



El color del canto. El paralelismo en la pintura teotihuacana

Davide Domenici¹

Recibido: 13 de diciembre de 2021 / Aceptado: 28 de febrero de 2022

Resumen. La relación entre expresiones pictóricas y correspondientes enunciaciones orales es un tema ampliamente debatido en los estudios mesoamericanos, en donde la discusión se ha centrado mayoritariamente sobre los códices posclásicos y coloniales. Buscando profundizar el horizonte cronológico de este tipo de estudios, el presente artículo discute algunas pinturas murales teotihuacanas con el objetivo de identificar posibles correspondencias estructurales entre imágenes y enunciaciones lingüísticas. Después de introducir la discusión hasta la fecha llevada a cabo sobre el problema de la relación imagen-enunciación oral, se comenta un “conjunto gráfico de significado” (así como definido por Mikulska) teotihuacano, conocido como *four element group*, que parece ser un antecedente de análogos conjuntos gráficos posclásicos que tienen una correspondencia con difrasismos conocidos en lenguas indígenas como el náhuatl. El segundo caso de estudio comentado a continuación es un detalle de una pintura mural de Tepantitla (Teotihuacan) la cual muestra una estrecha correspondencia –no solo temática sino estructural– con parte de un canto náhuatl registrado en la *Psalmodia Christiana* de Bernardino de Sahagún. Los dos ejemplos sugieren que en las expresiones visuales teotihuacanas se pueden individualizar los antecedentes de formas expresivas paralelísticas –tanto visuales como orales– que tuvieron un importante desarrollo en las sucesivas épocas de la historia mesoamericana.

Palabras clave: Mesoamérica; Teotihuacan; imágenes; oralidad; paralelismo.

[en] The Color of Chant. Parallelism in Teotihuacan Painting

Abstract. The relationship between imagery and oral enunciation is a debated theme in Mesoamerican studies, where most of the discussion has centered on Postclassic and colonial codices. To expand the chronological depth of this kind of studies, the present article discusses some Teotihuacan paintings in order to identify possible structural correspondences between images and linguistic enunciations. After briefly reviewing the scholarly debate carried out so far, the article will discuss a Teotihuacan “graphic compound of meaning” (as defined by Mikulska) known as *four element group*, apparently an antecedent of similar Postclassic graphic compounds which correspond to well-known difrasisms in indigenous languages such as Nahuatl. The second study case discussed herein is a detail of a mural painting from Tepantitla (Teotihuacan) which shows a strict thematic and structural analogy with part of a Nahuatl chant recorded in Bernardino de Sahagún’s *Psalmodia Christiana*. The two examples suggest that Teotihuacan visual expressions can be conceived as antecedents of parallelistic expressions –both visual and oral– which enjoyed a wide diffusion in later epochs of Mesoamerican history.

Keywords: Mesoamerica; Teotihuacan; imagery; orality; parallelism.

Sumario. 1. Introducción: textos, imágenes y oralidad. 2. El paisaje textual teotihuacano y el *four element group*. 3. Las flores de Tepantitla: ¿un canto pintado? 4. Referencias.

Cómo citar: Domenici, Davide. 2022. “El color del canto. El paralelismo en la pintura teotihuacana”. *Revista Española de Antropología Americana* 52 (2): 281-297.

¹ Universidad de Bolonia. davide.domenici@unibo.it

1. Introducción: textos, imágenes y oralidad

El estudio de las múltiples formas expresivas que los antiguos mesoamericanos agrupaban en el amplio campo semántico de verbos como el náhuatl *icuiloa*, “escribir/pintar/esculpir” o, más generalmente, “crear imágenes” (Mikulska 2008: 36-38) presenta notables desafíos conceptuales. Por un lado, las concepciones émicas reveladas por la terminología indígena nos obligan a reconocer que cualquier distinción taxonómica corre el riesgo de transformarse en una imposición de categorías ajenas al universo cultural que pretendemos entender. Por el otro, está claro al mismo tiempo que categorías indígenas como la de *icuiloa* agrupaban sistemas expresivos funcionalmente diferenciados. Un caso ejemplar es la distinción entre el “escribir” y el “pintar”, distinción que ha suscitado candentes debates taxonómicos sobre la definición misma de escritura y su aplicación a la documentación prehispánica existente (ver p. ej. Brokaw y Mikulska en este volumen). Por una parte, hay que reconocer que los pueblos indígenas mesoamericanos no establecían una distinción *conceptual* entre las dos actividades, cuya unidad me parece bien expresada por la fórmula “sistemas de comunicación gráfica” empleada por Mikulska (2015). Pero por otra, borrar cualquier distinción *funcional* (u “operativa”) entre texto e imagen (así como entre glotografía y la que se ha llamado “semasiografía”) nos llevaría a rotundos fracasos interpretativos como en los que incurrieron los que –antes del desciframiento de la escritura maya– trataban de interpretar semánticamente signos que, en realidad, tenían un valor puramente fonético.

Sin embargo, el reconocimiento del valor heurístico de dichas distinciones funcionales –o, en otras palabras, de la coexistencia de diferentes códigos comunicativos– no debe llevarnos a olvidar que estos se empleaban a menudo en una misma obra, o “espacio gráfico” (Harris 1995), cuya existencia, si bien requería la aplicación de múltiples técnicas de decodificación, era probablemente percibida como un acto unitario (Martin 2006; Hudson y Henderson 2018). Por poner un ejemplo comparativo procedente de otro contexto cultural, el hecho de que una pintura que representa la crucifixión de Cristo incluya un texto como “I.N.R.I” no implica que nosotros –capaces de aplicar al mismo tiempo dos sistemas de decodificación para entender la imagen y el texto asociado– no percibamos la pintura como un todo. O bien, en un ejemplo posiblemente más afín a las prácticas comunicativas mesoamericanas, cuando observamos una imagen de santa Catalina de Alejandría somos perfectamente capaces de entender que la santa no solía rodearse de una espada y de una rueda quebrada, sino que se trata de atributos iconográficos que –gracias a una técnica de codificación funcionalmente diferente de la que se empleó para retratar la santa misma– aluden a los momentos cruciales de la historia de su martirio². El retrato de la santa, por lo tanto, puede ser descrito como expresión unitaria de un sistema de comunicación gráfica multifuncional caracterizado por “heterogeneidad semiótica” (Brokaw 2010), ya que conjuga dos textos visuales funcionalmente distintos, los cuales implican la coexistencia de múltiples códigos o principios operativos (Brokaw y Mikulska en este volumen).

Otro aspecto que hay que tomar en cuenta es que la interpretación de muchas expresiones gráficas mesoamericanas –así como la de las obras cristianas recién

² El ejemplo no es casual. El escribano indígena del *Códice Sierra* (1550-1564) entendió perfectamente este principio de la iconografía cristiana empleando precisamente la rueda quebrada y la espada para significar a santa Catalina o una llave para significar a San Pedro (Gruzinski 1994: 37-38).

mencionadas—, lejos de ser un ejercicio intelectual parecido a un “rompecabezas semiótico”, debía darse mayoritariamente en contextos *performativos* en donde se verbalizaban a través de discursos formalizados, plegarias, profecías y cantos, acompañados por músicas, danzas, etc.

