

ANDRÉS CIUDAD RUIZ  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID  
ALFONSO LACADENA GARCÍA-GALLO  
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
LUIS T. SANZ CASTRO  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

## Los escribas del *Codex Tro-Cortesianus* del Museo de América de Madrid<sup>1</sup>

A inicios de la segunda mitad del siglo XIX Juan de Tro y Ortolano adquirió un fragmento del Códice Tro-Cortesiano, más ampliamente conocido como Códice de Madrid. Esta sección se vio complementada unos años más tarde por una segunda parte comprada en Extremadura por Juan Palacios, quien a su vez la vendió a José Ignacio Miró. Finalmente, entre los años 1872 y 1888 ambas partes del códice fueron adquiridas por el Museo Arqueológico de Madrid. Como consecuencia de estos avatares históricos, ambos fragmentos, denominados entonces Troano y Cortesiano, fueron publicados por separado en diferentes ocasiones<sup>2</sup>.

Antes de terminar el siglo, Leon de Rosny (1883) llegó a la conclusión de que se trataba de un manuscrito único que consistía de 56 hojas pintadas por ambos lados y 112 páginas, el cual adquiriría unas dimensiones de 6,82 m de longitud, 22,6 cm de altura y 12,2 cm de anchura, siendo el libro más largo conocido de los mayas prehispánicos (fig. 1). En su conjunto, el documento se compone de más de 250 almanaques que siguen el calendario ritual de 260 días asociados a actividades seculares de la subsistencia y de la vida diaria, como el tejido, la apicultura, la caza del venado, la manufactura de la cerámica, la confección de máscaras, etc., las cuales están asociadas a determinadas deidades y rituales que las patrocinan.

<sup>1</sup> Este artículo es consecuencia de la investigación llevada a cabo en el marco del Proyecto: “*EL CODICE TRO-CORTESIANO DEL MUSEO DE AMERICA DE MADRID*” (n.º de referencia: 05P/060/96), patrocinado por la Comunidad Autónoma de Madrid.

<sup>2</sup> Brasseur de Bourbourg (1869-1870) y posteriormente la Junta de Relaciones Culturales (1930) y la Librería Echániz (1939), publicaron facsímiles del Códice Troano. No obstante, el estudio más valioso fue el realizado por Thomas (1882) quien, con una aproximación fonética al texto, identificó las ceremonias asociadas al Año Nuevo y estableció el orden de lectura de los jeroglíficos (Coe, 1992: 116-117). En cuanto a la segunda parte, el Códice Cortesiano, fue evaluada por vez primera por Leon de Rosny (1883), y más tarde por Rada y Delgado y López de Ayala y del Hierro (1892) y la Librería Echániz (1949) (véase Glass y Robertson, 1975: 154 sobre este particular).

Desde el punto de vista editorial, el Códice Tro-Cortesiano ha sido objeto de ocho ediciones facsimilares, pero se han producido muy escasos intentos de analizarlo en profundidad y como un todo, aunque sí se han examinado con el suficiente rigor páginas enteras, secciones que contienen información similar, grupos de motivos, etc. (Lee, 1985; Ciudad *et al.* ms; Ciudad, 2000). Por lo general, los trabajos ejecutados sobre el manuscrito se han orientado hacia el estudio de almanaques o dioses concretos, y a describir determinadas ceremonias o aspectos parciales y recurrentes en su contenido (Vail, 1996: 71-92); centrándose siempre en el conocimiento de su contenido, pero olvidando otros aspectos de importancia, tales como la determinación de los escribas que intervinieron en él, su comportamiento respecto a los temas tratados y otras cuestiones que forman parte del núcleo de nuestro estudio<sup>3</sup>.

Recientemente, un equipo de investigación radicado en la Universidad de Tulane y dirigido por Harvey y Victoria Bricker ha estudiado los libros mayas combinando los calendarios, la iconografía y los almanaques (Bricker y Bricker, 1992; Bricker y Vail, 1997), obteniendo unos resultados de gran trascendencia. Una muestra de él resulta el análisis multifactorial utilizado por Vail (1996) sobre el contenido epigráfico e iconográfico del Códice de Madrid, el cual le ha permitido, entre otras aportaciones, confeccionar una completa base de datos para establecer patrones contextuales y la distribución de categorías de varios atributos, que resultan de gran interés para el conocimiento de la cultura maya del período Postclásico.



FIGURA 1: PÁGINA I DEL CÓDICE DE MADRID.

<sup>3</sup> Lee (1985) y Vail (1996) han realizado un serio esfuerzo para analizar la evolución historiográfica del Tro-Cortesiano.

## I. PROYECTO *EL CÓDICE TRO-CORTESIANO DEL MUSEO DE AMÉRICA DE MADRID*<sup>4</sup>

A la vista de la evolución de los estudios antropológicos que se han centrado sobre el manuscrito, diferentes investigadores de la Universidad Complutense y del Museo de América de Madrid conformamos un equipo que pretendía dar respuesta a algunas de las carencias metodológicas arrastradas en la historiografía del Códice y desarrollar un novedoso enfoque integral sobre él. Con esta finalidad se organizó un proyecto titulado: *El Códice Tro-Cortesiano del Museo de América de Madrid*.

La investigación ha desvelado aspectos importantes acerca de la estructura interna del Códice, así como el comportamiento técnico e ideológico con que el amanuense se acercó a él. Al contrario que en análisis precedentes, no nos hemos interesado por el contenido escriturario o iconográfico del manuscrito, sino que hemos pretendido determinar el modo en que fue confeccionado, cuándo se elaboró, cuánta gente intervino en él, su procedencia etnolingüística, su comportamiento con respecto a la información que se pretendía colocar en el libro, y otras cuestiones de importancia secundaria.

Ello no obstante, en nuestro estudio hemos obtenido información sociocultural de singular trascendencia relacionada con su contenido, ya que la interpretación de los datos paleográficos analíticos, asociados con los contextos tratados en las páginas realizadas por los amanuenses mayas, y la distribución de rasgos diagnósticos para su filiación lingüística, han proporcionado datos interesantes sobre el propio fenómeno de la escritura en el período Postclásico. Por otra parte, el análisis de las variaciones formales escriturarias e iconográficas tiene claras aplicaciones para la definición de estilos particulares, la adscripción de determinados cambios a individuos concretos, o la determinación de la lengua y el lugar en que fueron escritos; sin duda, de ellos se derivan consecuencias socioculturales, políticas y económicas que no debemos dejar al margen en nuestras conclusiones.

### OBJETIVOS Y METODOLOGÍA GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación se ha centrado en realizar un análisis paleográfico y formal del texto y de las imágenes contenidas en el Códice de Madrid, con el objeto de determinar el proceso de confección del documento. La variación temporal y espacial de las graffas de los signos había sido advertida en los años treinta (Satterthwaite 1938), pero hasta los años ochenta no se han realizado avances interesantes sobre cuestiones puntuales utilizando en parte esta metodología, si bien tales aspectos nunca han constituido el objeto central de la investigación sobre la escritura maya, y menos aún en lo que se refiere a los códices del Postclásico (Lacadena, 1995). Este objetivo genérico encierra a su vez otros tres, que conforman el núcleo de los planteamientos de nuestro estudio sobre el Tro-Cortesiano:

1. *Fijación crítica del Códice de Madrid*, con objeto de que su edición se convierta en un instrumento adecuado de trabajo y de consulta. La metodología aplicada consistió en comparar los distintos facsímiles que se han realizado del documento, utilizando también reproducciones fotográficas modernas

<sup>4</sup> Agradecemos la colaboración del personal del Museo de América de Madrid y, de manera especial, de su Directora, D.<sup>ª</sup> Paz Cabello Carro, y de la Conservadora D.<sup>ª</sup> Ana Verde, sin cuyo concurso no hubiera sido posible elaborar el programa de investigación que estamos comentando.

tomadas del original, como la efectuada por el Museo de América de Madrid en 1990. Hemos considerado que la edición más ajustada al manuscrito es la confeccionada por Testimonio Compañía Editorial (1991), tanto por las técnicas utilizadas en su reproducción como por la fidelidad alcanzada en su manufactura –se ha elaborado sobre papel de *amate*, y las dimensiones, el formato y las imágenes se han ejecutado con absoluta precisión–. La consulta de otras ediciones más antiguas nos ha permitido conocer el grado de deterioro sufrido por el manuscrito desde su aparición, así como completar nuestras apreciaciones sobre la evolución de los textos y de los diseños. Queda aún por cotejar el original para elevar a definitiva esta fijación crítica del texto y, si lo estimamos conveniente, introducir las correcciones que consideremos necesarias<sup>5</sup>.

