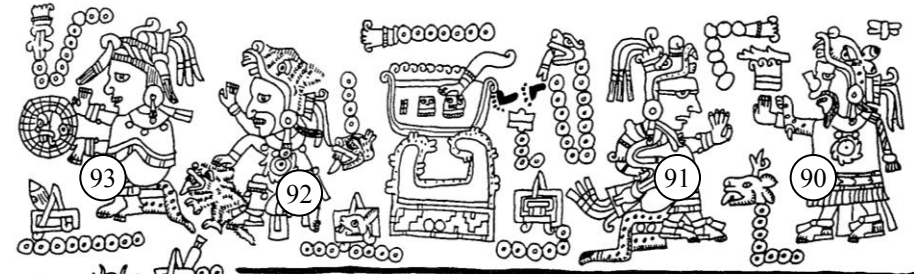
III



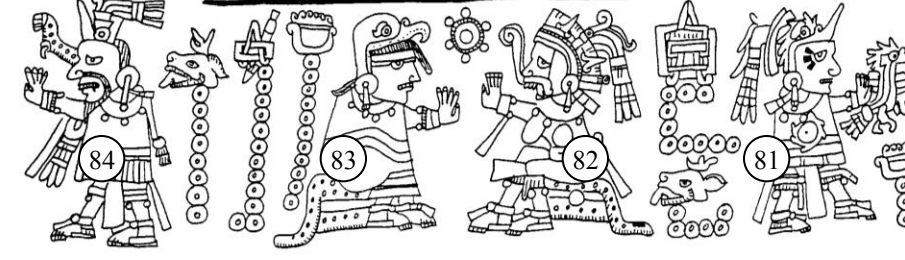
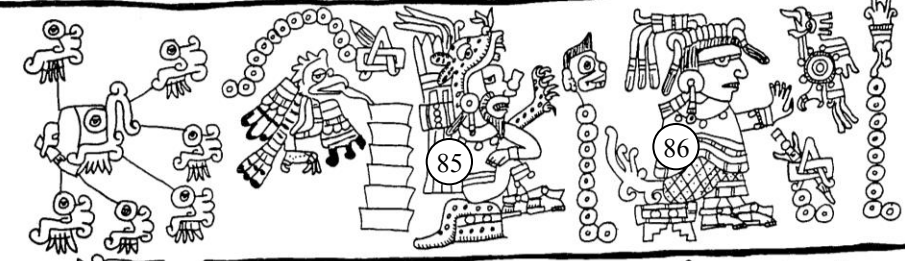
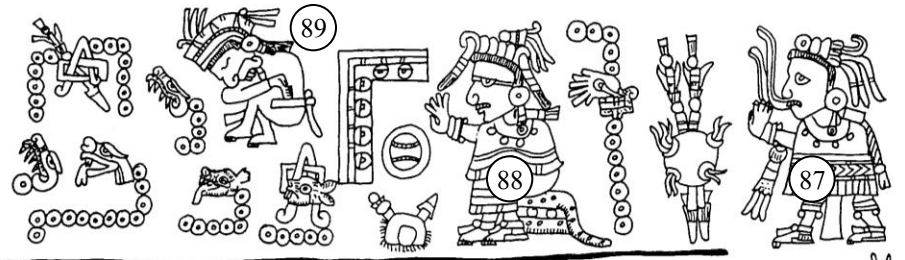
VI