Lo de la verbalización de expresiones gráficas multifuncionales es un tema de enorme interés, sobre todo a la vista de la importancia que los pueblos indígenas mesoamericanos otorgaban a la oralidad formalizada y al canto. Los *huehuetlatolli* o los cantos recogidos en obras como los *Cantares Mexicanos*, los *Romances de los Señores de la Nueva España* o la *Psalmodia Christiana* de Bernardino de Sahagún, en donde expresiones orales náhuatl fueron registradas gracias a la que Ángel María Garibay (2007: 15) ha llamado la “luminosa prisión del alfabeto”, son ejemplos destacados —si bien cuantitativamente limitados y despojados de elementos como melodía, entonación y ritmo— de la complejidad y riqueza de las antiguas artes retóricas indígenas. Sin duda, en la gran mayoría de los casos, los cantos y las diferentes formas de lenguaje metafórico o “encubierto” (Mikulska 2015: 55-66) debían aprenderse de memoria y ser transmitidos de forma oral. De hecho, según Alfonso Lacadena, “los sistemas de escritura del Altiplano mexicano nunca fueron utilizados para registrar cantos” (Lacadena 2010: 398)³. Sin embargo, según los informantes de Sahagún, en el *calmecac* a los sacerdotes “se les enseñaban los cantos que llamaban cantos de los dioses. Estaban escritos en libros” (Sahagún 1950-1982, Libro 3: 65).

Para tratar de entender esta aparente contradicción es preciso considerar que, como nos recuerda Carlo Severi, la oposición entre escritura y oralidad “no es falsa, sino que falaz” (Severi 2004: xiii). En sus estudios de antropología de la memoria, el antropólogo italiano ha demostrado como varios pueblos indígenas americanos utilizaron sistemas de comunicación gráfica no estrictamente escriturarios (es decir, no glotográficos) para registrar discursos orales y cantos rituales. Su estudio de la “pictografía” de los kuna de Panamá, revela una compleja articulación mnemónica entre imágenes y palabras rituales, formas expresivas que comparten rasgos estructurales comunes, siendo el paralelismo el principal de ellos.

Uno de los ámbitos mesoamericanísticos en donde el estudio de una relación compleja análoga entre imagen y enunciación oral ha dado sus frutos más interesantes es el de los códices posclásicos y coloniales. Si bien nuestro conocimiento de los contextos de uso de los manuscritos mánticos o histórico-narrativos es sumamente limitado, contamos de hecho con varias líneas de evidencia que sugieren que los códices eran empleados en contextos *performativos*, en donde su enunciación debía darse en formas parecidas a la del canto y la plegaria. A partir de un trabajo pionero de Maarten Jansen (1982), varios investigadores han estudiado las posibles formas de enunciación de los manuscritos (p.ej. King 1990, 1994; Monaghan 1990; Byland y Pohl 1994; Loo 1994; Brotherston 1995; Jansen 1999; Johansson 2004; Mikulska 2008, 2010, 2015; Jansen y Pérez Jiménez 2009a, 2009b, 2010; Craveri y Valencia 2011; Frassani 2018), llegando incluso a proponer “lecturas” específicas de ellos, como hicieron Jansen y otros colegas en su conocida serie de ediciones de los códices mesoamericanos. Siguiendo una línea de investigación totalmente diferente, en

³ Aunque se haya propuesto que los signos asociados a volutas de la palabra en la iconografía teotihuacana puedan aludir al contenido de expresiones orales como cantos, al parecer esos signos funcionaban como calificadores que indicaban el tipo o género de enunciación, más que como registros logofonéticos de los cantos mismos (Colas 2011; Nielsen 2014).

otros trabajos propuse que el hecho de que los códices se enunciaran en forma de “canto florido” llegó a influir hasta en la selección de los materiales empleados para su pintura (Domenici 2016, 2021).

Lamentablemente, nuestro entendimiento de la forma exacta en que los códices se enuncian es limitado y dependiente de los pocos casos en donde podemos contar con los que parecen registros alfabéticos de lecturas de códices, como por el contenido alfabético del *Códice Aubin* y de los llamados *Manuscritos 85 y 40*, los cuales parecen transcribir lecturas de un manuscrito pictórico afin a la llamada *Tira de la Peregrinación* o *Códice Boturini* (Johannson 2004). El caso es especialmente interesante, ya que los textos coloniales registran lecturas que se basan tanto en signos calendáricos, toponímicos y antroponímicos (es decir glotográficos, con función prevalentemente onomatográfica) como en representaciones icónicas, lo cual demuestra que en los manuscritos pictóricos se empleaban signos funcionalmente diferenciados conjuntamente para “detonar” (Mikulska 2015: 408, 488) un discurso oral unitario altamente formalizado.

Puede debatirse el nivel de formalización y estandarización del discurso oral basado en los signos no glotográficos (ver Mikulska 2015: 311-312, 336, 358, 474-476, 490), pero es importante recordar que la flexibilidad del discurso oral no impide que, en muchos casos, este se transmita de manera estrictamente formalizada y persistente en el tiempo. Es, por ejemplo, el caso de los Veda, textos sagrados que Jan Assmann definió como “templos textuales” cuya actualización requería una repetición literal que los brahmanes preferían basar en la memoria más que en el texto escrito (Assmann 1997: 66). Regresando a Mesoamérica, por ejemplo en el *Códice Selden*, se encuentran interesantes indicios del alto nivel de formalización de la enunciación de un discurso oral basado en imágenes, en donde las representaciones icónicas de los elementos que componen grupos de ofrendas son unidas por una línea que parece indicar, de manera normativa, su correcto orden de lectura (Jansen y Pérez Jiménez 2009a: 14; ver también Mikulska 2015: 305-306). Como bien aseveró Jansen (1982, I: 42) y demostró en detalle Severi (2004) en su estudio de la pictografía kuna, la relación entre imágenes y enunciaciones orales –lejos de ser volátil o ambigua– es una relación *convencional* compartida socialmente (es decir, no meramente individual) que permite la verbalización fiel de un discurso oral canónico y formalizado.

El hecho de que algunos de los ejemplos del *Códice Selden* comentados por Jansen indiquen un orden de lectura que corresponde a conocidos difrasismos en lengua mixteca (*yaha yahui*, “águila serpiente de fuego”; *dzeque dziñuhu*, “jade oro”), nos lleva a una vertiente específica del estudio de los códices la cual resulta de sumo interés para los casos que se van a discutir más adelante. Se trata de la tradición de estudios que se ha centrado en la búsqueda de “digrafismos” o “conjuntos gráficos de significado” (Mikulska 2015), que muchas veces corresponden con difrasismos o series metonímicas (que incluyen dos o más términos) bien conocidas en varias lenguas mesoamericanas (Dehouve 2009, 2011). El extenso tratamiento que Katarzyna Mikulska ha hecho recientemente de este tema demuestra que, si bien los elementos visuales no deberían necesariamente corresponderse con una enunciación oral específica, en muchos casos es sumamente probable que este fuera el caso (Mikulska 2015: 375-405).

