

*La perspectiva planigráfica precolombina y el Códice Borbónico: página 31-escena central*¹

Juan José BATALLA ROSADO*

RESUME

Sous le nom de *Codex Borbonicus*, on désigne un Manuscrit Pictographique Aztèque qui se trouve à la Bibliothèque du Palais Bourbon à Paris. Les pages 23 à 36 du Manuscrit recueillent les fêtes des 18 divisions annuelles de 20 jours. Le dessin des peintures de cette partie du Manuscrit est considéré comme l'un des échantillons plus claires de leur réalisation de l'époque après-conquête ou coloniale. Par contre ce travail veut démontrer comme ces pages sont encadrées dans le plus pur style traditionnel précolombien, basé pour cela dans la scène centrale de la feuille 31 dont la «vision» selon le canon stylistique pré-conquête fait varié sensiblement ce qui y a été interprété jusqu'à présent.

Mots clef: Codex, culture mexica, art précolombien, Codex Borbónico, perspectiva préhispanique, écriture mexicain.

Palabras clave: Cultura mexica, arte precolombino, Códice Borbónico, perspectiva prehispánica, escritura mexica.

INTRODUCCION

El *Códice Borbónico*, documento pictográfico de origen mexica, recibe este nombre por el lugar donde se encuentra en la actualidad: la Biblioteca de la

* Calle Eduardo Pascual y Cuéllar, 2-bis, 4.º D, 28806 Alcalá de Henares, Madrid.

¹ Este artículo es fruto de una investigación más amplia realizada como *Memoria de Licenciatura* en el Departamento de Historia de América II (*Antropología de América*), de la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección del doctor don José Luis de Rojas, sin cuyo apoyo y ayuda no hubiese sido posible llevarla a buen término.

Cámara de Diputados de París o antiguo *Palais Bourbon*. Su historia es incierta, ya que nada se sabe con seguridad hasta su compra en 1826 por la citada biblioteca (Paso, 1980: 29).

Está confeccionado en una larga tira de papel indígena hecho con fibras vegetales (Durand-Forest, 1974: 28 y 29). El documento se halla plegado a manera de biombo, constando en la actualidad de treinta y seis páginas, aunque el número original se cree que era de cuarenta, pues le faltan como mínimo las dos primeras y dos últimas hojas (Nowotny, 1974: 11). La anchura de cada una de ellas es de unos 39 cm., y su longitud, de 39 a 40 cm., lo cual, multiplicado por el total de hojas que se conservan, nos da una medida aproximada de 14 metros y 20 centímetros cuando se halla desplegado.

El Códice presenta imágenes pintadas exclusivamente en una de sus caras, pese a que el reverso había sido preparado, raspado y bruñido con la finalidad de poder pintar sobre él (Robertson, 1959: 88, y Couch, 1985: 1).

Para realizar las siluetas de las figuras el *tlacuilo* del *Borbónico* se sirvió de unas líneas preparatorias, trazadas posiblemente con un punzón de hueso y que quedaban posteriormente disimuladas al pintar sobre ellas con líneas negras que servían de contorno (Paso, 1980: 80). Por lo que se refiere a su diseño, las opiniones de los especialistas son variadas. Según Francisco del Paso y Troncoso (1980: 10), éstas realizan unos movimientos más naturales y sus medidas físicas son más adecuadas que las de los códices mixtecos o las del Grupo *Borgia*. Por su parte, Donald Robertson (1959: 90) observa que la figura humana en el *Borbónico* conserva las proporciones nativas y sigue el canon precolombino, añadiendo que las formas arquitectónicas que aparecen dibujadas también mantienen las características indígenas. En contraste, Karl Anton Nowotny (1974: 11) opina que las figuras del Códice parece que se tambalean, las plantas de los pies se hallan torcidas sobre distintos planos y las piernas cuelgan del cuerpo sin *organicidad*, explicando que este término implica que el dibujante ha perdido la seguridad en la representación de figuras propias del arte indígena.

El sentido de lectura de las pinturas en el *Códice Borbónico* es de izquierda a derecha, manteniendo el documento en posición horizontal, salvo en algunas páginas donde debe girarse en sentido contrario a las agujas del reloj y leerlo verticalmente.

A lo largo del códice se aprecia el comentario escrito de varias personas. Francisco del Paso y Troncoso (1980: 12-27) reconoce cuatro tipos de letras (tres de manos de intérpretes y otra de un simple copista) realizadas en el siglo XVI, demostrando que todas ellas son posteriores a su realización.

El contenido del documento es claramente ritual, adivinatorio y calendárico, coincidiendo la mayoría de los autores que lo han estudiado (Paso, 1980: 42-50;

Toscano, 1952: 357; Alcina, 1955: 429; Nowotny, 1974: 12; Gutiérrez, 1985: 139; etcétera) en dividirlo en cuatro partes:

- a) Calendario de 260 días-*Tonalpohualli* dividido en 20 treceñas (se conservan 18), páginas 3-20.
- b) Ciclo de 52 años-*Xiuhmolpilli*, páginas 21-22.
- c) Fiestas de las 18 veintenenas que conforman el Calendario de 365 días-*Xiuhpohualli*, páginas 23-36.
- d) Ciclo de 52 años-*Xiuhmolpilli* (incompleto, pues le faltan dos hojas), páginas 37-38.

En cuanto al origen y posible fecha de confección del *Códice Borbónico* las opiniones de los estudiosos del documento están encontradas.

Su lugar físico de realización parece ser la ciudad de México-Tenochtitlan (Paso, 1980; Robertson, 1959, y Caso, 1967) o las comunidades Chinampanecas de Culhuacan, Itztapalapan, Mexicatzinco o Huitzilopochco (Nicholson, 1974), con lo cual no cabe duda de su origen Mexica.

La época en que fue pintado, preconquista o colonial, ha sido motivo de ardua discusión por todos aquellos autores que se han ocupado de su datación. En nuestra *Memoria de Licenciatura* (Batalla, 1992: 145-179) hicimos un repaso y análisis de las distintas opiniones que se han vertido sobre este tema, llegando a la conclusión de que ninguna de ellas tenía el suficiente peso específico para datar con precisión el documento, ya que se ocupaban de características que se mostraban en páginas o aspectos muy concretos del Códice y no en rasgos iconográficos que abarcasen todo el contenido, y permitiesen su análisis comparativo con otras «fuentes» similares. Buscamos y estudiamos, por tanto, un elemento que se pudiera encontrar representado no sólo a lo largo de este documento, sino también en otros códices, ya fuesen de realización «pre» o postconquista: la iconografía de la sangre. Con ello indicamos su origen prehispánico, que se trata de un documento inacabado en su tercera y cuarta partes (pp. 23 a 38) y que el motivo de ello no pudo ser otro que la llegada de Hernán Cortés y sus huestes al Valle de México (Batalla, 1992: 179-243).

ESTILO PICTORICO MEXICA

En este apartado incluiremos unas breves notas que posteriormente nos serán de utilidad para entender lo figurado en la página 31-escena central del *Códice Borbónico*.