2. *Estudio paleográfico formal del texto y estudio formal de las imágenes* contenidas en el Códice, el cual se ha llevado a cabo en una doble vertiente:

a) *Análisis interno*: con esta aproximación se han alcanzado tres finalidades concretas: el establecimiento de un signario, el reconocimiento y análisis formal de las variantes gráficas de los signos que conforman el texto y la identificación de los amanuenses que lo elaboraron (fig. 2). Con esta metodología hemos distribuido las variantes gráficas de los signos en el Códice por secciones, con objeto de determinar el patrón de asociación y disociación de las diferentes variantes gráficas, y reconocer los rasgos gráficos pertinentes para la identificación de los amanuenses que intervinieron en la ejecución manual del documento.



FIGURA 2: PÁGINA 101 DEL CÓDICE DE MADRID.

<sup>5</sup> A finales de 1998 planteamos al Museo de América la ejecución de un subprograma consistente en aplicar un estudio multi-espectral al Tro-Cortesiano, en colaboración con expertos en Ingeniería y Tecnología y del Laboratorio de Computación de la Universidad Brigham Young con sede en Provo, Utah. Consideramos que su puesta en práctica sería de gran trascendencia para realizar la fijación definitiva del manuscrito.

La larga trayectoria de estudios paleográficos relacionados con las escrituras latinas y la paleografía de las escrituras antiguas no alfabéticas, ha permitido desarrollar un cuerpo metodológico propio y aplicarlo a la escritura contenida en el Códice de Madrid. Este método ha resultado ideal para establecer la existencia de una tradición escrituraria, y las variaciones particulares que introducen sus agentes a lo largo del tiempo y del espacio (Lacadena, 1995). Nuestra tesis de partida consistía en que estas variaciones habrían de estar reflejadas en los diseños de los jeroglíficos y de los motivos iconográficos contenidos en el texto.

Las imágenes del Códice fueron estudiadas bajo el mismo prisma, habiéndose determinado las constantes en la variación formal de determinados diseños iconográficos y las regularidades en los comportamientos de los escribas que, presumiblemente, participaron en su factura<sup>6</sup>. La detección de variantes formales a la hora de diseñar las figuras y sus elementos identificativos se ha transformado en un complemento de primer orden a la hora de alcanzar los objetivos que nos hemos propuesto<sup>7</sup>.

La confluencia de tales variaciones en texto e imagen ha producido un cuadro bastante ajustado de los diferentes individuos que intervinieron en la confección del Códice<sup>8</sup>. Por otra parte, la constatación de la lógica interna del documento y su disposición secuencial han colaborado en el avance de una hipótesis acerca de la cronología de su manufactura y, por comparación, de su ubicación global en el tiempo. La consecuencia que hemos sacado a este respecto es que, evidentemente, el documento fue elaborado por diversos escribas, y no por uno solo, una práctica que no solamente se siguió en el Postclásico, sino que se continuó a lo largo de la Colonia e incluso en la independencia (Ciudad y Lacadena, 1999); sin duda, las regularidades e irregularidades detectadas en el Códice de Madrid ayudan mucho al conocimiento de las prácticas escriturarias de la antigüedad mesoamericana<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> En la actualidad, se debate la participación de diferentes amanuenses en la confección del Códice de Madrid: en un reciente trabajo Coe (1998: 181-182) postula que el manuscrito fue elaborado por un solo individuo, mientras que Sotelo (1998: 100) defiende que hasta ocho escribas intervinieron en su factura, aunque en una comunicación personal posterior ha sugerido la participación de un número superior de escribas.

<sup>7</sup> Las similitudes metodológicas con la investigación realizada por T. Proskouriakoff (1950) a finales de los cuarenta son obvias, puesto que hemos analizado las variaciones técnicas en cuanto a manufactura o, sobre todo, estilísticas y formales de los diseños contenidos en el Códice de Madrid. Pero nuestro acercamiento excede los planteamientos de Proskouriakoff, ya que intentamos establecer una posible secuencia en la confección del manuscrito, la cual habría de estar necesariamente protagonizada por varios amanuenses, así como determinar su origen étnico y lingüístico –en colaboración posterior con las averiguaciones paleográficas– al introducir experiencias y abstracciones de su propio entorno cultural, las cuales resultan en ocasiones, comprobables a partir del estudio de la cultura material proporcionado por las excavaciones arqueológicas.

<sup>8</sup> Zimmerman (1956) llegó a identificar la participación de hasta ocho amanuenses en la elaboración del Códice de Dresde, sobre la base de analizar las variaciones existentes en el diseño gráfico de los signos. Un estudio similar, aplicado tanto al texto escrito como a la iconografía del Códice de Madrid, nos ha llevado también a la identificación de nueve escribas.

<sup>9</sup> El contenido ritual y astronómico de los códices mayas hace suponer que éstos fueron considerados como objetos de gran valor que se transmitieron por herencia de escriba a escriba. Lacadena (1995: 52-53) hace referencia al hallazgo llevado a cabo por Villa Rojas (1987: 216) en 1936 de una versión del *Suyua T'an* del *Chilan Balam de Chumayel* en manos de Apolinario Itzá, secretario-escriba del cacicazgo de X-Cacal en Quintana Roo. Tal texto era una copia realizada en 1875 de un manuscrito anterior fechado en 1628.

b) *Análisis externo*: la comparación de la escritura y de las imágenes del manuscrito con los otros ejemplos del período Postclásico pretendían ser utilizadas como método para inferir la región de procedencia del Códice<sup>10</sup>, así como su ubicación en el tiempo en el contexto de la historia de la escritura maya<sup>11</sup>; no obstante, y aunque se han realizado algunos avances de cierta significación, esta cuestión no ha podido ser dilucidada de manera definitiva. A un nivel más avanzado de la investigación se han establecido inferencias socioculturales del análisis paleográfico del Tro-Cortesiano, el grado de dominio de la escritura de los distintos amanuenses (conocimiento y utilización de signos alógrafos; nivel de control de la gramática de la escritura; conocimiento de los elementos que dan contenido a los diseños iconográficos, etc.); la relación entre los amanuenses y los temas tratados en las secciones a su cargo y la relación entre los amanuenses y la distribución de rasgos lingüísticos cholanos y yucatecos<sup>12</sup>.

Así mismo, un cuaderno propiedad del mismo escriba había sido confeccionado por cuatro amanuenses pertenecientes a tres generaciones, a lo largo de 49 años. Love (1994: 6) pretende, así mismo, la continuidad de esta tradición letrada hasta la actualidad en algunas comunidades mayas.