En suma, textos escriturarios, textos visuales y textos orales transmitidos mnemónicamente constituían un complejo “paisaje textual” (*textscape*) que debía constituir una parte fundamental de la memoria cultural mesoamericana, cuya transmisión y

reproducción se daba principalmente en contextos *performativos* de carácter narrativo, musical y coréutico, o, en las palabras de Simon Martin, “en un mundo de experiencias auditivas y visuales” (Martin 2006: 60).

Los estudios hasta aquí mencionados se han centrado sobre todo en manuscritos nahuas y mixtecos de época posclásica y colonial, pero es probable que los orígenes de los sistemas de comunicación gráfica en ellos empleados, y quizás de sus formas de verbalización, se remonten mucho más atrás en el tiempo, cuando menos hasta el periodo Clásico. Es justamente con el fin de explorar esta posible profundidad cronológica que pasamos ahora a discutir algunos ejemplos procedentes del amplio corpus gráfico de Teotihuacan.

2. El paisaje textual teotihuacano y el *four element group*

Nuestro entendimiento del paisaje textual teotihuacano se ve dificultado por el desconocimiento de la lengua hablada en la ciudad y por el hecho de que el sistema de escritura allí empleado se sigue resistiendo a todo intento de desciframiento propiamente dicho. Sin embargo, ciertos fructíferos ensayos de desciframiento semántico –basados en la comparación con otros sistemas de escrituras mesoamericanas– nos permiten tener una idea bastante detallada de su funcionamiento. Es preciso aclarar que el uso que comúnmente se hace del náhuatl para intentar estos desciframientos semánticos debe entenderse como un simple recurso analítico, sin ninguna implicación directa sobre la lengua teotihuacana. Pero, a pesar de las numerosas dificultades, los estudios hasta la fecha realizados indican claramente que en Teotihuacan se desarrollaron prácticas comunicativas que bajo muchos aspectos se pueden considerar al origen de las que se emplearon en los siglos sucesivos, incluyendo un sistema de escritura glotográfica de tipo logofonético así como una tradición cartográfica estrechamente relacionada con ello (véanse, entre otros, Taube 2000, 2011; Helmke *et al.* 2017, 2019; Valdez 2020; Helmke y Nielsen 2021; Whittaker 2021; Domenici en prensa).

Así como ocurre en otros sistemas onomatográficos, es decir sistemas de escritura empleados primariamente para transcribir nombres, los glifos teotihuacanos se encuentran a menudo integrados en conjuntos iconográficos, o “espacios gráficos”, más amplios, en donde funcionan como registros onomásticos, titulares, etc. De hecho, el estudio de las modalidades de interacción entre imagen y escritura en Teotihuacan ha revelado un notable virtuosismo escriturario, que –así como ocurre en otros contextos mesoamericanas– a menudo enfatiza la componente icónica de los glifos de manera que estos “parezcan” imágenes (Domenici 2017a), incrementando así su densidad semiótica (Houston y Stauder 2020) y, de alguna manera, jugando en el área gris que existe entre iconografías sumamente codificadas y sistemas de escrituras fuertemente icónicos.

Ya que el intento de este ensayo es identificar elementos del sistema teotihuacano de comunicación gráfica que puedan estar genealógicamente relacionados con los que han sido estudiados en los códices posclásicos, y especialmente con sus formas de enunciación oral, es por supuesto lamentable que no conozcamos ningún ejemplar de códice teotihuacano. A propósito de ello, sin embargo, es interesante recordar que Jesper Nielsen y otros colegas han reconocido recientemente la imagen de un códice en las pinturas murales del Cuarto 1, Plataforma 14 de la Zona 3, sobre el lado este de la Calzada de los Muertos (Nielsen *et al.* 2021: 258-261; véase De La Fuente

1995a: fig. 8.5). Significativamente, el manuscrito no está marcado solamente por el mismo signo “día” (*ilhuitl*) que marca los códices en varios manuscritos coloniales, sino que de su superficie brotan distintos tipos de flores. La representación de “emisiones” que surgen de las páginas de manuscritos es también conocida en el área maya –véanse las vasijas mayas K760 y K1565 en donde el Dios Bufón como personificación del papel (*juun*) emerge de las páginas de los códices (Stuart 2012: 131)–, pero en este caso es especialmente notable su forma “florida”, quizás una referencia a la “palabra florida” con que se enunciaban e, implícitamente, al carácter “florido” de los materiales pictóricos empleados en su manufactura.

A falta de códices teotihuacanos preservados, el abundante acervo de pintura mural y cerámica ofrece sin embargo notables posibilidades de estudio. El primer ejemplo que quiero aquí comentar es un conjunto iconográfico que Hasso von Winning (1958: 6-8) identificó por primera vez en algunas figurillas cerámicas, llamándolo *four symbol pattern* (o *four element group*, “glifo ‘4 signos’” en español) que después fue comentado por George Kubler (1967: 10-11) y, con mucho más detalle, por el mismo von Winning (1977: 19-22; 1987, vol. 2: 79), quien observó que el conjunto aparece también en vasijas y pinturas murales. Se trata de la yuxtaposición de cuatro bandas conteniendo los que von Winning identificó como signos relacionados con el agua y el fuego. En la forma más común del conjunto, los signos son: una serie de ojos romboidales separados por líneas verticales (análogos a los que aparecen en el brasero sobre la cabeza del Dios Viejo del Fuego⁴), una serie de signos “doble peine” (representación de un bulto de maderos atados), una serie de ojos ovales (que normalmente marcan los cuerpos de agua) y una serie de puntos o líneas (que parecen representar gotas). Según von Winning (1987: 79 y fig. 4), su significado sería, respectivamente: quemar incienso, bulto de maderos, agua terrestre y lluvia. En los ejemplos conocidos del *four element group* el orden de las bandas puede variar y, en algunos casos, aparecen signos diferentes, como por ejemplo el quincunce o unas conchas en lugar de un signo de agua (Figura 1). Hay además casos en donde pueden aparecer solamente dos o tres de las bandas.

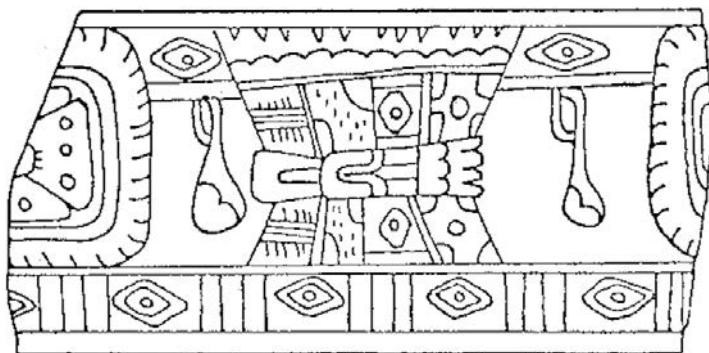


Figura 1. El *four element group* en una vasija teotihuacana. En este caso el grupo contiene, de izquierda a derecha, los signos “doble peine”, una conjunción de signos ovales y gotas de lluvia, ojos romboidales y quincunces (von Winning 1987, vol. 2: 79, fig. 3c).