El simbolismo pictórico mexica está claramente definido, ya que continúa la tradición de los murales de Teotihuacan (Jansen, 1982, I: 27) y de la pintura de manuscritos del sur de México (Kubler, 1986: 112). En su mayoría los documen-

tos pictóricos que se conocen del área central y sur de México, constituyen varios subestilos dentro de una tradición Mixteca-Puebla (Nicholson, 1962: 204, y Jansen, 1982, I: 27).

En la pintura de los códices la perspectiva tridimensional es totalmente desconocida, se utiliza una «perspectiva planigráfica». El *tlacuilo* o pintor expresaba la realidad reducida a un solo plano, bien de perfil o de frente, «según que la figura presentara mayor claridad para su estilización en determinado ángulo» (Toscano, 1952: 320).

Las proporciones humanas en el canon estilístico precolombino son las siguientes: cabeza mitad altura del tronco, piernas algo más largas que el cuerpo y brazos no articulados, sino unidos al mismo a la manera mixteca (Robertson, 1959: 90). En ocasiones, los dibujos presentan planos frontales y laterales que dan como resultado en las formas corporales movimientos anatómicos imposibles de realizar, y en las construcciones arquitectónicas, edificios que de ninguna manera podrían sostenerse. Esto es debido a que el *tlacuilo* indígena de la última época anterior a la conquista, ha esquematizado tanto el dibujo en beneficio de una mayor claridad y rapidez que no expresa la realidad tal como es, sino que la crea simbólicamente, pese a tener que sacrificar el realismo (Toscano, 1952: 320, y Kubler, 1986: 114).

En cuanto a la composición, la lejanía se pintaba abatiendo planos, así lo cercano se dibujaba en la parte inferior y lo más lejano en la superior. Las figuras pueden superponerse sin marcar ninguna profundidad intencionada, las distancias entre las formas siempre se señalan por intervalos en la anchura o altura, y nunca por la disminución de perspectivas en una imaginaria tercera dimensión, con lo cual la perspectiva de tres cuartos y escorzo no se utilizaba nunca.

La pictografía mexicana es especial y no lineal (Glass, 1975: 7, y Galarza, 1987: 112), la superficie sobre la que se «escribía-pintando» representaba la tierra y el *tlacuilo* quedaba enfrente de ella con el cielo a sus espaldas. Por esta razón no había necesidad de fijar la «línea del horizonte» como en el estilo artístico occidental, ni tampoco la «línea de la tierra» de los elementos del paisaje (vegetales y construcciones) o de las figuras animadas (Galarza y Maldonado, 1986: 88).

No se dejan espacios vacíos; lo que no se rellena con figuras humanas, animales y objetos de uso común, se complementa con rizados serpentinos, imágenes simbólicas, etc. Las escenas principales son claras y se describen con naturalidad (Toscano, 1952: 321).

Cuando las pinturas estaban secas los artistas rodaban todos los contornos con líneas muy precisas, incluso en grosor, de color negro. En los documentos prehispánicos el límite de contorno es de anchura invariable y define la silueta

mediante ella. Los códices «aculturados» utilizan el perfil de línea europeo que define formas mediante la ilusión, por medio de cambios sugestivos en su amplitud y continuidad (Glass, 1975: 7).

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA DATAACION DEL CODICE BORBONICO

En 1959, Donald Robertson publica su obra *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan Schools*, donde analiza el estilo pictórico de distintos Códices preconquista y coloniales. Este estudio significó para el *Códice Borbónico* su clasificación casi definitiva dentro del estilo postconquista, pues sólo Alfonso Caso (1967: 103-112) se opuso a los argumentos presentados por este autor. La última tendencia es datarlo, bien como «una obra que se pintó y escribió glíficamente en los años posteriores a la conquista» (León-Portilla, 1992: 145), o bien como un documento de tradición, estilo y origen precolombino que se halla inacabado (Batalla, 1992: 257). Esto explicaría los grandes espacios sin pintar de la tercera parte, tesis que mantiene Nelly Gutiérrez (1985: 138 y 148-149), para considerar que el código es colonial.

El primer motivo que Robertson (1959: 69) expone para situar el *Códice Borbónico* como realizado tras la conquista es el siguiente:

«Las diferencias de estilo son tan claras que la primera sección [1.^a y 2.^a partes: pp. 3 a 22] ha sido considerada casi universalmente una obra Pre-Conquista, mientras que ningún autor ha considerado la segunda parte [3.^a y 4.^a: pp. 23 a 38] tan antigua. En este código las divisiones de estilo son paralelas a las distintas divisiones temáticas» (traducción propia).

Posteriormente, presenta cinco razones que le llevan a estimar también la primera parte-*Tonulamatl* del código, como pintada tras la conquista y en la Escuela de Pintura creada por los frailes de la Orden de San Francisco en México-Tenochtitlan, aunque «(...) él no demuestra esto. (...) En ningún lugar ofrece una demostración rigurosa de que todos esos manuscritos compartan un estilo definible perteneciente específicamente a Tenochtitlan» (Couch, 1985: 7-8).

Ya hemos señalado cómo todos los argumentos aportados por D. Robertson carecen de solidez (véase Batalla, 1992: 152-169), sin embargo, para el desarrollo de este trabajo nos interesa resaltar el primero de los motivos que este autor ofrece para situar el Código como realizado en época colonial. Este argumento ya era refutado por Alfonso Caso (1962: 106, y 1967: 105), afirmando que nadie antes de Robertson había dejado de tratar al *Borbónico* como un todo, aspecto con el que estamos completamente de acuerdo.

A nuestro juicio, lo que Robertson hace es dar por hecha la realización postconquista de la tercera parte (segunda en su caso), sin posteriores aclaraciones. Esto supone dejar de lado la mitad del problema por estimarlo ya resuelto, basándose en la coincidencia de unas supuestas opiniones que ni tan siquiera menciona. Con esta consideración Donald Robertson (1959) no volverá a tratar en su estudio las páginas 23 a 38 del documento, y se concentra simplemente en intentar demostrar que pese a ser considerada como preconquista la primera parte o *tonalamatl* también es de realización colonial.

