

Los escribas del Códice de Madrid: Metodología y análisis pre-iconográfico¹

Luis T. SANZ CASTRO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Uno de los objetivos del Proyecto de Investigación *El Códice Trocortesiano del Museo de América de Madrid* era identificar a los distintos escribas que participaron en la creación de las imágenes que componen el manuscrito, pero exclusivamente a través de análisis estilísticos de las propias representaciones pictóricas. En este artículo ofrecemos una visión general de la metodología creada a tal fin, además de una descripción de los resultados preliminares obtenidos durante el proceso de investigación.

Palabras clave: Códice de Madrid, arte maya, análisis estilístico, escribas.

ABSTRACT

One of the aims of the *El Códice Trocortesiano del Museo de América de Madrid* project was the identification, on stylistic grounds only, of the scribes who created the imagery of this ancient manuscript. In this article, the methodological procedures and assumptions developed to his end are outlined and some preliminary conclusions highlighted.

Keywords: Madrid Codex, Maya art, stylistic analysis, scribes.

¹ Este trabajo fue presentado íntegramente como ponencia en el Congreso Internacional de Mayistas, celebrado en la ciudad de Antigua, Guatemala, durante el mes de agosto de 1998. Su elaboración se realizó al amparo del Proyecto de Investigación *El Códice Trocortesiano del Museo de América de Madrid*, financiado por la Comunidad de Madrid (Proyecto n.º 05P/060/1996).

INTRODUCCIÓN

Los estudios de las artes occidentales se destinan frecuentemente a la determinación de la autoría de obras de artistas individuales, escuelas y talleres. Este tipo de estudios manifiesta, sin embargo, una conspicua ausencia en el campo del arte maya. Desde sus orígenes, la investigación científica del arte maya se ha visto volcada a los aspectos de *contenido* de los distintos tipos de obras de arte. El objetivo prioritario ha sido —y es— el aislamiento de entidades pictóricas destinado a la decodificación de temas —esto es, en la interpretación del *asunto* de la imagen. En términos de investigación artística general, este modo de proceder se conoce como *iconografía*, cuyo objetivo es la comprensión de las historias, mitos y alegorías que componen el contenido de la imagen. En parte, esta tendencia puede justificarse por el contexto pragmático en el que se desenvuelve la propia mayística: la obra de arte es tratada como una fuente de información cultural, por lo que los análisis se destinan a extraer todo aquello que para el moderno investigador pueda arrojar cierta luz sobre la religión, cosmovisión o vida social de los antiguos mayas.

Como consecuencia de esto, los estudios dedicados a la esfera de la *forma* han quedado relegados a una situación de franca invisibilidad. Tal y como ya hemos apuntado, esto ha producido que los análisis de autoría de las obras hayan quedado marginados en las tendencias de la investigación actual, olvidándose que este tipo de estudios puede ofrecer valiosa información sobre la creatividad y producción artísticas.

Los escasos análisis de este tipo que se han llevado a cabo han incidido, por lo general, en el campo de la escultura. Podemos destacar así los trabajos de Cohodas (1979) y Tate (1992) sobre la escultura de Yaxchilán. Otros estudios de carácter más puntual y menos sistemático han aparecido en el campo de la cerámica policroma (p. e. Robiesek y Hales 1982). Por lo que respecta a los códices, los estudios formales y de autoría son inexistentes; baste para ello reconocer que las dos últimas tesis doctorales surgidas sobre las imágenes del propio Códice de Madrid no hacen mención al problema de determinar el número de manos que trabajaron en la confección de las áreas pictóricas del manuscrito (*vid.* Vail 1996 y Sotelo 1998).

METODOLOGÍA

La detección de los distintos escribas que crearon las imágenes del Códice de Madrid puede realizarse de muy distintas maneras y siguiendo multitud

de criterios diferentes: podrían tomarse en cuenta, por ejemplo, las diferencias existentes entre el uso y la elección de color en todo el manuscrito, o también las disparidades entre los diseños generales de los trazos y las disimilitudes en determinados aspectos de composición. El método que hemos desarrollado, sin embargo, se centra en los *aspectos pre-iconográficos de la imagen*². Nuestra intención no es determinar el trasfondo temático de las distintas unidades que componen el Códice; por el contrario, el estudio que planteamos se dirige al análisis de las variaciones formales de ciertos diseños iconográficos, y a observar su distribución a lo largo de las páginas del Códice. Para ello necesitamos, en primer lugar, aislar el elemento o motivo iconográfico que pretendemos analizar; en segundo lugar, hemos de realizar una tipología adecuada que pueda agrupar y discriminar las distintas formas en las que se han elaborado los distintos elementos y motivos. Una vez llevada a cabo esta tipología, es necesario realizar un mapa de distribución de los distintos tipos para determinar sus lugares de aparición en el códice. Siguiendo la metodología general que empleamos en el proyecto —articulada en parte por Lacadena (1995)—, pensamos que la asociación y disociación de dichos tipos formales a lo largo de la superficie del códice puede llegar a mostrarnos las particularidades formales y los patrones de comportamiento estilísticos de los escribas que confeccionaron el manuscrito. Dicho de otra manera, pensamos que así podemos llegar a detectar los rasgos idiosincrásicos —esto es, el *modus operandi* básico— que caracterizaron el estilo propio de cada escriba.

