

El relato cosmogónico del *Códice Vaticano A*. Una reflexión en torno a la tecnología sacrificial y la dinámica cronológica

ANA DÍAZ ÁLVAREZ*

A Diana Magaloni

Las fuentes coloniales escritas en el siglo XVI permiten reconstruir aspectos de la historia y el pensamiento de los habitantes originarios de la Nueva España. En este espacio hago un seguimiento a la manera como los *tlacuiloque*, quienes participaron en la confección del ejemplar hoy conocido como *Códice Vaticano A*, propusieron nuevos códigos para narrar el relato de los soles cosmogónicos. Parto de la hipótesis de que la versión ofrecida tanto en las imágenes plasmadas en esta fuente como en su texto explicativo fue objeto de una reconfiguración para adaptarse a las convenciones discursivas de los géneros histórico y cosmográfico propios de la tradición literaria del siglo XVI en el círculo intelectual cristiano. Sin embargo, también supieron plasmar aspectos relevantes para su propia tradición histórica.

Los compositores del *Códice Vaticano A* eran conscientes del reto que significaba contar la historia en una nueva forma para hacerla comprensible para quienes leyeran el documento, y por ello generaron un repertorio que le diera inteligibilidad y una nueva voz para

* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Cátedra Especial Miguel León-Portilla, 2019.

ser comprendida por leyentes ajenos a los paradigmas nahuas. Este abordaje contrasta con aquel que asume que las fuentes coloniales tempranas escritas ofrecen una descripción neutral de la historia, del pasado y de las formas de pensamiento prehispánico, como si éstas hubieran sido claramente apreciadas y referidas por sus observadores directos: los frailes y cronistas del XVI.

Propongo que la configuración del repertorio gráfico del *Códice Vaticano A* requirió de un ejercicio de traducciones epistémica, transemiótica (entre un registro plástico y otro escriturario) y transpictórica (entre dos códigos plásticos) para llegar a su forma actual.¹ En ese sentido, se trata de un ejercicio intelectual comunitario, pero único, que muestra el estado final de un proceso de selección y articulación de eventos, elementos y argumentos, que tomaron forma dentro de los confines de una obra.

Aquí me enfocaré en el análisis del discurso pictórico del relato cosmogónico (f. 4v-7r), analizando las estrategias empleadas para expresar ideas en una nueva narrativa. Para ello abordo la reconfiguración discursiva, la reorganización cronológica y la generación de un lenguaje metafórico que permitan desarrollar temas controversiales, como la implementación de la tecnología sacrificial y su función transformativa.

Los orígenes I. Antes de la palabra

El códice catalogado como *Vaticano Latino 3738* en la Biblioteca Apostólica Vaticana tiene como título original: *Indorum cultus, idolatria et mores* (culto, idolatría y costumbres de los indios). Está conformado por varias secciones, entre las que destaca una sección cosmográfica que continúa con el relato mítico de las eras cosmogónicas y concluye con la saga de Quetzalcóatl. Después se presenta

¹ La noción de traducción transemiótica se tomó de los estudios de Roman Jakobson, "On Linguistics aspects of Translation", en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, 2000, p. 233. La traducción transpictórica implicaría el movimiento de un tipo de código visual específico a otro; aplico esta noción como una derivación de la traducción transemiótica, pensada originalmente para la lingüística. Finalmente, la traducción epistémica la retomo de los estudios antropológicos que problematizan las formas de generar conocimiento entre los grupos indígenas; véase Johan Pottier, "Introduction", en Johan Pottier, Alan Bicker y Paul Sillitoe (eds.), *Negotiating Local Knowledge: Power and Identity in Development*, 2003, p. 3. Véase también Frederik Barth, "Other Knowledge and Other Ways of Knowing", *Journal of Anthropological Research*, vol. 51, núm. 1, 1995, pp. 65-68.

una reproducción del *tonalpohualli* (cuenta de 260 días); una reproducción del calendario anual dividido en 18 veintenas; una tabla de años y una sección histórica —conformada por distintas fuentes que fueron integradas en un mismo volumen—. El códice muestra información de México-Tenochtitlan, pero también abarca datos de los otomís, los nahuas de Cholula y de algunas regiones de Puebla y Oaxaca, por lo que se trata de un compendio que retoma las costumbres de algunos grupos originarios de la Nueva España.

La mayoría de las secciones del manuscrito —con excepción de una tabla de anales— incluye textos e imágenes que Juan José Batalla identifica, en su estudio de otros códices, como dos fuentes en sí mismas: 1) el libro europeo o escrito, que estaría compuesto por los textos, y 2) el libro pintado o indígena, integrado por las pictografías.² Aunque coincido con el autor en sus criterios básicos de clasificación, considero que el escenario es más complejo, porque no se trata de dos libros autónomos sino de dos formas discursivas independientes pero vinculadas. Si bien es fácil identificar que cada uno de estos códigos está asociado con una tradición diferente, donde el texto alfabético escrito en lengua europea constituye un referente ajeno al registro precolombino, no es posible reconocer a simple vista qué sucede con la imagen. Resolver la pregunta por el origen de las figuras de este códice resulta esencial en el argumento del presente artículo.

Para comprender la relación entre imágenes y textos, o la configuración misma del contenido del códice en sus distintas secciones, es preciso detenernos en el problema del origen del manuscrito. Como punto de partida, este manuscrito cuenta con un hermano, el *Códice Telleriano Remensis*, resguardado en la Biblioteca Nacional de Francia. Ambos forman parte de un mismo proceso de compilación, atribuido al dominico Pedro de los Ríos (entre ca. 1562 y 1566), a quien le fue encomendada la labor de describir las costumbres de los naturales.³ Los dos ejemplares son casi idénticos, aunque presentan algunas diferencias en forma y contenido. Algunas de ellas se

² Juan José Batalla Rosado, "Estudio codicológico de la sección del *xiuhpohualli* del *Códice Telleriano Remensis*", *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 36, núm. 2, 2006, pp. 69-87.

³ La reconstrucción de la historia de este documento se ofrece en Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García, *Religión, costumbres e historia de los antiguos mexicanos. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano A*, 1996, pp. 11-33. Véase también: Eloise Quiñones Keber (ed.), *Codex Telleriano Remensis: Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript* (ed. facsimilar), 1995, pp. 118-131.

explican por la pérdida o reacomodo de fojas, pero otras son atribuíbles a la intervención de diferentes escribanos, dibujantes y copistas en distintas etapas. Por ejemplo, una de las principales distinciones entre ambos manuscritos consiste en la lengua en que fueron escritos. Mientras el *Telleriano Remensis* presenta glosas en castellano —algunas escritas en diferentes momentos e integradas como notas sueltas—, el *Vaticano A* ofrece anotaciones en italiano, limpios y en general perfectamente adaptados a las cajas dispuestas para este fin. De este simple dato se puede inferir la dinámica del proceso de confección que permite ubicar a ambos ejemplares en una línea temporal y dentro de una relación de causalidad. Así, el primero se identifica como un borrador (*Telleriano Remensis*) o una fase dentro del proceso de recopilación, y el segundo, como el objeto final de confección hasta ahora conocido (*Vaticano A*). Esta homogeneidad no se revela tan clara al analizar la composición formal de las imágenes.⁴

Entender la relación de causalidad entre estos dos ejemplares permite comprender varias situaciones, comenzando por su posible origen. Aunque desde el siglo XIX se conoce el vínculo sólido entre estos códices y se acepta la intervención del padre Ríos en su confección, los especialistas ofrecen diferentes hipótesis para explicar el origen de las imágenes. El primer grupo considera que esos manuscritos son derivaciones independientes de un prototipo prehispánico común, hoy perdido —ya sea que éstas hayan sido reconstruidas por vía de la memoria o por copia directa del supuesto libro antiguo—.⁵ En contraste, otros especialistas asumen que no existió un códice precolombino que funcionara como modelo del grupo de manuscritos. Esta segunda postura, con la que concuerdo,

⁴ Cabe señalar que el discurso gráfico desplegado en las imágenes plasmadas en estos dos códices es idéntico y parece haberse derivado de una serie de ejercicios previos elaborados a partir de la incorporación de motivos iconográficos tradicionales. Sin embargo, el estilo empleado en ambos códices muestra diferencias notables. A esto me refiero al hablar de la disimilitud en la composición formal de las figuras. El tema ha sido abordado por Quiñones Keber en las obras citadas en este trabajo.

⁵ Eric Thompson considera que los códices *Vaticano A* y *Telleriano Remensis* derivan de un mismo ejemplar, hoy perdido (Thompson, "The Prototype of the Mexican Codices *Telleriano Remensis* and *Vaticanus A*", *Notes on Middle American Archaeology and Ethnology*, vol. 1, núm. 6, 1941, pp. 24-26. Esta idea ha sido aceptada por otros autores, como John B. Glass y Donald Robertson, "A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts", *Handbook of Middle American Indians*, vols. 14 y 15, 1975, pp. 81-252. Batalla Rosado tiene una hipótesis sobre la confección del *Códice Vaticano A* que implica que éste y el *Telleriano Remensis* derivan de una copia (prehispánica o colonial), pero que fueron elaborados de manera independiente (comunicación personal, enero de 2017). Esta propuesta será publicada en breve.

conviene en que los elementos gráficos reproducidos en los códices pueden tener referentes de una tradición prehispánica, pero su selección, organización y configuración no reproducen un modelo precolombino, sino revelan un proceso de composición colonial.⁶

El hecho de que el *Códice Vaticano A* haya llegado a la Biblioteca Apostólica Vaticana durante la segunda mitad del siglo XVI, poco tiempo después de su confección —y que a diferencia de otros textos novohispanos se haya glosado en italiano—, confirma la hipótesis de que el manuscrito fue concebido para ser enviado a un destinatario en Italia.⁷ Es decir, que estos códices conforman dos pasos dentro de un mismo proceso creativo, transcultural, generado en el siglo XVI. El lector a quien iba destinado muy probablemente se tratase de un miembro de la curia romana, quien requería de la intervención de un mediador que expusiera de manera clara los contenidos. Así, la exposición temática y la organización estructural resultaba fundamental para la empresa, pues de lo contrario habría bastado con solicitar el envío de códices prehispánicos para conocer la historia y costumbres de los mexicanos;⁸ sin embargo, lo que estaba en juego era la comprensibilidad de los códigos. Por esta razón, el objetivo de Pedro de los Ríos y sus colaboradores consistió en elaborar una fuente que presentara una traducción cultural de temas previamente seleccionados.

Para ello debieron tomar como modelo un género literario cuya estructura compositiva les serviría para ir ordenando la informa-

⁶ Donald Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan Schools*, 1959, pp. 108; Eloise Quiñones Keber, "The Codex Telleriano-Remensis and the Codex Vaticanus A: Thompspon's Prototype Reconsidered", *Mexicon*, vol. 9, núm. 1, 1987, pp. 8-16; Eloise Quiñones Keber (ed.), *op. cit.*, 1995; Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes, *op. cit.*, p. 23; Ana Díaz, "La primera lámina del *Códice Vaticano A*, ¿un modelo para justificar la topografía celestial de la antigüedad pagana indígena?", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 31, núm. 95, 2009, pp. 5-44.