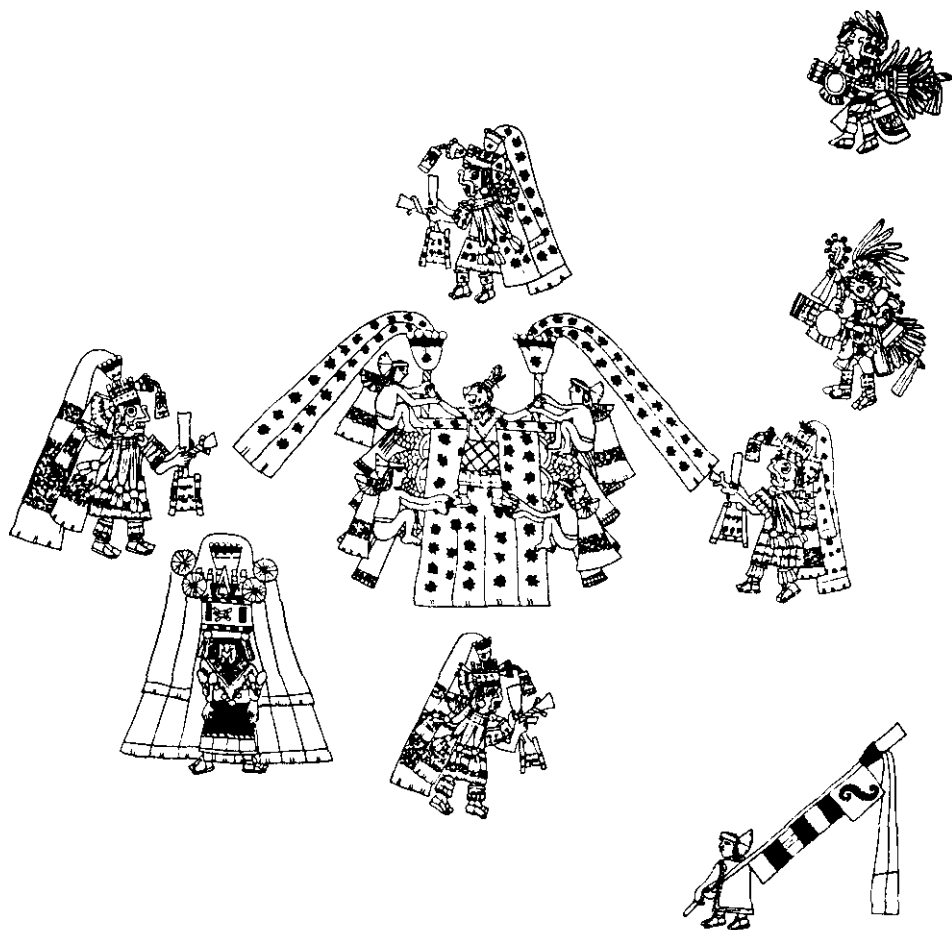


FIGURA 1.—Página 31 del Códice Borbónico que recoge alguno de los rituales celebrados en la fiesta de Ochpaniztli. La escena central se halla rodeada por cuatro figuras de Tlaloc pintadas en colores distintos, relacionándolos de esta forma con los cuatro puntos cardinales (Séjourné, 1983: fig. 119).

No nos parece muy acertada la postura de D. Robertson y por eso en este artículo vamos a estudiar cómo la escena recogida en la página 31, tercera parte, del *Códice Borbónico* (1974 y 1980) plasma de una forma tan clara y perfecta el más puro estilo indígena tradicional, que su adscripción a la época precolombina es indiscutible.

LA PAGINA 31 DEL CODICE BORBONICO

La página 31 del *Códice Borbónico* (fig. 1) se enmarca dentro de la fiesta de Ochpaniztli. En ella vemos pintadas distintas imágenes, entre las que cabe destacar cuatro personajes con la máscara de Tlaloc y una figura con un alto tocado, mazorcas de maíz en las manos y una piel como atavío, que rodean un conjunto central en el que se representa una plataforma con cuatro sacerdotes y una mujer.

Esta escena central (fig. 2) ha sido objeto de distintas interpretaciones, que podemos dividir en tres apartados:

- a) Karl A. Nowotny (1974: 21) sostiene que los cuatro sacerdotes que aparecen dibujados están tensando la piel de una víctima sobre un soporte, es decir, la figura acostada sobre él no es un cuerpo humano. Su teoría es seguida por N. C. Christopher Couch (1985: 72), pues apunta que cuatro sacerdotes colocan la piel y ornamentos de una personificación de la deidad sacrificada sobre una plataforma.

Patricia R. Anawalt (1984: 167-169) mantiene que en esta ceremonia la piel de una mujer (representación de la diosa Toci o Centeotl-Chicomecoatl) era rellena con paja, vestida con las ropas distintivas de la diosa y cuidadosamente extendida sobre la plataforma por los sacerdotes acompañantes.

- b) Otra «lectura» o interpretación distinta de la imagen es la ofrecida por aquellos autores que ven en ella la escenificación de un sacrificio humano. Así, Michel Graulich (1981: 68 y 91), al describir la fiesta de Ochpaniztli, indica que lo pintado en esta página del *Borbónico* plasma el sacrificio ritual de la personificación de una diosa del agua.

Doris Heyden (1983), en un artículo sobre las diosas del agua y la vegetación, toma esta escena central indicando a su pie lo siguiente:

«Fig. 5: A la representación de Xilonen se le sacrifica encima de una multitud de frutas. (...)» (Heyden, 1983: 136).

Nelly Gutiérrez Solana (1985: 152), al explicar esta imagen del Códice, apunta que «consiste en lo que parece ser el sacrificio de una mujer acompañada de cuatro personajes».

