

7. LA HIPÓTESIS MIXTECA

7.1. *La Escuela pictórica de la Mixteca Alta*

Más que ninguna otra escuela artística del Posclásico, la mixteca es la que tiene más fama y ha sido paradigma para describir el estilo de los códices prehispánicos. De hecho Robertson, como se ha dicho, consideraba a todos los códices con este nombre, incluso los del Grupo Borgia, a los que llamó “manuscritos religiosos mixtecos”.¹

Sin embargo, como se dijo en el capítulo I, los datos disponibles indican que fue en Cholula donde se gestó la Tradición Mixteca-Puebla, con la confluencia de herencias teotihuacanas, zapotecas y mayas, y la participación activa de nahuas y mixtecos en el desarrollo del repertorio iconográfico y la síntesis artística, entonces no consideraré a la Mixteca como el corazón de la tradición, sino como una variedad que participó en la conformación de ella.

En realidad, conocemos poco de lo que sucedió en el Posclásico Temprano en la Mixteca, los arqueólogos hablan de lagunas en la información desde el 800 hasta el 1250 d.C.² Algo se sabe, como se dice en el capítulo I, después de la caída de Tula, pues las fuentes históricas y los datos arqueológicos confirman la presencia de grupos tolteca-chichimeca en varias regiones más al sur del actual estado de Puebla; entre ellas se tiene registro de la llegada de estos grupos a la Mixteca Alta, en Coixtlahuaca.

Un hecho que ha llamado mi atención, pero al que no he podido dedicarle una investigación exhaustiva, es que según Pohl y Bayland, basándose en investigaciones arqueológicas (Spores y Brumfiel), no sólo cambia el patrón de asentamientos en el Posclásico Medio y surgen

¹ Robertson, “Mixtec Religious Manuscripts”, *op. cit.*

² Barbro Dahlgren. *La Mixteca: su cultura e historia prehispánica*. México, UNAM, 1990, p. 56. Marcus Winter. “La cerámica del Posclásico en Oaxaca”, en *La producción alfarera en el México Antiguo*. Vol. V. Beatriz L. Merino y Ángel García Cook (coords.). México, INAH, 2007, p. 81.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ciudades-estados, o señoríos, tales como Tehuacan, Cozcatlán, Teotitlán y Coixtlahuaca, sino que aparece en la Mixteca Alta un tipo de cerámica de Puebla, la conocida como Yanhuitlán Rojo sobre bayo.³ Según estos autores, basándose en los hallazgos arqueológicos de Elizabeth Brumfiel, “el estilo de estas vasijas es una variante de Coyotlatelco⁴ Rojo sobre crema o Bayo, el marcador de horizontes de la cerámica desde Cholula, hasta el Valle de Tehuacán y Coixtlahuaca”.⁵ Esta arqueóloga sugiere incluso que puede compararse esta cerámica a la policroma Mixteca-Puebla. Aunque no he podido corroborar su material con el que he investigado en Cholula, las cualidades descritas pueden encajar desde la cerámica temprana, tipo Mate (Cristina o Estela), o bien con la del Medio (Albina o Silvia), cuya apariencia dominante es el rojo sobre crema. Si se está tomando en comparación la cerámica del Posclásico Medio, puede ser que esta expansión de materiales culturales, como es la cerámica, coincida con una expansión tolteca; pero si las semejanzas son del Temprano, puede ser entonces que la expansión corresponda a los olmeca y xicalanca. Mayores investigaciones deben de profundizar en este sentido, pues posiblemente ayudarían a cubrir las enormes lagunas que hay para el Posclásico Temprano y entender mejor cómo se fue gestando el estilo Mixteca-Puebla en la Mixteca Alta.

Pero, pese a esa falta de información, no cabe duda que la región occidental del estado de Oaxaca, en sus límites con Puebla y Guerrero, ha estado habitada por lo menos desde el Posclásico Temprano, y aún hoy en día, por gente de habla mixteca. Lo que falta por hacer es fijar las variedades regionales de los estilos pictóricos, pues al parecer, como lo demuestra Lind para la cerámica policroma, tenemos variedad de ellas: la

³ J. Pohl y B. Byland, “The Mixteca-Puebla and Early Postclasssic Socio-Political Interaction”, en Nicholson y Quiñones, 1994, *op. cit.*

⁴ Aunque como dijimos en el capítulo I, Plunket y Uruñuela dicen que no hay cerámica Coyotlatelco en Cholula, Brumfiel pueda estarse refiriendo a la cerámica rojo sobre crema de principios del Posclásico.

⁵ *Ibid.*, p. 197.

Mixteca de la Baja, la Alta y la Costa, la cerámica cuicateca, la de la Chinantla, etc.