⁷ Posiblemente entre 1565 y 1566. Véase Anders, Jansen y Reyes, *op. cit.*, pp. 15 y 29.

⁸ Se sabe de un par de códices prehispánicos que también ingresaron a la colección de la biblioteca en diferentes fechas (los códices *Vaticano B* y *Borgia*). Lo que vale la pena mencionar es que, de esos tres códices, el *Vaticano A* fue la fuente a la que recurrieron los intelectuales de los siglos XVI y XVII que escribieron estudios sobre la religión de los antiguos pobladores de México. Fue hasta finales del siglo XVIII y XIX, con la configuración de las disciplinas y ciencias modernas, que se revalorizó la importancia de los códices precolombinos como fuentes de antiguos saberes (a través de figuras como Alexander von Humboldt o Eduard Seler). Véase Anders, Jansen, Reyes, *op. cit.*, pp. 29-33; Sergio Botta, "Embodying Mesoamerican Cosmology in a Global History of Religion: Some Consideration on the Comparative Work of Lorenzo Pignoria", en Ana Díaz (ed.), *Reshaping the World: Debates on Mesoamerican Cosmologies*, en prensa.

ción.⁹ Aunque no es posible identificar los requerimientos específicos que le fueron asignados a Ríos para llevar a cabo su labor, basta con observar la configuración de los géneros del momento que le pudieron servir de base para configurar su esquema compositivo: las crónicas.¹⁰ Una vez identificada la estructura general y distribución temática que les serviría de guía, se pasaría a la selección de elementos a exponer, los datos mismos. Este segundo paso es el que requeriría de la mayor creatividad para poder traducir conceptos americanos a códigos cristianos. La labor se dejó en manos de los pintores (*tlacuiloque*). Posteriormente, los glosistas complementarían las imágenes y para terminar se integraría la versión final en limpio, adaptada al italiano.

Los orígenes II. La materia

Ya se ha señalado la relación de dependencia que existe entre los códices *Vaticano A* y el *Telleriano Remensis*, pero dado que la sección de las eras cosmogónicas no se encuentra plasmada en este segundo ejemplar, me limitaré a discutir algunos aspectos materiales del primer manuscrito, cuya inspección física he podido realizar. Cabe mencionar, sin embargo, la posibilidad de que esta sección haya también formado parte de los cuadernillos que constituyen el actual *Códice Telleriano Remensis*, pero que en algún momento se hubieran perdido. El análisis estructural parece respaldar esta noción.¹¹

El *Códice Vaticano A* está elaborado en papel europeo, en formato de códice *in folio*, es decir, como un libro compuesto por un conjunto de hojas dobladas al centro y cosidas para formar cuadernillos. El tamaño de la obra y la calidad de las tintas y colores empleados

⁹ Identificar los géneros literarios para comprender las formas discursivas empleadas por los autores y los criterios de selección y conformación del conocimiento dentro de una fuente es fundamental para todo estudio que aborde la literatura histórica del siglo XVI. Véase la discusión de Alfonso Mendiola, "La *amplificatio* en el género epidíctico del siglo XVI", *Historia y Grafía*, vol. 22, núm. 43, 2014, pp. 103-125.

¹⁰ El abordaje de la crónica como género, y su introducción en la Nueva España se presenta en Luis Barjau y Clementina Battcock, "Las crónicas novohispanas: un caleidoscopio", en Luis Barjau y Clementina Battcock (eds.), *Lo múltiple y lo singular. Diversidad de perspectivas en las crónicas de la Nueva España*, 2018, pp. 9-14. Véase el volumen completo.

¹¹ Glauca Montoro, "Memorias fragmentadas: novos aportes à historia de confecção e formação do Códice Telleriano Remensis. Estudo codicológico", tesis, 2008, pp. 95-132. Juan José Batalla ha realizado un estudio codicológico, pero no he tenido acceso a sus resultados, por lo que falta cotejar su información (comunicación personal, enero de 2018).

apunta a la confección de un ejemplar de lujo, finamente ilustrado. Aunque al momento no se ha elaborado un estudio de los pigmentos, el manuscrito está diseñado para generar un efecto visual muy llamativo y su gama cromática es muy amplia. Los colores de tonos brillantes y nítidos saltan a la vista. Además, los “compositores” del códice diseñaron las secciones de manera que las figuras, profusamente coloridas, abarcaran la mitad superior de cada folio, otorgándoles un sitio privilegiado en la composición. Posteriormente se incluyeron los textos utilizando el espacio disponible, ya calculado en los borradores.

De la inspección del original se puede concluir que las imágenes plasmadas en los folios 1r-7v forman parte de una misma unidad estructural. Esto se observa en el discurso plástico que se expondrá más adelante, pero también en la composición material. Por ejemplo, el primer cuadernillo del códice abarcaba originalmente ocho fojas que contienen la misma filigrana (del ancla).¹² Y a lo largo de ellos se observa un manejo similar de las figuras por parte de los pintores.

Al respecto debo señalar que las ejecuciones revelan un buen manejo de la técnica de la ilustración de manuscritos; sin embargo, los pintores no parecen estar formados en la tradición *tlacuiloque*. Esa constante se observa en el trazo de una serie de diseños que resultarían básicos dentro del repertorio de un *tlacuilo*, pero no eran conocidos por quienes elaboraron este ejemplar. Pueden citarse como ejemplo las máscaras de Ehécatl, que aparecen registradas en el folio 6r, donde relata la llegada del Sol de viento. El dibujante no reconoce bien los motivos esenciales que componen la máscara aludida, revelando su desconocimiento de los motivos esenciales del imaginario nahua (véase la figura 3). Otras figuras que revelan convenciones plásticas más cercanas al universo gráfico-conceptual europeo consisten en el sol y la luna representados en la imagen de los folios (1v-2r); las fauces de la tierra que engullen al señor del inframundo en el folio 2v; el chorro de agua que desciende y los peces pintados en el folio 4v (véase la figura 2); los mechones de cabello reproducidos en las cuatro eras (ff. 4v-7r) cuyo referente sería el numeral 400 escrito en náhuatl; el diseño de las aves, las plantas y la emanación ígnea reproducidas en el folio 6v; y las proporciones del cuerpo

¹² Deberían ser ocho fojas, pero falta una porque fue arrancada antes de la paginación del documento. La hoja faltante se ubicaba en la tercera posición del cuadernillo. Inspección física realizada en octubre de 2017.

humano, destacando aquellos casos que muestran figuras desnudas (ff. 2r, 2v, 4v, 6v, 8v). También se puede referir la extraña combinación de azul-negro y rojo que se mezclan en el referente de *Tlillan Tlapallan*, utilizando un juego de gradaciones y diluciones que no corresponde al manejo técnico de los pigmentos en la tradición *tlacuillolli*. Otro dato que resulta imprescindible para el análisis consiste en la línea de contorno, pues si bien los dibujos de esta sección siguen un trazo firme y casi no se observan errores ni correcciones, el manejo de la línea es suelto y delicado y no corresponde al distintivo contorno negro, plano, de grosor uniforme y trazo firme, que distingue a los pintores de códices del centro de México.¹³

En resumen, la composición de esta sección respalda la hipótesis de que el *Códice Vaticano A* es el producto final de un proyecto compositivo. Para elaborar la primera sección del manuscrito, donde se encuentra el relato cosmogónico, se utilizó el papel necesario establecido en un borrador (dos cuadernillos completos que abarcan 15 fojas, porque una fue cortada). Es posible que el borrador de donde se obtuvo la copia haya formado parte del material hoy encuadernado en el códice *Telleriano Remensis*, pues como indica el análisis codicológico realizado por Montoro, éste no era un volumen homogéneo y unitario, sino una compilación que reunía diferentes cuadernillos que sufrieron una manipulación constante a lo largo del tiempo. Su encuadernación actual es tardía, y presenta errores en el orden de los folios derivados de unir hojas sueltas que con el tiempo se mezclaron, además de que hay hojas faltantes.¹⁴

Como dato curioso, el *Códice Vaticano A* siguió sufriendo modificaciones una vez concluido, como se observa en la página faltante del primer cuadernillo (originalmente los folios 3r y 3v). Ésta fue cortada con suma precaución con un instrumento filoso en el siglo XVI para no afectar la encuadernación del manuscrito. Es posible reconocer el momento de su extracción porque sucedió antes de escribir la paginación del códice. En esta lámina faltante pudo haberse registrado una imagen del inframundo, hoy perdida, dada su posición

¹³ Véase las características del estilo Mixteca-Puebla definido por Donald Robertson, *op. cit.*, pp. 16-17, 107, 113-115. Es importante señalar que en la elaboración de este manuscrito participaron varios pintores cuya calidad varía a lo largo del documento. Sin embargo, en este espacio sólo me interesa exponer el caso de quien haya pintado la sección cosmogónica (ff. 1r-8v), en la que también se incorporan elementos iconográficos tardíos, como el gigante dibujado en el folio 4v.

¹⁴ Glauca Montoro, *op. cit.*, pp. 95-132.

dentro de la obra.¹⁵ En ese gesto reconozco lo que puede ser un acto de censura, y que sirve como punto de partida para iniciar la discusión en torno al discurso gráfico de la sección cosmogónica de este documento.

Los orígenes III. El relato cosmogónico

El estudio codicológico de la primera sección del códice reveló una unidad compositiva sustentada en el arreglo material. La homogeneidad de este bloque también se revela en la uniformidad de los trazos de las figuras, que parecen de la mano del mismo pintor: un copista especialista en la ilustración de manuscritos, pero ajeno a la técnica *tlacuiloque*. Ese dato es importante porque explica la uniformidad plástica de las imágenes y del relato que van articulando. Sin embargo, al analizar detalladamente el discurso cosmológico es posible identificar elementos iconográficos provenientes de repertorios diferentes (nahuas y cristianos), mismos que fueron integrados por el compositor de esa sección. Así, el borrador (o borradores) constituye un elemento indispensable para comprender la obra, pues este artefacto es el mediador que permitirá transferir los mensajes con claridad al lector. En ese sentido, el borrador constituye un acto de traducción transpictórica, que sólo pudo haber sido realizado por alguien que manejara los códigos plásticos integrados en el códice, así como las tradiciones de donde éstos emanan. El candidato más viable para haber ejecutado tal empresa es un *tlacuilo*, pues el oficio de *tlacuillo* implicaba desarrollar una sensibilidad para manejar códigos plásticos, además de que él estaría familiarizado con las narrativas indígenas y sus códigos de operación. Se trataría de un *tlacuilo* con formación cristiana, quien también debió tener contacto con literatura cosmográfica del viejo continente. Por la naturaleza del borrador, cuya finalidad era producir un nuevo repertorio a partir de géneros y elementos provenientes de tradiciones plásticas ajenas, es probable que se hayan ejecutado varias pruebas antes de llegar al modelo final. También es altamente probable que el diseño de esta obra contara con la participación de diferentes agentes a lo

¹⁵ El estudio de esta sección tuvo lugar en octubre de 2017. El tema se profundiza en Ana Díaz Álvarez, *El cuerpo del tiempo. Códices, cosmología y tradiciones cronográficas del centro de México*, en prensa.

largo de su constitución. Por tal razón trataré el relato cosmogónico registrado en la primera sección del *Códice Vaticano A* como una obra nueva, completa y cerrada.