Existen, sin embargo, una serie de problemas que dificultan el análisis en los términos planteados. Algunos de ellos son de índole *externa*: no son subsanables con el uso de nuestra metodología, aunque lógicamente pueden corromper los resultados obtenidos. Enumerándolos, podemos constatar: a) el deterioro del manuscrito, que provocará que en muchas ocasiones no se puedan analizar ciertos motivos bajo análisis; b) cambios en la tintada y en el color que, como sugiere Lacadena (1995), no han de estar relacionados necesariamente con cambios de manos de los propios escribas; c) la unidad estilística o pertenencia a la misma escuela de los distintos escribas, que siempre

² Fue Panofsky (1955) el encargado de determinar los tres niveles de significado básico en una obra de arte, denominados pre-iconográfico, iconográfico e iconológico. Mientras que el significado iconográfico es el que, como ya hemos apuntado, se manifiesta a nivel temático, el pre-iconográfico, base de nuestra metodología, es el mundo de los motivos artísticos, en el que se identifican los objetos y elementos representados.

provocará una mayor uniformidad general en la manera de ejecutar los motivos; y d), el hecho constatado de que a menudo los escribas se encontraban copiando otros manuscritos, por lo que algunos rasgos observables en la manufactura de distintos motivos pueden no ser más que una copia de otro trabajo.

Otros problemas se encuentran en el *interior* de la propia concepción del método. En primer lugar, al realizar una tipología de las variantes que manifiesta un motivo o elemento dado, corremos el riesgo de que el criterio utilizado para realizar esta sistematización no sea el adecuado. Por un lado, puede caerse en un exceso de discriminación formal: por las propias características de manufactura del códice, bien puede llegar a pensarse que ninguna forma es idéntica a otra, por lo que las variaciones tipológicas que puedan establecerse pueden llegar a ser, en teoría, tan numerosas como los motivos bajo análisis. Por otro lado, si el criterio diferenciador que establecemos es escaso, las variantes que logremos determinar serán tan amplias que se llegarán a identificar con el motivo al que pertenecen. Estos dos problemas son inherentes a la realización de una tipología de este carácter, por lo que resulta muy difícil llegar a presentar un conjunto de criterios que nos permita, *a priori*, solventar con eficacia estas dificultades.

En segundo lugar, el estudio de las variedades formales de la imagen se enfrenta siempre, de manera directa o indirecta, al problema que genera la dicotomía estilo/significado³. Cuando tratamos con un lenguaje figurativo como el maya, con el que no compartimos la esfera de significados naturales, lo que se toman como variedades formales pueden indicar diferencias de significado, y viceversa. Las consecuencias de no calibrar adecuadamente la existencia de dicha dicotomía pueden ser, en trabajos como éste, funestas: lo que se toma por diferencias estilísticas pueden llegar a ser, en realidad, diferencias temáticas, con lo que el análisis efectuado queda desvirtuado por completo. Es, por lo general, el conocimiento sistemático de los contextos en los que aparecen determinados motivos la herramienta principal que permite solventar este problema. Pero tratándose de un estudio de unas imágenes como las del Códice de Madrid —donde, a veces, sencillamente se nos escapan por completo las razones que han llevado a la ausencia o la presencia de determinados elementos pictóricos— no es posible garantizar con absoluta certeza que el análisis formal no se encuentre contaminado por la esfera de significado.

³ Véase a este respecto Gombrich (1972).

Los motivos seleccionados para el análisis no forman parte de lo que en iconografía suelen denominarse como *rasgos diagnósticos* —esto es, los motivos o elementos que son necesarios en una representación para su correcta identificación y lectura visual; por el contrario, nos hemos centrado en elementos que son compartidos por un amplio abanico de entidades iconográficas. La razón que subyace a esta elección se encuentra en que pensamos que es en la realización de rasgos diagnósticos en donde el peso de las convenciones pictóricas es mayor, puesto que en este caso el escriba se encuentra subordinado a la legibilidad y al decoro de los caracteres iconográficos. Es obvio que los elementos que no son diagnósticos también se encuentran afectados por convenciones estilísticas ya que, de otra manera, un estudio como el que planteamos aquí sería imposible; pero al tratarse de formas visuales que no son determinantes en el reconocimiento de ciertos temas o entidades específicas, el escriba puede tender a plasmar con mayor libertad o con menor presión estilística su idiosincrasia personal a la hora de fabricar imágenes. Si esto es así, es con el estudio de este tipo de elementos con los que mejor se puede llegar a identificar a los distintos amanuenses.