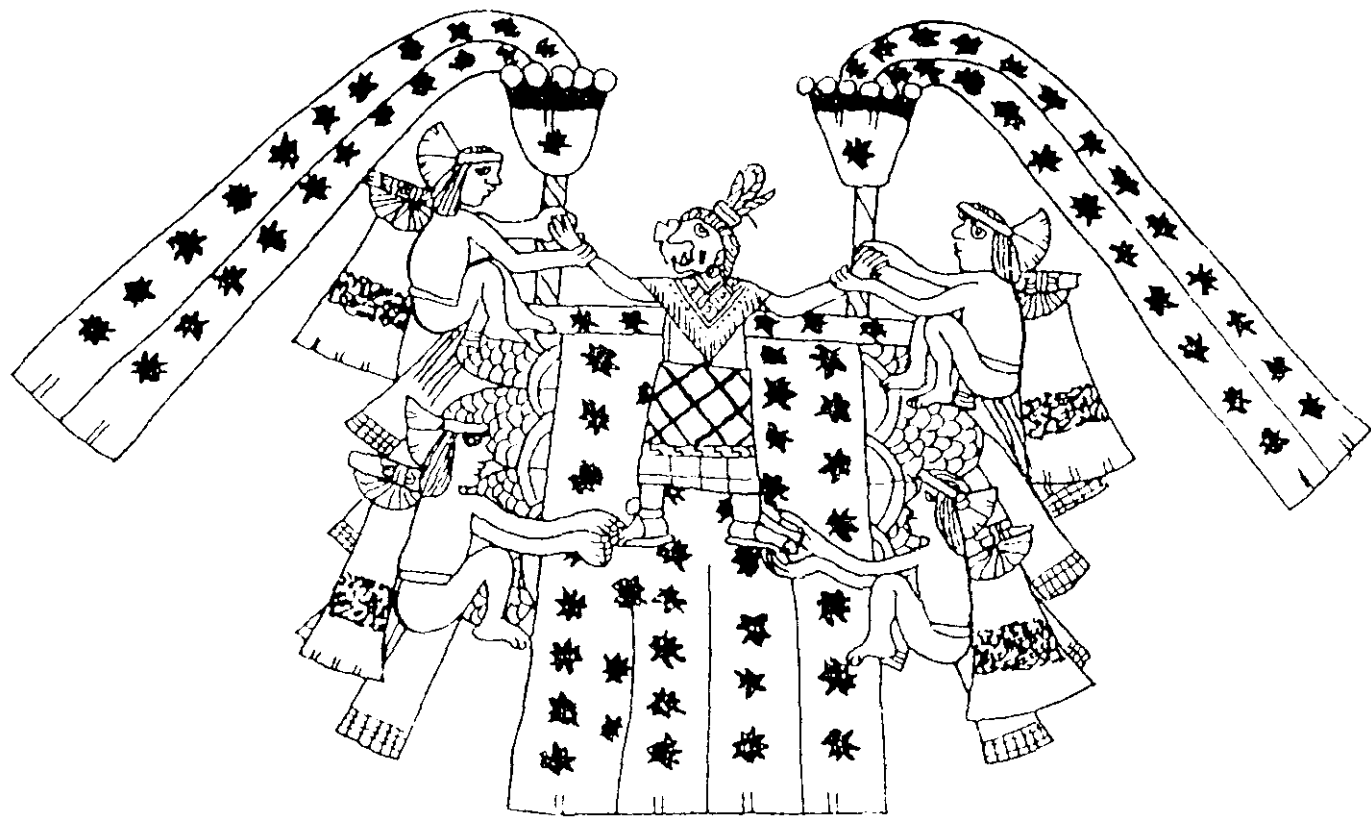


FIGURA 2.—Escena Central de la página 31 del Códice Borbónico (Séjourné, 1983: fig. 119).

Finalmente, Johanna Broda (1987: 97), al tratar de la conexión de Tlaloc con el culto al maíz y la fertilidad agrícola, sostiene que ésta se da durante la fiesta de XI Ochpaniztli, donde el *Códice Borbónico* recoge el sacrificio de la diosa Chicomecoatl «en presencia de los dioses de la lluvia de los cuatro colores, situados en las cuatro direcciones del mundo».

- c) Betty Ann Brown (1977: 228 y 241) manifiesta en su estudio sobre las influencias europeas en las ilustraciones del calendario mensual mexicana de los códices coloniales, que la figura pintada en la página 31 del *Códice Borbónico* es una personificación de la diosa Toci, acostada en una gran plataforma de papel manchada de hule, donde unos sacerdotes sostienen los brazos y pies de la deidad.

Nuestra opinión es contraria a estos autores y no estamos de acuerdo con las interpretaciones que han dado a la escena central de la página 31 del *Códice Borbónico*.

A la primera hipótesis se le pueden hacer las siguientes objeciones:

1. Consideramos imposible, o al menos muy difícil vestir, calzar y ornamentar con nariguera y pendientes, a una piel humana, salvo que Patricia R. Anawalt (1984: 167-169) tuviese razón y fuese un muñeco de paja. Por otro lado, si efectivamente se tratase de una piel, no entendemos las razones que llevan a no colocarla a lo largo de todo el entramado —está sin ocupar la mitad de la parte delantera, mientras que en la cabecera los hombros y cabeza se quedan fuera del mismo— y a no incluir otros dos postes donde sujetar las extremidades inferiores. De esta forma, vemos que su colocación no resulta idónea para el estiramiento sobre dicha plataforma. Este aspecto afectaría también a un muñeco de paja ataviado con la piel de la víctima (Anawalt, 1984: 167-169).

2. La propia iconografía del *Códice Borbónico* nos da la pauta acerca de lo poco probable que resulta la idea de que la escena presente el acto del tensado de una piel humana o la colocación de la misma rellena con paja. En este sentido, a lo largo de sus páginas —tanto de la primera parte (*tonalamatl*) como de la tercera (fiestas de las veintenenas)—, podemos encontrar en varias ocasiones a dioses y personas vistiendo una piel (figs. 3 y 4). Todos ellos se alejan icónicamente de la representación que estamos analizando. El *tlacuilo* del *Códice Borbónico* (1974 y 1980) dibuja este elemento siempre con el mismo diseño: piel arrugada, manos que cuelgan inertes a partir de las muñecas del portador de la misma y ausencia de pies, ya que la piel era cortada en las extremidades inferiores (aproximadamente, a la altura del muslo), ofreciendo ante nuestra visión occidental una apariencia similar a unos pantalones cortos.

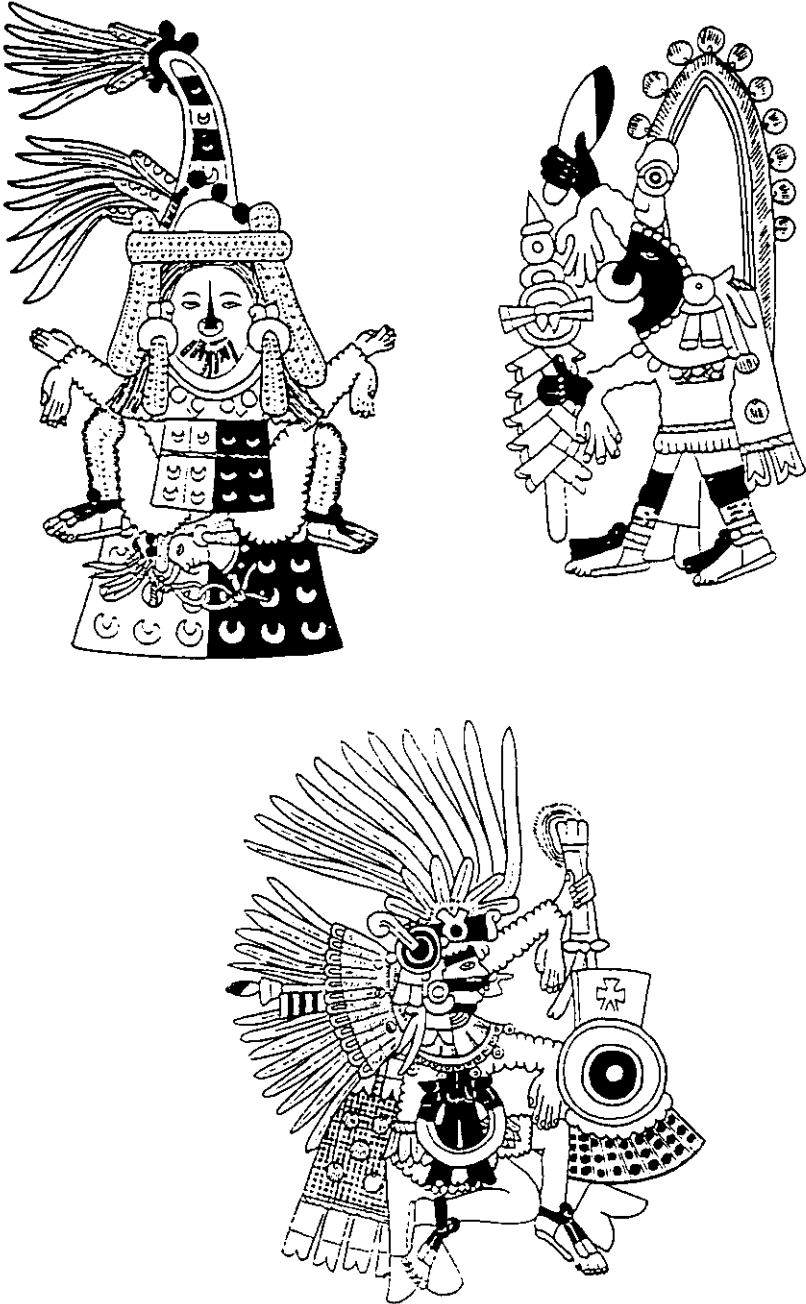


FIGURA 3.—*Deidades del tonalamatl borbónico portando una piel humana como atavío* (Séjourné, 1983: figs. 79-80-86).