No puedo detenerme en este aspecto, no sólo porque sobrepasa los límites de esta investigación, sino porque, afortunadamente, contamos para la Mixteca con documentos pictográficos prehispánicos cuya procedencia está identificada, por lo que sólo ellos se tomarán en las comparaciones con nuestro documento en este capítulo.

7.2. *Los códices mixtecos*

Para el caso de esta amplia región cultural, es decir, la Mixteca, contamos con códices históricos que brindan información suficiente para fijar su zona de procedencia, lo cual facilita el trabajo para hacer las comparaciones sobre bases firmes y sin tener la necesidad de ampliar las comparaciones con otras obras pictóricas encontradas en contexto arqueológico. Hay acuerdo generalizado entre los especialistas en que el *Códice Nuttall* y el *Códice Vindobonensis* son códices mixtecos. Estos son dos de los códices más importantes que proceden de la Mixteca Alta y que son paradigmáticos del grupo. También ya es ampliamente reconocido que estos dos documentos conforman en realidad cuatro, pues cada uno de ellos tiene en cada lado un estilo diferente.

Elizabeth Boone, por su lado, ha hecho notar, comparando los glifos de los días entre diversos códices, que el *Laud* y el *Fejérváry-Meyer* son más cercanos a los mixtecos que a los “aztecas”, como el *Tonalamatl* de Aubin y el *Borbónico*.⁶

Por mi lado, específicamente he encontrado, de acuerdo a la investigación que realicé anteriormente,⁷ que el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer* son muy cercanos desde el punto de vista del estilo a dos códices mixtecos, específicamente, al Reverso del *Nuttall* y Anverso del *Vindobonensis*.

⁶ E. Boone. *Cycle of Time...*, *op. cit.*, p. 218.

⁷ Álvarez Icaza, *op. cit.* Tesis de licenciatura.

En algunos casos tomaré a los documentos que se presentan en cada lado, en su conjunto, pues comparten el mismo soporte, pero trabajaré las comparaciones centrándome en cada uno de los lados dichos. Dejaré fuera al Anverso del *Nuttall* porque no solo es notoria la intervención de varios artistas, al menos cuatro, sino que, como hemos dicho antes, tienen algunos rasgos que lo acercan al Borgia, lo que hace más complejas las comparaciones. Así que, en este trabajo, tomaré principalmente los casos más claros en donde se aprecian las semejanzas con el estilo del *Laud*, como es el Reverso del *Nuttall* y en Anverso del *Vindobonensis*. Dejaré fuera también al Reverso de éste último, pues no sólo es uno de los códices que tiene un estilo muy diferente al *Laud*, sino que intervienen varias manos, como ha demostrado Yanagisawa.⁸ Así que, por esas razones, he elegido los casos en donde he encontrado más cercanía estilística con el *Laud*. Paso entonces a presentar sus semejanzas y diferencias sucintamente.

Ahora sabemos, gracias a Nancy Troike, que lo que llamamos Anverso, en realidad se hizo después de lo que conocemos como Reverso. Esto se sabe porque esta investigadora detectó pintura del Reverso del Lado del Anverso, por ese motivo se ha propuesto que el Reverso se le llame Lado 1 y al Anverso Lado 2.⁹ Pero debido a que se identifica más fácilmente con el nombre de Anverso y Reverso, los llamaré así en adelante.

7.3. *El Laud, el Reverso del Nuttall y el Anverso del Vindobonensis.*

El *Laud* tiene semejanzas importantes con estos dos documentos en aspectos plásticos como la forma, la línea, las estrategias de representación, un poco en los colores y en ciertas convenciones para representar formas, como para afirmar que, desde el punto de vista del

⁸ Saeko Yanagisawa. Tesis de doctorado....

⁹ Nancy Troike, "Notes on the Codex Zouche-Nuttall", Codex Zouche-Nuttall, Akademich Druck-und Verlagsanstalt, Graz, Austria, 1987 y Manuel Hermann. *Códice Nuttall. Lado 1. Arqueología Mexicana*, ed. Especial no. 23., p. 14

estilo, es junto con el *Fejérváry-Mayer* más cercanos a estos dos documentos que a los otros miembros del Grupo Borgia. Sin embargo, trataré de mostrar que algunas diferencias me hacen pensar que no pertenecen a la misma escuela. No tanto porque difieran en la composición, pues esto deriva, más bien, del hecho de que el tema de ambos es diferente, pues en los mixtecos se usa una secuencia narrativa de sucesos, más que ciclos del tiempo y destino como los religiosos, como por las diferencias en la técnica pictórica; además, como veremos, las semejanzas no son tan cercanas, como en el caso del *Laud-Fejérváry-Mayer*, como para agruparlos dentro del corpus de códices mixtecos. Adicionalmente a eso, tenemos la situación que iconográficamente hablando, como se dice en el capítulo sobre iconografía, pertenece a la cosmogonía náhuatl.