La elección de los motivos analizados se ha realizado conforme a lo que hemos creído era una regla fundamental para la realización de este trabajo: todos los elementos deberían de estar presentes a lo largo de toda la superficie del Códice. Bajo esta premisa, elegimos una relación de motivos que pasamos a detallar a continuación:

- Cuerdas
- Muñequeras
- Tobilleras
- Tocados
- Taparrabos
- Árboles y plantas
- Cuerpos de serpiente
- Forma de los ojos
- Contornos del rostro
- Contornos de rodilla en posición sentada
- Templos

Estos motivos y elementos se subdividieron a su vez en otras categorías, estableciéndose así tipologías secundarias que, creemos, reflejan variedades

formales de interés. La elección de estos motivos no ha sido preconcebida: de hecho, cuando comenzamos la investigación, el criterio de preferencia que utilizamos fue el más puro y simple azar. Posteriormente, y a lo largo de la realización del trabajo, comenzamos a explorar el comportamiento formal de aquellos motivos y elementos que, a través de la observación sistemática del Códice, parecían poseer un innegable potencial para satisfacer nuestros intereses.

DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

A continuación mostraremos algunos ejemplos que, haciendo hincapié en ciertos aspectos metodológicos del proyecto, nos ayuden a clarificar nuestra labor y nuestros objetivos en el estudio formal del Códice.

Comenzaremos por las *tobilleras*. Como elemento de análisis es excelente, puesto que se encuentran presentes en prácticamente toda la superficie del Códice. En primer lugar, nos dedicamos al proceso de identificación y aislamiento de todas las tobilleras que pudimos encontrar en el manuscrito. Una vez extraídos todos los ejemplos, se procedió a efectuar una tipología básica, elaborada bajo criterios puramente formales. Así, establecimos una tipología inicial bipartita que discriminaba las tobilleras en *tobilleras simples* y *tobilleras complejas* (Figura 1a-g). El primer tipo (Figura 1a-d) se diferencia del segundo (Figura 1e-g) en que este último siempre queda enmarcado por dos gruesas bandas verticales. A continuación, pudimos establecer otra tipología dentro de cada tipo general de tobillera. Como puede verse, hemos encontrado tres tipos de tobillera compleja: el tipo A (Figura 1e), que es el más simple dentro de esta categoría. Toma la forma de por lo general dos bandas paralelas que rodean el tobillo, que está a su vez enmarcado por dos gruesas bandas verticales; el tipo B (Figura 1f), que toma la misma forma del tipo A pero añadiendo una serie de puntos y círculos en el espacio enmarcado por las bandas verticales; y por último, el tipo C (Figura 1g), que es como el tipo B pero con el espacio enmarcado por las bandas verticales cerrado.

A continuación, dispusimos estos tipos de tobilleras complejas en una tabla que, idealmente, reproduce la superficie del Códice, para así ver la distribución de estos motivos (Figura 2). Puede verse que los motivos muestran cierta tendencia a asociarse: por ejemplo, el tipo C se muestra mayoritario en las páginas 3 a 10; posteriormente, apenas se utiliza en la superficie del Códice.