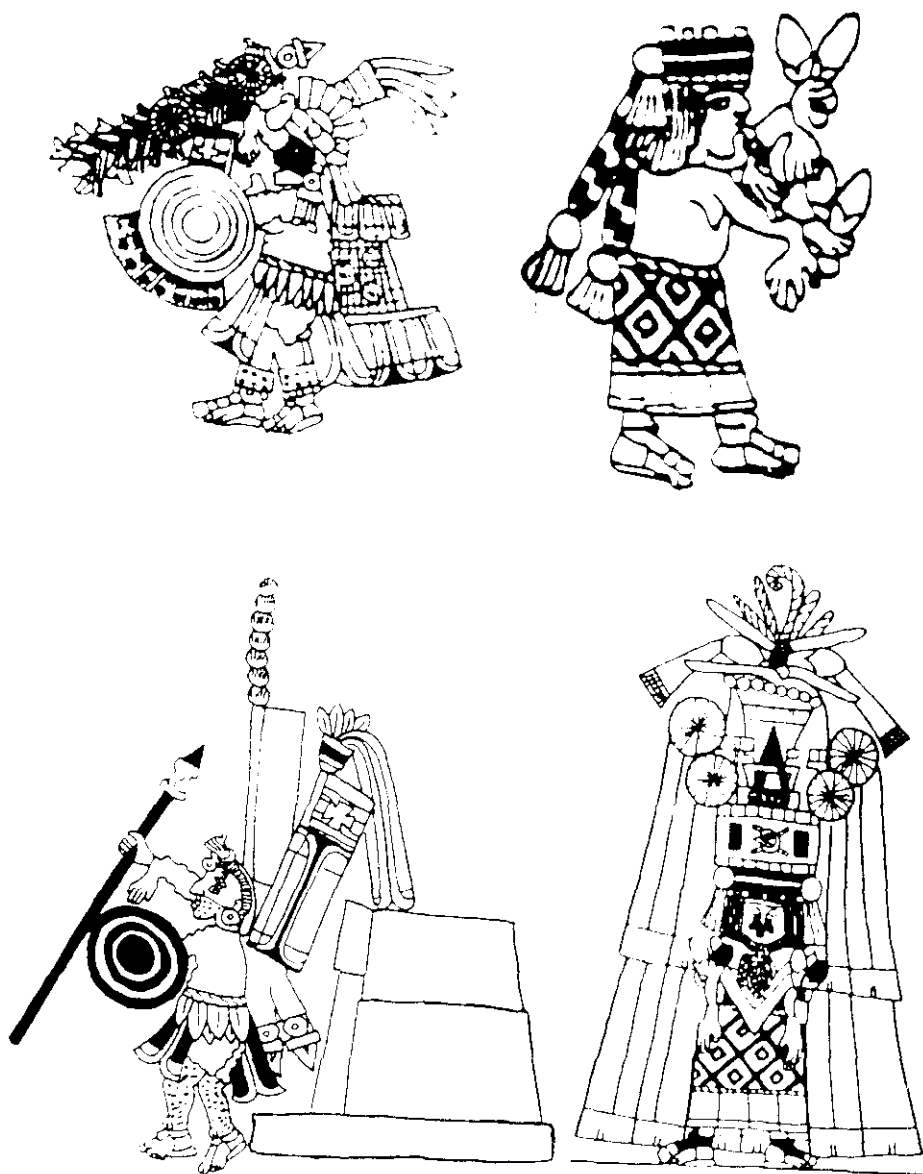


FIGURA 4.—Personajes de la tercera parte del Códice Borbónico, fiestas de las veintenas, que aparecen vestidos con una piel humana (Séjourné, 1983: figs. 114-117-108-118).

Estas características se pueden apreciar también en las obras prehispánicas de escultura mexicana (figs. 5 y 6), que nos permiten comprobar cómo la iconografía *borbónica* se enmarca dentro de su tradición escultórica: ausencia de los pies de la piel, presencia del «pantalón corto» —por encima o por debajo de la rodilla— y bordes ondulantes en los cortes de la misma que sustituyen las arrugas.

No obstante, cabría la posibilidad de que realmente se tratase de una piel rellena de paja, como sostiene Patricia R. Anawalt (1984: 167-169). Para llegar a dicha explicación esta autora recoge la descripción que fray Diego Durán (1984 I: 148-149) hace de la fiesta en honor de la diosa Toci. Pero, si leemos detenidamente la misma, observamos que la imagen de la página 31 del *Códice Borbónico* no puede plasmar dicho acto ritual, ya que el propio Durán (1984 I: 146) al inicio de la explicación, indica que tras sacrificar a la personificación de Toci:

«(...) desollábanla de la mitad de los muslos para arriba y hasta los codos [subrayado nuestro]; luego vestían aquel cuero a uno que ya tenían señalado para ello y para que tornase a representar la diosa con aquel cuero vestido».

Como vemos, en la fiesta de esta diosa no sólo dejaban la piel de la mujer sacrificada sin pies, sino que incluso era desollada a partir de los codos. Es decir, las manos no eran despellejadas, con lo cual las páginas 29 a 31 del *Códice Borbónico* no pueden recoger la personificación de esta deidad, pues la persona que viste la piel lleva colgando unas manos inertes. Queda claro que el bulto de paja realizado con ella no puede ser la imagen pintada en la escena central de la página 31, pues se aprecia claramente (fig. 2) cómo la mujer tiene manos y pies calzados con sandalias, e incluso en la edición facsímil del código (1974 y 1980) se aprecia el detalle de los dedos del pie sobresaliendo de las mismas.

En cuanto a la posibilidad de representar un sacrificio humano, podría ser verosímil. En la escena aparecen pintados cuatro sacerdotes «sujetando» una víctima aparentemente echada sobre un «altar», aunque se advierte la ausencia del quinto sacerdote que llevaría a cabo el sacrificio y la «sangre» o «agua preciosa» como ofrenda a los dioses. Como veremos, esta explicación no responde tampoco a la realidad del dibujo.

Respecto a la opinión de Betty Ann Brown (1977), también concluiremos que la mujer no está acostada sobre el papel manchado de hule.

Para ofrecer nuestra interpretación de esta imagen central de la página 31 del *Códice Borbónico*, debemos mencionar previamente la «visión» que de ella ofrecía en 1898 Francisco del Paso y Troncoso (1980), que curiosamente ningún autor posterior parece haber estudiado, ni profundizado, pese a recoger algún indicio de lo realmente descrito en la escena:



FIGURA 5.—Escultura prehispánica vistiendo una piel humana. Colección S. Hale (Caso, 1978: lám. IX).