<sup>10</sup> La procedencia de los códices mayas del Postclásico ha sido objeto de controversia constante entre los especialistas y, aunque existe cierto consenso en ubicar el Códice de Madrid en la parte occidental de Yucatán (Thompson, 1988:43) a la vista de la correspondencia existente entre las ceremonias de Año Nuevo que contiene el Códice y las descritas por Diego de Landa para el Yucatán del siglo xvi, y al incluir los mismos portadores de año –*Kan, Muluc, Ix* y *Cauac*– que los existentes en el noroeste de Yucatán a la llegada de los españoles, la polémica está lejos de ser resuelta con rotundidad. En un reciente trabajo, Coe (1998: 181, 220) señala que en la primera y la última hojas del Códice –páginas 1/57 y 56/112– aparecen “emparedados o pegados” al papel indígena fragmentos de papel europeo con escritura latina de inicios del xvii, lo que ha llevado a este investigador a especular su procedencia en torno a Tayasal y datar el manuscrito en el siglo xvii.

<sup>11</sup> La ubicación crono-espacial de los códices ha sido una preocupación constante para los expertos en este tipo de información: datados según un “orden cronológico” de aparición, los investigadores han defendido tradicionalmente que fueron manufacturados a lo largo de todo el Postclásico Tardío, cubriendo un espacio de tiempo para el que el desconocimiento de los mayistas era bastante amplio. Las dataciones recientes sitúan el Códice de Dresde en el siglo xiv (Bricker y Bricker, 1992: 83); el Códice de París en 1450 d. C. (Love, 1994: 10-13) y el Códice de Madrid a mediados del xv (Thompson, 1950: 26) –el posteriormente descubierto Códice Grolier ha sido el único datado por Carbono 14 en el 1230 d. C. (Coe, 1973), aunque su autenticidad ha creado serios recelos-. Sin embargo, Lacadena (1995: 362) sostiene que “posiblemente los códices no están muy separados temporalmente entre sí, y que, probablemente, podamos considerar no más de ciento cincuenta años (entre siete y ocho katunes) de diferencia para sus respectivas facturas... pudiéndose efectuar en los siglos xv y xvii”, corroborando las conclusiones del estudio iconográfico de Taube y Bade (1991: 21-22) y Paxton, 1991: 21). Las investigaciones realizadas recientemente en la Universidad de Tulane sitúan la elaboración de algunos almanaques del Códice de Madrid entre 1436 y 1437 d. C. (Graff, 1996: 167; Bricker, 1997: 172-180); y Coe (1998: 220; ver nota 9) sostiene que pudo elaborarse entre 1620 y 1697.

<sup>12</sup> Tradicionalmente se ha pretendido que la tradición caligráfica maya tuvo dos protagonistas separados: las inscripciones del sur de las Tierras Bajas fueron realizadas en lenguas de filiación cholana, mientras que los textos del centro y norte de la península del Yucatán fueron escritos en yucateco (Thompson, 1950: 16), y en consecuencia los códices postclásicos mayas fueron escritos en yucateco. Pero en la actualidad está emergiendo un escenario más complejo, en que al menos la elite del centro y norte del Yucatán manejó indistintamente lenguas cholanas y el yucateco. En el caso del Códice de Madrid, es un hecho contrastado que algunas de sus secciones fueron escritas en cholano, y que el bilingüismo constituyó una norma entre algunos de los amanuenses que intervinieron en su confección. La combinación de ambas lenguas en el Códice denota “el carácter plurilingüe de la cultura escrita de las Tierras Bajas mayas en tiempos muy tardíos (siglos xv-xvii), fundamentada en un *corpus* común de textos de procedencia y adscripción idiomática diferente que es compartido por comunidades pertenecientes a distintas esferas lingüísticas y políticas” (Lacadena, 1997).

La interpretación sociocultural sobre los amanuenses mayas se ha ido desvelando poco a poco en el registro arqueológico, epigráfico e iconográfico, a la vez que se tiene un conocimiento más profundo de la documentación etnohistórica y etnográfica acerca del papel que jugaron quienes confeccionaron y utilizaron los mencionados libros (Coe y Kerr, 1998); pero a pesar de lo dicho existen grandes lagunas que rellenar a este respecto. En el caso que nos ocupa, la información de los datos paleográficos analíticos –al ser asociados con los contenidos tratados en las secciones realizadas por los amanuenses mayas, y con la distribución de rasgos diagnósticos para su filiación lingüística– explora un nuevo campo de investigación e información, y ofrece un caudal de datos sobre el propio fenómeno de la escritura en el período-Postclásico.

3. Por último, el equipo ha utilizado *la informática, en especial en el estudio paleográfico de la escritura*, para lo cual ha diseñado un programa informático con objeto de llevar a cabo el análisis formal de éste y otros documentos. Somos conscientes de que esta tarea es más compleja en relación con las imágenes del Códice de Madrid, por lo que por ahora sólo la hemos aplicado a los textos jeroglíficos.

El soporte informático proporciona una mayor facilidad en su consulta, pero sobre todo facilita la confección de un *corpus* completo de las formas de los signos y motivos iconográficos, que puedan ser descompuestos y agrupados temáticamente o por especificidades concretas y que sirva, en definitiva, como un instrumento de trabajo más útil que los realizados en soportes más tradicionales<sup>13</sup>; esta labor ha sido fundamental a la hora de establecer la variación y la evolución de los signos y los motivos iconográficos, y el paso previo a la interpretación cultural de estas transformaciones. Por ello se procedió en primer lugar a la grabación en CD-ROM mediante escáner de la reproducción fotográfica del documento. El procesamiento y manipulación de las imágenes se ha realizado mediante el programa *Micrographic Picture Publisher* en Windows 95<sup>1</sup>, así como mediante un programa de Base de Datos creado específicamente para la presente investigación.

La ventaja de utilizar este sistema ha sido doble: por una parte hemos conseguido descomponer signos y diseños sin límite alguno, realizando muy complicados cuadros de presencia, ausencia y variaciones posibles. Por otra, hemos conseguido asignar espacios concretos en el Códice a individuos particulares; de modo que ha resultado un método de gran utilidad a la hora de establecer el comportamiento de determinados escribas que participaron en él en relación con el espacio utilizado. Así mismo, y conforme avancen nuestros trabajos, estas consideraciones serán de gran interés a la hora de determinar la relación del escriba con el soporte escriturario al que se enfrenta, la importancia espacial que adquieren los temas tratados para y por cada escriba y, en definitiva, estaremos en mejores condiciones de averiguar si existe un comportamiento pautado en relación con la información que se pretende incluir en el manuscrito o si se dispuso de una gran libertad de acción a la hora de utilizar y organizar los espacios del Códice por parte de los diferentes escribas que participaron en él. Por último, también averiguaremos si la repetición de este comportamiento –en el caso de que se detecte– lleva aparejadas pautas en el comportamiento escriturario, al menos en lo que se refiere a este tipo de documentos.

En definitiva, el estudio realizado tiene dos cualidades muy destacables: su oportunidad, derivada de la inexistencia de análisis anteriores de carácter integral sobre la forma en que se confeccionó la información

<sup>13</sup> Véase Vail (1996) para la aplicación de una base de datos al estudio del Códice de Madrid y sus resultados.

contenida en el manuscrito; una situación que nos alejaba del conocimiento de su estructura interna, sus métodos de confección, el tratamiento adecuado del espacio, el comportamiento del amanuense, etc., y su potencial comparativo con otras fuentes escriturarias mayas, al menos para el período Postclásico<sup>14</sup>. Y en segundo lugar, la metodología aplicada, la cual se había experimentado previamente con determinados signos escriturarios mayas (Lacadena, 1995), pero que constituye un modelo de análisis muy novedoso e interesante para analizar los demás códices postclásicos conservados y, en general, sobre el restante *corpus* de textos jeroglíficos mayas. Esta metodología permite, por otra parte, disponer de un sistema de gran utilidad para manejar la información que contiene el Tro-Cortesiano, la cual ha sido reproducida por escáner y se puede descomponer en todos los aspectos que sean necesarios, de manera que se hace mucho más accesible su manejo. Los resultados que se han obtenido en el mencionado estudio se exponen a continuación.