El fenómeno de traducción e incorporación de elementos discursivos provenientes de la literatura, la oralidad y las prácticas retóricas del Viejo Mundo para generar nuevos modelos de oralidad en la Nueva España ha sido discutido por varios autores.¹⁶ Esta misma dinámica se puede rastrear en la conformación de la cultura visual del periodo, que llevaría a consolidar nuevos géneros (como las cartografías y mapas) y repertorios gráficos (como los calendáricos litúrgicos).¹⁷ El análisis de la conformación del discurso cosmográfico presente en la imagen de los primeros folios del *Códice Vaticano A* (ff.1v-2r) ha sido expuesto en otro sitio,¹⁸ pero en este espacio me interesa continuar el análisis y aplicarlo al relato de los soles expuesto en los folios 4v-7r.

Relato cosmogónico 1. La historia universal

La primera sección del código abarca varios temas. La exposición inicia con la descripción cosmográfica, en la que se muestra la composición del cosmos formado por el cielo, la tierra y el inframundo; posteriormente se describen los lugares de destino de los muertos, el Miquitlan [*sic*] y el Chichualquauitl [*sic*]. Más adelante, en el mismo cuadernillo (ff. 4v-7r) se toca el tema de las cuatro edades, como son denominadas por el glosista.¹⁹ En esta sección el relato está

¹⁶ Louise Burkhart, *The Slippery Earth. Nahuatl-Christian Moral Dialogue in Sixteenth Century Mexico*, 1989, y Berenice Alcántara, "Cantos para bailar un cristianismo reinventado: la nahuatlización del discurso de evangelización en la *Psalmodia Christiana* de fray Bernardino de Sahagún", tesis, 2008.

¹⁷ George Kubler y Charles Gibson, "The Tovar Calendar: An Illustrated Mexican Manuscript ca. 1585", en *Memoires of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, xi, 1951; Betty Ann Brown, "European Influences in Early Colonial Descriptions and Illustrations of the Mexican Monthly Calendar", tesis, 1977; Barbara E. Mundy, *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*, 1996; Diana Magaloni, "Images of the Beginning: The Painted Story of the Conquest of México in Book XII of the Florentine Codex", tesis, 2004; Alessandra Russo, *Realismo circular: tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana, siglos XVI y XVII*, 2005; Ana Díaz Álvarez, "Las formas del tiempo. Tradiciones cosmográficas en los calendarios indígenas del México central", tesis, 2011.

¹⁸ Ana Díaz Álvarez, *op. cit.*, 2009, pp. 269-282.

¹⁹ Véase en el *Códice Vaticano A*: "Prima età", f. 4v; "2a età", f. 6r; "terza età", f. 6v; y "4a età", f. 7r.

conformado por cuatro episodios, expuestos de manera secuencial dentro de un discurso lineal. Cada escena presenta la misma composición, abarcando la parte superior de una página. En ella se nos ofrece una vista simultánea de varios elementos que cambian en cada una de las imágenes: 1) una deidad antropomorfa que desciende del cielo acompañada por 2) un flujo de elemento destructor (agua, aire, fuego, un flujo rojo). Al centro de la composición aparece un 3) conjunto de personajes humanos rodeados por 4) un grupo de animales de la misma especie. Flanqueando a la imagen aparece un 5) listado de años que informa el tiempo que duró cada era, y del otro lado de la imagen se registran 6) un atado de cabellos y 7) una planta.

El esquema temporal

¿Por qué iniciar el análisis del relato en este punto? Porque los soles cosmogónicos eran designados por su nombre calendárico. De hecho, en algunas de las fuentes (como la Piedra del Sol o el monolito de Philadelphia) basta con registrar la fecha-nombre de cada sol para aludir a la narrativa cosmogónica. Así, el *tlacuilo* sabría que el primer dato que permite contar la historia consiste en las fechas/nombres de los soles. Ahora bien, en este códice se ha generado un cambio de código, pues las fechas tradicionales fueron excluidas para dar prioridad a la duración temporal en años de cada periodo.

Al observar piezas arqueológicas y algunos documentos coloniales, éstos enfatizan el fechamiento de los acontecimientos, pero lo hacen utilizando el formato de cuenta del tiempo nahua tradicional (numeral-signo). Con tales elementos señalan el nombre del año o el día en que ocurrieron los eventos, pero no se reportan los lapsos de estos episodios. De hecho, varias fuentes que refieren el relato de los soles coinciden en reportar las mismas fechas-nombres para cada era cosmogónica, aunque el orden de las fechas varía según el relato; pero éstas, en todos los casos, indican cuándo ocurrieron los cataclismos que le dieron nombre a los distintos soles: 4-Agua; 4-Viento, 4-Lluvia, 4-Jaguar y 4-Movimiento.²⁰ Esas fechas están ausentes en

²⁰ Cfr. *Leyenda de los soles*, 2011, pp. 175-177, 181-185; así como *Historia de los mexicanos por sus pinturas* e *Histoire du Mechique*, en Rafael Tena, *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, 2ª ed., 2011, pp. 35-39 y 144-147. Véase también la Piedra del Sol.

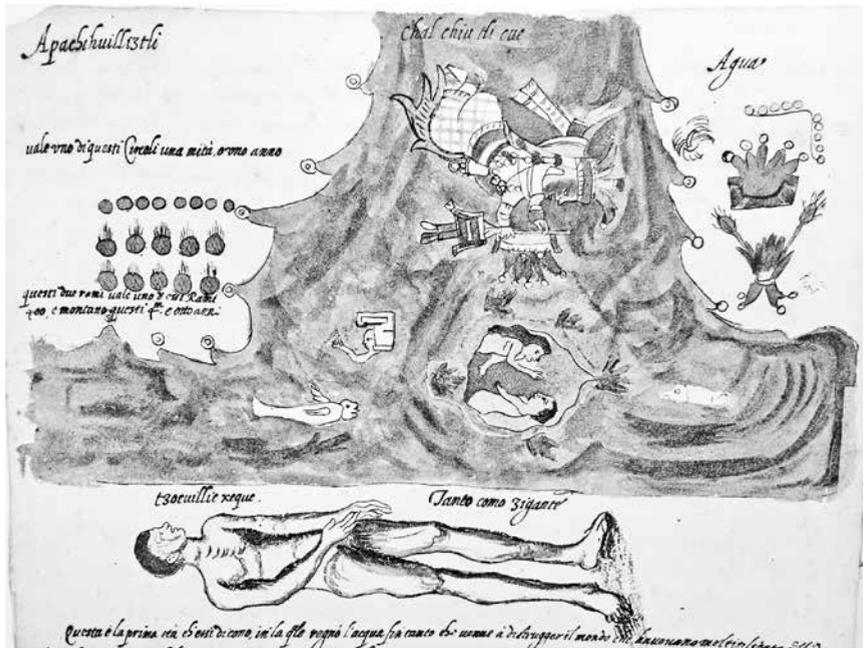


Figura 2. Primera edad (Códice Vaticano A, f. 4v).

el discurso gráfico del *Vaticano A*, donde los pintores decidieron escribir el número total de años que duró cada una de las edades, trasladando el lenguaje cronológico. Así, los nombres de las fechas se traducen, pasando de un sistema de cualidades y atributos determinados por su posición dentro de una cuenta de 52 años (*xiuhpohualli*), como funcionaba dentro del cómputo nahua, a una secuencia lineal ininterrumpida, que le da inteligibilidad dentro del calendario cristiano. Dicha traslación permitiría ubicar las cuatro eras dentro del esquema universal de la historia, tal como sucede en las crónicas del Viejo Mundo. Por ejemplo, el escribano de la *Crónica de Núremberg* reporta que la tercera edad (que inicia con Abraham) duró 940 años;²¹ o bien, menciona que después de la creación del mundo pasaron 4200 años para que naciera Cristo, dando inicio a la sexta edad.²²

De hecho, la influencia de este género literario en la composición del *Códice Vaticano A* se observa no sólo en el sistema de fechamien-

²¹ Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, 1493 (f. 21v).

²² *Ibidem*, f. 95v.

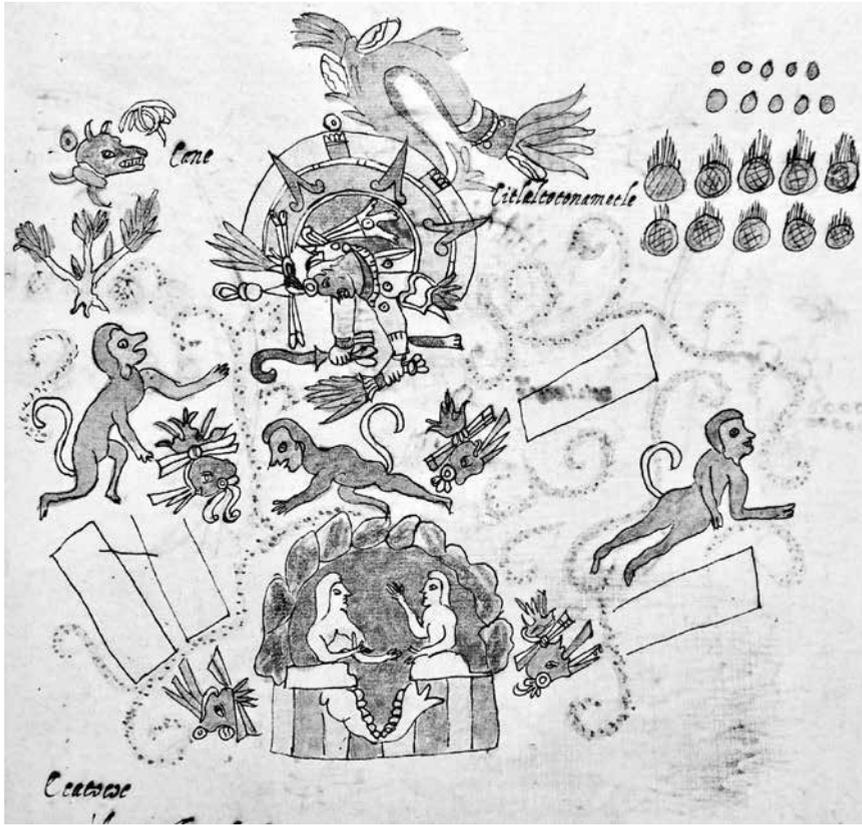


Figura 3. Segunda edad (Códice Vaticano A, f. 6r).