⁴ En un trabajo de hace muchos años interpreté este signo como la representación de la luminosidad del fuego que se difunde desde el centro hacia los cuatro rumbos del universo (Domenici 2002).

El mismo von Winning interpretó al conjunto como una “frase” o “conjunto de palabras” que parafraseó como “una ofrenda para agua suficiente para una buena cosecha en el periodo venidero”, en donde las palabras subrayadas corresponderían respectivamente a los signos ojo romboidal, lluvia, ojos ovales y bulto de maderos (von Winning 1987, vol. 2: 79, fig. 4). Si bien la “lectura” propuesta por von Winning puede ser sumamente especulativa y debatible, es interesante recordar que el mismo von Winning observó una vasija en donde el *four element group* se asocia a una vírgula de la palabra (Figura 2), como si representara o calificara el contenido de una “oración” (von Winning 1987, vol. 2: 79, fig. 1).



Figura 2. El *four element group* asociado a una vírgula de la palabra. En este caso el grupo contiene, de izquierda a derecha, gotas de lluvia, “doble peine”, quincunce y ojo romboidal (von Winning 1987, vol. 2: 79, fig. 1).

Fue James Langley (1986: 96, 102-103; 1992: 266; 2002: 292) quien observó la relación entre el *four element group* y temas iconográficos de carácter marcial. El ejemplo más destacado de esta asociación es el tablero del Pórtico 13 de Tetitla, encontrado en estado fragmentario y conocido gracias a un dibujo de Laurette Sejourné (1966: fig. 15), en donde el grupo (en la forma tripartida ojos romboidales, ojos ovales, doble peine) constituye la cenefa que enmarca el acceso y las figuras de guerreros con flechas en la mano que caminan, encima de una banda con huellas de pie, hacia un grupo de tres cuchillos sacrificiales (con toda probabilidad un topónimo). Otro ejemplo que se puede añadir procede del Pórtico 3 del mismo conjunto de Tetitla, en donde una persona de perfil con ornamento circular/espejo en la espalda se dirige hacia un elemento circular con círculos concéntricos (Figura 3), parecido al ornamento de espalda, atravesado diagonalmente por bandas con el *four element group*, lo cual parece formar un conjunto emblemático con simbolismo militar (Miller 1973: 122; von Winning 1987: 79, fig. 2a; De La Fuente 1995b: fig. 19.3).

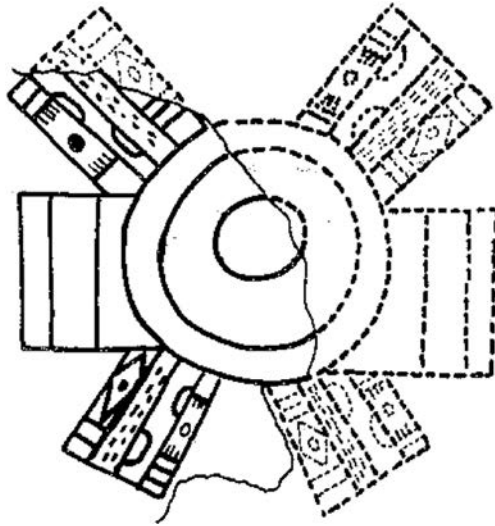


Figura 3. El *four element group* en una pintura mural del Pórtico 3 de Tetitla (von Winning 1987, vol. 2: 79, fig. 3a).

Basándose en este tipo de asociaciones, Langley observó la “analogía conceptual” entre el *four element group* y el difrasismo náhuatl *atl-tlachinolli*, “agua-cosa quemada”. Significativamente, este difrasismo (por cierto, común en varias lenguas mesoamericanas) parece corresponder a varios “digrafismos” o “conjuntos gráficos de significado” observados en los códices (Mikulska 2015: 379-381, fig. 82). A pesar de algunas claras diferencias (en Teotihuacan nunca aparece la imagen de “campo quemado”, es decir el grafismo que en la imaginería posclásica corresponde más comúnmente a *tlachinolli*) la analogía es, de hecho, notable. Por supuesto, así como lo comentado por Mikulska en relación con las imágenes posclásicas, la variabilidad de las expresiones gráficas sugiere que estas no necesariamente dependen plenamente de una forma del habla (Mikulska 2015: 381). Esta aseveración es confirmada por otros ejemplos de imágenes teotihuacanas en donde elementos relacionados con agua y fuego se emparejan (y a veces asociados con iconografía marcial), sin que haya necesariamente una correspondencia con una expresión oral: véanse por ejemplo las bandas cruzadas (con ojos romboidales y volutas de agua) en el tablero del Pórtico 1 de Totómetla (Juárez y Ávila 1995: láminas 9 y 10; Juárez 2017) y sobre todo la vasija pintada al fresco hoy en el Museo Anahuacalli, donde la imagen de un hombre con tocado de quetzal-mariposa encima de un glifo (de hecho un conjunto glífico con posible función nominal o titular, quizás en este caso referido a un guerrero difunto; ver Taube 2011: 92-93; Domenici en prensa) está enmarcada por dos bandas que corren a lo largo de los márgenes superior e inferior de la vasija, marcadas respectivamente por volutas de agua y una variante del bulto de maderos o “doble peine” (Conides 2018: fig. 5.2). Las bandas, más que registrar una específica expresión oral, parecen tener una función adjetival que explicita el contexto marcial de la escena. Dicho esto, la frecuente repetición del *four element group*, su relación con iconografía bélica y, sobre todo, su asociación con una vírgula de la palabra sugiere que en el *textscape* teotihuacano bien pudiera haber existido una expresión oral del

tipo “serie metonímica” compuesta por dos, tres o cuatro elementos relacionados con agua y fuego que aludían metafóricamente a la guerra, constituyendo así un paralelo lingüístico del elemento gráfico *four element group*. El hecho de que dos de los elementos del *four element group* (el bulto de maderos y el quince) aparezcan emparejados en la Estela 1 de Xochicalco (von Winning 1987, vol. 2: 78, fig. 4d) sugiere además que las apariciones teotihuacanas constituyan ejemplos tempranos de una serie genealógica que –a través de manifestaciones epiclásicas– condujo a varios digrafismos y difrasismos empleados en épocas más tardías.