## II. LOS ESCRIBAS DEL CÓDICE DE MADRID

El análisis paleográfico de un manuscrito como el que nos ocupa, análisis que tiene como objetivo primordial la identificación de los amanuenses que intervinieron en la confección del mismo, se enfrenta a tres problemas principales que vienen a dificultar la tarea planteada. En primer lugar, es preciso ser consciente de que los escribas pertenecen todos con mucha probabilidad al mismo período estilístico de escritura, en este caso a la Fase Tardía de la escritura maya (períodos Postclásico y Colonial, aproximadamente entre los siglos X-XVII d. C.). Esta pertenencia de los escribas al mismo período escriturario va a provocar que estos escribas compartan un elevado elenco de formas gráficas similares de los signos, y que la impresión inicial sea que todos escriben igual por compartir las mismas variantes gráficas de los signos.

Así mismo, es preciso tener en cuenta que el ejercicio de la actividad escrituraria a lo largo de un período amplio de tiempo puede acabar produciendo en un escriba *cambios de letra*, los mismos que se advierten en cualquier usuario habitual de un sistema de escritura. Podemos encontrar el caso de que, por ejemplo, un escriba que haya intervenido esporádicamente en el Códice, manifieste modificaciones significativas en su forma de escribir, dificultando de este modo la identificación que se pretende hacer de su labor. El escriba, por ejemplo, ha podido cursivizar ciertos trazos, introducir cambios en el *ductus* de ciertos signos, invertir las tendencias en la frecuencia de utilización de determinadas variantes gráficas o haber sufrido influencias de nuevas modas caligráficas. El método utilizado confía, sin embargo, en detectar apropiadamente estos casos. Sólo en aquellas situaciones en las que el cambio gráfico fuera completamente abrupto, no podría detectarse la continuidad entre una fase escrituraria y otra, y podría provocar que tuviéramos dificultades de reconocimiento, asignando a más de un escriba lo que en realidad no es más que el trabajo de uno solo, separado en el tiempo. Es preciso tener presente que con toda probabilidad, el Códice de Madrid es *uno más* de los códices que pertenecieron a los escribas y sobre los que éstos desarrollaron su actividad, y que es, por tanto, posible que muchos de los pasos intermedios entre una forma gráfica y la siguiente se verificaran en otros soportes no conservados.

<sup>14</sup> La comparación con otros materiales escriturarios del Postclásico es particularmente importante, dado el elevado volumen informativo del Códice de Madrid y la escasez de textos para el conjunto del período, los cuales se reducen a los textos pintados en varios medallones de Dzibilchaltún, los murales de Kabah, Tulum, Tancah, Xelhá y Santa Rita Corozal, el dintel de Playa del Carmen, el Templo de las Pinturas de Cobá, las esculturas de Mayapán, diferentes objetos encontrados en el Cenote de los Sacrificios de Chichén Itzá, los Códices de Dresde, París, Madrid y Grolier y los textos contenidos en la *Relación de las cosas de Yucatán* de fray Diego de Landa (véase Lacadena y Ciudad, ms).



El tercer gran factor que podemos considerar distorsionador para nuestro estudio es el fenómeno de la *copia* de manuscritos o partes de manuscritos. La evidencia muestra que, precisamente por su temática, ciertos textos de carácter ritual y adivinatorio son copiados una y otra vez por distintos escribas, en diferentes lugares y momentos. Muchos de estos copiados pueden ser de gran antigüedad (Thompson, 1988; Love, 1994). Podemos encontrarnos en ciertos casos, con que el escriba está comportándose escriturariamente de forma anómala, por ejemplo, utilizando de pronto grafías caídas en desuso o disponiendo los signos de forma no habitual en su quehacer escriturario. Este hecho, que podría llevarnos a considerar que nos encontramos en presencia de la actividad de un nuevo escriba, puede no ser más que el resultado de la copia de un texto antiguo, y que el escriba que la realiza está trasladando al texto nuevo no ya sólo su contenido, sino también algunas de sus peculiaridades gráficas.

Un ejemplo de lo que estamos diciendo puede verse en la ejecución de los trazos de los almanaques de las secciones M26d-27d, M27ad-28a, M27bd-28b y M28cd-28c. La forma que presentan los contornos de los glifos del Tzolkín en estas secciones son excepcionales en el Códice de Madrid, donde dichos contornos presentan habitualmente formas redondas, ovaladas o cuadrangulares. Los contornos en cuestión, se corresponden con modas escriturarias presentes de forma mayoritaria en el Códice de Dresde o en ciertas cerámicas tipo códice del período Clásico Tardío. Con bastante seguridad podemos considerar que el escriba que realizó las secciones mencionadas estaba copiando un texto que presentaba esos rasgos escriturarios y que, junto con el contenido de los textos copiados y las imágenes asociadas, el escriba también reprodujo parcialmente el estilo gráfico del texto que tenía frente a él. Otros elementos presentes en dichas secciones apuntan inequívocamente a que el escriba que realizó dichos textos es el mismo escriba que intervino en las páginas siguientes, en las que este contorno peculiar de los signos está completamente ausente.

El método paleográfico a utilizar debe ser consciente de estas cuestiones. Además, debe adecuar el método tradicional paleográfico –desarrollado principalmente en la tradición de escrituras latinas– a las peculiaridades de la escritura maya y a las características concretas del manuscrito objeto de estudio.

Los códices mayas –y también el Códice de Madrid– están divididos en páginas, y bandas dentro de esas páginas. Las páginas están delimitadas por una gruesa línea roja trazada a lo largo del doblez del papel. Por su parte, las bandas horizontales que integran la página se encuentran también divididas por líneas rojas. Es en estos espacios donde se desarrollan las secciones que componen el Códice. Si bien con frecuencia es la página la que ha sido considerada por los investigadores como unidad de análisis y registro en los códices, sin embargo, para los escribas mayas la página no tuvo la misma función que para nosotros. Como muestra de lo que estamos diciendo, véanse, por ejemplo, los almanaques que comienzan a mitad de las páginas 27 y 108, o los almanaques que tienen su comienzo en el final de la página precedente, como los de las páginas 92 y 93. Esta distinta concepción de la superficie de escritura por parte de los escribas mayas son los que explican que encontremos glifos y representaciones de figuras *partidas* por las líneas rojas de los dobleces (por ejemplo, entre las páginas 14 y 15, 15 y 16, y 83 y 84). Los escribas mayas concibieron la superficie de escritura como un *continuum* sin interrupción. De este modo, al igual que no se interrumpe la superficie del códice cuando es desplegado, tampoco se interrumpe la superficie de escritura si el desarrollo de un almanaque necesita de mayor extensión que la acotada por el ancho de una página convencional, continuado en el espacio horizontal correspondiente de la página o páginas siguientes, sin tener que ocupar con textos o imágenes el espacio en blanco restante.

