

ACULTURACIÓN EN EL CÓDICE COSPI*

CARMEN AGUILERA

Introducción

El objeto del presente trabajo es reafirmar la hipótesis de que el *Códice Cospi* fue pintado, después de la llegada de los españoles. La hipótesis fue propuesta al hacer un comentario a este código (Aguilera 1988) y más tarde en la ponencia presentada en el "VII Simposio de Literaturas Indígenas de Latinoamérica" publicada en *LAILA Speaks. Selected Papers* en 1990. Posteriormente los investigadores Christian Duverger y Laura Laurencich Minelli han escrito sobre el tema y reforzado la hipótesis con argumentos adicionales.

Insisto en el tema, porque en la reciente edición del *Códice Cospi*, editada por el Fondo de Cultura Económica en 1995, los comentaristas Ferdinand Anders, Marteen Jansen y Peter van der Loo (a quienes aludo sólo con las iniciales AJL en las siguientes páginas) acometen, en contra de mi primer trabajo pionero de 1988, sobre este mismo código, ignorando el segundo y sin consultar tampoco los trabajos de Duverger y de Laurencich Minelli, trayendo repetidamente a colación su autoridad como expertos en códigos y los trabajos de Karl Anton Novotny.

La definición de la época de manufactura de un código, en este caso el *Códice Cospi*, especialmente en una época de cambio, es particularmente importante, porque la aculturación o grado de occidentalización del documento, involucra a la cultura dominante y a la dominada o receptora lo que da lugar al fenómeno de un nuevo estilo artístico. La aculturación en el *Códice Cospi* es uno de estos casos, pero no es uniforme y se presenta más en unas partes que en otras. El estudio no pretende ahora, como no lo fue antes, ser exhaustivo, sino que se avoca a estudiar los iconos más que señalar este fenómeno, lo que basta para mostrar que fue hecho después de la llegada de los españoles.

* Mi agradecimiento a Ana Iturbe por los dibujos que ilustran este trabajo, y a Patricia Molina por la cuidadosa revisión de una versión anterior al presente trabajo.

Por lo anterior, resulta obvio que el presente análisis es mayoritariamente estético, basado en el análisis formal y no en la iconografía, haciendo el estudio de la *línea* y la *progresión de la forma*. Ambas se examinan en las partes en las que se advierten más elementos de aculturación. En tres conjuntos, dos en el anverso y una en el reverso: 1) Las figuras en los cuadretes de los días (p. 1 a 8). 2) Una figura de dios y su contexto en la segunda parte (p. 12); 3) Varios iconos en el reverso del códice.

ANVERSO

Las figuras en los cuadretes

Los cuadretes en el *Códice Cospi* se encuentran en la franja central de las páginas 1 a 8. Está formada de cinco hileras de 52 cuadretes cada una para abarcar los 260 días del *tonalpohualli* o año ritual. Los cuadretes se leen, cada hilera, de izquierda a derecha y de abajo a arriba como en las partes correspondientes de los códices *Borgia* y *Vaticano B*.

Las figuras en el *tonalpohualli* del *Cospi* son muy pequeñas, ya que en cada cuadrete de sólo ca. 3 x 4 cm. se pintaron no una, sino dos figuras: una deidad y un signo de día. Desde mi primer trabajo, la técnica para examinar la *línea* y la *forma* de estas figuras consistió en concentrar y colorear, en tarjetas de 5" x 8" las figuras del mismo nombre. Para el signo y dios Tecpatl o "Pedernal", de imagen similar, se hicieron dos tarjetas por tener dichas figuras un número tan grande; una concentra las representaciones de la deidad y la segunda las del signo Tecpatl. En la primera hay diez representaciones tradicionales del navajón de pedernal, más diecinueve figuras antropomorfas del mismo signo Tecpatl. La segunda contiene tres navajones en la convención natural indígena, más diez figuras antropomorfas con cabeza o cabezas de Tecpatl.

Lo mismo se hizo, para fines comparativos, pero sin colorear, para apreciar mejor la línea, con los signos de los días en el *tonalpohualli* del *Códice Borgia* (también páginas 1 a 8). Para este trabajo y mayor seguridad, mis alumnos de la Escuela Nacional de Antropología e Historia elaboraron las tarjetas de los signos de los días en otros tres códices del Grupo Borgia: *Laud*, *Féjervary Mayery Vaticano B*. Las tarjetas con los signos de los días de estos últimos documentos, se utilizaron mayoritariamente para fines de cotejo, mas no se discuten sus particularidades, ya que sólo confirman la hipótesis de

la manufactura posthispánica del *Códice Cospi*; aunque será interesante explorar más adelante, la posibilidad, que comparto con Duvrger (1993: 280), de determinar si el *Códice Vaticano B*, como el *Cospi*, es de origen postcortesiano.

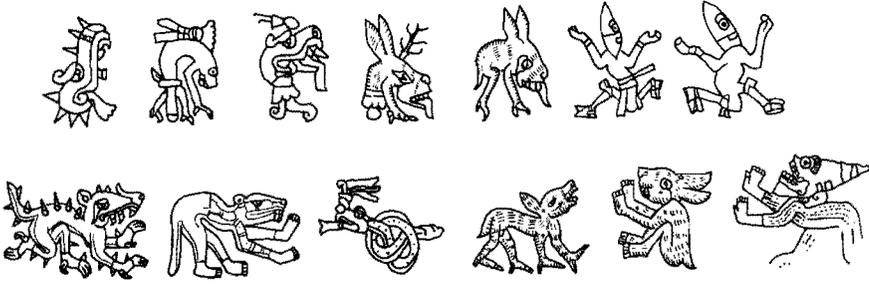


Fig. 1 Animales del *Códice Cospi* (arriba) y del *Códice Borgia* (abajo) ilustrados en la lámina 30 del estudio de Anders, Jansen y van der Loo