3. Las flores de Tepantitla: ¿un canto pintado?

En el caso que acabamos de comentar la correspondencia entre el “conjunto gráfico de significado” y una expresión oral es del todo hipotética, sobre todo a falta de cualquier registro de expresiones orales teotihuacanas que pueda atestiguar la existencia de un difrasismo análogo a *atl-tlachinolli* y a sus correspondientes en otras lenguas mesoamericanas. Sin embargo, un indicio más interesante –aunque necesariamente igual de hipotético– procede del segundo caso que quiero aquí comentar, es decir la famosa pintura mural del Pórtico 2 de Tepantitla, comúnmente conocida como “Tlalocan”. Es importante observar que en el interior de la pintura aparecen varios conjuntos glíficos infijados en la base de plantas (Angulo 1972), lo cual demuestra que se trata de un conjunto gráfico multifuncional en donde imágenes se conjugan con logogramas y, quizás, fonogramas. Fue George Cowgill quien observó, en un ensayo pionero bajo muchos aspectos, la correspondencia temática entre la pintura mural de Tetitla y la plegaria a santa Clara contenida en la *Psalmodia christiana y sermonario de los santos del año* (1583) de Bernardino de Sahagún (Cowgill 1992: 236; Anderson 1993: 236-241). De hecho, en ambos casos se describe una montaña repleta de flores que emiten rocíos y fragancias y rematada por una gran planta antropomorfa (que en el texto náhuatl se describe como *tlaçoilhuicasuchitl* [...] *sancta Clara*, “la flor celestial [...] santa Clara”; Anderson 1993: 238-239).

Otra vez, la correspondencia puede ser del todo incidental, basada sencillamente en el carácter pan-mesoamericano de la noción de “montaña florida” (Taube 2004). Sin embargo, otra observación de Cowgill sugiere que la relación genealógica entre el sistema teotihuacano de comunicación gráfica y algunos cantos náhuatl pueda ser más estrecha de los que aparece a primera vista. De hecho, Cowgill notó que uno de los conjuntos glíficos infijados en los tallos o troncos de las plantas representadas en unas pinturas procedentes de Techinantitla, estructuralmente muy parecidas a las que aparecen en Tepantitla, registra el nombre de la planta misma: la imagen de una flor encima de un hueso rojo puede ser semánticamente leída como “Flor Hueso Rojo”, lo cual corresponde exactamente al náhuatl *tlapalomixochitl* (*Polianthes tuberosa*), de *tlapal-li* (“rojo”), *omi-tl* (“hueso”) y *xochi-tl* (“flor”), un nombre de flor registrado (en la forma *tlapalomisuchitl*) precisamente en la mencionada plegaria a santa Clara de la *Psalmodia Christiana* (Cowgill 1992: 236-238).

A partir de las propuestas de Cowgill, y ampliando unas observaciones que hice previamente (Domenici 2017b: 68-72; en prensa), voy a concentrarme sobre un detalle específico de las pinturas murales del Pórtico 2 de Tepantitla (Figura 4), es decir las cenefas que enmarcan el acceso al Cuarto 2.

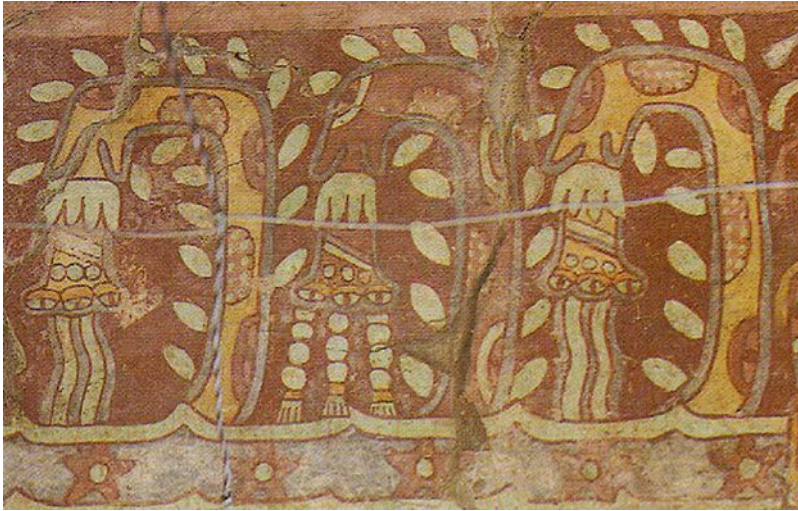


Figura 4. Tepantitla, Pórtico 2. Detalle de la cenefa del acceso al Cuarto 2 (volteado de 90°)
(De la Fuente 1995b: lám. 45).

En ellas se aprecia una secuencia de flores, alternativamente rojas y amarillas, plegadas bajo el peso de la linfa o rocío que están emitiendo. Si en el caso de las flores amarillas el flujo de linfa se representa miméticamente como un flujo líquido, en el caso de las flores rojas el mismo flujo se representa como una serie de granos de jade ensartados, una metáfora visual análoga a la que se observa a menudo en los códices (Mikulska 2017/2018; Dehouve y Ávila 2020) y que tiene un evidente parecido con una metáfora lingüística ampliamente empleada en náhuatl, en donde entidades preciosas se definen a menudo como *maquitzli*, “brazalete”. Los tallos de las flores (tanto de las rojas como de las amarillas) están marcados por la alternancia de dos motivos que, en mi opinión, funcionan como calificadores de propiedad. El primero es el ya mencionado ojo oval que en la iconografía y en la escritura teotihuacana señala a menudo cuerpos de agua, expresando que su superficie es mojada y brillante como la de la superficie del ojo. El mismo motivo aparece en el borde de las flores. El segundo motivo, compuesto por un elemento con borde irregular conteniendo una serie de puntos, es más difícil de interpretar, pero tiene un notable parecido formal con un elemento que, en la imaginería posclásica, como ha sido demostrado en detalle por Mikulska (2020: 379-394), marca elementos carnosos como son los órganos internos, los labios, la carne en putrefacción y, significativamente, las flores. En el caso de la pintura de Tetitla bien pudiera expresar el carácter oloroso, casi putrescente, de las flores empapadas de líquido.

Comparemos estas representaciones de flores con el siguiente pasaje de la plegaria a santa Clara: “*Castilla cempoalsuchitl, tlatlapalpuiaoaoc, tlatlaztaleoaltic, tlapanliuisuchitl, teucuitlasuchitl: vncañ tlaçomauizuiuitoliuhtoc, quetzallaoachuitoliuhtoc, totonatimani: centlalmotecatoc, in velic, in auiaç*”. Aquí la traducción inglesa de Arthur O. Anderson: “*Laid out in masses, variegated, rose-hued Castillian marigolds, scarlet feather flowers, golden flowers bend over lovingly and wondrously: they bend over sprinkling a quetzal-colored dew, spreading sunshine, spreading fragrance, a sweet smell*” (Anderson 1993: 238-239).

Otra vez, la correspondencia temática entre la pintura teotihuacana y el pasaje de la *Psalmodia Christiana* es sorprendente, sobre todo en donde ésta dice, ahora *más literalmente*, “flores pluma roja, flores doradas se curvan amorosamente y maravillosamente: se curvan empapados de líquido precioso”.