to, sino en la selección temática y el orden de exposición empleado por los *tlacuiloque* en el diseño de esta sección cosmográfico-histórica, que respeta el orden cronológico de la historia universal expuesta en ejemplares como el *Liber Chronicarum* de Nüremberg. Ahí, la exposición inicia con una descripción de orden cosmográfico, posteriormente se narra la historia de la humanidad distribuida en siete eras, mismas que corresponden a la secuencia cronológica organizada en el Antiguo y Nuevo Testamento, hasta llegar a la historia contemporánea (siglo XV).²³

²³ La primera edad inicia con la pareja primigenia, Adán y Eva, y continúa hasta el primer rompimiento que acontece en tiempos de Noé. La segunda inicia con el Arca de la Alianza, dando paso a una nueva humanidad. El siguiente movimiento inicia con la historia de Abraham, la cuarta con el rey David, la quinta narra sucesos de Babilonia, la sexta abre con

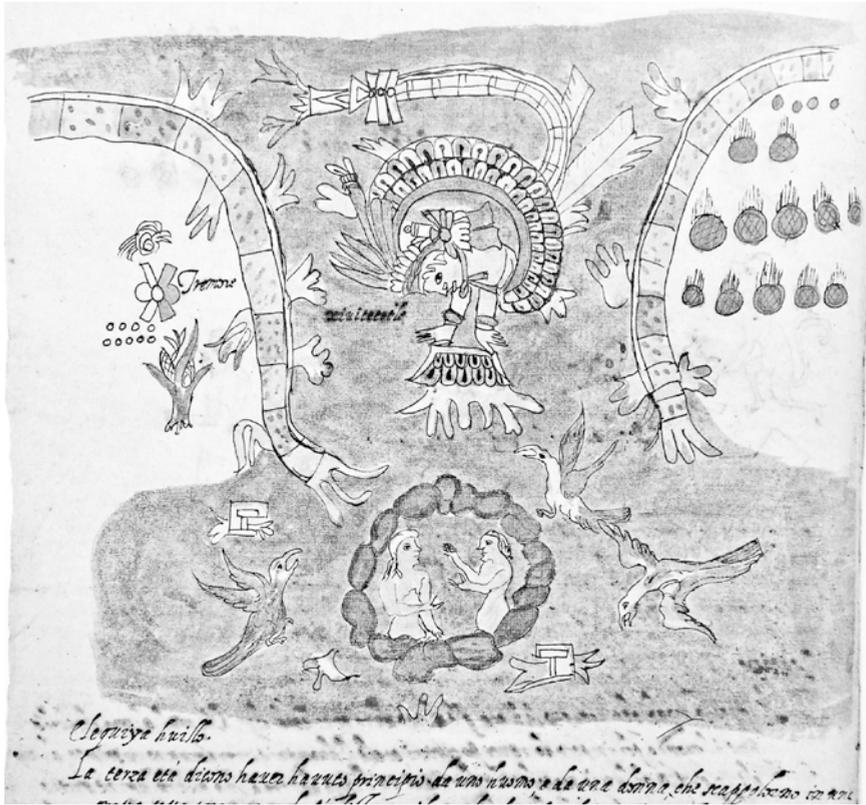


Figura 4. Tercera edad (Códice Vaticano A, f. 6v).

Es importante señalar que este relato de siete eras corresponde al modelo cristiano de historia universal. Sin embargo, el tema de las eras del hombre fue retomado por los europeos de las fuentes griegas. Una de las versiones más conocidas es la que asimila una era con un metal: oro, plata, bronce y hierro, como aparecen referidas en las *Metamorfosis* de Ovidio.²⁴ Esa historia tiene importantes implicaciones éticas, pues cada uno de los metales definía las cualidades morales de los hombres que habitaban cada era, actuando como metáforas. Es posible que tal relato sirviera como modelo para pen-

el nacimiento de Cristo y llega a la época del autor (1492). Finalmente, el séptimo y último momento proyecta las revelaciones del Apocalipsis y concluye con el juicio final. Véase Hartmann Schedel, *op. cit.*, ff. 6v- 266 r.

²⁴ Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosi*, 2015, pp. 9-13.

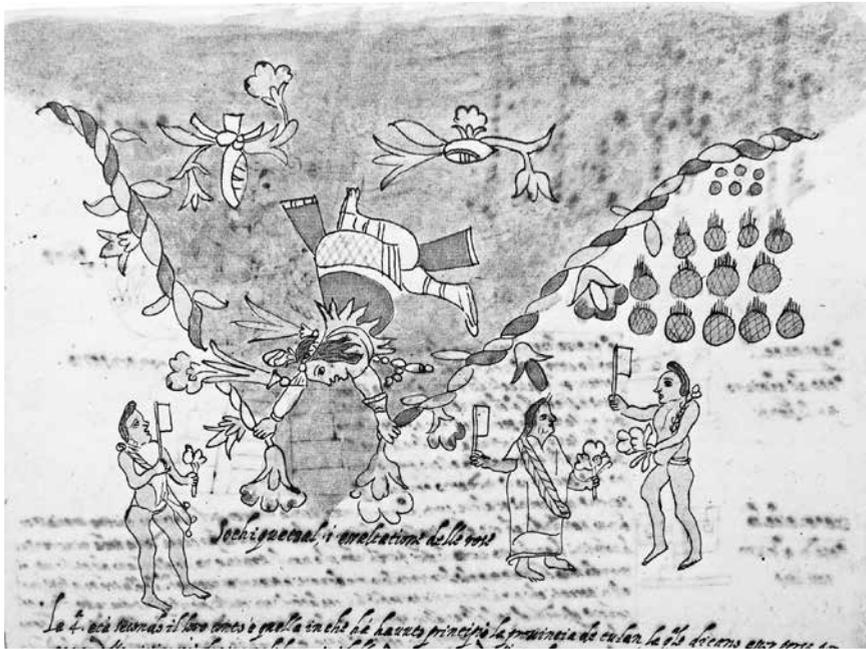


Figura 5. Cuarta edad (Códice Vaticano A, f. 7r).

sar la cosmogonía de los “gentiles” mexicanos, funcionando como un modelo analítico, lo cual se infiere al observar la traducción que realiza el escribano, al mencionar que la edad de cabellos amarillos (*tzoncuztic*) equivale a la *aetas aurea* (edad de oro).²⁵ Dicho dato, aunado al reajuste cronológico de los cataclismos para iniciar el relato con el diluvio —que en la historiografía cristiana corresponde al tránsito entre la primera y la segunda edad—, además de la decisión de excluir los referentes básicos de la narrativa original (como los nombres calendáricos de los cinco soles), muestran que la narración ofrecida en esta sección del códice es una construcción colonial producto de un complejo mecanismo de ajuste y reflexión.

La relación entre el relato cosmogónico mexicano y los del Viejo Continente se observa también en la manera en que éstos explican el origen étnico de las naciones del Nuevo Mundo: “Así los tepanecas adoraban a uno que se decía Ueuetéotl, y los chichimecas a Quetzalcóatl, y los Colhuas a Cihuacóatl, porque de ellos salieron sus

²⁵ Códice Vaticano A, f. 6r.

generaciones".²⁶ El dato formulado no se infiere en las imágenes, sólo se reporta en los textos explicativos. Y aunque la distinción étnica es fundamental en las historiografías de los grupos del centro de México, ésta no se explicaba a partir de los relatos de los soles cosmogónicos, aparecía formulada en otros relatos, como la peregrinación de Aztlán, o la salida de Chicomoztoc —y cada uno contaba con su propio repertorio gráfico—.²⁷ En este sentido, se puede observar la intención de los compositores por fundir distintas tradiciones en un mismo relato, que unifica y da coherencia a partir de la fusión de una cosmogonía universal: la de los naturales de la Nueva España.

Los mechones de cabellos y las plantas comestibles

Los otros motivos que aparecen afuera de la imagen central, aportando información complementaria a las fechas, consisten en los elementos: 1) mechón de cabello y 2) plantas. Su sentido se explica en las glosas y su presencia en el discurso resulta congruente con los relatos cosmogónicos mexicanos.

El "mechón de cabellos" no parece haber sido bien comprendido por el escribano, aunque se trata del nombre que recibe cada era: "llamaron a esta primera edad *coniztal [sic]*",²⁸ que al ser reconstruida al náhuatl (*tzontli iztac*, "cabellos blancos") se traduce en el texto como *testa bianca* "cabeza blanca". Sin embargo, en la tradición nahua, *tzontli* significa cabello, pero también 400. De hecho, el logograma mechón de cabello (figura 6) se usaba como un registro de valor aritmético dentro de la tradición escrituraria nahua, cifra que contaba con un alto valor simbólico dentro de las cosmogonías, pues se utilizaba para designar metafóricamente a una colectividad: los 400 hermanos, quienes a su vez eran estrellas. Estos personajes aparecen referidos en distintas historias, donde se cuenta cómo fueron vencidos y sacrificados, desencadenando la imposición de un nuevo régimen cosmológico. El ejemplo más conocido es el de los 400 hermanos de Coyolxauhqui, quienes se enfrentaron a Huitzilopochtli, pero él venció.²⁹

²⁶ Códice Vaticano A, f. 4v. Traducción al español de Anders, Jansen y Reyes, *op. cit.*

²⁷ Véase Federico Navarrete, "The Path from Aztlán to Mexico. On Visual Narration on Mesoamerican Codices", *RES. Anthropology and Aesthetics*, núm. 37, 2000, pp. 31-49.

²⁸ Códice Vaticano A, f. 4v. Traducción al español de Anders, Jansen y Reyes, *op. cit.*

²⁹ *Historia de los mexicanos...*, en Rafael Tena, *op. cit.*, pp. 38, 81; fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, libro 3, vol. 1, 1989, pp. 204. Para un



Figura 6. Mechón de cabellos: a) glifo para la cifra 400, representación tradicional nahua tomada del *Códice Mexicanus*, y b) traducción del elemento glífico respetando su valor iconográfico de “mechón de cabello” (*Códice Vaticano A*). Dibujo de Ana Díaz Álvarez.

El otro elemento, la planta que acompaña al mechón de cabello, quedó bien explicitado en los textos; se trata de los alimentos que comían los hombres en cada era; elementos que pueden tener un antecedente en las narrativas cosmogónicas amerindias.