En la figura de la página 30 de su comentario, AJL comparan cinco figuras de animal más dos antropomorfas (fig. 1) pintadas en los pequeños cuadretes del *Códice Cospi* (hilera superior), con signos equivalentes al día en el *Códice Borgia* (hilera inferior) (fig. 1). Con esto pretenden destruir mi argumento de que los signos de los días en el *Códice Cospi* “son menos esquemáticos y más vivos, naturalistas y movidos que lo tradicional” y que hay “animales de figura completa y humanizados, como el Pedernal antropomorfo que corre” (Aguilera 1988:109) según ellos, ésto también ocurre en el *Códice Borgia*. Lo que es irregular es que toman figuras de día de cuadretes más grandes del *Códice Borgia*, donde el pintor tiene más espacio para dibujar, y no de los signos de día en el *tonalpohualli* (p. 1 a 8). En el pie de página a esta ilustración asientan que “ambas hileras muestran un fondo iconográfico común”, aseveración obvia, ya que las figuras provienen de dos documentos mesoamericanos. Lo que prueba la influencia occidental en el *Códice Cospi*, es el cambio en la *línea de contorno* y la *progresión de la forma*.

La línea de contorno

La *línea de contorno* en el *Códice Cospi* es fina, delicada y a veces vacilante y los signos no fueron dibujados ni en la convención indígena, ni en el naturalismo europeo, sino en un estilo mixto incipiente

que se aprecia bien en las tarjetas de trabajo. Esto sugiere ya no el pincel indígena sostenido con el puño cerrado y la punta hacia abajo; sino la pluma de ave europea sostenida entre los dedos pulgar e índice. En cambio, en el *Códice Borgia* en todas las figuras de las veintidós tarjetas de trabajo aparece la línea de contorno negra más gruesa, controlada y regular, hecha con el pincel indígena. Lo mismo ocurre en el *Códice Laud* y en el *Códice Fëjervary Mayer*.

Los comentarios de Laurencich Minelli

En fecha posterior a la publicación de mi comentario al *Códice Cospi* (1988) y a mi artículo en ALILA (1990), aparece el trabajo de la investigadora italiana Laura Laurencich Minelli (1992), al parecer elaborado de manera independiente, pues no menciona mis trabajos. Ella examina al microscopio las figuras del *Códice Cospi* y concluye refiriéndose a la línea:

El hermoso trazo negro que delinea cada una de las figuras, parece a simple vista continuo y de espesor constante; sin embargo, examinado al microscopio, permite entrever tanto las *líneas trazadas por una pluma puntiaguda de caña, o por un estilete de cobre (como el señalado en el Códice Vindobonensis, foja 18)*, empapado en un color negro denso: al principio el trazo es más turgente y poco a poco se va haciendo ligeramente más delgado hasta llegar a una separación microscópica que sirvió para entintar nuevamente la pluma. En otras palabras, la línea de contorno no es cursiva en absoluto y no sirve para acentuar los volúmenes variando el espesor, sino que sólo quiere delimitar, de modo bidimensional, cada una de las partes que componen una figura. La mano es firme, y por lo mismo no estamos de acuerdo en que se hayan introducido algunas correcciones, como por ejemplo, en la foja 3, en la sexta casilla de la fila más alta, donde algunos estudiosos aseguran que el trazo interno, del recipiente que se ve, que contiene agua, fue ampliado posteriormente. Correcciones que, por otro lado, son tan minúsculas que sólo se vuelven bien visibles al microscopio. Además este instrumento tan sensible ha revelado que al escribir se le escapó un bigote color gris oscuro, por la línea negra que delimita la punta de la lengua de Quauhtli (foja 8, quinta fila); pequeñas fallas que escapan a la observación a simple vista del conjunto (Minelli 1994: 322) [el subrayado es mío].

Lo interesante es que si el tlahuilo usa ya una pluma puntiaguda o un estilete de cobre, esto indica una influencia europea, como se aprecia en la siguiente parte de la cita, sin embargo, la autora

todavía no piensa que el *Códice Cospi* es de fecha posterior a la Conquista.

La opinión de Duverger

El investigador francés Christian Duverger, en una resección a la edición precedente del *Códice Cospi* (1993, 278-282), comenta con la timidez y el conformismo que los autores que han estudiado el códice, quienes “no toman el toro por los cuernos” y no avanzan hasta discernir, o cuando menos opinar, sobre la pregunta que ya se hacen muchos mesoamericanistas de si el códice es realmente de manufactura posthispanica o no. Duverger para esta fecha, tampoco conocía mis trabajos.

Dada la calidad de resección de su escrito, el autor discute brevemente la aculturación del *Cospi* en base a la estructura del documento, su apariencia física, técnica de pintura, sus autores y otros aspectos y se pregunta: ¿Cómo creer que el sacrificio humano en la página 21 es sólo un rito propiciatorio para evitar los piquetes de abeja o alacrán?, o ¿Cómo explicar la hipertrofia de los rostros en comparación a los cuerpos, que recuerdan las características en documentos coloniales como el *Tonalamatl de Aubin*? o ¿Cómo explicar el hecho de que algunas de las armas de las deidades, en las páginas 9 a 11 del anverso del códice, crucen las columnas de los cuadretes de los signos de los días o que el dibujo y la iconografía del reverso parecen una copia mal hecha de otro documento?

Progresión de la forma

Seler ya nota las alteraciones de la forma de las figuras del *Cospi* y las califica de “peculiares y extrañas” (Seler 1991, I: 75), pero no las explica. El fenómeno que aquí se estudia es el de aculturación que es distinto al de la variabilidad de la forma dentro de una misma cultura. Por ejemplo, el signo Tochtli. “Conejo” en el *Códice Laud* es diferente en cada cabeza (fig. 2); pero todas muestran la misma línea gruesa de contorno hecha con el instrumento tomado a la manera indígena y su movimiento aparenta estar congelado y la expresión no cambia de una a otra.