Más allá de esta correspondencia temática, de por sí notable, lo que me interesa observar es cómo la estructura iterativa y paralelística del canto náhuatl (“*tlapaliuisuchitl, teucuitlasuchitl: vncan tlaçomauizuiuitoliuhtoc, quetzallaoachuitoliuhtoc*”) tiene una correspondencia en la imagen que, no solamente alterna flores de diferentes colores, sino también dos tipos de líquidos, uno de ellos “normal” y otro en forma de brazalete (es decir, precioso). En otras palabras, la cenefa del Pórtico 2 de Tepantitla se compone de una larga serie de digrafismos o conjuntos gráficos de significado. Es interesante observar que en Teotihuacan las cenefas contienen a menudo representaciones estructuralmente dualísticas (por ejemplo, cuerpos de dos serpientes entrelazadas) o compuestas por dos o más elementos alternados (como se ha visto en el caso del *four element group*), lo cual sugiere que fueran un lugar funcionalmente apto para expresar conjuntos gráficos de significado como digrafismos y series metonímicas. El caso de Tepantitla que acabamos de comentar, además, corresponde de manera muy precisa a las que Severi, comentando la *ledger art* de Norteamérica, describe como “figuras iconográficas constantes” en donde se alternan de manera regular “variaciones aparentemente mínimas” (Severi 2004: 147) y que –como también demuestra el canto de la *Psalmodia Christiana*– reflejan “aquella típica alternancia de repetición, siempre sutilmente variada, que es típica de la forma-canto, en toda la América indígena” (Severi 2004: 152).

Por supuesto, no podemos pensar que el canto registrado en la *Psalmodia Christiana* –o, mejor dicho, el canto indígena que Sahagún aprovechó para componer su plegaria cristiana– se basara en una pintura teotihuacana de mil años más antigua. Más bien, en primer lugar, tanto la pintura como el canto parecen inscribirse en una misma tradición expresiva mesoamericana que a lo largo de muchos siglos ha alabado paisajes floridos y que tuvo algunas de sus máximas expresiones en un género lírico que en náhuatl se conoce como *xopanquicatl*, “canto del tiempo verde” o “canto de la primavera”. En segundo lugar –y este es el aspecto que me parece más interesante– las correspondencias estructurales entre las pinturas y el canto náhuatl sugieren que ya desde tiempos teotihuacanos esta tradición expresiva incluyera estructuras discursivas específicas de tipo paralelista que probablemente caracterizaban tanto los discursos pictóricos como aquellos orales.

Pero, ¿por qué dicha tradición debería encontrar una de sus tempranas expresiones en los muros de un conjunto palaciego de Teotihuacan? ¿Y por qué varias de las pinturas teotihuacanas –tal y como observó Cowgill (1992: 236, 243)– presentan analogías con textos náhuatl del siglo XVI? Pienso que, considerando los diversos sistemas de comunicación gráfica como prácticas sociales (Harris 1995; Urcid 2011), la respuesta tenga que buscarse en el tipo de actividades que se llevaban a cabo en los conjuntos palaciegos, como banquetes y ceremonias rituales que debían incluir actividades como la música, la danza y el canto⁵. Susan Gillespie ha subrayado como

⁵ Sobre la relevancia y representaciones del canto en Teotihuacan, véase Nielsen (2014). Para interesantes observaciones sobre la organización de las pinturas teotihuacanas en “secuencias litúrgicas”, véase Kubler (1967: 5-6). Para un detallado análisis de un conjunto palaciego teotihuacano (Teopanaczo) y la relación entre imaginaria en la pintura mural y actividades rituales, véase Manzanilla (2018) y especialmente Valdez (2018).

la dimensión identitaria de los grupos sociales que se definen como “casas” se funda sobre un patrimonio colectivo que a menudo incluye narraciones históricas, danzas, cantos y *performances* rituales que constituyen parte esencial de la memoria social del grupo (Gillespie 2000: 12). Es interesante, en este sentido, mencionar como la habilidad retórica fuera no solamente una de las características distintivas de los *tlatoque* aztecas, sino también uno de los requisitos necesarios para poseer un *tecpan*, o palacio señorial (Toby Evans 2004: 16), lugar evidentemente destinado, entre otras cosas, a manifestar públicamente las dichas capacidades retóricas (Toby Evans 2006: 289). Vistos desde esta perspectiva, los conjuntos palaciegos teotihuacanos aparecen como espacios *performativos* semióticamente densos, perfectamente adecuados para que en ellos se llevaran a cabo actividades ceremoniales en donde cantos y discursos formalizados resonaban en espacios arquitectónicos que expresaban, a través de sistemas de comunicación gráfica de carácter multifuncional, conceptos análogos. Es tentador relacionar esta “resonancia sinestésica” entre textos pictóricos y textos lingüísticos con el verbo náhuatl *tlapalpohua*, compuesto por *tlapal-li*, “rojo”, “color”, y *pohua*, “contar” (tanto en sentido numérico como de contar una historia), lo cual en los *Romances de los Señores de la Nueva España* se utiliza para describir la acción creadora de Dios, quien pinta-enuncia sus creaturas: “*xochitica oo tontlatlacuilohua in ipalnemohuani cuicatica oo tocotlapalaqui tocotlapalpohua in nemiz tlalticpac*”, “con flores pintas las cosas, tú por cuya gracia vivimos. Con cantos las coloreas. Tú coloreas-enuncias los que van a vivir en la tierra” (Bierhorst 2009: 148-149; ver también Domenici 2016, 2021).

En el caso de Tepantitla, las múltiples representaciones de personas cantando han llevado a proponer que pudiera tratarse de un antecedente clásico del *cuicacalli*, “casa de cantos”, de los nahuas posclásicos (Browder 2005). Sea como fuere, las pinturas que decoraban conjuntos como Tepantitla, Techinantitla y Atetelco, caracterizadas por grandes escenas compuestas por decenas de diminutas figuras humanas actuando en complejos paisajes textuales multifuncionales, pudieran haber tenido una relación especialmente estrecha con la forma-canto, siendo así caracterizados como espacios *performativos* semióticamente densos en donde cantos y colores resonaban mutuamente.

En conclusión, los dos casos aquí comentados demuestran que, más allá de las muchas incertidumbres sobre sus interpretaciones específicas, en Teotihuacan se gestaron formas expresivas (visuales y quizás orales) de tipo paralelístico que tuvieron un importante desarrollo en las sucesivas épocas de la historia mesoamericana.