Los personajes

Los episodios desplegados en las láminas tienen tres protagonistas, cuya jerarquía está dada por su tamaño y ubicación. En primer lugar aparecen las deidades que descienden del cielo, ocupando la parte superior central de las escenas. Un dato fundamental para comprender la intención de los *tlacuiloque* por desarrollar un discurso más neutro, que generara empatía con los códigos visuales cristianos, consiste en la selección de tipos para representar a los dioses en esta primera sección del código. Los cuatro personajes divinos presentan una forma humana, aunque en el caso de Quetzalcóatl, sus pies fueron sustituidos por una cauda de serpiente verde. Sin embargo, la intención de evitar figuras de apariencia grotesca en esta parte del manuscrito se observa en las representaciones del folio 2v, donde los regentes del Mictlán muestran un rostro humano, en lugar del

estudio pormenorizado véase Katarzyna Mikulska, *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas*, 2008, pp. 267-269.

característico cráneo descarnado que los distingue. Este tipo de recursos expone la maestría de los diseñadores por emitir un mensaje claro, evitando el uso de posibles distractores. También es posible que con esta selección de formas se enfatizara la naturaleza clásica de las deidades del panteón mexicano.

El segundo grupo de protagonistas lo conforman los humanos que habitan cada era, los cuales presentan un tamaño menor al de las deidades, pero en conjunto parecen tener el mismo peso que aquéllas. El *tlacuilo* recurrió dos tipos de composiciones para incluirlos en las láminas: la pareja y el colectivo.

Las tres primeras eras presentan como protagonista a una pareja humana, desnuda, marcada con indicadores de género en el caso del individuo femenino (cabello largo o abundante y la presencia de senos), que refieren con claridad los elementos arquetípicos de Adán y Eva, la pareja primigenia dentro de la iconografía cristiana. Los personajes dialogan entre ellos y están parcialmente cubiertos por el elemento que les da refugio, el tronco de un árbol o una cueva. Este gesto que presenta a los individuos frente a frente, detrás de una manta, constituye un código del centro de México para representar la interacción de una pareja. En contraste, la cuarta era presenta no a dos, sino a tres personajes que aparecen vestidos, de pie, y portan elementos relacionados con las prácticas sacrificiales: banderas y manojos de flores. El tercer individuo representado de ese grupo rompe la simetría del código de las escenas anteriores, donde se enfatizaba la presencia de parejas, subrayando su carácter como los primeros padres de las generaciones de la siguiente época. La introducción de un nuevo personaje en la cuarta era remite a la idea de colectividad, trasladando el sentido de “pareja” a “gente”. De esto se hablará más adelante.

El tercer y último grupo de personajes dentro de la composición general de esta sección lo integran los animales que acompañan a los tres primeros registros del relato, que muestran las especies en que se transformaron los habitantes de las eras previas: peces, monos y aves. Nuevamente encontramos una ruptura en el código al llegar al cuarto episodio, donde no asoman animales, sino objetos (pedernales y flores). Aunque no es posible asociarlos con una serie animal, la estructura compositiva genera una analogía entre estos elementos y los animales que revelan el destino reservado a los humanos de cada una de las eras. Tal fenómeno permite introducir el tema del siguiente apartado, en el que se perfilan los temas descritos.

Relato cosmogónico 2: La rojedad y el descenso de los instrumentos rituales

Como se ha señalado anteriormente, varios son los elementos que ayuden a diferenciar la estructura compositiva de la cuarta era con respecto a los otros tres momentos del relato cosmogónico. En principio, aunque el pintor nos da la duración de ese periodo (5206 años),³⁰ no nos informa el nombre del día en que llegó a su fin. Otra diferencia importante se revela en la identificación de los personajes. Como se indicó antes, los protagonistas no son una pareja humana, primigenia y desnuda, sino un grupo de personas que aparecen vestidos y ataviados con flores y banderas. Éstas no buscan resguardo ante el cataclismo, sino que ondean las insignias recibiendo a la mujer que desciende del cielo. En principio no queda claro si éstos son los sobrevivientes o las víctimas de la devastación, pues la ausencia de animales en la escena rompe el esquema compositivo del relato que enfatiza la transformación de los hombres de una generación, o era, en una especie zoológica. Sin embargo, las flores y banderas que portan los individuos tienen un valor iconográfico muy claro dentro de la tradición gráfica del centro de México, pues son elementos que distinguen a las víctimas sacrificiales.

La irrupción del sacrificio humano como un proceso equivalente a la transmutación de especies acaecida en las eras anteriores se enfatiza con la presencia de los pedernales floridos. Su ubicación dentro del discurso plástico genera una equivalencia entre estos objetos y los peces, monos y aves de los otros episodios de la saga, marcando su función como presagio de una transformación. Sin embargo, en este caso los elementos descienden del cielo, irrumpiendo por primera vez en la tierra, y por lo tanto operan como la causa y no como la consecuencia de la mutación. En consecuencia, la relación entre las víctimas sacrificiales y las navajas floridas es evidente: los hombres se convierten en víctimas sacrificiales, en un acto de deshumanización que altera su naturaleza, al igual que la transformación animal. La imagen no aclara qué pasará con la raza humana después del genocidio, ¿cuál será su aspecto físico? La ausencia de sobrevivientes se infiere de la falta de una pareja primordial que

³⁰ Hay un error en el cálculo. La imagen muestra 13 ciclos de 400 años ($13 \times 400 = 5\ 200$) más una secuencia de seis años ($5\ 200 + 6 = 5\ 206$ años), pero el texto explicativo del f. 7r señala que duró 5 042 años.

permita dar continuidad al género humano en la transición a la nueva era. Ésta es una alteración importante en el patrón narrativo.

Para completar el estudio de la escena descrita, es preciso detenernos en dos elementos centrales que resultan problemáticos porque, aunque sí respetan el esquema compositivo sugerido en esta sección del códice, no aparecen referidos en las otras versiones del relato del nacimiento de los soles. El primer elemento consiste en la identidad del protagonista de la catástrofe, que es el agente de la destrucción de la era, pues la mujer que baja del cielo no coincide con las deidades referidas en otras fuentes escritas. El segundo elemento a discutir es la sustancia roja que desciende a la tierra, aquélla con la que será destruido el mundo.

La identidad de esos dos elementos no se infiere del análisis iconográfico, pero se aclara parcialmente con los textos escritos en la parte inferior de la página. Sobre la identidad de la mujer, una frase escrita a pie de la imagen señala: “Sochiquetzal, i. [*id est*] *essal-tatione delle rose*”.³¹ Después, el texto explicativo revela cómo murieron los hombres de esta era: “y así pintan a los hombres bailando, y por causa de estos vicios les vinieron grandes hambrunas, y así fue destruida la provincia [...] Dicen, además, que llovió sangre y que murieron muchos de espanto”.³² En consecuencia, puede deducirse que Xochiquetzal ‘quetzal flor’, es la encargada de destruir el mundo con sangre. Pero analicemos la propuesta con detalle.

Al continuar leyendo el texto encontramos algunos datos que no parecen corresponder con la escena que está representada en la imagen. Por ejemplo, se refieren como protagonistas de la historia a varios personajes, entre los que Xochiquetzal cumple sólo un rol secundario. El relato escrito señala que ésta era la hermana de Coatlicue y Chimalman, y que las tres mujeres se encontraban en su casa, en Tula, cuando recibieron la visita de un embajador que bajó del cielo, quien venía en nombre de Citallatonac. Cuando éste entró en la casa, Xochiquetzal y Coatlicue murieron al instante de espanto, quedando viva sólo Chimalman. Esta virgen recibió el mensaje del embajador y aceptó concebir al hijo del dios, el joven Quetzalcóatl. Él era el dios del viento (aquel que destruyó el mundo en la segunda era), quien viendo los pecados de los hombres decidió rogar a

³¹ *Códice Vaticano A*, f. 7r.

³² *Idem*. Traducción al español de Anders, Jansen y Reyes, *op. cit.*

Chalchiutlicue y ofrecerle sacrificios para que volviera a llover, pues hubo una sequía que duró cuatro años.³³

Varios aspectos resaltan en este relato, pero antes de proceder al análisis de los datos es preciso identificar una particularidad de tal esquema narrativo. Existe una clara falta de coherencia y unidad en los datos expuestos, tanto escritos como dibujados, lo que apunta a un proceso de compilación heterogéneo que incorpora episodios y datos provenientes de distintos relatos para darles coherencia en una lámina del códice. Alguien les dio unidad y los registró en este sitio preparando la secuencia narrativa para introducir la siguiente historia registrada en el documento (ff. 7v-11v), donde aparece referida la historia de Quetzalcóatl, el gobernante de Tula. De ese modo se vincula el relato cosmogónico con la historia de los toltecas, los antecesores culturales de los mexica-tenochca, unificando lo que parecen ser variaciones locales, o narraciones independientes, dentro de una historia universal que sigue un esquema cronológico lineal. En este documento la historia de las eras concluye con el nacimiento de Quetzalcóatl, cuya historia será relatada en la siguiente sección del códice. En ningún momento se enfatiza uno de los temas primordiales del relato cosmogónico: el nacimiento y la muerte de los soles-dioses (como 4-Movimiento). Es decir, la saga “mítico-astronómica” fue desarticulada de este esquema narrativo.

Al cotejar la imagen con el relato escrito es posible observar que entre ambos no existe una relación de equivalencia, sino de complementación. Así, la pareja primigenia de esta era, cuya ausencia se distingue en el discurso plástico, sí aparece referida en el texto: Citlallatonac (el dios) y la virgen Chimalman, quienes darán a luz a Quetzalcóatl. Ese recurso da un giro al patrón narrativo de la saga, que se explica bajo la luz de la tradición literaria cristiana del momento. En obras como la *Crónica de Núremberg*, los primeros padres del Viejo Testamento (Adán y Eva, Noé y su esposa, Abraham y Sara) presiden el inicio de las primeras eras de la humanidad, episodios que preparan la llegada de Cristo, que acontece en la sexta era, por obra de la intervención divina. Dicho episodio parece funcionar como hilo conductor en el folio 7r del *Códice Vaticano A*, donde se ofrece la historia de la cuarta era de los mexicanos y la transición a la quinta. Aquí es evidente la manipulación del análisis iconográfico por parte del glosista, quien confunde a Xochiquetzal, la mujer que

³³ Resumen del texto registrado en el *Códice Vaticano A*, f. 7r.

desciende del cielo entre cuerdas y pedernales floridos, con el embajador —masculino— que desciende a buscar a Chimalman para revelar la voluntad de Citallatonac, emulando el episodio de la anunciación bíblica; esta última deidad aparece identificada en el folio 13v, donde se menciona que es conocida también por otro nombre, Tonacatecuhtli, misma que se presenta dibujada sobre la composición cosmográfica del folio 1r del códice, por lo que al cruzar la información de los tres folios mencionados es posible comprender que los escribanos identificaron a este personaje como una deidad equivalente al dios [padre] cristiano, en tanto fuente de toda causa y principio del mundo. Por ello, la analogía que se genera entre las anunciaciones de María y de Chimalman es central para el argumento cosmogónico, pues tal episodio condensa las semillas del misterio de la redención (en palabras del escribano del folio 7r.), aunque haya sido transmitido de manera errónea a los mexicanos por intervención del adversario.³⁴

La asimilación entre las concepciones milagrosas de María y Chimalman se sustenta, entonces, en la estructura argumentativa del nuevo relato, y no sólo en la analogía entre casos concretos, como la concepción milagrosa de una virgen. Dicho episodio explica en buena medida el giro discursivo del relato cosmogónico. Lo que distingue a esta era es que en ella la semilla de la nueva humanidad se deposita en un hombre, Quetzalcóatl (Cristo), mas no en una generación completa, como sucede en “edades”. El origen divino de su persona, aunado a la implementación de prácticas litúrgicas (como la instauración del sacrificio, o la oración por los pecados, citadas en el texto), generan una renovación de la humanidad, cuyo sentido puede ser apreciado por un lector del siglo XVI que cuente con el bagaje teológico, histórico y la experiencia exegética necesaria. Lo que articula los elementos aislados, y hasta cierto punto incongruentes, es el discurso que indica una ruptura tajante con respecto de las eras pasadas y al relato cosmogónico original.