FIGURA 6.—*Escultura prehispánica vistiendo una piel humana. Colección R. Woods Bliss (Vaillant, 1980: lám. 60).*

«Juzgando a 1.^a vista diríase que aquellos 4, como satélites del sacrificio, sujetan a la moza; pero, si se observa con cuidado, nótese que no la están aferrando, sino que, delicadamente, la toman dos por la punta de los pies, como afirmando éstos encima del *tapleste*, mientras que los otros 2, tomándola de las manos, llevan éstas hacia 2 *bastones que debían estar verticales en la cabecera del aparato* [subrayado nuestro], para que, asíéndose de allí, se *mantuviese firme la mujer* [subrayado nuestro] cuando levantaran ellos el *tapleste* por esa parte, hecho lo cual, y fijados bien sus pies, levantarían también los otros 2 el aparato, y seguidamente lo cargarían los 4 en hombros para tener a la moza en alto y cumplir el resto de la ceremonia: por eso vemos a los 4 en cuclillas, para poder tomar en hombros más fácilmente aquel *tapleste*, que aparece colocado en el suelo» (Paso, 1980: 147-175).

Del análisis de la interpretación de este autor deseamos destacar la sugerencia de que los postes que se hallan pintados en la cabecera del aparato, tengan una posición vertical respecto al mismo, a fin de que la mujer se sujete y mantenga «firme» en el momento de levantar la plataforma. Añadir a ello que tras su explicación, y pese a que no lo manifieste, deja la duda sobre la posición de la mujer: ¿está tumbada o realmente está de pie?

Si la figura estuviese acostada, su postura resultaría muy incómoda, pues la cabeza y los hombros no tendrían apoyo. Si, efectivamente, estuviera de pie —«se mantuviera firme» (Paso, 1980: 175)—, caben dos posibilidades:

- Al permanecer sujeta a los dos postes verticales que salen de la cabecera del estrado su cuerpo quedaría alzado en ese extremo, con lo cual en un objeto que mide según el propio dibujo, una vez y media la estatura de la mujer —si le suponemos 1,40 metros sería 2,10 metros—, el peso del cuerpo humano lo soportarían exclusivamente los dos sacerdotes que transportaran ese lado, mientras que los dos de la parte delantera no aguantarían ninguno. Este aspecto pensamos que no entra dentro de la lógica de cómo transportar un objeto o persona en un entramado de esta longitud, sino que lo normal es llevar el peso en el centro para poder repartirlo por igual entre los dos extremos.
- La mujer no puede estar alzada sobre el aparato con los pies en el centro del mismo —tal y como muestra la pintura— y asida de dos postes verticales que salen de la cabecera, pues su postura quedaría en diagonal respecto de la base del mismo (fig. 7).

Por todo lo explicado opinamos que sólo cabe una solución respecto a esta escena de la página 31 del *Códice Borbónico*: la mujer se halla de pie en el centro del estrado y sujeta a dos postes verticales que realmente nacen también del centro del mismo (fig. 8). Los sacerdotes, en realidad dos acuclillados y dos de pie, sólo están indicándole cómo asirse con las manos y dónde poner los pies para mantener el equilibrio cuando levanten la plataforma. Esta afirmación puede ser

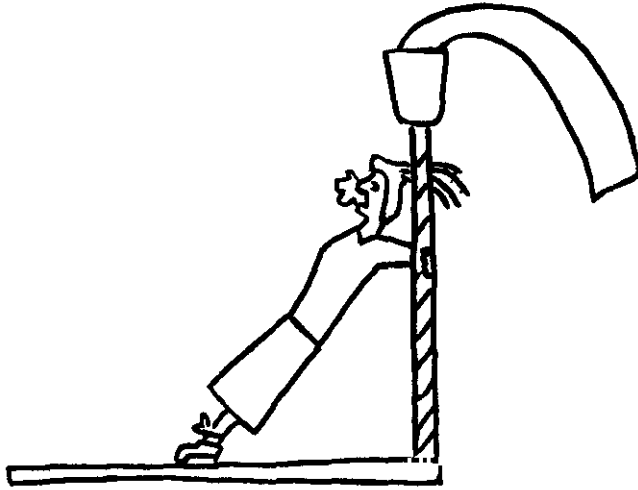


FIGURA 7.—Dibujo de la postura en la cual quedaría la mujer, si suponemos que está de pie en el centro del entramado y asida de dos postes verticales que salen de la cabecera del mismo.

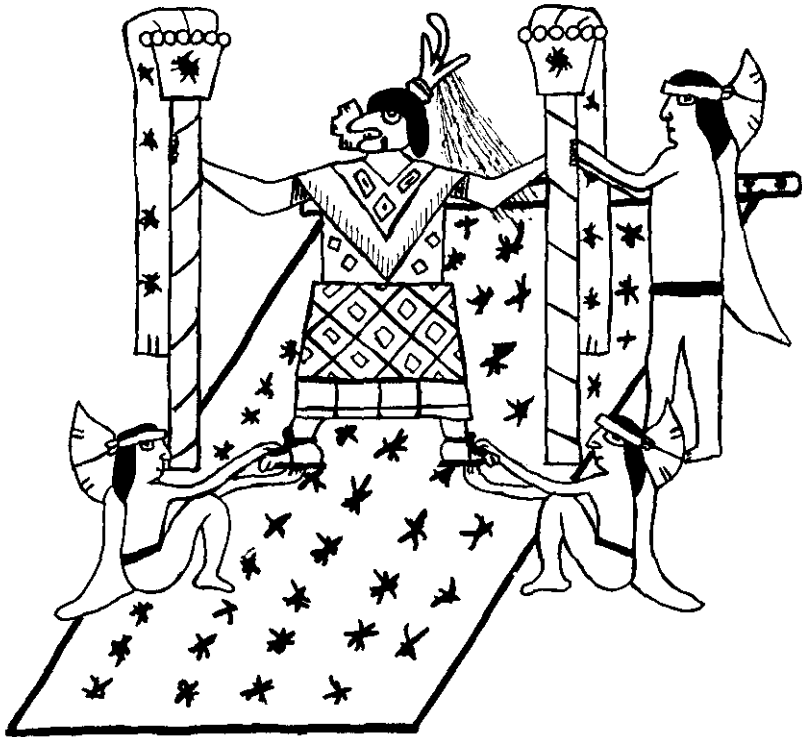


FIGURA 8.—Dibujo de la página 31-escena central del Códice Borbónico, según la perspectiva occidental.

confirmada en las obras etnográficas del siglo XVI. Si tenemos presente que las páginas 29 a 32 del documento recogen las ceremonias del mes Ochpaniztli, dedicadas a las diosas del maíz y entre ellas a Chicomecoatl (Nowotny, 1974: 21; Brown, 1977: 227-228; Anawalt, 1984: 168; González, 1985: 148 y 272; Couch, 1985: 71; Broda, 1987: 97, etc.), y acudimos a dichas fuentes, encontramos datos que hacen referencia a los rituales que se realizaban en honor de esta deidad. Así, fray Diego Durán (1985 I: 138) nos informa que:

«En acabando de tañer, con gran solemnidad y acompañamiento de dignidades y sacerdotes, con muchas lumbres e incensarios, sacaban a la muchacha que representaba a la diosa y *subíanla en aquellas andas y poníanla en pie en medio de ellas* [subrayado nuestro], encima de aquellas mazorcas, ají y calabazas y bledos que en el suelo de ellas había y asida de dos varas con las manos, *que había en medio de las andas puestas* [subrayado nuestro] y afirmadas para el efecto que, asida de ellas, iba sin temor de caer. (...) Acabada esta cerimonia tornaban a quitar la muchacha y bajarla de las andas (...). Venida la mañana (...), *tornábanla a poner en pie en las andas, la cual (muchacha) se asía de aquellos palos que en medio había* [subrayado nuestro] en que iba afirmada, y luego, la levantaban del suelo y la ponían encima de los hombros los más ancianos del templo (...), la llevaban en procesión (...).»