Así pues, con objeto conseguir una unidad de registro más acorde con la propia concepción de la escritura de los escribas mayas se descartó la página para este fin, utilizando, en su lugar, la *sección*. La sección se corresponde con divisiones internas del códice, sus propias unidades textuales, universos cerrados de longitud variable, identificables en ocasiones con breves almanaques ocupando apenas media banda horizontal dentro de una página, o desarrollados a lo largo de la superficie de varias páginas completas. Sólo excepcionalmente se consideró la temática como elemento conformador de una sección más amplia, como los desarrollos de las ceremonias de Año Nuevo de las páginas M34, M35, M36 y M37, que fueron finalmente agrupadas en la sección M34-37. Dada la contigüidad de las páginas y la unidad del tema tratado, se consideró que las cuatro páginas con los desgloses de los cuatro Portadores de Año habían sido realizados por un mismo escriba. Sin embargo, no se consideró *a priori* otras temáticas comunes como la apicultura, la tala, el tejido o la caza compartidas por varios almanaques como realizados también por un mismo escriba, sino que en este caso cada almanaque integró una sección distinta.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, el Códice fue dividido en tantas secciones como universos cerrados hubiera, un total de 243. La importancia de considerar la sección como unidad de registro estribaba en la premisa asumida según la cual la realización de una sección determinada es responsabilidad de un solo escriba, con independencia de su longitud (a no ser que la evidencia paleográfica o iconográfica en contra sugiriera la existencia de una autoría múltiple; en caso de detectarse indicios de la existencia de autoría múltiple en una sección, ésta se tratará de forma individual, como caso especial, sin que deba considerarse que la premisa no es válida). La premisa asumía también que el responsable de la factura del texto escrito de una sección es también responsable de la factura de las escenas iconográficas asociadas de esa misma sección (Lacadena, 2000).

Los signos, pues, fueron registrados por su pertenencia a una sección, nombrada por la(s) página(s) que abarcaba y su ubicación dentro de ésta(s), ya fuera *a*, *b*, *c* o *d*, según su posición en las bandas horizontales si las hubiera –siguiendo la costumbre usual establecida en Epigrafía–, añadiendo inmediatamente a continuación, en caso de que fuera preciso, las letras *i* –izquierda–, o *d* –derecha–. De este modo, por ejemplo, la sección nombrada como M92cd-93c se refiere a la sección del Códice de Madrid (*M*) que comienza en la parte derecha (*d*) de la tercera banda (*c*) de la página 92 y se prolonga hasta la tercera banda (*c*) de la página 93, siempre inclusive.

Las 243 secciones del Códice de Madrid fueron representadas mediante líneas continuas en una lámina que reproducía la totalidad de las ciento doce páginas del manuscrito desplegado, en la cual habían sido indicadas mediante líneas discontinuas la división por páginas y por bandas dentro de cada página (fig. 3), con objeto de contar con una herramienta eficaz que permitiera reconocer visualmente de forma rápida la distribución espacial de los rasgos escriturarios considerados.

De vital importancia para el éxito del estudio fue la elección de los rasgos diagnósticos. Por *diagnóstico* vamos a entender todo aquel rasgo de la escritura –el diseño de los signos, su forma de realización, su composición formando bloques glíficos, la relación de estos bloques glíficos dentro del texto que componen, su distribución sobre la superficie de escritura– que sea susceptible de proporcionar la información paleográfica que buscamos (Lacadena, 1995: Cap. 2; Lacadena, 2000). Dado que el objetivo del estudio era reconocer cuántos escribas habían intervenido en la confección del Códice y qué partes del mismo podían ser atribuidos a su responsabilidad, debíamos seleccionar de entre todos los rasgos gráficos disponibles, aquéllos que respondieran a estas preguntas.

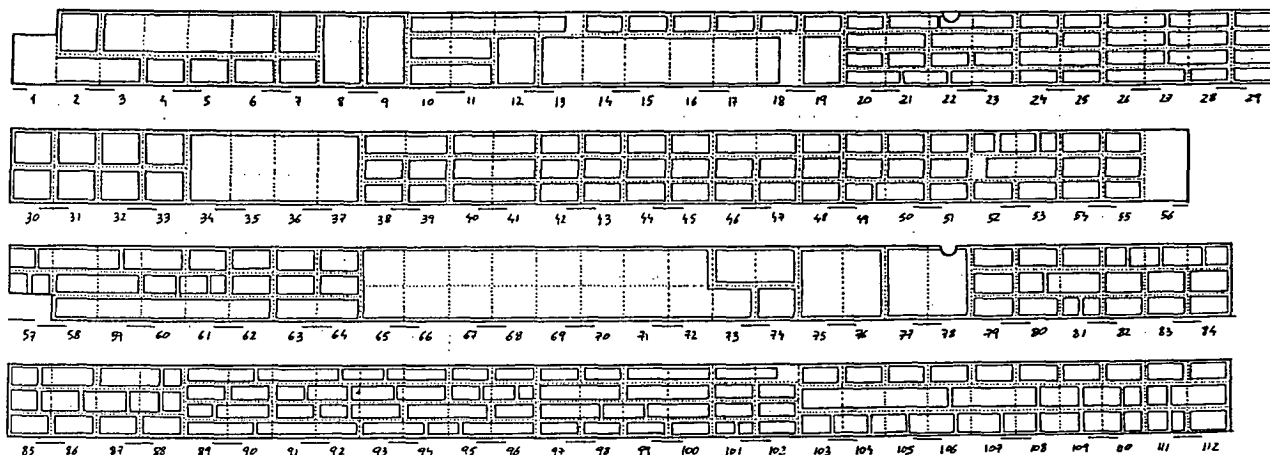


FIGURA 3: PLANTILLA DE LAS SECCIONES QUE COMPONEN EL CÓDICE DE MADRID (SEGÚN LACADENA, 2000; FIG. 6).

La elección de los rasgos escriturarios diagnósticos para el reconocimiento de los escribas estaba también fuertemente influenciada por las propias características de la escritura maya, en lo que se refiere a la conformación y ejecución de los signos, y a las propias características del manuscrito objeto de estudio. Las características de los signos mayas, los cuales presentan usualmente formas complejas en su interior integradas por un crecido número de detalles y trazos y la composición de los signos en bloques glíficos sin ligaduras, contribuye a que los signos tengan una delimitación clara y una realización con continuos levantamientos del instrumento escriptorio de la superficie de escritura, no favoreciendo la cursividad y el automatismo en la ejecución de la escritura. La convivencia de variantes gráficas distintas en momentos distintos de su desarrollo y evolución, también es característica de la escritura maya y, como no podía ser de otro modo, de la escritura presente en el manuscrito.

También, la temática especial del manuscrito –textos rituales y adivinatorios– incidía en la elección de los signos. Dado que el manuscrito consiste fundamentalmente en almanaques adivinatorios ligados al ciclo calendárico del Tzolkín, eran indudablemente los veinte signos logográficos que integran la lista de los nombres de los días, los signos más abundantes que íbamos a encontrar en el documento. La brevedad de los textos integrando estos manuscritos, también obligaban a concentrar los esfuerzos en aquellos signos más abundantes por integrar expresiones habituales en la adivinación, como los augurios, los puntos cardinales o los logogramas y signos fonéticos que integraban la transcripción de los nombres de los dioses. Así, por ejemplo, el signo T128 estaba aceptablemente bien representado a lo largo del manuscrito, asociado a los signos T501var **HA'** “agua”, y T506 **WAH** “tortilla”, en el compuesto T128:506.501var, uno de los augurios más frecuentes asociados a los almanaques adivinatorios. Por ejemplo, signos diagnósticos utilísimos para el estudio de la evolución de la escritura maya durante el período Clásico, por su escaso índice de aparición en las páginas del Códice debían ser desechados como pilares de la búsqueda inicial de comportamientos gráficos.