V



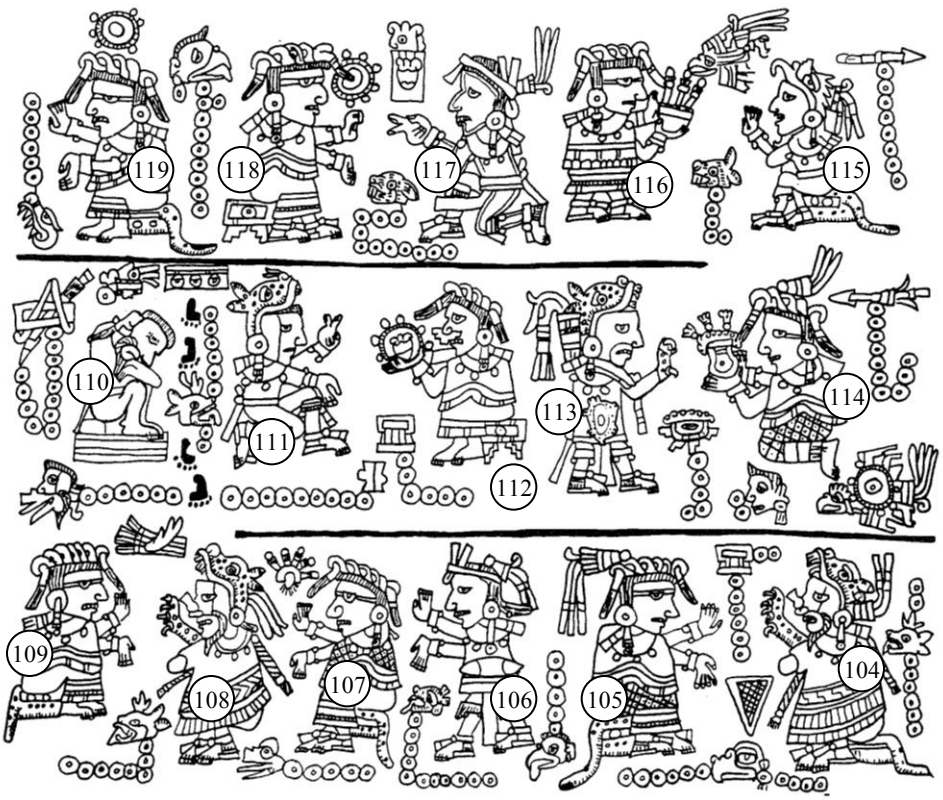
VIII



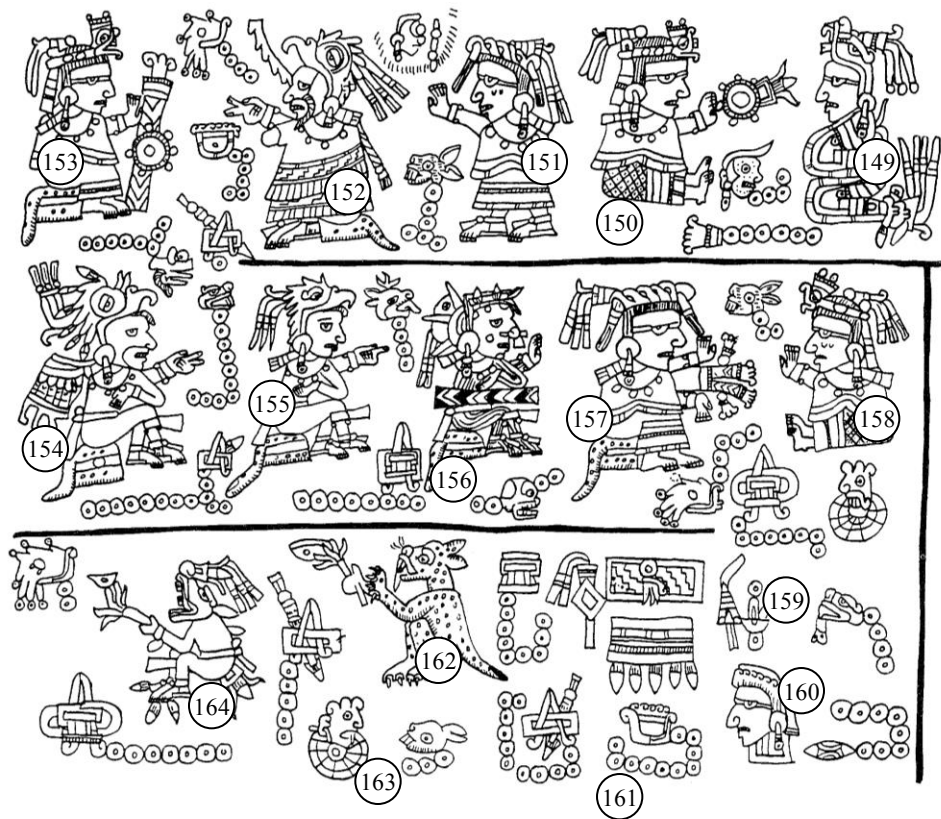
VII



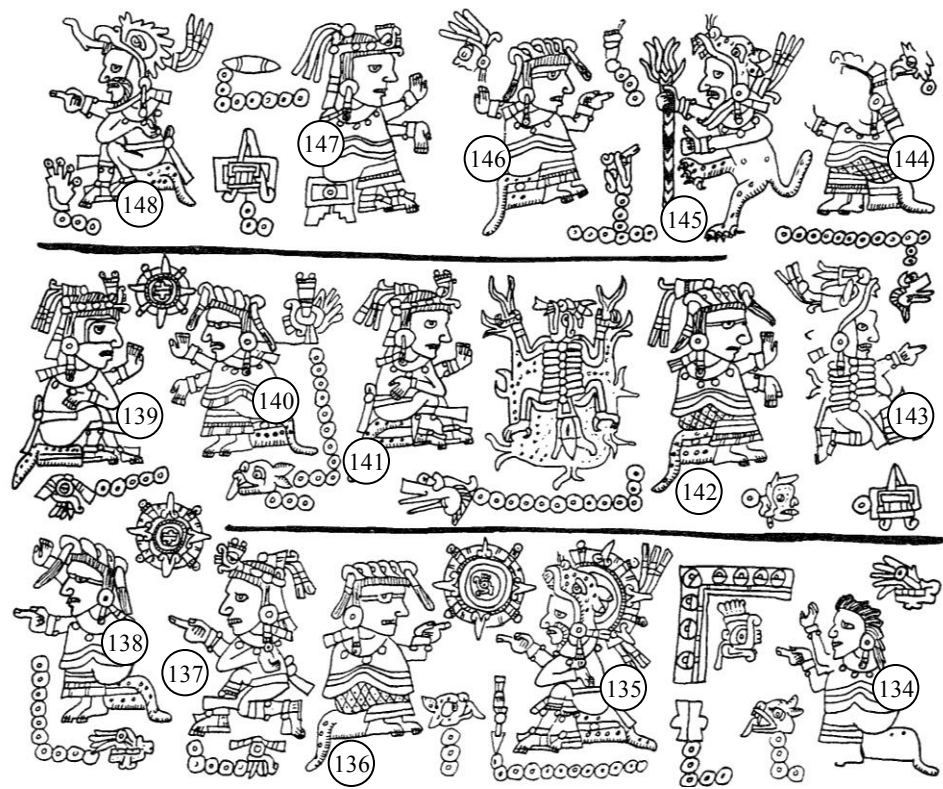
X



IX



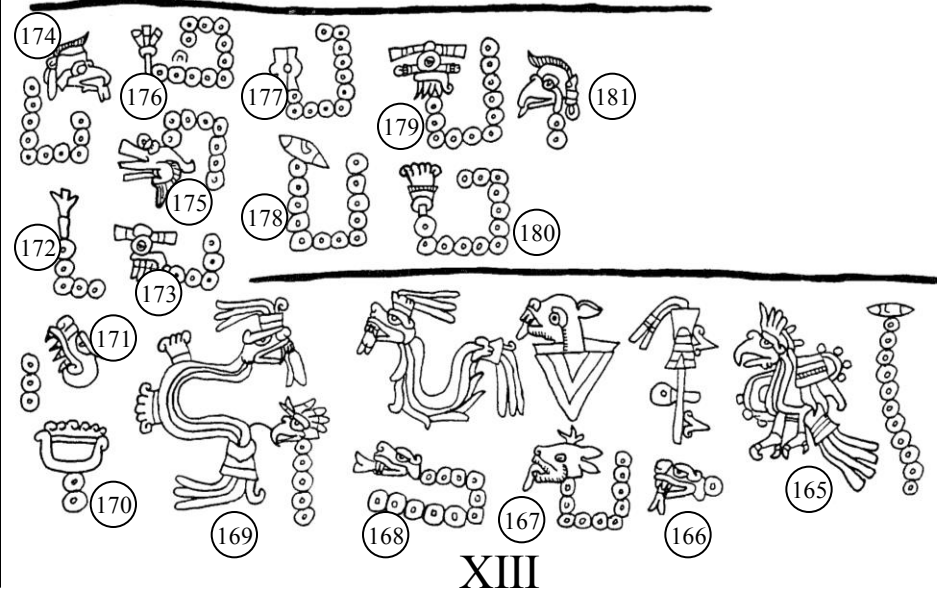
XII



XI

oden de Hieroglyphicorum quae in Hieroglyphis
 ab Emanuele Lusitania rege cum innumeralibus alijs quibus
 psitacox contexta. codicem mortuo Clemente accepit Hieronymus
 et hoc vita defuncto, Car^l (apuanus, qui ante amicus aliquot
 et de Hippolyto sollicito, ne post sui obitum egere cogatur, sponte ex sui
 auro corpore debeat et Hippolyto inunda ex nonnullis recessuaticis b m
 tradidit) petiit hunc codicem sibi pro beneficis, ex hereditate Car^l Hier^o alijs
 à Car^l Salviato testamenti ipsius executori dari.

Reverso de la lám. 2



Apéndice 2 Cuadro genealógico

H = hombre
M = mujer