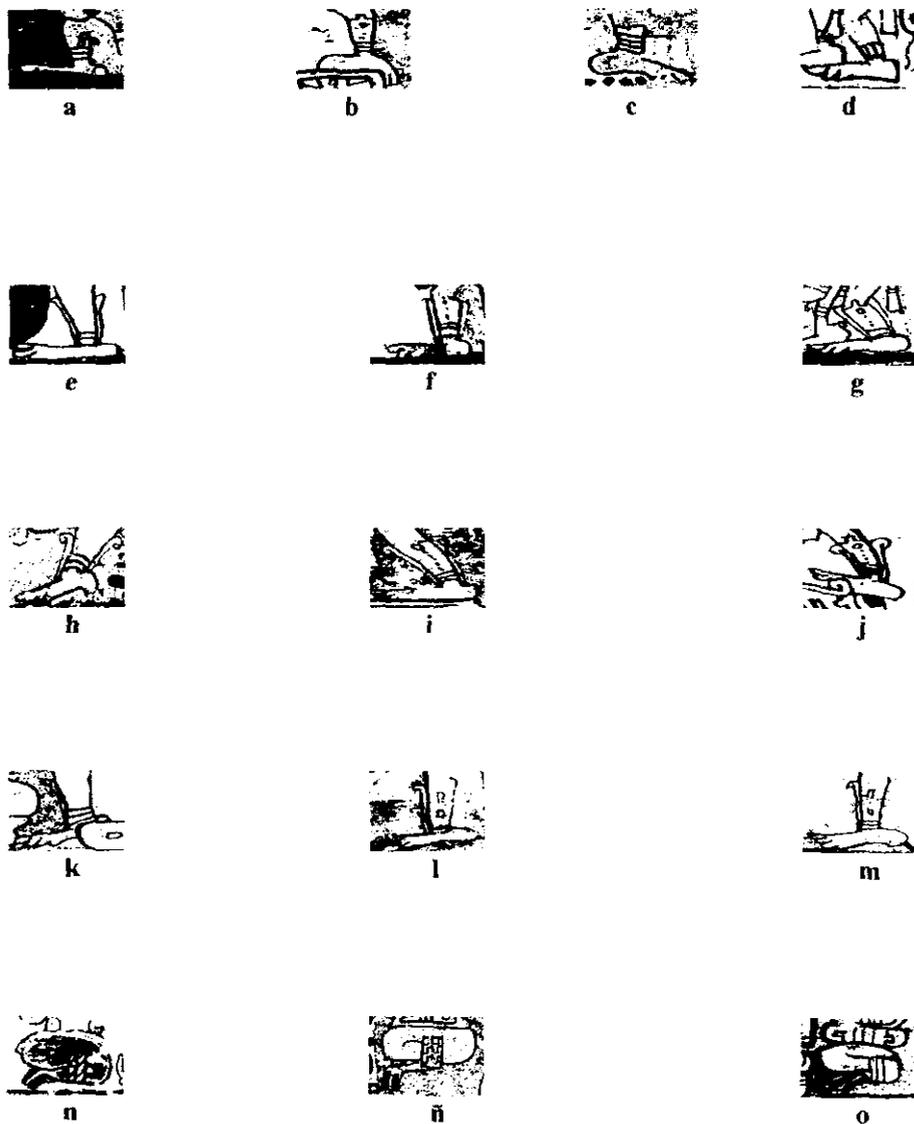


FIGURA 1.—Muestra de los distintos motivos extraídos del Códice de Madrid citados en el texto

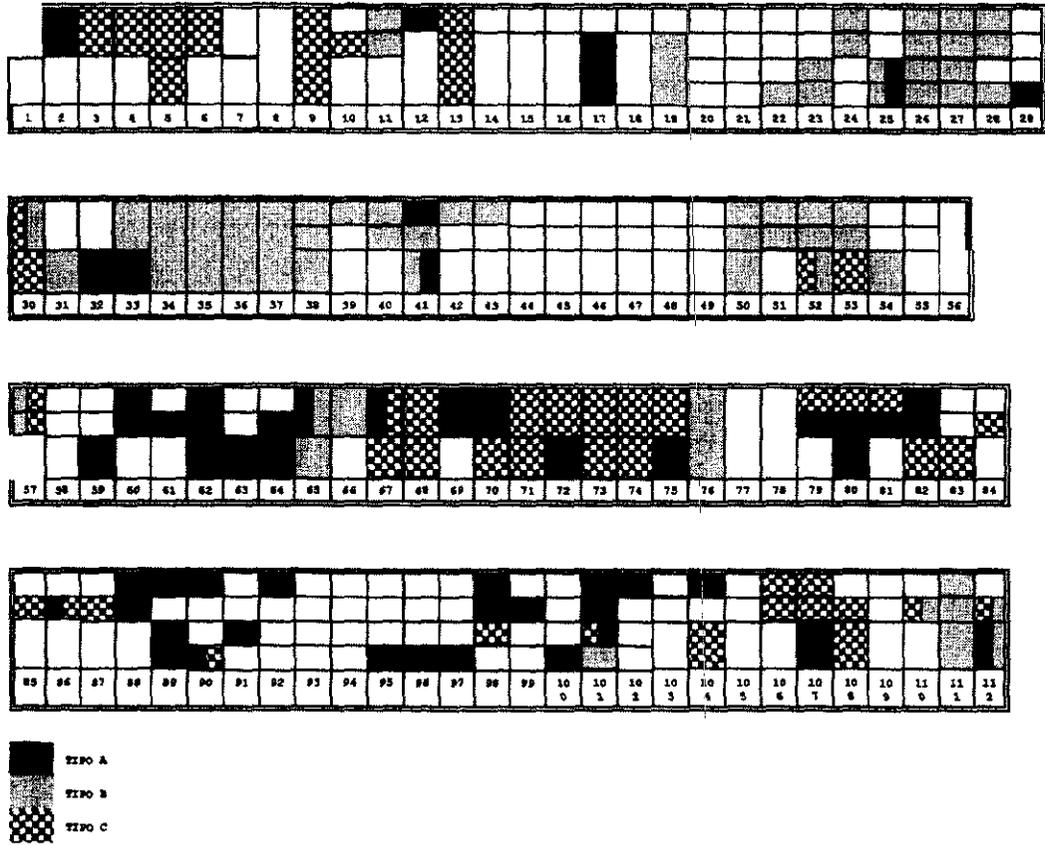


FIGURA 2.—Tabla de distribución de tobilleras complejas.

ce hasta llegar a la página 67, donde vuelve a ser mayoritario hasta llegar a la página 75. Igual puede decirse del tipo B, el cual parece predominar entre las páginas 22 y 28, 31 y 43, y finalmente 50 y 54. El tipo A es minoritario en las primeras páginas del Códice, aunque es predominante entre las páginas 59 y 65 y, alternándose con otros tipos, entre las páginas 88 a 102. El mismo procedimiento —es decir, la creación de una tipología y su plasmación en una tabla de proyección ideal— se llevó a cabo con las tobilleras simples.