4. Referencias

- Anderson, Arthur J.O. 1993. *Bernardino de Sahagun's Psalmody Christiana (Christian Psalmody)*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Angulo, Jorge. 1972. “Reconstrucción etnográfica a través de la pintura mural”, en *Teotihuacan: Onceava Mesa Redonda*, pp. 43-68. México: Sociedad Mexicana de Antropología.
- Assmann, Jan. 1997. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi.
- Bierhorst, John. 2009. *Ballads of the Lords of New Spain. The Romances de los Señores de la Nueva España*. Austin: University of Texas Press.
- Brokaw, Galen. 2010. *A History of the Khipu*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Brotherston, Gordon. 1995. "Lenguaje verbal y lenguaje visual: el caso de los códices mesoamericanos", en *Visibilidad e influencia de las lenguas indígenas en Latinoamérica. II Coloquio Mauricio Swadesh*, Ramón Arzápalo y Yolanda Lastra, eds., pp. 189-200. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.
- Browder, Jennifer. 2005. *Place of the High Painted Walls: The Tepantitla Murals and the Teotihuacan Writing System*. Tesis doctoral inédita. Department of Anthropology, University of California, Riverside.
- Byland, Bruce E. y John M.D. Pohl. 1994. *In the Realm of 8 Deer. The Archaeology of the Mixtec Codices*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Colas, Pierre R. 2011. "Writing in Space: Glottographic and Semasiographic Notation at Teotihuacan". *Ancient Mesoamerica* 22 (1): 13-25.
- Conides, Cynthia. 2018. *Made to Order: Painted Ceramics of Ancient Teotihuacan*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Cowgill, George L. 1992. "Teotihuacan Glyphs and Imagery in the Light of Some Early Colonial Texts", en *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, Janet C. Berlo, ed., pp. 231-246. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- Craveri, Michela y Rogelio Valencia. 2011. "The Voice of Writing: Orality Traces in Maya Codices", en *Tradition and Innovation in Mesoamerican Cultural History*, Roberto Cantú y Aaron Soonenschein, eds., pp. 77-113. Múnich: LINCOM Europa.
- De La Fuente, Beatriz. 1995a. "Zona 3. Plataformas 14, 15, y 15a", en *La Pintura Mural Prehispánica en México*. Vol. 1. *Teotihuacan*. Tomo I. *Catálogo*, Beatriz de la Fuente, ed., pp. 87-92. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- . 1995b. "Tetitla", en *La Pintura Mural Prehispánica en México*. Vol. 1. *Teotihuacan*. Tomo I. *Catálogo*, Beatriz de la Fuente, ed., pp. 259-311. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Dehouve, Danièle. 2009. "El lenguaje ritual de los mexicas. Hacia un método de análisis", en *Image and Ritual in the Aztec World. Selected Papers of the "Ritual Americas" Conference*, Sylvie Peperstraete, ed., pp. 19-33. Oxford: BAR International Series 1896, Archaeopress.
- . 2011. "Analogía y contigüidad en la plegaria indígena mesoamericana". *Itinerarios* 14: 153-184.
- Dehouve, Danièle y Alejandro de Ávila B. 2020. "Tres flores en los códices *Vaticano B y Borgia*", en *Nuevo comentario al Códice Vaticano B*, Katarzyna Mikulska, ed., pp. 435-474. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia, Biblioteca Apostólica Vaticana.
- Domenici, Davide. 2002. "El Fuego en el Centro. Observaciones sobre un grabado pavimental y la estructura de algunas composiciones pictóricas teotihuacanas", en *Atti del XXIV Congresso Internazionale di Americanistica, Quaderni di Thule. Rivista di Studi Americanistici*, pp. 339-345. Perugia: Circolo Amerindiano.
- . 2016. "La memoria fiorita. Scrittura, memoria e materialità del colore nell'antica Mesoamerica". *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani* 8: 161-180.
- . 2017a. "Place Names and Political Identities in the Teotihuacán Mural Paintings", en *Constructing Power and Place in Mesoamerica: Prehispanic Paintings from Three Regions*, Meredith Paxton y Leticia Staines Cicero, eds., pp. 53-75. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- . 2017b. *Il senso delle cose. Materialità ed estetica nell'arte mesoamericana*. Bologna: Bononia University Press.
- . 2021. "The Flowery Matter of Chant. The Use of Organic Colors in pre-Hispanic Mesoamerican Codex Painting". en *Flower Worlds. Religion, Aesthetics, and Ideology in*

- Mesoamerica and the American Southwest*, Michael Mathiowetz y Andrew D. Turner, eds., pp. 266-282. Tucson: The University of Arizona Press.
- . En prensa. “The Teotihuacan Writing System: An Overview”, en *Central Mexican Writing Systems*, Christophe Helmke y Jesper Nielsen, eds. Copenhagen: University of Copenhagen.
- Frassani, Alessia. 2019. “Mazatec Chants and Mesoamerican Codices”, en *Mesoamerican Manuscripts: New Scientific Approaches and Interpretations*, Maarten Jansen, Virginia Lladó-Buisán y Ludo Snijders, eds., pp. 212-235. Leiden, Boston: Brill.
- Garibay, Ángel María. 2007. *Historia de la literatura náhuatl*. México: Editorial Porrúa.
- Gillespie Susan D. 2000. “Beyond Kinship: An Introduction”, en *Beyond Kinship. Social and Material Reproduction in House Societies*, Rosemary A. Joyce y Susan D. Gillespie, eds., pp. 1-21. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Gruzinski, Serge. 1994 (1988). *La colonizzazione dell'immaginario. Società indigene e occidentalizzazione nel Messico spagnolo*. Torino: Einaudi.
- Harris, Roy. 1995. *Signs of Writing*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Helmke, Christophe y Jesper Nielsen. 2021. “Teotihuacan Writing: Where Are We Now?” *Visible Language* 55 (2): 29-72.
- Helmke, Christophe, Jesper Nielsen y Ángel I. Rivera Guzmán. 2017. “Tras las huellas de la tradición cartográfica en el altiplano central de México”. *Estudios de Cultura Náhuatl* 54: 79-133.
- . 2019. “The Origins and Development of the Cartographic Tradition in the Central Mexican Highlands”. *Contributions to New World Archaeology* 12: 55-100.
- Houston, Stephen D. y Andréas Stauder. 2020. “What Is a Hieroglyph?” *L'Homme* 233: 9-44.
- Hudson, Kathryn Marie y John S. Henderson. 2018. “Writing Pictures and Painting Words: The Inherent Hybridity of Maya Writing”. *Signata* 9: 253-290.
- Jansen, Maarten E.R.G.N. 1982. *Huisi Tacu, estudio interpretativo de un libro mixteco antiguo: Codex Vindobonensis Mexicanus I*, 2 vols. Ámsterdam: Centre for Latin American Research and Documentation (CEDLA).
- . 1999. “Fundamentos para una lectura lírica de los códices”. *Estudios de Cultura Náhuatl* 30: 165-181.
- Jansen, Maarten E.R.G.N. y Gabina Aurora Pérez Jiménez. 2009a. “Lenguaje ceremonial en los códices mixtecos”, en *Image and Ritual in the Aztec World. Selected Papers of the 'Ritual Americas' Conference*, Sylvie Peperstraete, ed., pp. 7-18. Oxford: BAR International Series 1896, Archaeopress.
- . 2009b. *La lengua señorial de Ñuu Dzauui. Cultura literaria de los antiguos reinos y transformación colonial*. México: Colegio Superior para la Educación Integral Intercultural de Oaxaca (CSEIO).
- . 2010. “Mixtec Cultural Vocabulary and Pictorial Writing”. en *Linguistics and Archaeology in the Americas. The Historicization of Language and Society*, Eithne B. Carlin y Simon van de Kerke, eds. pp. 45-82. Leiden, Boston: Brill.
- Johansson, Patrick K. 2004. *La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- Juárez Osnaya, Alberto. 2017. *El desarrollo arquitectónico de Tototmetla en el marco del sistema urbano de Teotihuacán*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Juárez Osnaya, Alberto y Elizabeth C. Ávila Rivera. 1995. “Totómetla”, en *La Pintura Mural Prehispánica en México*. Vol. 1. *Teotihuacan*. Tomo I. *Catálogo*, Beatriz de la Fuente, ed., pp. 347-360. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