Los signos escogidos, y por los que comenzó la búsqueda, fueron, por tanto, los signos de los veinte días del Tzolkín: T501 *Imix*, T503 *Ik'*, T504 *Ak'b'al*, T506 *K'an*, T726 *Chikchan*, T736 *Kimi*, T671 *Manik'*, T510 *Lamat*, T511 *Muluk*, T567 *Ok*, T520 *Chuen*, T1047var *Eb'*, T584 *B'en*, T524 *Hix*, T613

*Men*, T525 *Kib'*, T526 *Kab'an*, T527 *Etz'nab'*, T528 *Kawak* y T533 *Ahaw*. A éstos se añadieron el ya mencionado T128, los signos fonéticos T669 *k'a*, T178 *la*, T668 *cha*, T102 *ki*, T671 *chi*, T612 *le*, T112 *ni*, T74 *ma*, T23 *na*, T130 *wa*, T181 *ha*, T1 *u*, T24 *li*, y los logogramas T158 **WI'IL**, T1006 **NAL**, T168 **AHAW**, T682. **K'AL**, y T544 **K'IN**. Algunos de estos signos eran doblemente valiosos por su carácter polivalente –como T501 *Imix/HA'* (*b'a* presenta otras variante gráficas diferenciadas), T506 *K'an/WAH*, T671 *Manik'/chi*, T567 *Ok/WI'IL* (en la composición TIII.567: 130), T520 *Chuen/WINIK*, T526 *Kab'an/KAB'*, T528 *Kawak/TUN/ku*, y T533 *Ahaw/NIK(?)*–, lo que permitía su recurrencia no sólo en contextos calendáricos, sino también en los contextos no calendáricos en los textos asociados de los almanaques y hasta incorporados en las representaciones iconográficas asociadas.

A la vez que los rasgos diagnósticos de las variantes gráficas de los signos, fueron considerados *a posteriori* otros rasgos escriturarios. Estos rasgos escriturarios no tenían que ver con el diseño de los signos, sino que eran los referidos a los formatos de página, los cambios de tonalidad en la tinta, el grosor de ciertos trazos y otras peculiaridades como el trazado previo de un fino contorno en tinta negra para los coeficientes rojos (compárense, por ejemplo, los numerales rojos y negros de las páginas 24 a 27 del manuscrito). Fueron considerados *a posteriori* ya que, por ejemplo, el grosor de los trazos sólo podía considerarse de forma relativa, comparando de dos en dos las realizaciones de los escribas, o por corresponderse a dos únicas categorías de *ausencia* o *presencia*, con lo que su aplicación era ciertamente limitada como para ser considerada como punto de partida. El cambio de tonalidad de la tinta era también un elemento importante a considerar, si bien era preciso tratarlo con cautela: un cambio de tonalidad de tinta debía coincidir con un cambio de escriba, pero no de forma automática; en realidad, el cambio de tonalidad de la tinta de lo que nos informa es de *sesiones* de escritura diferentes.

Por ejemplo, las diferencias que se aprecian entre la tonalidad del azul utilizado en las secciones M14a, M15a, M16a, M17a y M18a con respecto a la de la sección M12b-18b coinciden con un cambio de escriba, siendo las primeras responsabilidad del ESCRIBA 3 y la segunda del ESCRIBA 2. Del mismo modo, también el cambio en la tonalidad de las líneas rojas que dividen las páginas en bandas horizontales que se aprecia en las páginas 89, 90, 91, 92, 93 y 94 obedece a un cambio de escriba: el ESCRIBA 7 rotuló la banda superior de las páginas 91, 92 y 93 para el desarrollo de los almanaques de M90ad-92ai y M92ad-93ai, pero el resto de las secciones fueron realizadas por el ESCRIBA 8 que le sucedió, el cual utilizaba otra preparación para la obtención del color rojo, con una tonalidad final de la tintada más anaranjada. Pero, sin embargo, otros cambios de tonalidad de tinta, como los que se aprecian entre las secciones M31a y M31b con M32a, M32b, M33a y M33b, o entre M38a-39a, M38b y M38c no responden a un cambio de mano de escriba, sino un cambio de sesión de escritura: todas estas últimas secciones mencionadas fueron realizadas por el mismo escriba, el aquí denominado ESCRIBA 4. Por ejemplo, a este ESCRIBA 4, el cual es responsable de la realización de algo más de un cuarto del total conservado del manuscrito, se le pueden reconocer, en virtud de los cambios de la tonalidad de la tinta, al menos un total de quince sesiones o intervenciones en el manuscrito en momentos diferentes. Estos otros rasgos escriturarios fueron de gran importancia a la hora de corroborar los resultados obtenidos o resolver situaciones ambiguas donde el análisis paleográfico no era concluyente.

La utilización diferenciada y excluyente de variantes o rasgos gráficos diferentes nos habla de escribas diferentes, pero no tiene por qué haber una equivalencia exacta entre el número de variantes gráficas consideradas y el número de escribas distintos. Por ejemplo, el signo T501 *Imix* presenta tres variantes gráficas claramente distintas en el Códice de Madrid; T503 *Ik'*, cinco; por su parte, el signo T533

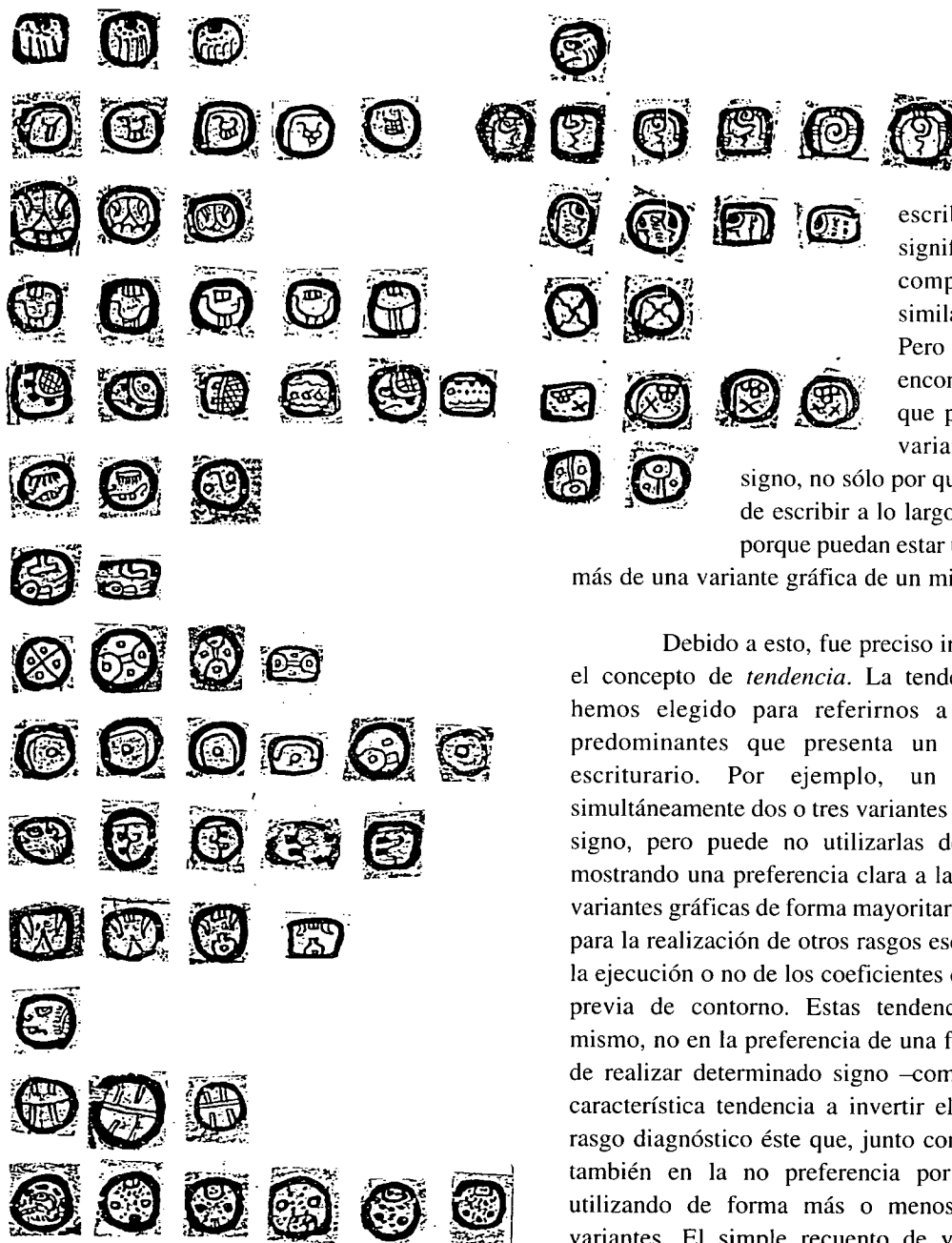


FIGURA 4: VARIANTES GRÁFICAS PRINCIPALES DE LOS LOGOGRAMAS DE LOS DÍAS DEL *TZOLK'IN* (SEGÚN LACADENA, 2000; FIG. 9).