Fig. 2 Signos Tochtli "Conejo" tomados del *Códice Laud*. Ejemplifica las variaciones en la forma, no en la línea, en un mismo signo

En el *Códice Cospi* no todos los signos de los días muestran el mismo grado de aculturación, once están dibujados en mucho, a la manera tradicional, con las variaciones propias de la caligrafía individual y por el hecho de haber sido hechos a mano. Ellos son: Cipactli, "Lagarto", Miquiztli, "Muerte", Ozomatli, "Mono", Malinalli, "Hierba", Acatl, "Caña", Cuauhtli, "Aguila", Cozcacuauhtli, "Buitre real", Ollin, "Movimiento", Quiahuitl, "Lluvia", Atl, "Agua", Xochitl, "Flor", Cuetzpallin, "Lagartija" y Coatl, "Serpiente". Tanto en el *Códice Cospi*, como en el *Borgia* estos dos últimos signos están dibujados de cuerpo completo y presentan múltiples variaciones, quizá porque dibujando sólo la cabeza, Serpiente y Lagartija podrían confundirse una con la otra. Tres signos de día muestran algo de aculturación, Ehecatl, "Viento", Calli, "Casa" y Tochtli, "Conejo", que presentan cambios más bien iconográficos que estilísticos. La progresión de representación, de lo convencional a lo naturalista, es más pronunciada en los signos Mazatl, "Venado", Itzcuintli, "Perro", Ocelotl, "Jaguar" y Tecpatl, "Pedernal".

El signo Mazatl, "Venado" (fig. 3), es en siete ocasiones sólo una cabeza con el característico corte o cercenamiento indígena en el cuello. Se observa la piel que se retrae y deja ver la franja muscular ensangrentada y la capa de grasa amarilla. De la parte posterior de la cabeza emerge en once ocasiones una pata con pezuña. El signo Perro (fig. 4), es primero sólo la cabeza con el mismo corte en el cuello, excepto en una ocasión que de la cabeza directamente escurre un chorro de sangre. En once cabezas de la parte posterior sale una patita.

El añadir la pezuña y la patita a la cabeza parece obedecer al deseo de representar a la figura de cuerpo completo. Otra diferencia es que en el *Códice Cospi* los venados y perros muestran expresión en la cara. Están alertas, agresivos o fatigados.

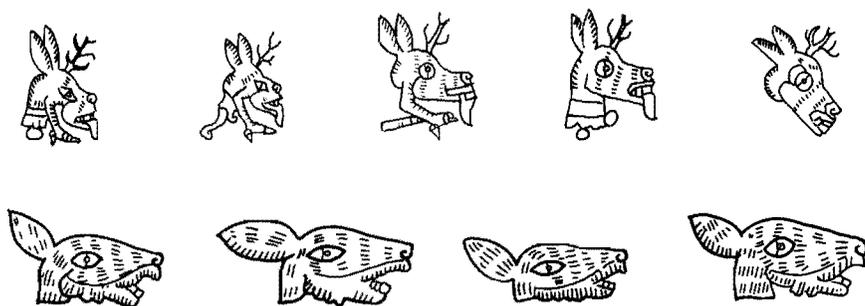


Fig. 3 Signos Mazatl, "Venado" en los códices *Cospi* (arriba) y *Borgia* (abajo). Nótese la variación en los primeros y la invariabilidad en los segundos.

En el *Códice Borgia*, por el contrario, las imágenes de ambos signos son estáticas (figs. 3 y 4), están dibujadas con la línea gruesa, uniforme en su contorno y el trazo controlado es el de un artista experimentado que las hace muy uniformes, como siguiendo un machote.

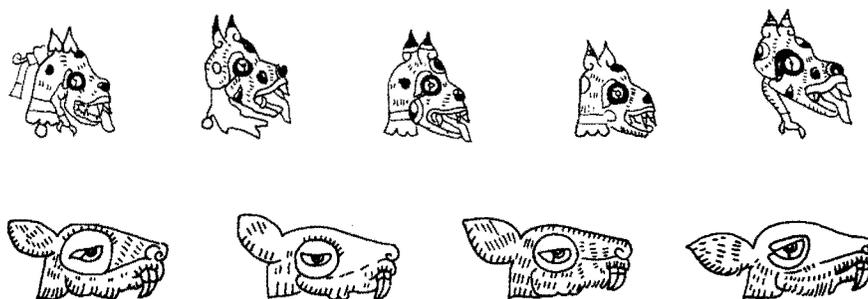


Fig. 4 Signos Itzcuintli, "Perro" en los códices *Cospi* (arriba) y *Borgia* (abajo). En los primeros se advierten variaciones y forma muy distintas al esquema de los segundos cuya forma general es muy similar a la del signo Venado

El signo Tochtli, "Conejo" (fig. 5) es un animal de cuerpo completo y su convención y forma, ya no son como la tradicional prehispánica. Aún dentro de las limitaciones de su dibujo, el artista concientemente trata de imitar a un conejo real de cuerpo completo, con dos patas en ocho ocasiones y en cinco con tres. Por el contrario, los signos Tochtli, "Conejo", en el *Códice Borgia*, son sólo cabezas extremadamente similares, casi se podría decir repro-

ducidas mecánicamente. También hay en este mismo códice un conejo de cuerpo completo en un cuadro grande y aparece sentado, estático, mostrando manos y pies humanos, en la convención indígena (lámina 1, quinto abajo), muy diferente al conejillo completo escurridizo que aparenta correr en el *Códice Cospi*.