Tras esta descripción de fray Diego Durán y observando la pintura de la escena central-página 31 del *Códice Borbónico* (fig. 2), se distinguen claramente las mazorcas de maíz y hojas de color verde que hacen con toda seguridad referencia a «aquellas mazorcas, ají y calabazas y bledos» que este autor menciona. Si miramos el dibujo pensando que a la mujer «*poníanla en pie en medio de ellas (...) asida de dos varas con las manos, que había en medio de las andas puestas*», comprendemos por qué la cabeza y hombros de la mujer salen de las «andas»: el *tlacuilo* dibuja la escena desde una posición en la que sus ojos miran frontalmente todo el conjunto, de esta forma, una figura puesta de pie en el centro de un soporte quedará acostada sobre el mismo sobresaliendo parte de su cuerpo. No olvidemos que la superficie en la que estaba pintando representaba la tierra y el *tlacuilo* quedaba enfrente de ella con el cielo a sus espaldas y sin necesidad de fijar la línea del horizonte ni de la tierra (Galarza y Maldonado, 1986: 88). Con esto lo que queremos demostrar es que el *tlacuilo* carece de la perspectiva tridimensional europea (fig. 8) y realiza la escena desde su perspectiva «planigráfica» (Toscano, 1952: 320) o frontal y sin volumen (fig. 2), con lo cual dibuja lo que realmente ve: una mujer «acostada» sobre una tarima, en la que cabeza y hombros quedan fuera de la misma y donde los postes verticales centrales también se proyectan de forma que parecen surgir de la cabecera del soporte más bien a modo de largos varaes utilizados para levantar todo el conjunto.

Ahora bien, cabría preguntarse por qué el *tlacuilo* no dibuja los supuestos

postes verticales partiendo del centro de la plataforma y a los sacerdotes de la cabecera puestos en pie, indicando a la mujer cómo asirse de los mismos.

En cuanto al primer punto, no debemos olvidar las limitaciones de perspectiva del pintor mexica y que si dibujase los postes partiendo del centro en línea recta —tal y como se verían de frente— necesitaría tapar parte de la pintura de los vegetales y del entramado, teniendo que combinar además con mayor dificultad el dibujo de las figuras humanas de la cabecera.

La posición de los sacerdotes resulta anómala desde nuestra perspectiva occidental, pues parece que están «flotando» en el aire. La postura acucillada pensamos que no indica su colocación «para poder tomar en hombros aquel tapleste» (Paso, 1980: 175), sino que es la única solución que el *tlacuilo* da a la escena para poder mostrar todo lo que le interesa. Al fin y al cabo debemos tener presente que está pintado para personas de su mismo ámbito cultural que van a entender el conjunto de forma rápida, y no para gentes de otra cultura, como la europea con su canon estilístico renacentista y con otras visiones de perspectiva muy distinta. De acuerdo con nuestra percepción visual occidental, los dos sacerdotes de la parte delantera del aparato tendrían una posición adecuada, pero los dos de la cabecera deberían estar en pie indicando a la mujer dónde asirse a los postes (fig. 8). Ahora bien, dibujarlos de esta forma supondría que el *tlacuilo* de nuevo tendría que tapar distintos objetos y conjugar perspectivas tridimensionales que desconoce, por eso utiliza para su realización el canon estilístico que domina: el prehispánico.

CONCLUSIONES

De esta interpretación de la escena central-página 31, tercera parte, del *Códice Borbónico*, se derivan dos conclusiones muy importantes:

1.⁹ El dibujo está realizado dentro del canon precolombino, es decir, con una perspectiva frontal, donde los ojos del observador quedan en posición horizontal, a la altura del objeto que se escenifica. Los mexicas al pintar o escribir de una manera planigráfica, no podían plasmar sus objetos tridimensionalmente, sino que hacen una representación plana. La disposición de los sacerdotes es la misma, porque para el *tlacuilo* indígena resulta imposible, desde su visión frontal de la escena, realizar dos de ellos acucillados y los otros dos en pie. Los brazos de la andas, necesarios para su elevación, no son dibujados bien porque su lugar es reemplazado en la cabecera por los dos postes verticales centrales, o bien porque cualquier mexica que observase el dibujo comprendería perfectamente lo que mostraba un pintor de su propia cultura.

El *tlacuilo* de esta tercera parte del *Códice Borbónico* continúa de esta forma, con los cánones estilísticos precolombinos, sin ningún tipo de influencia occidental, con lo cual las afirmaciones de aquellos autores que sin demostrarlo sitúan las páginas 23 a 36 del documento como de una clara influencia iconográfica occidental pensamos que deben ser revisadas a la luz de este ejemplo de perspectiva indígena tradicional.

2.^a Tras la explicación de esta escena, se confirma la ausencia de la representación del sacrificio humano en la tercera parte del *Códice Borbónico* (véase Batalla, 1992). Este aspecto se manifiesta con mayor claridad precisamente en estas celebraciones del mes Ochpaniztlí, pues si en la página 31 del documento aparece, como hemos visto, la mujer de pie sobre el entramado, en su página 32 este aparato se presenta vacío y sin representación de la sangre. Dicha característica iconográfica se aproxima al relato de fray Diego Durán (1984 I: 139-140), según el cual la muchacha era sacrificada en el aposento de la diosa y no en las andas. En ambas páginas (31 y 32) del *Códice Borbónico* queda aproximadamente un cincuenta por ciento del espacio sin pintar, con lo cual se podría haber dibujado el sacrificio. Es más, si como sostienen Francisco del Paso y Troncoso (1980: 179), Michel Graulich (1981: 68 y 91), Doris Heyden (1983: 136), Nelly Gutiérrez (1985: 152) y Johanna Broda (1987: 97), la muerte de la víctima se llevaba a cabo sobre el «*tapleste*», lo normal para un códice postconquista —como mantienen distintos autores (Robertson, Gutiérrez Solana, León-Portilla, etc.)— sería que el entramado estuviese manchado de sangre.