7.4. Aspectos técnicos y materiales

En cuanto a las características físicas del soporte, estos dos códices mixtecos comparten la cualidad, mencionada ya, como en todos los casos de este grupo y los del Grupo Borgia, de poseer un soporte de piel de venado. Las diferencias interesantes se muestran en la cubierta, pues mientras en el *Laud*, como sabemos, se dejó la piel con pelo, en el caso del *Nuttall* llevaba una elegante cubierta con aplicaciones de pluma, hoy desaparecidas, pero con las huellas de ellas. En el *Vindobonensis* las cubiertas son de madera, aunque posiblemente estas cubiertas fueron colocadas después del momento de su elaboración para proteger el documento.

En cuanto a las dimensiones, estos códices mixtecos tienen un formato más grande que el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*, y son mucho más largos (Tabla A-1). El más largo de los mixtecos es el *Vindobonensis*.

Algunas peculiaridades sobre la apariencia física del *Nuttall* dan mayor información sobre la forma en que también se podría trabajar la preparación de la superficie pictórica. Recordemos que el *Laud* tiene, por

ejemplo, muy ocultas las uniones de los segmentos de piel, mientras que en el *Nuttall*, son más visibles por dos hechos fundamentales, uno, como se muestra en las figuras A-7 y A-8, donde se observa con claridad que los segmentos de piel fueron preparados con la base de preparación de manera independiente y antes de ser pegados (fig. A-7); y dos, no se buscó tapar las diferentes texturas de cada segmento, sino que se unieron sin cubrir con esta capa los bordes, como sí se aprecia, por ejemplo, en el *Laud* y el Anverso del *Vindobonensis* (figs. A-11 y A-12). Aunque los segmentos no se prepararon siempre de manera independiente en el *Nuttall*, pues en el Reverso, que se hizo primero, se aprecian más ocultas, tal como se muestra en la figura A-10.

En general, la apariencia del Reverso del *Nuttall* tiene una superficie muy tersa y homogénea, aunque tiene unas láminas con una apariencia es más rugosa (A-9), pues no se cubrió completamente con base de preparación toda la superficie. Esta apariencia rugosa se aprecia sobre todo en el Anverso del *Nuttall*. Esto no se debe al deterioro, como pudiera pensarse, pues si se observan estas mismas figuras (A-7 y A-8), se podrá apreciar que, encima de la superficie rugosa, se pintaron las figuras. El carácter de los pintores de este documento no era tan perfeccionista como el del *Laud*, u otros documentos en donde se ve un aprecio por pintar en superficies mucho más homogéneas y tersas, como en el Anverso del *Vindobonensis*.

Quizá, en donde se aprecian diferencias más claras, que me hacen distanciarme de la idea de que el *Laud* y el *Fejérváry* pertenecen a la escuela Mixteca, es en la técnica pictórica. Algunas de las cualidades de la técnica pictórica que he descubierto, para el caso de los códices, han provenido de las observaciones de estos códices mixtecos, sobre todo, del Reverso del *Códice Nuttall*. La visibilidad del dibujo preparatorio, los palimpsestos parciales o quizás más propiamente, los pentimenti, que son muy visibles en este documento, me dieron algunas de las pistas para

entender el proceso de elaboración de los documentos pictográficos, como ya se adelantó en el capítulo II (figs. 2.12 a 2.14).

Así, en este códice fue en el primero que pude constatar que la técnica pictórica consiste en trazar primero un dibujo preparatorio, luego el contorno negro y al final el color (figs. 7.1 y 7.3); lo que se convirtió en una regla muy generalizada al observar no sólo otros documentos, sino pintura mural y cerámica. Es de hecho, diría, una tradición universal mesoamericana.

En el Reverso del *Nuttall* es quizá el caso más claro, no sólo porque vemos figuras delineadas con tinta negra sin color, sino porque cuando están coloreadas las figuras, se observa una opacidad discontinua de la línea, provocada por la invasión de la capa pictórica en la línea de contorno, al aplicar el color al final (figs. 7.1, 7.3, 7.5), lo que ocurre también en el Vindobonensis (fig. 7.5 y 7.6).

Lo que llama la atención en el caso del Reverso del *Nuttall*, como un rasgo distintivo, es que es muy notorio el dibujo preparatorio, al punto que esto podría sugerir que una persona trazó el dibujo preparatorio, y otra, el contorno, como se muestra en el glifo del día Lagartija, en donde un trazo es el dibujo preparatorio, con líneas angulares, y otro la de la línea de contorno, más redondeada (fig. 7.1). Este fenómeno se presenta en todo el documento, no es un caso aislado sino que persiste en todas sus láminas. Algo semejante sucede con el Vindobonensis (figs. 7.5, 7.6 y 7.14).