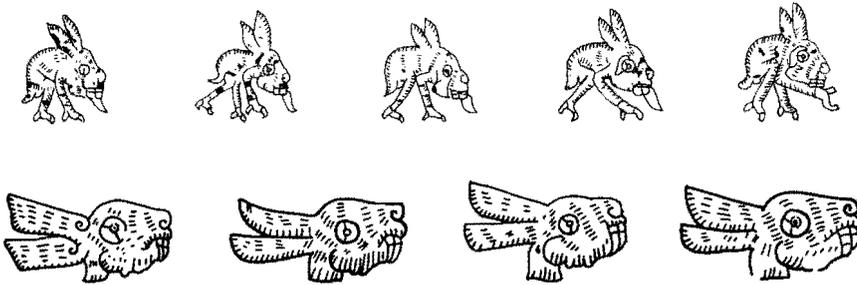


Fig. 5 Signos Tochtli "Conejo" en los códices *Cospi* (arriba) y *Borgia* (abajo). El cuerpo ya completo en los primeros contrasta con las cabezas muy similares en los segundos

Ocelotl (fig. 6) en el *Códice Cospi*, es primero una cabeza, con corte en el cuello o sin él, luego se desarrolla un hombro o lomo con una o dos patas, hasta que finalmente se dibuja el felino de cuerpo completo incluyendo la cola. En el *Códice Borgia* en la misma figura, el estatismo es de nuevo la tónica. Se trata sólo de una cabeza, con la misma convención de representación que el Venado, el Perro y el Conejo, aunque las especies zoológicas de estos animales son totalmente diferentes.

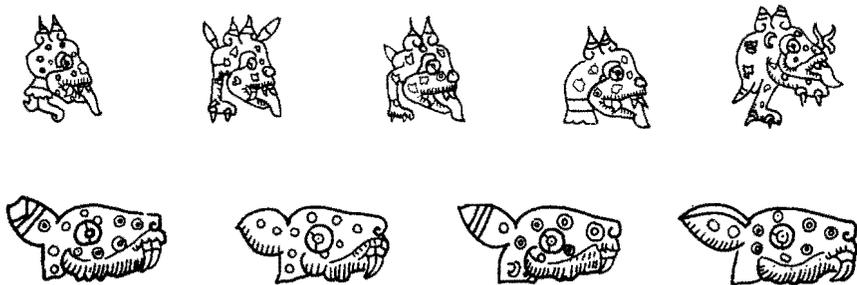


Fig. 6 El signo Ocelotl, "Jaguar", en el *Códice Cospi* (arriba) y en el *Códice Borgia* (abajo). En los primeros se nota la progresión, desde una cabeza hasta el cuerpo entero, mientras en los segundos sigue dominando la convención habitual indígena

El signo del día Tecpatl, "Pedernal" del *Códice Cospi* (fig. 7), presenta un caso diferente de aculturación. Se aprecia un cambio total de la forma, ya que se pasa del navajón ensangrentado de sacrificios a una figura humana de cuerpo completo, en donde la cabeza ha sido sustituida por uno o hasta dos navajones. El cuerpo de este hombrecillo es negro, tiene manos rojas, a veces está desnudo o lleva taparrabos y hasta pulseras. Su torso, brazos y piernas se mueven en armonía con la "cabeza" y todo es muy diferente al signo Tecpatl como navajón.

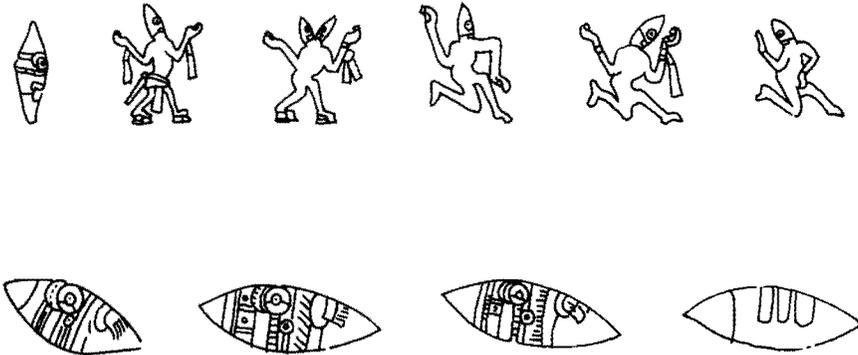


Fig. 7 Signo "Tecpatl", "Pedernal", en el *Códice Cospi* (arriba) y en el *Códice Borgia* (abajo). Nótese que el tlahuilo conocía la manera de dibujar un navajón de sacrificio y concientemente elige no dibujarlo más

Al ordenar las figuras del signo Tecpatl antropomorfo en las tarjetas de trabajo, se hizo aparente la *progresión de la forma* y en ésta las diferentes *proporciones del cuerpo*, las *actitudes* y la *secuencia del movimiento*. El cuerpo humano está ya dibujado de manera más europea: es flexible, el torso es más largo, el talle más pequeño y lo más significativo, además de las diferentes posiciones del cuerpo que indican movimiento, las actitudes cambian de una figura a otra.

Me refiero al Tecpatl como *vivo* o *humanizado*, porque su cuerpo presenta una dinámica desconocida en el mundo indígena. Es notable su naturalismo, las proporciones más alargadas y el torso se mueve en varias direcciones y ángulos. Las figuras se arreglaron en las tarjetas en dos hileras de modo que el movimiento apareciera como progresivo. Primero sus manos están en reposo sobre sus caderas y el hombrecillo mira al frente, enseguida levanta una mano,

la dobla hacia atrás, levanta las dos manos, gira el torso y parece avanzar porque una pierna va adelante de la otra, corre, y al fin emprende una desenfundada carrera.

El dibujo del cuerpo del Tecpatl, ya no es un ensayo incipiente. El artista, o al parecer los dos artistas que lo dibujaron, ya tienen control sobre la representación del cuerpo humano en movimiento. El conjunto de personajes en tal variedad de poses y actitudes hace pensar en manos jóvenes de aprendices creativos, más que en maestros experimentados. Ellos ensayan y logran reproducir un cuerpo humano armónico, en movimiento, de formas suaves no estereotipadas. Hazaña tal en sólo una parte de un mismo documento, en una misma época, esto no sólo sugiere sino también indica definitivamente contacto con la cultura europea.