Es importante mencionar que el caso de las doncellas que quedan preñadas por intervención de un objeto, o agente no humano, es un episodio recurrente en los relatos del centro de México y regiones aledañas.³⁵ Sin embargo, el tema de la concepción de Quetzalcóatl

³⁴ *Idem.*

³⁵ Algunos de los personajes cuya concepción se atribuye al contacto entre un elemento (chalchihuite, flecha o dardo, plumones, frutas, semillas, saliva o huesos) y el cuerpo de una

tomó forma a partir del esquema discursivo presente en la literatura cristiana. Esto es lo que permite incluir la referencia a la concepción milagrosa de Quetzalcóatl en el relato de los soles y generar un puente con la era tolteca, articulando así las historias. Dicho procedimiento ayuda a comprender la razón por la que Chilmalman, la protagonista del relato, fue excluida del discurso plástico en la imagen del folio 7r y la continuación de la historia tolteca pintada en los folios 7v-9r. Su papel es secundario porque su incorporación al relato de los soles es forzada; es decir, su sitio en la historia es otro. Ello también explica la ausencia del cataclismo de tierra (4-Jaguar y 4-Movimiento), cuyo lugar ha sido ocupado por el relato del origen del héroe de aspecto mesiánico: Quetzalcóatl, quien al igual que Cristo, habría de regresar de la muerte en un futuro no revelado.³⁶ La analogía entre los relatos no es una mera coincidencia elaborada por el escriba.

Ahora bien, la explicación formulada no aclara la presencia de Xochiquetzal como agente de destrucción en la escena final del relato de los soles ni su relación con la sangre y el descenso de pedernales. Sin embargo, existen elementos dentro de la tradición plástica del centro de México que pueden aportar luz sobre el asunto.

La irrupción en el mundo de la tecnología sacrificial

Xochiquetzal aparece referida en otras fuentes, pero no parece haber una razón clara que permita comprender su función dentro del relato cosmogónico del *Códice Vaticano A*. En la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* se menciona que la primera mujer se creó a partir de los cabellos de Xochiquetzal, que se casó con Piltzintecuhtli y posteriormente dio a luz a Cintéotl, dios del maíz.³⁷ En el folio 14r del mismo documento se le señala como la mujer de Tonacatecuhtli (la deidad que preside el cosmograma del folio 1r, como la “primera causa del mundo”), identificando así a la pareja primordial de los

mujer que quedó preñada por tal encuentro son: Huitzilopochtli, Moctezuma Ilhuicamina, Tepoztécatl, 7-Xochitl, Quetzalcóatl, el niño maíz Huasteco, los gemelos del Popol Vuh, los gemelos mixtecos, y los gemelos de los cantos navajo. Estos personajes se distinguen por haber sido fundadores de linaje, dioses, héroes culturales, gobernantes importantes o regentes de una nueva era.

³⁶ *Códice Vaticano A*, f. 9v.

³⁷ *Historia de los mexicanos*, en Rafael Tena, *op. cit.*, pp. 30-31 y 36-37.

mexicanos: Tonacatecuhtli / Citlallatonac y Xochiquetzal. Ésta, conocida también como Tonacacíhuatl, o Chicomecóatl, según la misma fuente, “era la causa de la esterilidad, el hambre y todas las miserias de la vida”.³⁸ Sin embargo, su participación como protagonista en la transición de la cuarta a la quinta era no es comprensible porque, como se ha mencionado, esta mujer no aparece referida en las otras versiones de los soles cosmogónicos. Dada la carencia de información proveniente de fuentes escritas sólo queda analizar la imagen misma para ver qué datos se pueden extraer de ella, aclarando así la participación de Xochiquetzal en los términos precisos de este relato.

La escena reproducida en el códice muestra a una mujer que se asoma del cielo, descendiendo de cabeza, con las manos extendidas asidas a dos cuerdas que tienen trenzadas flores a lo largo de sus fibras. El gesto de la diosa corresponde a la manera tradicional propia del centro de México (utilizada por nahuas y mixtecos) para representar a los personajes que descienden a la tierra desde el cielo, como 9 Viento en los códices mixtecos, o los personajes del monumento conocido como la *lápida de los cielos*. En la sección central del *Códice Borgia* aparece una serie de personajes descendiendo con el mismo gesto, para atravesar los umbrales de diferentes espacios que se conectan en la narración (figura 7). En ese sentido podemos identificar la influencia de valores gráficos y convenciones precolombinas detrás de la composición.

Detrás de Xochiquetzal aparece un fondo rojo que podría ser el elemento identificado por el glosista como “lluvia de sangre”. Sin embargo, si contrastamos esta figura con la imagen previa, donde se muestra el final del tercer sol (f. 6v), encontraremos datos importantes para comprender la función de ese elemento. La tercera era, reporta el códice, terminó por acción de Xiuhtecuhtli (señor del fuego), quien descargó una lluvia incandescente sobre la tierra. Lo primero que salta a la vista es que el fondo de la imagen presenta también un colorido rojo uniforme, y aunque uno podría confundirlo con la lluvia de fuego, el pintor fue muy claro al introducir el elemento ígneo trazado como una llama color amarillo que Xiuhtecuhtli carga sobre un recipiente antes de verterlo sobre la tierra. Por consiguiente, se confirma con esta imagen que la emanación roja de grandes dimensiones que se desploma sobre la tierra no es la lluvia

³⁸ Traducción del *Códice Vaticano A*, f. 14r.

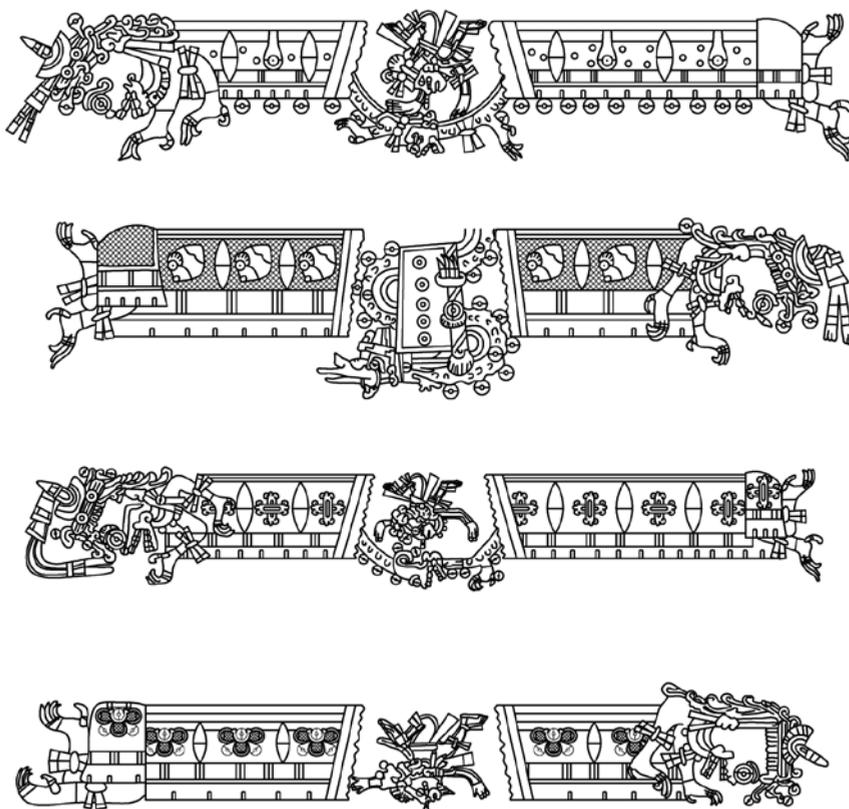


Figura 7. Personajes descendiendo entre los umbrales, espacios o dimensiones que conectan la narrativa plasmada en el *Códice Borgia*, pp. 29-40. Dibujo de Víctor Medina.

de fuego ni la lluvia de sangre, sino una materia celeste roja, o bien una proyección de un espacio-fluido (como las burbujas que se proyectan durante el tránsito de personajes que descienden en la figura 7). Así, el flujo rojo parece que hace referencia a la intrusión de una dimensión alterna y que, en el caso del Sol de fuego, ya se ha desplomado completamente sobre la tierra, dando paso al final de una era y a la transformación de sus habitantes en aves. Las llamas que salen del recipiente que porta Xiuhtecuhtli son de color amarillo, y resultan idénticas a las emanaciones ígneas que se aprecian sobre las bandas de tierra que emulan un rompimiento o apertura, dando a entender la intrusión del fuego (y del fondo rojo) responsable de la fractura del mundo. Las bandas terrestres son representaciones

esquemáticas de la tierra ardiendo, pues en la tradición *tlacuillo*, el espacio no se representaba de manera figurativa, ni naturalista; es decir, para aludir a la tierra incendiada bastaba con utilizar un marcador gráfico que añadiera la cualidad “fuego” a la “tierra”, representada como una banda. Por consiguiente, el fondo de color rojo que se ve detrás de Xiuhtecutli en la tercera era —y posiblemente detrás de Xochiquetzal— no es una lluvia de sangre, sino una irrupción de otro tipo. Si bien la glosa nos informa que el descenso de Xochiquetzal trajo como consecuencia una lluvia de sangre, misma que podría identificarse por el color que ilumina el fondo que la rodea, esta representación no corresponde a la convención nahua de lluvia. Si se toma en cuenta que la lluvia de sangre es un elemento que aparece representado en varias láminas de otros *tonalmatl*, considero que la imagen representa una situación más compleja que enriquece la descripción escrita y que se comprende mejor bajo la luz de la cultura visual que se expandió por un vasto territorio del centro de México desde épocas muy tempranas.