El dibujo preparatorio tan visible en el *Nuttall*, y en algunos casos también en Vindobonensis, constituye una diferencia sustancial con el *Laud*, en donde, como se ha dicho, es realmente difícil ver un dibujo preparatorio, al punto que he sugerido que la técnica de incisión podría haberlo sustituido en nuestro documento.

Por otro lado, aunque es difícil de apreciar, he podido detectar en estos dos códices mixtecos también una incisión. Si observamos las figuras 7.3 y 7.4, se podrá ver una delgadísima línea más blanca a los costados de la línea de contorno. Esta marca se puede notar en la mano

del personaje (fig. 7.3); está línea brillante, o más blanca, sigue la misma trayectoria que la de contorno, incluso en las pequeñas muescas de éste, por lo que esto sería una pista para pensar que más que una línea previa de incisión, lo que se observa en este caso es una incisión producida muy posiblemente por el instrumento empleado para el trazo de la línea de contorno.

Así, lo que más diferencia en relación a la técnica pictórica del *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*, al Reverso del *Nuttall* y el Anverso del *Vindobonensis*, es en que en éstos es más visible el dibujo preparatorio.

En cuanto a la identificación de los materiales, por fortuna se han hecho ya estudios científicos para el *Códice Nuttall*,¹⁰ pero no así para el *Vindobonensis*. La información no podrá ser usada para las comparaciones por el momento, pues no se tiene la información específica tampoco para el *Laud*, ni para los otros documentos del corpus, excepción hecha del *Fejérváry*. Sin embargo, sí podremos hacer comparaciones respecto a su apariencia física, hasta donde las imágenes digitales tomadas de los originales¹¹ y las observaciones realizadas con el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*, lo permiten.

De la información obtenida por estos estudios para el *Códice Nuttall*, se afirma que la base de preparación es de yeso, pero al parecer el espectro de emisión de UV-visible sugiere que el aglutinante de ambos lados es diferente,¹² aunque no se aclara cuál aglutinante está presente podría estar presente en cada caso.

El pigmento azul parece ser un azul maya, es decir, un azul compuesto de paligorskita más índigo. En el caso del verde es posible que se preparara previo a la aplicación con un poco de amarillo, pues no se

¹⁰ Catherine Higgitt y C. Milliani (coords.) "Materials and techniques of the Pre-Colombian Mixtec manuscript, the Codex Zouche-Nuttall", MOLAB- British Museum, *op. cit.*, p. 2.

¹¹ Gracias a la fotografías digitales que me proporcionó para mi estudio el Dr. José Luis Ruvalcaba para el caso del *Nuttall*, a Saeko Yanagisawa. Para el caso del *Nuttall* también están disponibles las imágenes digitales de buena calidad tomadas del original, a través de la página Web del Museo Británico.

¹² Catherine Higgitt *et al. op.cit.* p. 2.

observa sobre posición de capas pictóricas, según estos estudios es una mezcla de índigo, arcilla y amarillo.

Como se verá adelante, hay dos tonos de azul, uno claro que tiene la peculiaridad de que la apariencia de la capa pictórica no es homogénea, lo cual se puede deber a que primero se coloreó con un tono más claro y luego se hizo un repaso en otro momento con un tono más oscuro, a juzgar porque, cuando está presente este color, aparece comúnmente con un tono más claro en las orillas. Esto también puede deberse a que el pigmento o colorante, no estuviera uniformemente diluido y por ello no se presenta en una tonalidad heterogénea (fig. 7.10). El otro azul más intenso, es más opaco que el anterior y más cubriente (fig. 7.11), aunque también se observan algunos cambios en la tonalidad de la capa pictórica (véase la figura 7.1, para apreciar los dos tonos de azul). En el Vindobonensis también es interesante observar que unos azules son transparentes, mientras otros son opacos y con un amplio color cubriente (figs. 7.13 y 7.14). Para el caso del Vindobonensis en algunos casos sí se observa una sobre posición de capas pictóricas, amarillo encima de azul para crear un tono verdoso, pero esto no es una regla (fig. 7.14).

En el Reverso del *Nuttall*, el amarillo también parece tener una arcilla, diferente a la paligorskita, mezclada con un colorante orgánico en casi todos los casos que tienen este color. A diferencia del Anverso donde no aparece un amarillo orgánico. En vez de este aparece oropimente y carbonato de calcio.¹³

El rojo es un colorante orgánico en los dos lados, los estudios sugieren una tinta animal, muy posiblemente cochinilla. Aquí hay que resaltar, sin embargo, que la mientras en el *Laud* el rojo tiene una apariencia uniforme, en el *Nuttall* (R) y en el Vindobonensis (A), la capa pictórica es más bien heterogénea (figs. 7.1, 7.10, 7.18 y 7.6, respectivamente).