Dios autosacrificándose

Las figuras grandes en las páginas 9 a 12 del anverso del *Códice Cospi*, son excelentes y están dibujadas a la manera clásica indígena y seguramente fueron ejecutadas por el o los maestros de un centro ceremonial importante. Casi no hay rasgos de occidentalización, pero un posible ejemplo sería la actitud del dios Itztlacoliuhqui en la página doce, que se autosacrifica (fig. 8). Mientras con su mano izquierda sostiene un incensario humeante festonado con estrellas, la derecha emerge arriba del mismo lado del torso, se dobla y cruza el pecho para punzar el pabellón de la oreja con un hueso afilado, en una posición casi imposible. Los brazos salen del mismo lado del torso, rasgo diferente, si se compara con la figura de Tonatiuh, señor del sol, arriba en la misma página, y parece un intento del pintor de dibujar la acción de manera naturalista, lo que sería ya un rasgo occidental.

Anders, Jansen y van der Loo denuncian que sí existe la acción del autosacrificio representada, lo cual no niego, simplemente aclaro ahora que en la "mayoría de las veces se ve a los individuos con los instrumentos del sacrificio en la mano" y esta no es una pieza clave en mi argumentación, como ellos asientan. La hipótesis, hay que insistir, es la aculturación en el *Códice Cospi* y la pieza clave, se podría decir, es la imagen del señor Tecpatl. Acerca de aculturación en las figuras grandes de dioses, Duverger muy bien nota que el arma del dios Tlahuizcalpantecuhtli en las páginas 9, 10 y 11, cruza la línea roja de los cuadretes con signos de días (1994: 281) y añade que el arma no está completa. Un tlahcuilo indígena, no

hubiera cometido esta transgresión y menos pintar sólo la parte final de la empuñadura.

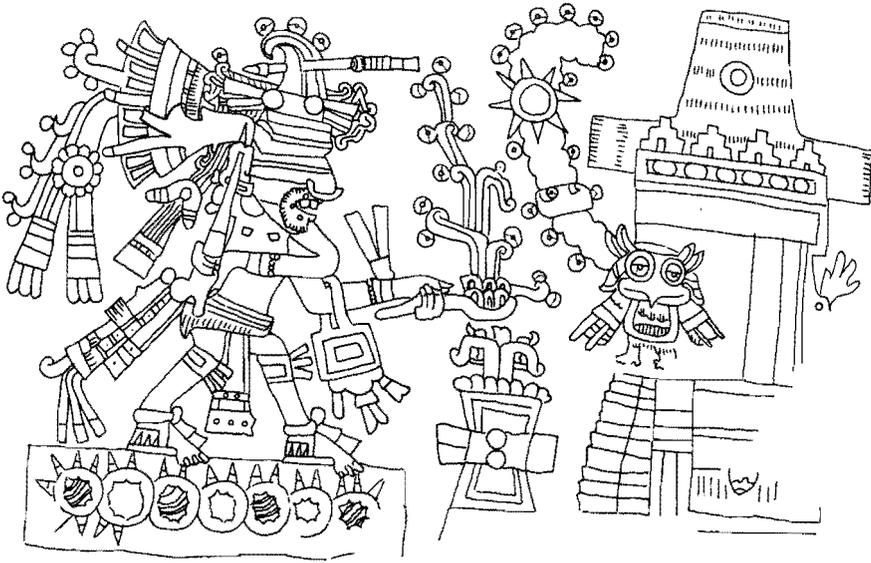


Fig. 8 Dios autosacrificándose, nótese la posición de los brazos (Página 12 del *Códice Cospi*) y el sol y la cuenta de ámbar amarillos sobre la columna nocturna estelar

El sol y el ámbar. En la misma página 12 del *Códice Cospi* el dios de la helada o el frío, Itztlacoliuhqui (fig. 9), ofrenda frente al templo del búho. De éste emerge una columna oscura bordeada de ojos estelares con un disco amarillo con ocho puntas y abajo un objeto oblongo amarillo con ojo y boca. Los identifico respectivamente con un sol con rayos en picos, ya como los occidentales y una cuenta de ámbar, ésta última similar a las representadas en el *Códice Mendocino* (1979: fol. 47 r.). El ámbar tiene relación con el sol o cuerpos astrales porque centellea: “estas piedras son como ampollas del agua cuando les da el sol en saliendo, parece que son amarillas, claras como el oro... parece que tienen dentro una centella de fuego y son muy hermosas” (*Códice Florentino* 1979, 11: fol. 206 y 207 r.).

Anders y Jansen van der Loo niegan mi identificación y dicen que el sol es una piedra y el ámbar un palo y siguiendo a Selser, entonces los dos indican el difrasismo “la piedra y el palo”, es decir,

el castigo (1994: 39-41) de lo que hacen una larga disquisición. Ilustran con la piedra y el palo en el *Códice Borbónico* y en el mismo *Códice Cospi*, ambos coloniales, lo cual les resta valor probatorio. La convención prehispánica de representación de la piedra implica el llevar el signo de dureza a cada lado, franjas juntas al centro, que indican las vetas en la piedra, de color café claro y gris. La forma oblonga en el *Códice Cospi* no los presenta y su color tan amarillo tampoco señala que lo sea. El ojo y la boca indican que el objeto, como en otros casos, está antropomorfizado. El palo por su parte también lleva, como materia dura, el signo de dureza que esta forma oblonga tampoco exhibe.

El dios Itztlacolihqui en la página diez, está de pie sobre un rectángulo con siete piedras dentro. Tienen aristas, muestran vetas y están dentro de círculos amarillos con picos que ya no son piedra, sino algo que las rodea o envuelve. Lo más relevante en la identificación sol y ámbar es la relación entre ambos, su color amarillo brillante y su carácter ascendente, que emergen de la noche, no pueden estar asociados a castigos y penas a pesar de la larga perorata de AML al respecto.

REVERSO

En lo que respecta al reverso del código parece que hay acuerdo general entre los investigadores que opinan que es más tardío, de manos menos experimentadas y se advierte en las representaciones de las figuras de dioses, un desconocimiento de la iconografía indígena tradicional. Novotny (1968:18 tomado de AJL 1994: 31) dice que esta parte, por ser de calidad inferior, no se presta para el análisis, expresión quizá de un no historiador de arte que ignora que, como expresión pictórica aberrante, precisamente y con más sentido es interesante estudiar.