unas pocas secciones, que sí presentan dicho contorno (*vid. infra*). Estas excepciones no invalidan de ningún modo las otras muchas ocasiones en que el escriba no utilizó línea negra de contorno, ni el principio que podemos formular de que el ESCRIBA 4 presenta la *tendencia* de realizar los coeficientes rojos sin

*Ahaw* presenta sólo dos variantes gráficas claramente distintas (Fig. 4). Sin embargo, hemos identificado un número posible de nueve escribas (*vid. infra*). Esto significa que hay escribas que comparten variantes gráficas similares de un mismo signo. Pero a la vez que esto, también encontramos que hay escribas que pueden utilizar más de una variante gráfica del mismo signo, no sólo por que puedan cambiar la forma de escribir a lo largo de una vida, sino también porque puedan estar utilizando simultáneamente más de una variante gráfica de un mismo signo.

Debido a esto, fue preciso incorporar al análisis formal el concepto de *tendencia*. La tendencia es la expresión que hemos elegido para referirnos a las formas escriturarias predominantes que presenta un escriba en su quehacer escriturario. Por ejemplo, un escriba puede utilizar simultáneamente dos o tres variantes gráficas de un determinado signo, pero puede no utilizarlas de forma equilibrada, sino mostrando una preferencia clara a la utilización de una de esas variantes gráficas de forma mayoritaria. Lo mismo puede decirse para la realización de otros rasgos escriturarios, como puede ser la ejecución o no de los coeficientes en rojo con una línea negra previa de contorno. Estas tendencias pueden consistir, así mismo, no en la preferencia de una forma en concreto a la hora de realizar determinado signo –como el ESCRIBA 8, con su característica tendencia a invertir el signo *Ahaw* del Tzolk'in, rasgo diagnóstico éste que, junto con otros, le identifica–, sino también en la no preferencia por una forma determinada, utilizando de forma más o menos equilibrada las distintas variantes. El simple recuento de variantes empleadas no es realmente lo relevante, sino su situación relativa, su relación con otros rasgos dentro de un contexto escriturario global. Por ejemplo, el ESCRIBA 4 realizó de manera mayoritaria los coeficientes rojos sin línea negra de contorno, con excepción de

línea negra previa de contorno, y que este rasgo escriturario le diferencia de los demás escribas, los cuales manifiestan la tendencia contraria.

Se decidió, por último, acuñar el término de *complejo gráfico*. Esta expresión define la suma y la relación entre las variantes gráficas de determinados signos utilizadas por un escriba, ya sea de forma excluyente o como tendencia, su asociación estable con otras variantes de signos, del mismo modo considerados como empleo excluyente o como tendencia, y su combinación con otros rasgos escriturarios. El reconocimiento de estos complejos gráficos vendría a delatar la actividad escrituraria de un escriba, excluyendo a los demás (Lacadena, 2000).

Una vez explicitadas las premisas de investigación e interpretación, señaladas las unidades de registro y elegidos los signos y rasgos diagnósticos, se procedió a la extracción y sistematización de los datos y su ulterior interpretación. Una vez identificadas las variantes, se procedió a su ubicación espacial sobre la plantilla de las secciones unidades de registro, con objeto de detectar posibles agrupaciones de los mismos en secciones contiguas a lo largo del documento, las cuales nos pudieran comenzar a ofrecer los primeros indicios acerca de las posibles tendencias gráficas de los presuntos escribas, asumiendo la premisa de que los escribas presentarían coherencia gráfica en cuanto a la utilización de ciertas variantes o incluso diseños gráficos. Así, por poner un ejemplo simple del método aplicado, las tres variantes gráficas consideradas de T501 *Imix* ofrecían un patrón de distribución interesante, en el sentido de que sí se podía apreciar que existía una tendencia a su distribución diferencial dentro del manuscrito, sobre todo en lo que se refería a la tercera de ellas. Lo mismo ocurría con las cinco variantes del segundo día del Tzolkín, T503 *Ik'*, cuyas variantes tendían también a aparecer agrupadas en las mismas zonas del manuscrito. Dado que los signos T501 *Imix* y T503 *Ik'* no presentaban el mismo número de variantes, resultaba claro que, como ya había sido planteado previamente, si estos patrones de agrupación incipientes estaban respondiendo a la presencia efectiva de manos de escribas revelando sus respectivos complejos gráficos, algunas de estas variantes podían haber sido empleadas simultáneamente por varios escribas a la vez, o que un mismo escriba podía haber empleado simultáneamente más de una variante gráfica.

Para dirimir estas cuestiones, se procedió a registrar la asociación de variantes gráficas de distintos signos, con objeto de poder aproximarnos más estrechamente a los complejos gráficos característicos de los escribas. Esta asociación espacial de variantes gráficas era importante, porque debido a las peculiaridades mismas de la muestra analizada y el carácter excluyente de algunas de esas variantes, se podía desestimar el simple azar como factor que hubiera producido las agrupaciones de las variantes detectadas.

Una vez establecidas estas primeras agrupaciones de variantes a partir de los signos calendáricos, se prosiguió ampliando con los signos no calendáricos presentes en los textos, con objeto de afianzar las agrupaciones detectadas con nuevas evidencias de agrupaciones de otras variantes gráficas procedentes del estudio de esos otros signos. Para ello se ampliaron los listados de asociación de las variantes calendáricas, añadiendo las variantes de los otros signos no calendáricos que habían sido considerados como potencialmente diagnósticos.

En algunos casos, las diferencias que delataban la actividad de los escribas era la utilización exclusiva de una variante gráfica de un signo. Pero tanto o más importante que esta utilización diferencial y excluyente de variantes gráficas de signos, era su combinación con la evidencia sugerida por otros