¹³ Para el caso del Anverso, *ibid.*

Hay colores producidos por mezcla, según estos autores, como el anaranjado, producido por pimiento rojo y amarillo; y el verde, que es una mezcla de arcilla, índigo y en algunos casos de oropimente.¹⁴

Tanto el *Nuttall* (R) como el *Vindobonensis* (R), el distintivo la presencia del morado, aunque son diferentes las tonalidades en cada uso. En el *Nuttall* (R) aparece más rojizo y en el *Vindobonensis* es un morado púrpura muy llamativo y peculiar como no lo he apreciado en otro documento. Se piensa que este color procede del caracol púrpura (*Plicopurpura patula*, subsp. *Pansa*), pero no se ha podido confirmar esta hipótesis¹⁵ por la dificultad que presenta el estudio de materiales orgánicos con estudios no destructivos.¹⁶

7.5. Aspectos plásticos

7.5.1. La composición

En cuanto a los aspectos formales, hay una diferencia sustancial en la composición de las láminas y la organización de la información que se explica fundamentalmente porque el tema tratado en los códices mixtecos y del Grupo Borgia es diferente. Mientras en éstos predomina la composición en cuadretes y láminas con una escena compleja, en los mixtecos las líneas guía marcan una lectura continua que obedece a la narración lineal de hechos históricos y míticos sobre los mixtecos. Lo que sí tienen en común ambos, a este respecto, son las líneas rojas que marcan la estructura de la disposición espacial de las figuras. Las líneas rojas divisorias marcan la disposición espacial de las figuras y el orden de lectura, en los religiosos líneas horizontales y verticales formando cuadretes enmarcan las escenas.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ídem.*

¹⁶ S. Zetina, J.L. Ruvalcaba, M. López Cáceres, T. Falcón, E. Hernández, C. González, E. Arroyo. "Non Destructive In situ Study of Mexican Codexes: Methodology and First Results of Materials Analysis for the Colombino and Azoyu codexes". Ms.

Por tanto, se aprecia también en estos documentos mixtecos una planeación del espacio pictórico, de manera que no sólo las líneas orientan sobre la lectura, sino que diagraman el espacio. Los artistas del *Nuttall* (R) comparten con los del *Laud*, por una distribución ordenada y equilibrada entre el tamaño de las figuras y el espacio disponible, dejando al centro de él, las figuras principales que suelen ser en casi todos los casos figuras humanas o bien topónimos. Rodeados de elementos que agregan información adicional a estas figuras tales como glifos de día, numerales, fechas y otros símbolos que complementan en significado de la escena central.

7.5.2. Estrategias de representación

En cuanto a las convenciones para representar ilusión de profundidad, y yuxtaposición de planos, los artistas mixtecos que elaboraron el *Nuttall* y el *Vindobonensis* comparten las mismas cualidades de la tradición de la que forma parte, pero comparten algunas cualidades específicas con el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*.

Algunas de estas cualidades tienen que ver, como se dijo para el *Borgia*, con la representación de valores táctiles. Una cualidad común entre el *Laud* y *Fejérváry-Mayer*, y los códices mixtecos es que en los cuatro existe una preferencia por las formas planas, menos saturadas de líneas y en donde la representación de textura, si se da se prefiere en las siluetas de las figuras. Si observamos la Tabla A-4, podremos constatar que en el caso del *Nuttall* esto también es así. En el caso del *Vindobonensis* no tenemos un ejemplo en donde se represente el cocodrilo de cuerpo entero, sólo en los glifos de los días y de manera muy importante, esto se expresa en la representación de cerro, que como sabemos está asociado como la tierra, al cocodrilo. En las siluetas de las figuras presentadas en esta tabla para los mixtecos, vemos cómo se concentra en la parte exterior del cocodrilo y en el del *Vindobonensis* en los pequeños apéndices curvados que se representan en las forma exterior

del cerro, aludiendo su rugosidad; esto marca una distinción estilística importante entre la Escuela Mixteca y la del Valle de Puebla Tlaxcala, no sólo para este periodo, sino para los primeras décadas de historia colonial.

Esto se expresa también en el pelo animal, con algunas particularidades interesantes. Hay un extraordinario parecido entre la representación del pelo del jaguar entre el *Laud* y *Fejérváry-Mayer*, y los dos mixtecos que nos ocupan, las motas del animal se representan de forma esquemática con círculos del mismo tamaño distribuidos en el cuerpo. En el caso del *Nuttall* pequeños semicírculos negros que enfatizan con mucha expresividad la cualidad de las manchas del jaguar. En los dos mixtecos una peculiar convención se aplica en la oreja y la cola, una mancha negra con una raya se representa en la oreja, así como en la punta de la cola del animal. En estos códices se representan pequeñas líneas transversales imitan el pelo que se observa de perfil.