Laurencich Minelli ahora más claramente sugiere, como dice Duverger, "muy tímidamente", que el reverso del *Códice Cospi* fue hecho después de la Conquista:

Es mi opinión, que estos elementos contrastantes refuerzan la hipótesis de que el reverso del código pudo haber sido escrito en una época de crisis cultural, cuando a la clase sacerdotal le fue no sólo bruscamente diezmada su elite más culta, sino que incluso los sacerdotes supervivientes tuvieron que esconderse y refugiarse en lugares más aislados y lejanos, emigrando al interior de su propio país. Crisis

esta, que quizás podría identificarse con el principio del duro impacto de la Conquista española (Laurencich Minelli 1994: 318).

La olla de pulque

La aculturación en el reverso del *Códice Cospi* es bastante clara en la pintura del recipiente esférico oscuro, con una forma blanca dividida en tres o cuatro chorros que brotan de su abertura (fig. 10). Es factible que sea una olla de pulque porque de ella sale un líquido blanco. La olla está sentada sobre un *yahualli* o redondel tejido de tiras de carrizo, para que no se ruede, está pintada un tanto desde arriba y da la impresión de tener volumen. Una olla inacabada no contiene líquido. La confirmación de que lo que sale de la olla es un líquido se encuentra en la parte superior de la misma página. Su forma es igual a los chorros de sangre que brotan del pecho de un sacrificado (pág. 14).

Anders y Jansen van der Loo de nuevo rebaten mi identificación y argumentan que la olla es una bola de hule (AML 1994: 31). A fin de contar con el material comparativo necesario, hice las tarjetas con las representaciones de las bolas de hule en los códices del Grupo Borgia. La bola de hule, no sólo es una pelota para el juego *ulama*, sino también, un objeto ritual que se ofrenda y posteriormente se quema. Al ser un objeto de culto la bola de hule se trata con la mayor reverencia y tiene múltiples representaciones. A veces aparece junto al *ilachtli* o cancha para el juego de pelota, se transporta dentro de una malla de mecate para ser manejada con facilidad, la llevan en la mano sacerdotes o personajes importantes, o está sobre una pira para ser quemada y otras veces, para el juego, se antropomorfiza.

En los códices del Grupo Borgia la pelota casi siempre es negra por el material de que está hecha o sea el hule. Nunca tiene abertura arriba y menos un líquido emergiendo. Es una bola completa, con una mancha roja en un lado y cubierta con reverencia con un pañito blanco de algodón rematado con franjas rojas. Sobre la pelota tiene inserta una especie de trapecio amarillo, de alguna madera suave que termina en punta y encima de ella se clavó una pluma de quetzal. En el reverso del *Códice Cospi* en ningún caso se ve sobre la pelota, generalmente oscura, en el reverso del *Códice Cospi*, la tela que la cubre. La figura 11 ilustra, en la hilera superior diferentes representaciones de la olla de pulque en el *Cospi* y en la inferior ejemplos de pelotas de hule de los códices *Borgia* y *Féjerváry Mayer*.

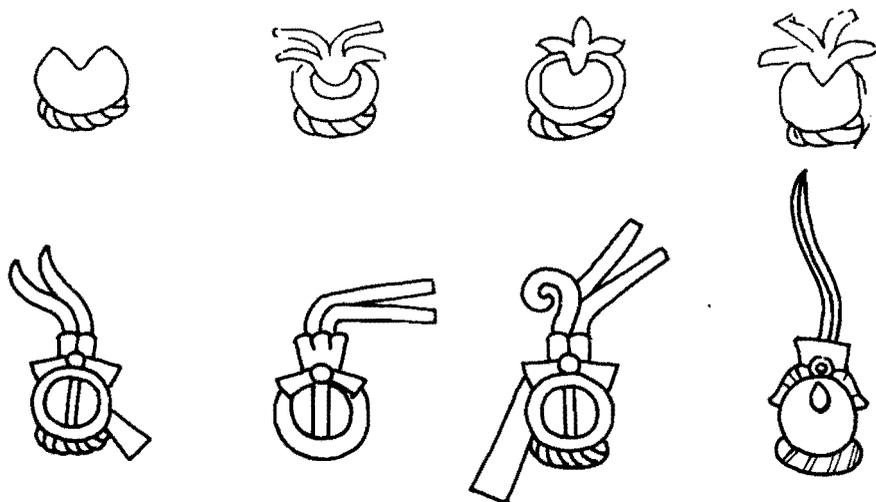


Fig. 9 Ollas con pulque en el *Códice Cospi* (arriba) y pelotas de hule en los códices *Borgia* y *Féjerváry Mayer* (abajo)

Túnicas y fajas

En relación a estos dos elementos del atavío prehispánico acepto que la túnica sí era conocida en el México prehispánico. Incluso noto en mi trabajo sobre el *Lienzo de Tepeticpac 1* (Aguilera 1986) que la portan dos sacerdotes y llega a la pantorrilla, pero en el reverso del *Códice Cospi* llega hasta los tobillos, lo cual es raro. Por supuesto el mecate o cordel era un objeto utilitario indispensable y la faja sostenía el enredo o sea la falda. En mi escrito faltan, por alguna razón, las palabras “en esa forma” en relación al cordón que ciñe el talle de la diosa. Lo que es aberrante como resultado de la aculturación es que el cordón que ciñe la cintura de las diosas va *sobre* el *quechquemítl* (págs. 18 y 19) (fig. 10). Los atavíos en la época prehispánica debían ser “leídos” por lo que no era normal que se obstruyeran.