El uso de fondos rojos es uno de los recursos gráficos recurrentes en la pintura mural mesoamericana. La evidencia arqueológica muestra que se empleó este tipo de composiciones en Teotihuacan desde la primera fase técnica registrada en la zona, correspondiente a la fase I Tzacualli-Miccaotli (1-200 d. C.).³⁹ Su presencia también se puede rastrear en Oaxaca, el área maya y en casi toda Mesoamérica, incluyendo la pintura rupestre prehispánica de la región, que utiliza el rojo como color predominante. La importancia del rojo como color de fondo en ciertas composiciones debe apreciarse a la luz del discurso pictórico mesoamericano, en el que las figuras no tienen por objetivo imitar la realidad de una manera figurativa con tendencia naturalista, como sucede en Europa. La realidad que se plasma en las imágenes mesoamericanas responde a principios conceptuales que resultan más cercanos al arte abstracto, donde los colores y las formas expresan ideas, sensaciones y situaciones que no son perceptibles para el ojo, pero son visualizables para los usuarios de una cierta tradición.

En su estudio sobre la pintura mural teotihuacana, Magaloni explica cómo, para poder producir esas imágenes, fue preciso que los teotihuacanos desarrollaran una técnica muy avanzada que les

³⁹ Diana Magaloni, “Teotihuacan, el lenguaje del color”, en Georges Roque (ed.), *El color en el arte mexicano*, 2003, pp. 177-188.

permitiera experimentar con la luminosidad, la tonalidad y la integración de diferentes pigmentos y colorantes para crear un lenguaje del rojo. Aunque ello no excluye la posibilidad de que al fondo plano se puedan añadir figuras pintadas con otros colores, generando composiciones bicromáticas (rojo-verde) y policromas. Lo sobresaliente es señalar la presencia del rojo como un elemento que aparece en imágenes pintadas en murales de templos, tumbas y palacios, pero con el que también se trazan las líneas que delimitan los espacios en los *tonalamatl* (es decir, los muros pictóricos de las casillas), los huesos de antepasados y otros objetos rituales que se han encontrado pigmentados con hematita o cinabrio. Para Magaloni, quien propone una tipología cromática basada en el uso del rojo, “la posibilidad de que el color rojo unitonal del fondo de las representaciones indique el tiempo mítico, el *otro espacio*, y que por lo tanto lo que vemos en las representaciones es lo que está ocurriendo en él, coincide a mi parecer con la pintura mural misma”.⁴⁰ En este sentido, el espacio-mundo rojo puede considerarse una cuarta dimensión espacial que se abre o se sobrepone a la “real”.

La identificación del rojo como un color que define un espacio alterno y que contrasta con el espacio terrestre habitado por los hombres de manera cotidiana se refuerza al observar el segundo elemento dentro de la narrativa que presenta el rojo de fondo: la cueva y el tronco que sirven de refugio a las parejas primigenias que sobreviven a las catástrofes de las dos primeras eras. De hecho, este color se utiliza de manera convencional para referir el interior de espacios como cuevas, palacios o tumbas, los cuales, contenidos en la “rojedad”, permitieron escapar del genocidio a las parejas de las primeras épocas porque, como lo revela la imagen, se encontraban exentos del espacio expuesto, allá donde el resto de los hombres perecieron o se convirtieron en animales. En consecuencia, si la imagen del folio 7r no representa una lluvia de sangre, ¿dónde se encuentra presente ese elemento?

El rojo del fondo parece hacer referencia al momento preciso del descenso a la tierra de Xochiquetzal, un acto que implica la irrupción del tiempo-espacio alterno (el tiempo de la rojedad) que trae consigo el elemento que destruirá (o transformará) al mundo y a sus

⁴⁰ *Ibidem*, p. 199.

habitantes.⁴¹ Se trata de la tecnología sacrificial. Como indica el *tla-cuilo*, esa vez no hubo sobrevivientes.

Así llegamos al último elemento iconográfico que se asoma en la imagen: los instrumentos sacrificiales, que serían los responsables de la lluvia de sangre. La historia de su representación gráfica aparece referida en fuentes coloniales, y generalmente se asocia a Quetzalcóatl —ya sea que éste introduzca o erradique esta práctica—. Aunque no es posible identificar el repertorio que dio origen a esta versión del relato, pues como se ha dicho anteriormente, la función de Xochiquetzal continúa siendo un enigma, sí existe una referencia gráfica, dentro de un códice prehispánico, donde se muestra una escena que podría identificarse como antecedente del descenso de los instrumentos sacrificiales; ésta la encontramos en las láminas 33 y 34 del *Códice Borgia*, donde se observa un par de templos, de cuyo tejado de palma desciende un arácnido asistido por su cuerda o telaraña, la cual nace de la boca de un pedernal. Por la cuerda también descienden el Sol-Venado, la Luna-Conejo y los instrumentos del sacrificio, que son entregados a los personajes que aguardan abajo, al ras del templo (figura 8). En las láminas señaladas se muestra lo que sucede una vez recibidos los objetos rituales, pues en la plataforma de ambos templos se practican sacrificios por extracción de corazón.

De ese modo, la escena del *Borgia* reproduce el momento en que se entregó a los humanos un conocimiento especializado: los secretos de la tecnología sacrificial, con la finalidad de que pudieran acceder a la transformación, al arte de la comunicación entre mundos y a los secretos que controlan el flujo de emanaciones, potencias, entidades anímicas y personas a través de sus umbrales. Esta caracterización del sacrificio contrasta notablemente con la interpretación que los cristianos hicieron de la tecnología sacrificial amerindia, misma que siempre fue caracterizada de manera negativa, como un acto de barbarie. Sin embargo, es interesante observar que la representación del sacrificio es uno de los motivos más recurrentes en la iconografía del Posclásico, ya sea que se presente a través de escenas que muestran actos de autoinmolación o de violentación de víctimas (humanas y no humanas), o bien, que se insinúe a partir de la

⁴¹ Entre algunos de los personajes que se convirtieron en deidades después de su sacrificio pueden contarse a Coatlicue, Toci, Quetzalcóatl, Cintéotl, los 400 mimixcoa, Tlatléotl, Nanahuatzin (Sol 4-Movimiento) y Tecuzistécatl, entre otros.

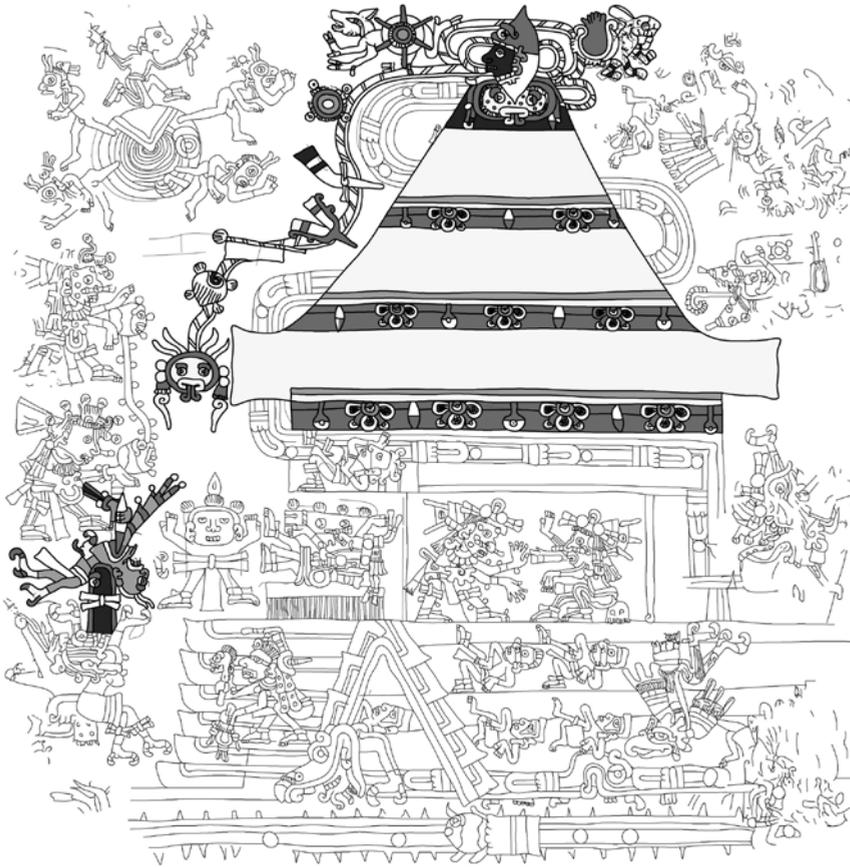


Figura 8. Reproducción de la escena que muestra el descenso de los instrumentos sacrificiales. *Códice Borgia*, lám. 3. Dibujo de Víctor Medina.

sola presencia de instrumentos sacrificiales. Recordemos que gran parte de las prácticas asociadas con el sacrificio abarcan actividades que no culminan necesariamente con la muerte por extracción de corazón. La vigilia, los ayunos, la abstinencia, la celebración de fiestas, el ofertorio de animales, incienso y productos alimenticios, así como el autosacrificio también forman parte de la dinámica. Es decir, casi todas las esferas de la vida estaban vinculadas a este campo de acción.⁴²

⁴² Para el problema de la identificación de la tecnología sacrificial o el ofertorio, véase el estudio de Danièle Dehouve, *La ofrenda sacrificial entre los tlapanecos de Guerrero*, 2007.

Si nos detenemos a observar la forma de la que el *tlacuilo* se valió para reflejar esa práctica sin hacer uso de violencia explícita, sino condensando los significados a partir de las metáforas que se derivan del juego generado con las flores y las navajas, con los hombres ondeando las banderas, es posible identificar que el objetivo de la escena no era proyectar el exterminio sangriento de la humanidad en la piedra sacrificial, sino la transformación de la naturaleza humana a partir de plasmar esas prácticas. La clave la aporta el texto que se refiere a la consumación del sacrificio por parte de Quetzalcóatl: “sabiendo que los pecados de los hombres debían de ser la causa de los trabajos que había en el mundo, decidió rogar a la diosa Chalchiuhtlicue [...] y así este Quetzalcóatl comenzó a ofrecerle los sacrificios para que le diese agua, porque hace cuatro años no llovía”.⁴³ Las expiaciones aludidas en este pasaje no cargan una connotación negativa, pues representan penitencia y oración, abstinencia y autocontrol, una serie de referentes sustanciales para la praxis cristiana. Esto se observa claramente en el texto del folio 14v, donde se comenta que Cristo “encontró el mundo corrupto y lo reformó haciendo penitencia y muriendo en la cruz por nuestros pecados; y no el Quetzalcóatl infeliz, a quien estas personas miserables atribuyen su trabajo”.⁴⁴

Con esta información podemos regresar a la imagen del final de la era tolteca registrada en el *Vaticano A* y comprobar que los hombres que recibieron en la tierra los pedernales y las herramientas del sacrificio no recibían necesariamente un castigo que implicara su exterminio, sino un don de carácter ambiguo. El pintor de la escena registrada en el folio 7r ofreció una versión condensada y metafórica de un episodio trascendental para el mundo precolombino, porque significaba la instauración de prácticas litúrgicas esenciales para dar mantenimiento al mundo y sostener la vida social y biológica. Así se entiende la conexión entre el relato de las eras y la historia de

⁴³ *Códice Vaticano A*, f. 7r. Traducción al español de Anders, Jansen y Reyes, *op. cit.*

⁴⁴ *Ibidem*, f. 14v. El énfasis en la introducción de la tecnología sacrificial por acción de Quetzalcóatl se revela claramente en este texto explicativo, el cual corresponde a la segunda treceña del *tonalpohualli*, en el que se vuelve a mencionar parte del relato cosmogónico escrito en el folio 7r. En el pasaje se hace una referencia a Cristo, quien reformó el mundo haciendo penitencia y muriendo sacrificado. Esta asociación permite identificar a Quetzalcóatl como un falso Cristo a partir de dos elementos: 1) su concepción milagrosa y 2) la búsqueda de la redención por medio de la penitencia. Véase también el texto del folio 15r.