Estas características iconográficas del *Códice Borbónico* —perspectiva indígena plana, no plasmación del sacrificio humano y ausencia de sangre en el lugar donde supuestamente se lleva a cabo—, nos reafirman en nuestra idea respecto a que nos enfrentamos ante un documento de origen prehispánico inacabado (Batalla, 1992: 219).

La datación segura del documento como prehispánico es muy importante, pues sería hasta el momento la única fuente mexicana sobre papel, realizado sin ningún tipo de «contaminación» por parte de la cultura occidental. Ello permitiría no sólo basar los estudios de iconografía indígena precolombina en un códice original, sino profundizar en su sistema religioso y analizar de forma exhaustiva esos «datos exclusivos» sobre la religión mexicana (Nowotny, 1974: 91, y Couch, 1985: 87), que sólo el *Códice Borbónico* aporta. En cuanto a información sobre la escritura mexicana, conseguiríamos nuevas y seguras indicaciones sobre los logogramas empleados, dirección de la escritura, colores aplicados, perspectivas de los dibujos, etc., sin temor a pensar que los resultados obtenidos puedan ser realmente préstamos adquiridos de la cultura europea. Por otro lado, demostrar que su estilo es plenamente indígena supone tener un elemento más que nos

permite examinar otros documentos dudosos en cuanto a su datación, como el *Tonalamatl de Aubin* o la *Matrícula de Tributos*, mediante el análisis comparativo de sus elementos iconográficos y escriturarios.

Finalmente, las obras etnográficas escritas en el siglo XVI que recojan aspectos de la religión mexicana, como las de fray Bernardino de Sahagún, fray Diego Durán, fray Juan de Torquemada y tantos otros, podrían ser examinadas y revisadas teniendo como base información hecha por y para indígenas. Contar con una fuente de este tipo sería fundamental para el conjunto de la Etnohistoria Mexicana, ya que permitiría tratar aspectos controvertidos de esta cultura bajo un punto de vista totalmente indígena.

BIBLIOGRAFIA

ALCINA FRANCHI, JOSÉ

1955 «Fuentes indígenas de México. Ensayo de una sistematización bibliográfica». *Revista de Indias* 61-62: 421-521. Madrid.

ANAWALT, Patricia Rieff

1984 «Memory Clothing: Costumes Associated with Aztec Human Sacrifice». *Ritual Human Sacrifice in Mesoamerica: 165-193. A Conference at Dumbarton Oaks*, Elizabeth P. Benson editor. Washington, D.C.

BATALLA ROSADO, Juan José

1992 «El Arte de escribir en Mesoamérica: el *Códice Borbónico*», *Memoria de Licenciatura* 2 vols. m.c. Departamento de Historia de América II (Antropología de América), UCM, Madrid.

BRODA, Johanna

1987 «Templo Mayor as Ritual Space», *The Great Temple of Tenochtitlan. Center and Periphery in the Aztec World*: 61-123. University of California Press. Berkeley.

BROWN, Betty Ann

1977 *European influences in Early Colonial descriptions and illustrations of the Mexico Monthly Calendar*. Doctoral Dissertation. University of New Mexico.

CASO, Alfonso

1962 «Recensión crítica a *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period* by Donald Robertson», *The Americas* XIX-1: 100-107.

1967 *Los Calendarios Prehispánicos*. UNAM, México.

1978 *El Pueblo del Sol*. Fondo de Cultura Económica, México.

CODICE BORBONICO

1974 *Codex Borbonicus*. Edición facsímil en formato de biombo. Comentario de Karl Anton Nowotny y Estudio Codicológico de Jacqueline Durand-Forest. Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz.

1980 ... edición facsímil en formato de biombo. Descripción, Historia y Exposición del Códice por Francisco del Paso y Troncoso, con un Comentario Explicativo de E. T. Hamy. Siglo XXI, México.

- COUCH, N. C. Christopher
1985 *The Festival Cycle of the Aztec Codex Borbonicus*, BAR International Series 270, Oxford.
- DURÁN, Fray Diego
1984 *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, 2 vols, Porrúa, México.
- DURAND-FORÉST, Jacqueline
1974 «Description Codicologique», en *Codice Borbónico*, 1974: 27-37.
- GALARZA, Joaquín
1987 *IN AMOXTLI, IN TLACATL, el libro, el hombre. CODICES Y VIVENCIAS*, Aguirre y Beltrán editores, México.
- GALARZA, Joaquín, y RUBÉN MALDONADO
1986 *AMATI. AMOXTLI. El papel, libro. LOS CODICES MESOAMERICANOS*, Aguirre y Beltrán editores SEIT/ENAH, México.
- GLASS, John B.
1975 «A Survey of Native Middle American Pictorial Manuscripts». *Handbook of Middle American Indians XIV*: 3-80, Austin.
- GONZÁLEZ TORRES, Yolotl
1985 *El Sacrificio Humano entre los Mexicanos*, Fondo de Cultura Económica, México.
- GRAUJEHL, Michel
1981 «Ochpaniztli. la Fête des Semailles des Anciens Mexicains», *Anales de Antropología*, XVIII-2: 49-100, México.
- GUTIÉRREZ SOLANA, Nelly
1985 *Códices de México. Historia e Interpretación de los Grandes Libros pintados prehispánicos*, Panorama editorial, México.
- HEYDEN, Doris
1983 «Las Diosas del Agua y la Vegetación», *Anales de Antropología XX*: 129-145, México.
- JANSEN, Maarten
1982 *HUISI TACU. Estudio interpretativo de un Libro Mixteco Antiguo: Codex Vindobonensis Mexicanus I*, 2 vols., CEDLA, Amsterdam.
- KUBLER, George
1986 *Arte y Arquitectura en la América Precolonial*, Cátedra, Madrid.
- LEÓN-PORHILLA, Miguel
1992 *Literaturas Indígenas de México*. Editorial MAPFRE, Madrid.
- NICHOLSON, H. B.
1962 «The Mesoamerican Pictorial Manuscripts: Research, Past and Present», *Aktendes 34. Internationalen Amerikanisten Kongresses*: 199-215. Wien.
1974 «Some Remarks on the Provenience of the *Codex Borbonicus*», *Adeva Mitteilungen*, 40: 14-18, Graz.
- NOWOJNY, Karl Anton
1974 «Herkunft und Inhalt des *Codex Borbonicus*», en *Códice Borbónico*, 1974: 11-25.
- PASO Y TRASCOSO, Francisco del
1980 [1898] «Descripción, Historia y Exposición del Códice Pictórico de los Antiguos Nauas que se conserva en la Biblioteca de la Cámara de Diputados de París (antiguo Palais Bourbon)», en *Códice Borbónico*, 1980: 1-XLVIII + 1-368.

ROBERTSON, Donald

- 1959 *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan Schools*.
Yale University Press, New Haven.

SEJOURNE, Laurette

- 1983 *El Pensamiento Nahuatl cifrado por los Calendarios*. Siglo XXI, México.

TOSCANO, Salvador:

- 1952 *Arte precolombino de México y de la América Central*, UNAM, México.

VAILLANT, George C.

- 1980 *La Civilización Azteca. Origen, Grandeza y Decadencia*, Fondo de Cultura Económica,
México.