Estas manchas afectan más la forma de un corazón estilo occidental, que de un corazón de la iconografía indígena (fig. 11), cuya convención de representación es una forma más bien oblonga con la parte inferior poco o nada apuntada. De la parte superior emergen dos curvas entre un ángulo que indican la aorta, la arteria pulmonar y la cava y aún, en otros códices aparecen más venas o arterias; mientras que la ancha franja amarilla al centro señala la grasa que rodea a este órgano. En el esquema occidental la forma del corazón es triangular, arriba con una depresión entre dos cuevas y abajo es apuntado.



Fig. 11 a) y b) Corazones teotihuacanos, c) Corazón del *Códice Laud*, d) Mancha roja como corazón en el *Códice Cospi*, e) Icono solar formado de cuatro círculos

La figura 11 ilustra, de izquierda a derecha, dos corazones de murales teotihuacanos, que están compuestos de tres formas, trilobuladas enseguida la mancha presente en la túnica de dos deidades en el reverso del *Cospi* (p. 15 y 19), luego un ejemplo de corazón en el *Códice Laud* y el signo solar en los *Primeros Memoriales*. También mi identificación de la mancha triangular como corazón es objetada por AML. Para ellos las manchas de tres discos son emblemas del sol e ilustran su aseveración con tres ejemplos (1994: 30). El primero es la faja del supuesto Tezcatlipoca de la página 22 del *Códice Cospi*. La faja compuesta de tres franjas, está sujeta por tres discos en hilera vertical, no en triángulo, y no son el signo solar, sino los nudos para sujetar el cinturón o faja como se observa en la figura del dios en la página 14 del *Cospi*.

El tercer ejemplo —que examino antes que el segundo— es un personaje vestido de serpiente cuya piel presenta manchas de tres puntos juntos en forma triangular. Tampoco son éstas manchas signo solar sino la peculiar pinta de esta especie.

El segundo ejemplo de AJL consta de cuatro círculos juntos, no tres y éste sí es el *tonallo* o signo solar. Los exhibe el dios Ixtlilton tanto en los *Primeros Memoriales* (1994: fol. 262 r.) como en el *Códice Florentino* (1979, 1: fol. 111 v.) aparecen en su bandera y en su escudo. Los cuatro discos, no tres, sí son el *tonallo* (signo solar). En ico-

nografía, la posición, el arreglo y sobre todo el número de elementos cambia el nombre y el simbolismo del icono. En su afán de demoler mi argumento AJL toman una forma de cuatro discos juntos sin color, de significado solar, para identificar la forma de tres manchas rojas más parecido a un corazón de tipo occidental porque las tres formas se parecen más a la convención occidental del corazón, que al modelo indígena, lo cual indica aculturación; pero de ningún modo se trata del signo solar compuesto de cuatro discos juntos.

Numerales y nombres

En relación a los conjuntos de barras horizontales con uno o varios discos entre ellos, en las páginas del reverso del *Códice Cospi* escribo: “Estas rayas y discos no son, a mi entender, numerales sino que las rayas representan muñecos, o simplemente atados de palitos de ocote; y los discos pedrezuelas, terrones o pedacitos de copal” (Aguilera 1988: 89) (fig. 12); fragmento que citan AML.

En la Huasteca poblana presencié, con el doctor Alain Ichon, el levantamiento del alma de una niña que la había perdido por un susto (Ichon 1969: 294). El curandero decía sus oraciones casi totalmente en totonaco, al tiempo que iba colocando los “muñecos” o atados de rajas de ocote sobre la “mesa”, los rociaba con refino (aguardiente) y decía en español: “Tú el nombrado *tres* refino”, “Tú el nombrado *cuatro* refino”. Después de haber rezado por el número requerido de “muñecos” o de grupos de ellos con la consabida oración, ponía una pedrezuela o pedacito de copal y empezaba de nuevo a orar y depositar otros grupos de “muñecos”.

Hasta aquí llegó mi experiencia y siendo ajena a la cultura y al lenguaje, no entendí el sentido de las oraciones; pero tampoco lo entendieron otros asistentes totonacos según pude constatar después de preguntarles. El curandero usaba un lenguaje esotérico, murmurando para darle un sentido sagrado, oculto y que nadie pudiera entenderlo, y además de esa forma aumentaba su prestigio y dignidad y recibía cierta retribución en especie.

Ichon escribe acerca de los “Muñecos”: “Posiblemente, el significado de los muñecos es el más difícil de discernir” (Ichon 1969: 233) y añade más adelante: “Los muñecos no son jamás utilizados de manera aislada sino siempre son hechos en serie y su número corresponde a un nombre sagrado (Ichon 1969: 234).

En el *Códice Cospi* en consecuencia, las rajas podrían ser tanto

números simbólicos de deidades o ayudas mnemotécnicas en donde cada barra corresponde a una unidad de rezo o sección de éste, hasta completar el número de veces de que debe constar la ración. Los discos entre los conjuntos podrían ser separaciones entre grupos de oraciones aunque en ocasiones aparecen dos discos, quizá una pausa más larga. Además en el *Códice Cospi* discos aparecen en casi todas las páginas, abajo de las barras, lo que hace pensar que no pertenecen al sistema numérico maya.

Anders, Jansen y van der Loo arguyen que las páginas con barras y puntos en el *Cospi* “debemos interpretarlas como números y no como representaciones esquemáticas de los materiales utilizados...”. Es cierto, ante la imposibilidad de trasladarlos a un sistema numérico, opto por sólo sugerir los materiales. Si ellos piensan que son números ¿porqué no discuten su proposición o intentan proporcionar la equivalencia de los supuestos numerales en el sistema arábigo que utilizamos o tratan de interpretar su significado?. No es lo mismo un sistema de numeración que sólo utiliza el numeral uno, los discos, y la barra cinco, que el elaborado sistema numérico mesoamericano, sea náhuatl o maya. En el *Cospi*, en varias páginas las barras están verticales y no horizontales como en el sistema numérico maya ¿que significa esto?.