Es obvio que no puede afirmarse con certeza que cada uno de estos aglomerados de motivos nos indique la presencia de distintos escribas individuales. En realidad, puede también argumentarse con razón que, por ejemplo, las páginas 64 a 68 —que muestran los tres tipos de tobilleras complejas definidas— fueron hechas por una sola mano, en este caso especialmente creativa. Aunque este tipo de objeción siempre podrá darse ante un trabajo que se realiza sólo en términos de tipologías de motivos, pensamos que una buena muestra de la validez del método aparece, en este caso, si continuamos creando otras tipologías alternativas que ayuden a refinar nuestros resultados.

Por ejemplo, pudimos determinar que existe un tipo de tobillera compleja que, al menos formalmente hablando, podría clasificarse como subcategoría en términos propios. Nos referimos a lo que hemos denominado como *tobilleras de fantasía* (Figura 1h-j): el nombre aquí se refiere a la forma que toman las bandas verticales que enmarcan el tobillo, las cuales tienen un saliente en su extremo superior que las diferencia con claridad de las bandas rectilíneas de los otros tipos de tobilleras complejas. En este caso, decidimos en primer lugar realizar una tabla de proyección ideal de carácter general que no subdividiera estas tobilleras de fantasía en tipos A, B y C⁴. El resultado es muy interesante (Figura 3): como puede verse, este tipo de tobilleras se asocia con claridad en áreas perfectamente diferenciadas a lo largo de todo el manuscrito: en primer lugar, aparecen entre las páginas 3 y 7; en segundo lugar, entre la 30 y la 37; por último, aparecen mayoritariamente entre las páginas 60 y 76. Además de estos ejemplos, tenemos una aparición aislada en la página 90 y un pequeño conglomerado entre las páginas 98 y 104.

⁴ En realidad, estas tobilleras siguen el mismo patrón decorativo de puntos interiores que las tobilleras complejas, por lo que una tripartición de este subtipo es posible.