Hay algunos casos de representación de pelo animal en el *Nuttall* y un poco también en el *Vindobonensis*, en donde sí se representa dentro del cuerpo del animal franjas de pequeñas líneas paralelas que nos recuerdan un poco al *Borgia* (figs. 7.7 y 7.8), aunque predominan las figuras sin representación de valores táctiles en los otros casos.

Finalmente, en la representación de cuerpos de agua, tiende a ser esquemática, como se puede observar en la Tabla A-6, es decir, no hay líneas ondulantes dentro de los cuerpos, sino volutas, caracoles o chalchihuites en la superficie del agua. Hay grandes similitudes en la representación de agua de estos cuatro documentos, lo que distingue al estilo de los mixtecos es la franja café que rodea en forma de “C” al agua, y que normalmente tiene pequeñas franjas perpendiculares a veces de color más claro. Pienso que o es una vista transversal combinada con una vista de perfil, o bien, que las forma de “C”, alude a la orilla del cuerpo de agua, como una especie de bahía. Así, esta es una cualidad, la representación de valores táctiles, en donde se observan grandes semejanzas entre estos cuatro documentos.

7.5.3. La línea

Como se dijo arriba, las líneas guía, esas líneas rojas que separan las escenas en los códices mixtecos son semejantes a su equivalente en el *Laud* (fig. A.1) por el color rojo, sin embargo, mientras que en el *Laud* parecen haberse trazado con un instrumento de apoyo, en el caso del *Nuttall* y el *Vindobonensis*, se hizo a pulso; las líneas no se ven completamente rectas como en aquél.

En cuanto a la línea de contorno hay una gran similitud entre estos dos códices mixtecos y el *Laud*. Se caracterizan también por tener una línea firme y precisa, con trazos decididos. No obstante que en el *Nuttall* los bocetos son más apresurados, quizá como se dijo, producto de la intervención de otro artista, la línea de contorno se presenta precisa, casi como en el *Laud*, aún en los más pequeños detalles (fig. 7.2), como las uñas de las manos y los pies. No así sucede con el Anverso del *Vindobonensis*, quizá porque el tamaño de las figuras humanas son demasiado pequeñas o porque el artista no estaba interesado en estos detalles (fig. 7.5 y 7.6). En ocasiones, como en este caso, sólo se dibuja la uña del dedo gordo del pie y en las uñas de la mano se representan dejando la punta de los dedos en blanco de forma rectangular.

7.5.4. El color

El color, como se ha visto, es una de las cualidades más atractivas de los códices prehispánicos. En estos dos documentos llama la atención su diversidad, su colorido en general, pero también algunas cualidades muy particulares que conviene resaltar.

Pero antes de pasar a ello, debo aclarar que las tomas fotográficas no pudieron calibrarse con los mismos estándares y no me ha sido posible, por ahora, calibrarlas con programas de cómputo por falta de infraestructura tecnológica. A lo que recurrí inicialmente para el *Laud* fue al registro del color apoyada en una Tabla Munsell, pero no fue posible

para los demás casos. Así que, lo que a continuación se expone es lo que puedo plantear de manera general, de acuerdo a las imágenes disponibles y a su observación, sin entrar en demasiado detalle de las tonalidades de los colores y su posible significado, como en el caso del *Laud*. No estoy en condiciones, pues, de presentar la posible diversidad de tonos empleados a lo largo del Reverso del *Nuttall* y del Anverso del Vindobonensis (con algunas menciones coyunturales con el Anverso del *Nuttall*), ni su posible significado, sino sólo los cambios más notorios. Eso amerita, por su complejidad, un trabajo aparte.¹⁷

Sin embargo, por fortuna cuento con imágenes digitales tomadas del original de los cuatro documentos que estoy comparando, pues aunque imperfectas son más cercanas a los colores presentados en las ediciones facsimilares. Comencemos por aspectos generales que involucran colores sin tonalidades. Si observamos la Tabla A-11, es interesante destacar que hay ciertas ausencias y particularidades de algunos colores en estos dos códices mixtecos.

Por ejemplo, en el Reverso del *Nuttall* es de llamar la atención que los artistas no emplearan el verde. Contrasta esto con lo que sucede en su Anverso, donde aparece un color un verde “pistache” muy característico de este lado y otro tono verde oscuro. Así, no se ven en el Reverso ninguno de los verdes que aparecen en el *Laud* y el Fejérváry. Predomina, más bien, en el *Nuttall* (R), el azul; observo de manera general dos tonalidades de azul, un tono más grisáceo, en las procesiones de 112 Señores (fig. 7.10), y otro azul más intenso y puro que se aprecia en la última parte de este lado del *Nuttall* (fig. 7.1, el del ave; y fig. 7.11).