Conclusión

En conclusión se puede decir que determinar la aculturación en el *Códice Cospi* se basa, no en la iconografía, sino en el análisis formal y el estudio de la línea y la progresión de la forma. La línea en el *Códice Cospi* fue hecha con un instrumento usado ya en la tradición europea, como se aprecia en los mal hechos círculos trazados en las páginas 14 a 17 del reverso. Aquí la línea es muy fina, lo que ocurre también en las figuras de los cuadretes en el anverso del *tonalpohualli*.

La progresión de la forma es clara en los signos de día Venado, Perro, Jaguar y muy evidente en las representaciones antropomorfas del signo de día y de la deidad acompañante Tecpatl. El sol y el ámbar, por su color amarillo de brillo y de luz en una columna oscura estelar ascendente, tienen más probabilidades de ser lo que los indígenas representaron, más que el palo y la piedra de matiz negativo y punitivo como sugieren AML.

El recipiente abierto no puede ser una pelota y la faja sobre el *quechquemiltl* es una aberración tardía. El corazón triangular rojo es más occidental que indígena y los tres puntos rojos que aparecen

juntos nada tienen que ver con el signo solar que son cuatro discos juntos. Las barras y los discos es más factible que sean alusiones a números simbólicos que representaciones fácticas de ellos. Hay menos evidencias de aculturación en las figuras grandes, lo cual debe estudiarse más con el microscopio electrónico, pero un dato innegable es la anotación de Duverger en cuanto a las armas que cruzan la línea roja, que separa los cuadretes con signos de día, lo cual denota a un tlahcuilo ya no profesional o experimentado. Si tal percance hubiera ocurrido de seguro volvería a rehacer toda la página.

Por último, el diferente grado de aculturación en el anverso del *Códice Cospi* indica que las figuras más aculturadas están en los cuadretes del *tonalpohualli*, presentan menos aculturación las figuras en los rectángulos, arriba y abajo de la franja anterior y las deidades grandes casi no presentan rasgos de aculturación. Lo anterior sugiere que posiblemente los cuadretes fueron pintados por los jóvenes aprendices de algún *calmecac* ansiosos de experimentación y cambio, ante el estilo occidental que habían ya visto. Las figuras en los rectángulos fueron hechas por los oficiales ya más experimentados, pero cautos para admitir cambios. Las hermosas escenas con las figuras grandes casi seguramente fueron dibujadas y pintadas por maestros entrenados en la técnica pictórica antigua, aunque ya presentan ciertas fallas de dibujo, quizá debidas a la creciente falta de visión, pues en ese tiempo no había lentes; pero que concientemente todavía no admiten ningún cambio.

OBRAS CONSULTADAS

- AGUILERA, Carmen
 1988 Véase *Códice Cospi*
 1990 "A New Approach to *Codex Cospi*". *LAILA Speaks. Selected Papers*, p. 74 - 80.
- ANDERS, Ferdinand, Marteen Jansen y Peter van der Loo
 1995 Véase *Codice Cospi*.
- Códice Borgia. Código Borgia*, México. Fondo de Cultura Económica, Facsimilar
 1981 lar y dos volúmenes de comentarios de Eduard Seler.
- Códice Cospi. Código Cospi*, México, Gobierno del Estado de Puebla y Centro
 1986 Regional del INAH Puebla. Facsimilar y volumen de comentario de Carmen Aguilera.
- Códice Cospi. Codice Cospi. Calendario e ritual precolombien*. Milán. Faca Book
 1992 Millan. Facsimilar y comentario de Laura Laurencich Minelli.

- Códice Cospi "Codex Cospi. The Mexican Picture Manuscript of Bologna"
1995 en *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*. Traducción al inglés de *Gesammelte Abhandlungen zur Americanischen Sprach und Alterhumskunde*. California. Editorial Labyrinthos. Frank Comparato Editor General v. 1. p.74 - 80.
- Códice Cospi Calendario de pronósticos y ofrendas. Libro explicativo del llamado Códice Cospi*. México y Austria. Fondo de Cultura Económica y Akademische un Verlagsenstadt. Facsimilar y volumen explicativo de Ferdinand Anders, Marteen Jansen y Peter van der Loo con contribuciones de Eduardo Contreras y Beatriz Palavicini Beltrán. (*Códices Mexicanos VIII*).
- Códice Fjérvary Mayer Véase Tonalamatl de los pochtecas*.
1989
- Códice Florentino Códice Florentino. Manuscrito de la Biblioteca Medicea-Laureniana*. Génova. Gobierno de la República Mexicana a través del Archivo General de la Nación. 3 v.
- Códice Laud "Códice Laud". Antigüedades de México*. México. Secretaría de Hacienda y Crédito Público. v. 1. p. 318 - 408.
- Códice Tonalamatl de los pochtecas. Tonalamatl de los pochtecas. (Códice Mesoamericano Fjérvary Mayer)*. México, Celanese Mexicana SA Facsimilar. Edición, estudio introductorio y comentario de Miguel León-Portilla.
- Códice Mendocino. Códice Mendocino*, México, Ediciones San Ángel.
1979
- Códice Primeros Memoriales. Primeros Memoriales*, Oklahoma. University of Oklahoma Press.
1994
- DUVERGER Christian, Recensión: "El *Códice Cospi* de Laura Laurencich Mine-lli 1992". *Journal de la Societé des Americanistes*. Paris, n. 79, p. 270-282.
- LAURENCICH MINELLI, Laura Véase *Códice Cospi*.
1992
- "El *Códice Cospi*, México, México y el mundo en las colecciones de arte. Editorial Azabache (Mesoamérica 2).
1994
- LEÓN-PORTILLA, Miguel Véase: *Tonalamatl de los pochtecas*.
1985
- ICHON, Alain *La Rêligion des Totonagues de la Sierra*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique.
1968
- NOVOTNY, Anton Karl. *Tlacuilolli die Mexicanixchen Bilderhandschriften. Stil und inhalt mit einem Katalog der Codex Borgia Gruppe*, Berlin, Gebr. Mann.
1960
- SELER, Eduard. Véase "Códice Cospi"
1991