Quetzalcóatl, pues éste desarrolló las técnicas que contribuyeron a la transformación del género humano y su continuidad sobre la tierra. Es el único personaje en el relato cosmogónico que obtuvo méritos concretos a través de la penitencia, alcanzando la trascendencia al convertirse en el astro vespertino y relatar su regreso al mundo (ya fuera concebido como un profeta o un falso mesías). Es un héroe civilizador responsable de instaurar prácticas sacrificiales y una sofisticada tecnología cultural. Aunque las glosas revelan que, para los escribanos del documento, el conocimiento adquirido por los naturales de la Nueva España fue producto del engaño, en el fondo subyace la intención de caracterizarlos como gente de alta cultura: los gentiles del Viejo Continente. La adquisición de la técnica sacrificial (y la penitencia) constituye un componente esencial para la articulación de este mensaje.

Conclusiones

Los *tlacuiloque* del *Códice Vaticano A*, responsables de confeccionar la historia de los soles cosmogónicos en esta fuente, decidieron ubicar la llegada de la tecnología sacrificial como el episodio central que definió la transición del cuarto sol a la quinta era, o la época tolteca —el referente antiguo más prestigioso de la historia de los habitantes del México central—. A diferencia de otros relatos cosmogónicos, los compositores del documento omitieron los nombres de los soles (4-Agua, 4-Viento, 4-Jaguar, 4-Lluvia, 4-Movimiento), los dioses encargados de la destrucción y la renovación del tiempo y el mundo. En su lugar articularon un nuevo discurso, una manera de contar la historia que tomaba como referencia parámetros y recursos discursivos y cronológicos establecidos por la literatura cristiana; así, ese relato integraba las historias locales dentro de un modelo universal que permitía conectar las eras cosmogónicas con la historia tolteca. Este proceso no debe verse como un acto de subordinación ante la imposición cristiana, sino como una respuesta que resulta consistente con el tipo de obra que se estaba elaborando: un libro de crónicas en formato de códice. Como sabemos por experiencia, la llegada de nuevas tecnologías requiere el aprendizaje de sus propios códigos para hacerlos operar. Esto es, entender otras lógicas de acción. Así, los *tlacuiloque* generaron una estrategia que les permitió condensar detalles de su historia de modo muy sofisticado, siguiendo formas,

arreglos y composiciones propios de la tradición literaria y el discurso teológico cristianos.

En el presente artículo he querido resaltar el uso especializado y creativo de diversas formas discursivas, que hacen referencia a maneras muy particulares de construir el conocimiento, la memoria, la creación y la transmisión de la historia. Una historia que integra diferentes tradiciones y repertorios, y genera juegos de traducciones transpictóricas (que alternaba elementos plásticos, códigos cromáticos, diseños, trazos y elementos iconográficos), translingüísticas y transemióticas (al hacer dialogar los discursos oral y pictórico con la escritura alfabética), y que sólo podía contarse con una nueva voz porque dependía del medio que le daba cuerpo: un libro de lujo, en gran formato, que sería enviado a Roma para dar a conocer la historia del Nuevo Mundo. Más que un acto sincrético de dos visiones puras (cristiana frente a indígena), lo que observamos es la integración de miradas múltiples que para mediados del siglo XVI configuraban un escenario cultural y social más complejo y congruente de lo que habíamos podido apreciar.

Agradecimientos

Agradezco a la Agencia Mexicana de Cooperación Internacional para el Desarrollo y al Dipartimento di Storia Culture Religioni della Sapienza Università di Roma, por haberme brindado el apoyo para realizar una estancia en la Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV). Gracias al director de la colección de manuscritos especiales de la BAV, el Dr. Paolo Vian, quien otorgó su consentimiento para realizar una inspección física del *Vaticano Latino 3738* en 2017-2018. Gracias a Sergio Botta por su cálida hospitalidad, y a Juan José Batalla por compartir su conocimiento conmigo como colega y maestro en el arte de la codicología.

Bibliografía

Alcántara, Berenice, "Cantos para bailar un cristianismo reinventado: la nahuatlización del discurso de evangelización en la *Psalmodia Christiana* de fray Bernardino de Sahagún", tesis doctoral, UNAM, México, 2008.

- Anders, Ferdinand, Maarten Jansen, y Luis Reyes García, *Religión, costumbres e historia de los antiguos mexicanos. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano A*, México, FCE / Akademische Druck und Verlagsanstalt / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1996.
- Barjau, Luis, y Clementina Battcock, "Las crónicas novohispanas: un caleidoscopio", en Luis Barjau y Clementina Battcock (eds.), *Lo múltiple y lo singular. Diversidad de perspectivas en las crónicas de la Nueva España*, México, INAH, 2018, pp. 9-14.
- Barth, Frederik, "Other Knowledge and Other Ways of Knowing", *Journal of Anthropological Research*, vol. 51, núm. 1, 1995, pp. 65-68.
- Batalla Rosado, Juan José, "El Códice Tudela o Códice del Museo de América y el Grupo Maglabechiano", vol. 1, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1999 (versión electrónica).
- , "Estudio codicológico de la sección del *xihpohualli* del Códice Telleriano-Remensis", *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 36, núm. 2, 2006, pp. 69-87.
- Botta, Sergio, "Embodying Mesoamerican Cosmology in a Global History of Religion: Some Consideration on the Comparative Work of Lorenzo Pignoria", en Ana Díaz (ed.), *Reshaping the World: Debates on Mesoamerican Cosmologies*, Colorado, University Press of Colorado, en prensa.
- Brown, Betty Ann, "European Influences in Early Colonial Descriptions and Illustrations of the Mexican Monthly Calendar", tesis doctoral, Universidad de Nuevo México, Albuquerque, 1977.
- Burkhart, Louise M., *The Slippery Earth. Nahuatl-Christian Moral Dialogue in Sixteenth Century Mexico*, Tucson, The University of Arizona Press, 1989.
- Códice Vaticano A*, edición facsimilar con estudio introductorio, México, FCE / Adeva / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1996.
- Dehouve, Danièle, *La ofrenda sacrificial entre los tlapanecos de Guerrero*, México, Universidad Autónoma de Guerrero / CEMCA / INAH / Plaza y Valdés, 2007.
- Díaz Álvarez, Ana G., "La primera lámina del Códice Vaticano A: ¿un modelo para justificar la topografía celestial de la antigüedad pagana indígena?", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 31, núm. 95, 2009, pp. 5-44.
- , "Las formas del tiempo. Tradiciones cosmográficas en los calendarios indígenas del México central", tesis doctoral, FFyL-UNAM, México, 2011.
- , *El cuerpo del tiempo. Códices, cosmología y tradiciones cronográficas del centro de México*, México, IIE-UNAM / Bonilla Artigas, en prensa.
- Glass, John B., y Donald Robertson, "A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts", *Handbook of Middle American Indians*, vols. 14 y 15, Robert Wuauchope (ed.), Austin, University of Texas Press, 1975, pp. 81-252.

- Jakobson, Roman, "On Linguistics aspects of Translation", en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000, pp. 232-239.
- Kubler, George, y Charles Gibson, "The Tovar Calendar: An Illustrated Mexican Manuscript. 1585", en *Memoires of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, XI, New Haven, Yale University Press, 1951.
- Magaloni, Diana, "Teotihuacan, el lenguaje del color", en Georges Roque (ed.), *El color en el arte mexicano*, México, IIE-UNAM, 2003, pp. 163-201.
- , "Images of the Beginning: The Painted Story of the Conquest of México in Book XII of the Florentine Codex", tesis doctoral, Universidad de Yale, 2004.
- Mendiola, Alfonso, "La *amplificatio* en el género epidíctico del siglo XVI", *Historia y Grafía*, vol. 22, núm. 43, 2014, pp. 103-125.
- Mikulska, Katarzyna, *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas*, México, IIA-UNAM / Universidad de Varsovia-Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos, 2008.
- Montoro, Glaucia, "Memórias fragmentadas: novos aportes à historia de confecção e formação do *Códice Telleriano Remensis*. Estudio codicológico", tesis doctoral, Universidad Estadual de Campinas, 2008.
- Mundy, Barbara E., *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 1996.
- Navarrete, Federico, "The Path from Aztlan to Mexico. On Visual Narration on Mesoamerican Codices", *RES. Aesthetics and Anthropology*, 37, 2000, pp. 31-49.
- Nasón, Publio Ovidio, *Metamorfosi*, Turín, Einaudi (ET Classici), 2015.
- Pottier, Johan, "Introduction", en Johan Pottier, Alan Bicker y Paul Sillitoe (eds.), *Negotiating Local Knowledge: Power and Identity in Development*, Londres, Pluto Press, 2003, pp. 1-29.
- Quiñones Keber, Eloise, "The Codex Telleriano-Remensis and the Codex Vaticanus A: Thompson's Prototype Recosidered", *Mexicon*, vol. 9, núm. 1, 1987, pp. 207-225.
- , (ed.), *Codex Telleriano Remensis: Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript* (ed. facsimilar), Austin, University of Texas Press, 1995.
- Robertson, Donald, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: The Metropolitan Schools*, Norman, University of Oklahoma Press, 1959.
- Russo, Alessandra, *El realismo circular: tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana, siglos XVI y XVII*, México, IIE-UNAM, 2005.
- Sahagún, Bernardino de (fray), *Historia general de las cosas de Nueva España*, 3 vols., Josefina García Quintana y Alfredo López Austin (eds.), México, Conaculta, 1989.

- Schedel, Hartmann, *Liber Chronicarum*, Núremberg, 1493, f. 21v. Recuperado de: <<https://www.wdl.org/es/item/4108>>, consultada en diciembre de 2017.
- Tena, Rafael (trad. y est.), *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, 2ª ed., México, Conaculta (Cien de México), 2011.
- Thompson, Eric, "The Prototype of the Mexican Codices *Telleriano Remensis* and *Vaticanus A*", *Notes on Middle American Archaeology and Ethnology*, vol. 1, núm. 6, 1941, pp. 24-26.