- King, Mark B. 1990. "Poetics and Metaphor in Mixtec Writing". *Ancient Mesoamerica* 1: 141-151.
- . 1994. "Hearing the Echoes of Verbal Art in Mixtec Writing", en *Writing without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Elizabeth H. Boone y Walter D. Mignolo, eds., pp. 102-136. Durham: Duke University Press.
- Kubler, George. 1967. *The Iconography of the Art at Teotihuacán*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology.
- Lacadena, Alfonso. 2010. "Highland Mexican and Maya Intellectual Exchange in the Late Postclassic: Some Thoughts on the Origin of Shared Elements and Methods of Interaction", en *Astronomers, Scribes, and Priests. Intellectual Interchange between the Northern Maya Lowlands and Highland Mexico in the Late Postclassic Period*, Gabrielle Vail y Christine Hernandez, eds., pp. 383-406. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Pre-Columbian Symposia and Colloquia.
- Langley, James C. 1986. *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*. Oxford: BAR International Series S313.
- . 1992. "Teotihuacan Sign Clusters: Emblem or Articulation?", en *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, Janet C. Berlo, ed., pp. 231-246. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Pre-Columbian Symposia and Colloquia.
- . 2002. "Teotihuacan Notation in a Mesoamerican Context: Likeness, Concept and Metaphor", en *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, María Elena Ruiz Gallut, ed., pp. 275-301. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Loo, Peter van der. 1994. "Voicing the Painted Image: A Suggestion for Reading the Reverse of the Codex Cospi", en *Writing without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Elizabeth H. Boone y Walter D. Mignolo, eds., pp. 77-86. Durham: Duke University Press.
- Manzanilla, Linda, ed. 2018. *Teopanazgo como centro de barrio multiétnico de Teotihuacan. Los sectores funcionales y el intercambio a larga distancia*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.
- Martin, Simon. 2006. "On Pre-Columbian Narrative: Representation Across the Word-Image Divide", en *A Pre-Columbian World*, Jeffrey Quilter y Mary Miller, ed., pp. 54-105. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Pre-Columbian Symposia and Colloquia.
- Mikulska, Katarzyna. 2008. *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas*. México, Varsovia: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.
- . 2010. "'Secret Language' in Oral and Graphic Form. Religious-magic Discourse in Aztec Speeches and Manuscripts". *Oral Tradition* 25 (2): 325-363.
- . 2015. *Tejiendo destinos. Un acercamiento al sistema de comunicación gráfica en los códices mesoamericanos*. Zinacantepec, Varsovia: El Colegio Mexiquense, Universidad de Varsovia.
- . 2017/2018. "Zielone klejnoty i boskie turkusy – konstrukcja znaku graficznego w mezoamerykańskich księgach dywinacyjnych" / "Green Jewels and Divine Turquoises. Glyph Design in Mesoamerican Divinatory Books". *Etnografia Nowa / The New Ethnography* 9-10: 466-509.
- . 2020. "Tres componentes de codificación en el sistema de comunicación gráfica de los códices *Vaticano B* y *Borgia*", en *Nuevo comentario al Códice Vaticano B (Vat. Lat. 3773)*, Katarzyna Mikulska, ed., pp. 345-397. México: Instituto de Investigaciones His-

- tóricas, UNAM, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia, Biblioteca Apostólica Vaticana.
- Miller, Arthur G. 1973. *The Mural Paintings of Teotihuacan*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- Monaghan, John. 1990. "Performance and the Structure of the Mixtec Codices". *Ancient Mesoamerica* 1: 133-140.
- Nielsen, Jesper. 2014. "To Sing Arrows: Observations on the Representation of Sound in the Writing and Iconography of Teotihuacan", en *A Celebration of the Life and Work of Pierre Robert Colas*, Acta Mesoamericana 27, Christophe Helmke y Frauke Sachse, eds., pp. 175-191. Múnich: Verlag Anton Saurwein.
- Nielsen, Jesper, Claudia Alvarado León y Christophe Helmke. 2021. "The Stuccoed and Painted Benches of Xochicalco". *Ancient Mesoamerica* 32 (2): 249-268.
- Sahagún, Bernardino de. 1953-1982. *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*, de Charles Dibble y Arthur O. Anderson, eds. y trads., 13 vols. Santa Fe, Salt Lake City: School of American Research, University of Utah Press.
- Sejourné, Laurette. 1966. *Arquitectura y pintura en Teotihuacán*. México: Siglo XXI Editores.
- Severi Carlo. 2004. *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*. Torino: Einaudi.
- Stuart, David. 2012. "The Name of Paper: The Mythology of Crowning and Royal Nomenclature on Palenque's Palace Tablet", en *Maya Archaeology* 2, Charles Golden, Stephen D. Houston y Joel Skidmore, eds., pp. 116-142. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press.
- Taube, Karl A. 2000. "The Writing System of Ancient Teotihuacan". *Ancient America* 1: 1-56.
- . 2004. "Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty, and Paradise among the Classic Maya". *RES: Anthropology and Aesthetics* 45: 69-98.
- . 2011. "Teotihuacan and Development of Writing in Early Classic Central Mexico", en *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*, Elizabeth H. Boone y Gary Urton, eds., pp. 77-109. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Pre-Columbian Symposia and Colloquia.
- Toby Evans, Susan. 2004. "Aztec Palaces and Other Elite Residential Architecture", en *Palaces of the Ancient New World*, Susan Toby Evans y Joanne Pillsbury, eds., pp. 7-58. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Pre-Columbian Symposia and Colloquia.
- . 2006. "Antecedents of the Aztec Palace. Palaces and Political Power in Classic and Postclassic Mexico", en *Palaces and Power in the Americas. From Peru to the Northwest Coast*, Jessica Joyce Christie y Patricia Joan Sarro, eds., pp. 285-310. Austin: University of Texas Press.
- Urcid, Javier. 2011. "The Written Surface as a Cultural Code: A Comparative Perspective of Scribal Traditions from Southwestern Mesoamerica", en *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*, Elizabeth H. Boone y Gary Urton, eds., pp. 111-148. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Pre-Columbian Symposia and Colloquia.
- Valdez Bubnova, Tatiana. 2018. "La expresión plástica y los signos de notación en el conjunto arquitectónico de Teopancazco, Teotihuacan", en *Teopancazco como centro de barrio multiétnico de Teotihuacan. Los sectores funcionales y el intercambio a larga distancia*, Linda Manzanilla, ed., pp. 243-286. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.
- . 2020. *Los jeroglíficos de Teotihuacan. Estudio comparativo y contextos*. Cuernavaca: El Colegio de Morelos.

- Von Winning, Hasso. 1958. "Figurines with Movable Limbs from Ancient Mexico. *Ethnos* 23 (1): 1-60.
- . 1977. "The Old Fire God and its Symbolism in Teotihuacan". *Indiana* 4: 7-61.
- . 1987. *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Whittaker, Gordon. 2021. *Deciphering Aztec Hieroglyphs. A Guide to Nahuatl Writing*. Londres: Thames and Hudson.