Algo semejante ocurre con los azules del Vindobonensis, si se observan las figuras 7.13 y 7.14, se podrá ver que mientras en la primera la figura de monte nevado tiene un azul claro muy verdoso, en la segunda

¹⁷ En una investigación en curso, Saeko Yanagisawa y quien esto escribe, hemos detectado también cambios importantes en la gama cromática de algunos documentos pictográficos como el *Nuttall* y el Colombino.

el tono de azul no sólo es más intenso, sino que aparece más puro sin mezclas de otros colores.

Por otro lado, el azul claro, tiene una apariencia más transparente y heterogénea, quizás debido a las diferentes concentraciones del pigmento irregularmente diluido. Por el contrario, la apariencia del azul más intenso es muy opaca y homogénea, lo que puede indicar mayores concentraciones de arcilla en su mezcla, que provocan un aspecto cubriente, como se puede observar en la figura 7.14, el azul de la orejera se encima con la línea de contorno y hace que las formas se confundan con el torso, por fondo azul del vestido; es decir, en varios casos se ve que al rellenar las figuras con estos colores opacos, ya delineadas con tinta, se encima la pintura en las líneas perdiendo definición y brillantez, como hemos visto para los demás códices.

A diferencia del Reverso del *Nuttall*, el Anverso del Vindobonensis sí tiene un verde claro, un tono “pastel” o “pistache”, semejante al del Anverso del primero (fig. 7.15). Se aprecian mayores semejanzas en el azul intenso empleados en el Reverso del *Nuttall* y el Vindobonensis, con el *Laud* y el Fejérváry, que entre éstos y los verdes empleados en el Anverso del Vindobonensis.

Así, en donde se presentan los contrastes se aprecian mejor en el verde. Entre la dupla *Laud*-Fejérváry y el *Nuttall* la mayor diferencia es que en éste no hay verde, cuando hemos visto la variedad de los que se presentan aquéllos. Por otro lado, a pesar de que el Vindobonensis (A), sí tiene verde, el que presenta es muy diferente a los que se ven en el *Fejérváry-Mayer* y el *Laud*. En dado caso, tendría más semejanza con el verde del Anverso del *Nuttall*.

Rojo

En el Reverso del *Nuttall* predomina un rojo intenso sin diferentes tonalidades a lo que puedo observar. Es menos guinda que el que se presenta en el *Laud*. Es más cercano este rojo al empleado en el

Vindobonensis, aunque en este documento se presenta otro tono de rojo que tiende a ser hacia el anaranjado (Figs. 7.15 y 7.16).

Amarillo – ocre -café

Agrupo a estos colores porque existe una gama que va del amarillo, pasa por el ocre, el café claro y otro más oscuro (figs. 7.17 y 7.18) que parecen ser de la misma “familia”, pero con diferente concentración o tratamiento técnico. La apariencia de estos colores es heterogénea, nótese por ejemplo en la figura 7.19, en donde las tonalidades de café-ocre son irregulares en el cerro y en las sutiles diferencias en los amarillos y cafés que se muestran en las figuras 7.17 y 7.18.

Anaranjado-rosa-“carne”

En ambos códices tanto en el *Nuttall* como en el Vindobonensis está presente el anaranjado, (figs. 7.20 y 7.15 y 7.16, respectivamente). El tono es más intenso que el empleado en el *Laud* y el Fejérváry.

Un aspecto distintivo de estos códices mixtecos es que no poseen rosa, ni lo que conocemos como color “carne”, dos colores tenues que como hemos visto, están presentes en el *Laud* y el Fejérváry.

Otro color muy llamativo es el uso de morado, como se dijo arriba uno más color vino, y otro púrpura para el *Nuttall* y el Vindobonensis, respectivamente. Ambos colores están ausentes en el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*.

Por estos contrastes parece que tanto los artistas de estos dos últimos documentos, como los de los mixtecos, no compartían, sino sólo en parte, los materiales y las preferencias de la gama cromática.

Quizás las preferencias cromáticas de estos documentos pueden estar relacionados, por un lado, con la disponibilidad de materiales y, por otro, con el conocimiento de su extracción y la tecnología empleada para la elaboración de pinturas empleadas en cada escuela. Es, por ello, importante profundizar en este aspecto para determinar si su

disponibilidad de debió a la extracción de materiales endógenos, o ampliamente comercializados, como parece ser por ejemplo, el de la cochinilla, para contribuir en el conocimiento sobre la definición de escuelas pictóricas. En este punto no estamos todavía en posibilidades de saber, por la ausencia de estudios científicos, cuáles son estas diferencias en la composición química y en la tecnología de los cuatro documentos comparados en este apartado. Pasemos finalmente, a analizar las semejanzas y diferencias con la forma.