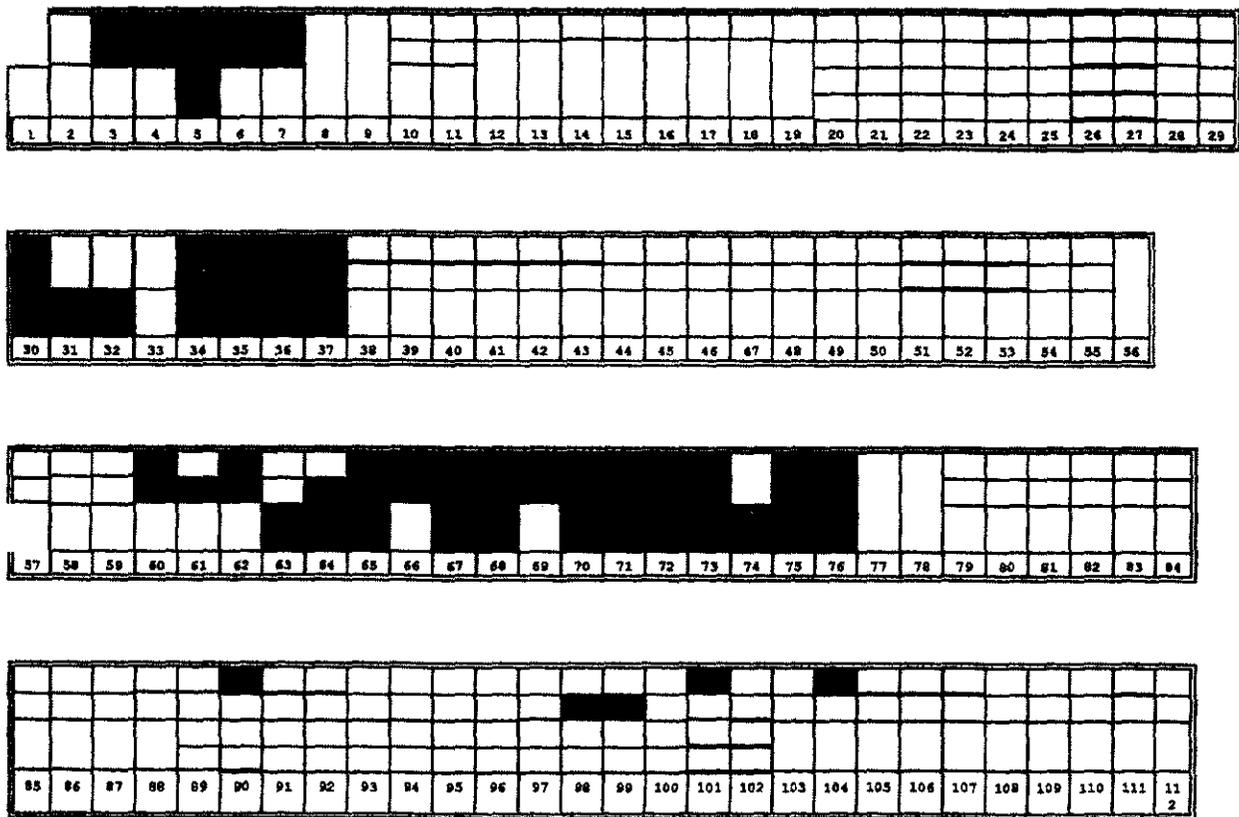


FIGURA 3.—Tabla de distribución de tobilleras de fantasía.

Aún fue posible refinar más la aparición de estas tobilleras de fantasía, al observar que muchas de ellas no fueron pintadas con dos bandas verticales enmarcando el tobillo, sino con una (Figura 1k-m). La tabla de proyección (Figura 4) muestra con claridad cómo las tobilleras de fantasía de una sola banda vertical aparecen claramente asociadas entre las páginas 65 y 76. Si bien esta asociación no nos ofrece en sí misma la evidencia estricta que permite identificar a estas páginas con la obra de un sólo escriba, en nuestra opinión la agrupación de un rasgo estilístico tan peculiar y puntual es demasiado evidente como para considerarlo un simple producto del azar.

Seguidamente continuamos con el análisis, esta vez extrayendo los ejemplos de tobilleras con una sola banda vertical que ya no pertenecieran a la categoría de fantasía; nuestro objetivo era determinar si su distribución mostraba también una clara tendencia a aglomerarse. Sin embargo, esto no fue así, ya que los motivos aparentan dispersarse sin formar asociaciones claras. Es posible que a través del análisis con otros elementos que no hemos considerado pueda entonces darse cierto sentido a esta proyección. Por el momento, sin embargo, no guardan significado alguno que pueda relacionarlo con el resto de los motivos que hemos estudiado.

Este es el procedimiento metodológico general que aplicamos en el proyecto. En el caso de las tobilleras hay que prestar poca atención general al contexto en donde se encuentran para llevar a cabo su identificación. Con otros motivos pueden, sin embargo, aparecer otro tipo de problemas. Este es el caso de las *cuerdas*, que se representan en el Códice de tres maneras fundamentales (Figura 1n-o): con las líneas interiores en diagonal —que conforman el tipo A (Figura 1n)—, con las líneas interiores formando un patrón de greca —es el tipo B (Figura 1ñ)— y las cuerdas sin líneas interiores —el tipo C (Figura 1o). La localización de los dos primeros tipos no da lugar a error, ya que su propia morfología visual es suficiente para poder llevar a cabo su identificación. El Tipo C es el que de alguna manera necesita de un contexto adicional que nos permita su identificación como una *cuerda*. Por ejemplo, puede sugerirse sin lugar a error que los elementos que atan los brazos de un cautivo son cuerdas, al margen de que se observe la presencia de líneas interiores o no; pero en otros contextos no tan determinantes esta identificación no es tan sencilla, ya que corremos el riesgo de tomar cualquier otro material —como, por ejemplo, tela— como la representación de una cuerda, lo cual afectaría sin duda alguna a nuestra tabla de distribución. En este caso, hemos optado por tabular estos elementos conflictivos como cuerdas, esperando que podamos ser capaces de refinar más esta tipología en un futuro. Por lo pron-

to, en la tabla de proyección de cuerdas la aglomeración de motivos es más ambigua (Figura 5): el tipo A aparece como minoritario en el Códice y, en principio, no parece mostrar ninguna asociación significativa; el tipo B, que define a las cuerdas con su diseño interior en greca, aparece con una distribución mayor que el tipo A; destacan especialmente las aglomeraciones entre las páginas 41 y 52 y la 68 a la 90, donde es el único tipo utilizado. Finalmente, el tipo C muestra una asociación importante entre las páginas 58 y 64, en las que es la única variante en uso.