7.5.5. Forma

Las mayores semejanzas entre el *Laud* y el Reverso del *Nuttall* se encuentran en esta cualidad. En esta categoría el *Nuttall* parece acercarse mucho más al *Laud* y al *Fejérváry-Mayer*, que el *Vindobonensis*. Veamos algunos ejemplos, con las formas que se tomaron para las comparaciones con los otros códices, para exponer en qué son semejantes y en qué difieren en este aspecto estos cuatro documentos.

Si observamos la Tabla A-8, sobre la forma de los ojos de los personajes de estos códices vemos que aunque el *Nuttall* y el *Vindobonensis* son los más cercanos al *Laud* y al *Fejérváry*, poseen algunas diferencias. Por ejemplo, mientras en los “ojos con apéndice” (Tabla A-8) sólo aparece en estos dos, con un caso excepcional en el *Borgia*, en el *Nuttall* aparece de una forma muy semejante, tanto en estos como en el ojo con rojo (Tabla A-8 bis); mientras que en el *Vindobonensis* no sólo cambia la forma del ojo, sino el tamaño del mismo en relación al del la cara. Claro que si los comparamos con los otros casos de la tabla, vemos que tienen mayores semejanzas entre ellos que con los demás miembros del corpus.

Pero es en la forma de representar las manos y los pies donde hay un extraordinario parecido entre el Reverso del *Nuttall* y el *Laud*. Si observamos la Tabla A-9, veremos que el parecido en las manos entre estos dos documentos es muy notoria, comparten por así decirlo, como se

dice arriba, un gusto por la representación detallada de detalles anatómicos, como el caso de las uñas vistas de perfil. Cosa que sólo veremos en estos documentos. En este sentido, es importante enfatizar que en este aspecto se distancian el *Nuttall* y el *Vindobonensis*, como se acercan aquél y el *Laud*. También en la forma de los pies se repite esto mismo, mientras en el *Vindobonensis* sólo se representa la uña del dedo gordo.

Resumiendo se puede decir entonces que una de las cualidades que presenta más semejanzas entre el *Laud* y los códices mixtecos es en las convenciones usadas para representar valores táctiles, como la piel del cocodrilo, los cuerpos de agua y en la representación del pelo de jaguar y del venado. Cabe destacarse que esta cualidad sólo es común a estos códices.

Otra de de las semejanzas específicas encontradas entre el *Laud* y el Reverso del *Nuttall*, se aprecian en la calidad de línea, pues en éste también es bastante definida y precisa; así como en la forma tanto en las manos y los pies, y en menor medida en los ojos, como se ha visto.

Otras semejanzas que no son exclusivas de estos cuatro documentos, sino que puede ser más amplias, se refiere a la técnica y a los patrones seguidos en el proceso de elaboración de las pinturas, como también en el uso de la incisión que al parecer tienen también estos dos códices mixtecos. Claro que en este aspecto, como hemos dicho, la intervención posiblemente de diferentes manos en el trazo del dibujo preparatorio y el contorno, marca una distancia significativa entre el *Laud* -Fejérvary, en relación al Reverso del *Nuttall* y, también, al *Vindobonensis* (A).

De la composición hay diferencias derivadas de los temas tratados, aunque se ha destacado la distribución ordenada de las figuras dentro del espacio pictórico disponible. Finalmente, aunque hay semejanzas en el uso de ciertos colores como el azul, el rojo, el gris, hay diferencias notables con el verde, el morado, el rosa y el color “carne”.

Pero, ¿en qué medida sus semejanzas son tan fuertes para afirmar que, como algunos autores proponen, el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer* son mixtecos?, ¿en qué medida sus diferencias deberían hacernos pensar que son de una escuela distinta?

Si fueran mixtecos, ¿cómo explicaríamos que por un lado estilísticamente son afines, mientras que, como hemos visto, su iconografía es nahua? ¿Qué puede significar esto? Que algún grupo formado por los mixtecos adoptó la ideología nahua; que los mixtecos adoptaron no sólo la tradición artística y la ideología que se gestó en Cholula, expresando su propio estilo; o bien, que ¿un grupo nahua cercano al arte mixteco o formado con mixtecos adoptó su arte?

Lo que pienso es que ambas escuelas, la mixteca y a la que pertenecen el *Laud* y el *Fejérváry-Mayer*, debieron de estar en contacto o tener algunas convenciones, instrumentos y materiales comunes, pero que las diferencias encontradas sugieren que los artistas que los elaboraron pertenecen a dos "talleres" o escuelas distintas en estrecha relación.

Estamos obligados pues, a continuar las comparaciones con regiones ligadas cultural y geográficamente a la Mixteca. Pasemos entonces ahora a revisar los argumentos y los materiales pictóricos disponibles de las hipótesis de la procedencia que miran hacia la región cuicateca, como han propuesto otros autores.