CONCLUSIONES

A través de la selección y la proyección de todos los elementos que hemos citado anteriormente, hemos logrado definir algunos bloques de asociaciones de motivos. En nuestra propia terminología, denominamos a dichos bloques con el término *unidades*. Con ello pretendemos introducir una nota de necesaria cautela para no identificar prematuramente a estos bloques con figuras específicas de escribas. Como ya hemos advertido anteriormente, hasta el momento no disponemos de los datos pre-iconográficos necesarios para ofrecer una identificación concluyente. Estas unidades son relativamente arbitrarias, y en ningún momento pretendemos que los números de páginas que ofrecemos puedan entenderse algo más que como una simple estimación orientativa de recurrencias de distintos tipos de motivos analizados. Hasta la fecha, no hemos realizado un análisis detallado de estas asociaciones de motivos por almanaques, por lo que los límites de las unidades a las que nos vamos a referir sólo coincidirán con aquéllos de manera totalmente azarosa.

Las unidades que hemos determinado son las siguientes (Figura 6):

- *Unidad 1* (páginas 1-10)
- *Unidad 2* (páginas 10-25)
- *Unidad 3* (páginas 25-34)
- *Unidad 4* (páginas 34-37)
- *Unidad 5* (páginas 38-56)
- *Unidad 6* (páginas 57-65)
- *Unidad 7* (páginas 66-76)
- *Unidad 8* (páginas 76-90)
- *Unidad 9* (páginas 90-100)
- *Unidad 10* (páginas 101-112)

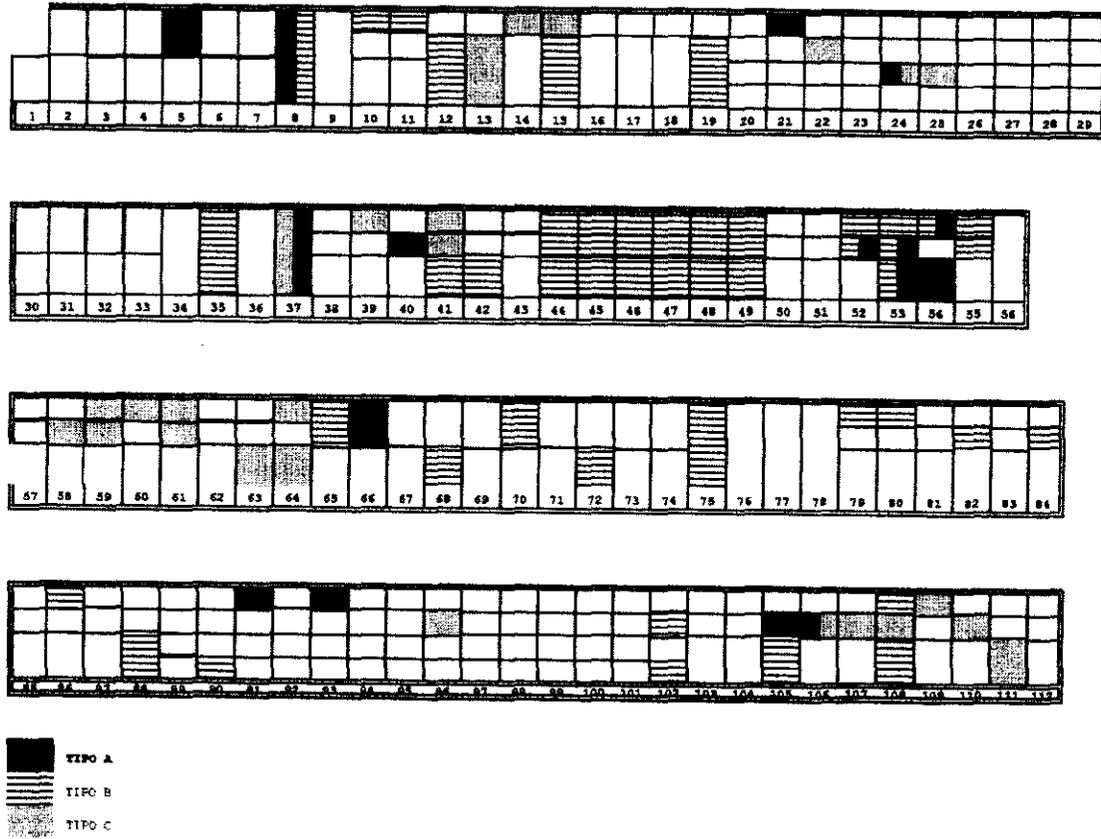


FIGURA 5.—Tablade distribución de cuerdas.

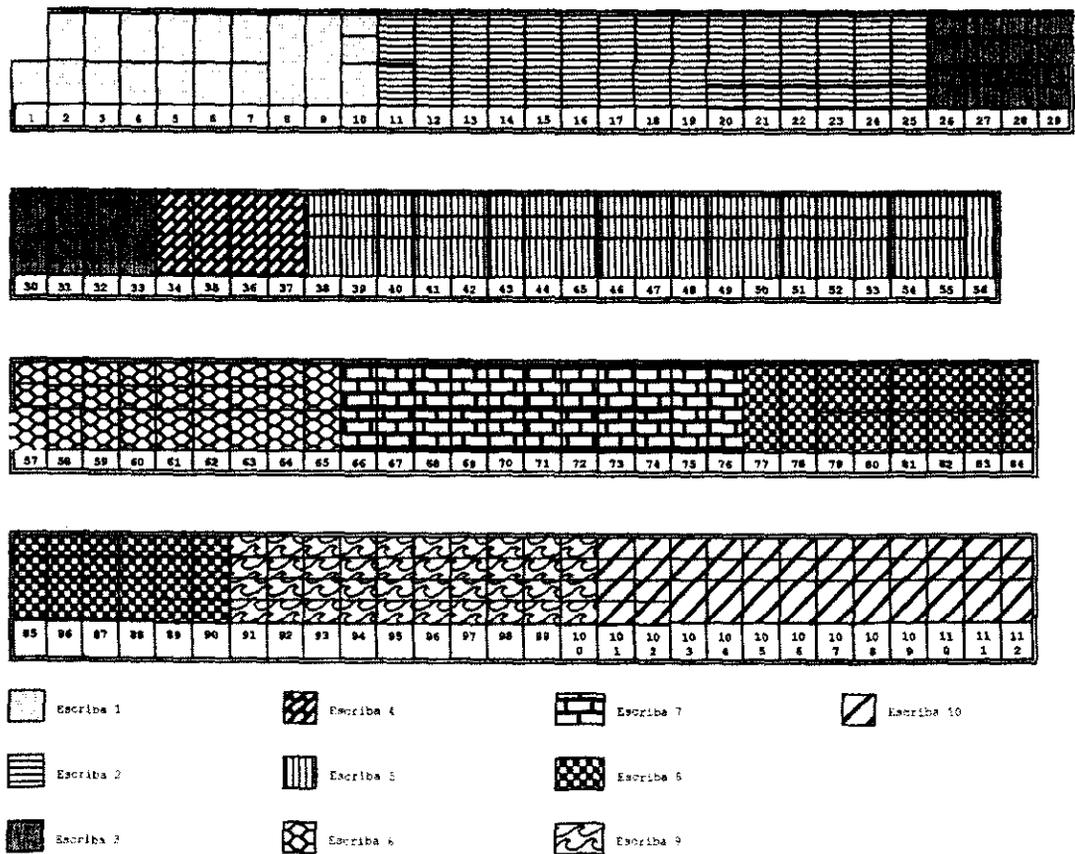


FIGURA 6.—Tabla de distribución de las distintas unidades presentes en el Códice.

Estas unidades no son, como ya hemos indicado, las áreas de actividad de sucesivos escribas; más bien, deben de contemplarse como las directrices por las que ahora enfocamos nuestro trabajo, que en estos momentos se dirige hacia el análisis interno de todas y cada una de estas unidades. Es obvio que para llegar a sugerir la identificación de distintos escribas en el Códice de Madrid necesitamos conjugar críticamente nuestros datos con los extraídos en el análisis gráfico de los textos jeroglíficos, para así poder desarrollar lo que es el objetivo preferente de este proyecto de investigación y ofrecer unos criterios metodológicos sistemáticos por los que desarrollar el análisis formal del lenguaje pictórico maya.

BIBLIOGRAFÍA

- CIUDAD, Andrés; Félix JIMÉNEZ; Alfonso LACADENA y Luis T. SANZ
1998 *Proyecto: El Códice Tro-cortesiano del Museo de América de Madrid*. Informe Final presentado a la Dirección General de Investigación, Comunidad Autónoma de Madrid (Proyecto N.º: 05P/060/96)
- COHODAS, Marvin
1979 The Identification of Workshops, Schools, and Hands at Yaxchilán, a Classic Maya Site in Mexico. *Actes du XLIIe Congrès des Americanistes*. Vol. VII: 301-313. Paris.
- GOMBRICH, Sir Ernst
1972 Aims and Limits of Iconology. *Symbolic Images*: 1-25. Chicago: University of Chicago Press.
- LACADENA, Alfonso
1995 *Evolución formal de las grafías escriturarias mayas: implicaciones históricas y culturales*. Tesis Doctoral, Departamento de Hª de América II, Facultad de Geografía e Hª, Universidad Complutense de Madrid.
- PANOFSKY, Erwin
1955 *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: Chicago University Press.
- ROBICSEK, Francis y Donald HALES
1981 *The Maya Book of the Dead*. Charlottesville: University of Virginia Art Museum.
- SOTELO, Laura
1998 *Los dioses antropomorfos en el Códice Madrid*. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

TATE, Carolyn

1992 *Yaxchilán: The Design of a Maya Ceremonial City*. Austin: University of Texas Press.

VAIL, Gabrielle

1996 *The Gods in the Madrid Codex: An Iconographic and Glyhic Analysis*. Ph. D. Dissertation. Tulane University, Nueva Orleans. University Microfilms, Ann Arbor.