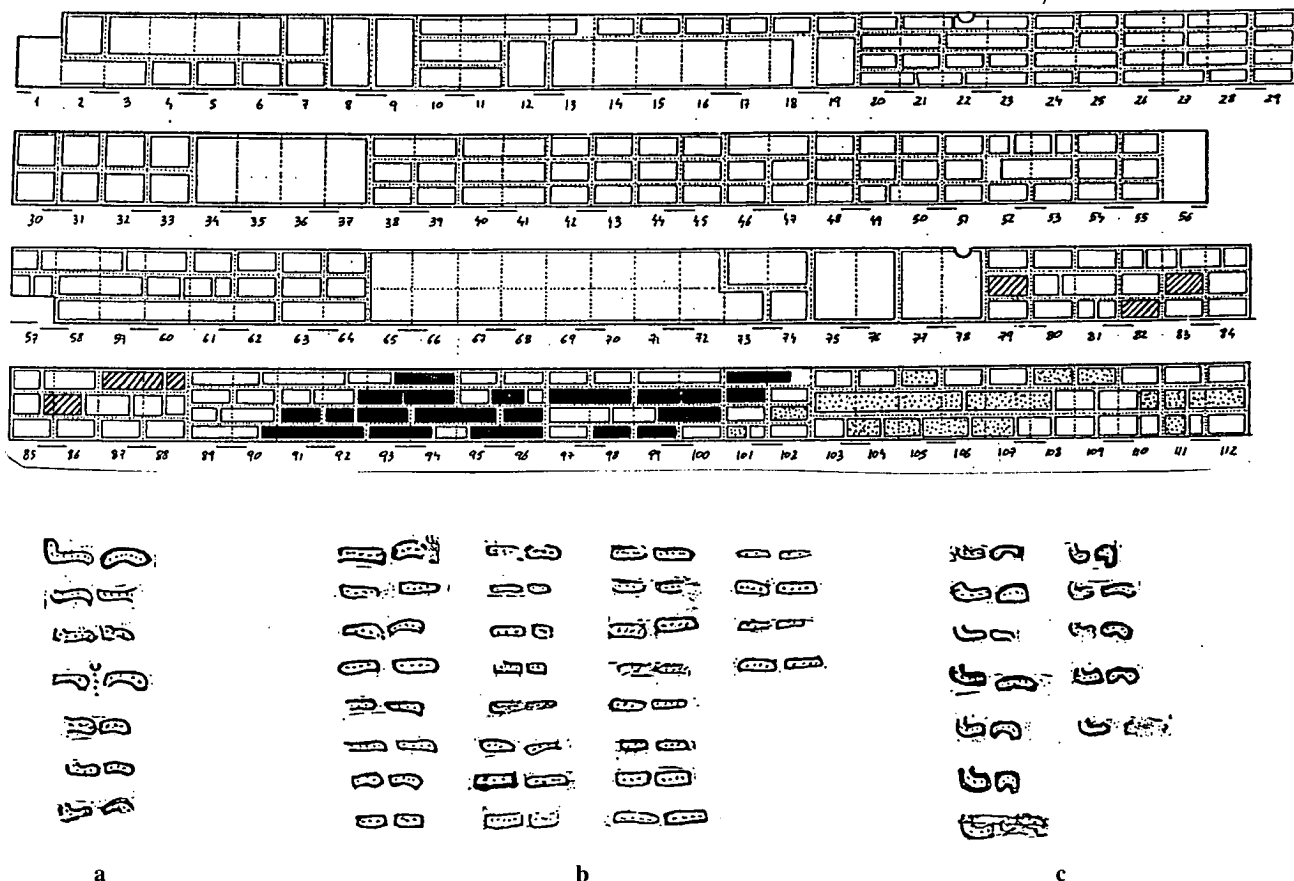


FIGURA 5: EJECUCIÓN DE T128 POR LOS ESCRIBAS 7, 8 Y 9. A) ESCRIBA 7 (RAYADO); B) ESCRIBA 8 (NEGRO); C) ESCRIBA 9 (PUNTEADO) (SEGÚN LACADENA, 2000; FIG. 16).

comportamientos gráficos, como la realización especial de ciertos signos, aun siendo variantes gráficas compartidas con otros escribas. En estos casos de manifestación personal en la realización particular del *ductus* de los signos es donde mejor podían verse las *manos* de los escribas.

Así, por ejemplo, la utilización de variantes gráficas exclusivas de los signos calendáricos T501 *Imix* y T533 *Ahaw*, y del signo fonético T188 *le*, identificaba bien la zona de actividad en el manuscrito del ESCRIBA 8. Pero era su realización especial del signo T128 –con los dos elementos que lo componen alineados en un mismo plano horizontal– la que lo distinguía además perfectamente del ESCRIBA 7 que lo precedía, y el ESCRIBA 9 que lo sucedía (fig. 5). Del mismo modo, la utilización de variantes gráficas exclusivas de los logogramas *Ik'*, *Kimi* y *Kib'* que delataban la actividad del ESCRIBA 4 se combinaban a la perfección con la ejecución por parte de este escriba del signo *Ok*, la cual incorporaba una realización especial de uno de los trazos que lo componen (fig. 6). Este signo fue realizado habitualmente en el Códice de Madrid en seis o cinco trazos de escritura, dependiendo de si al signo se le añade o no el trazo horizontal en su parte superior. En el que hemos denominado ESCRIBA 4 se detecta un cambio en la forma de escribir el signo *Ok* a lo largo de las páginas de su responsabilidad, tendiendo a la modificación del trazo n.º 3

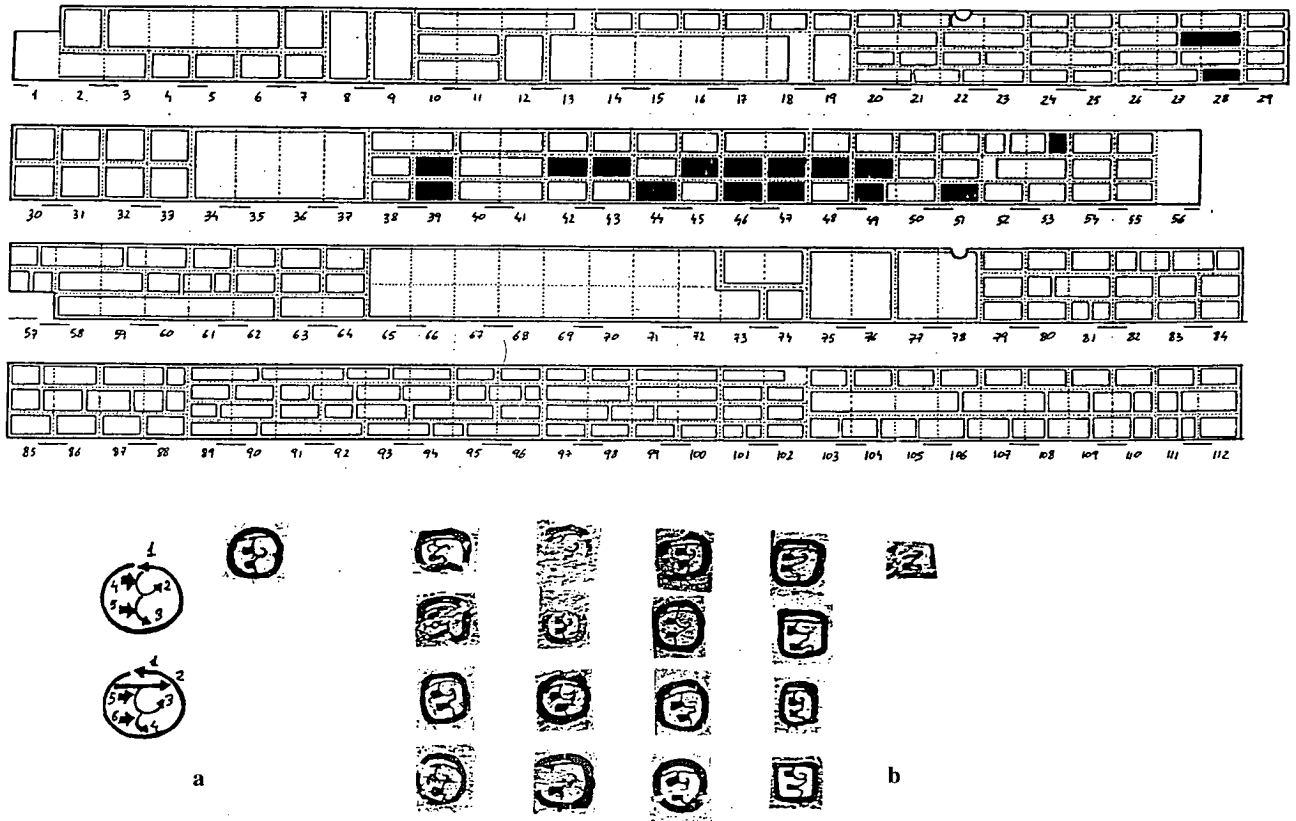


FIGURA 6: EJEMPLO DE VARIANTE GRÁFICA DEL SIGNO *Ok*. A) *DUCTUS* NORMAL DEL SIGNO *Ok*. B) EJECUCIÓN DEL SIGNO *Ok* POR EL ESCRIBA 4 (SEGÚN LACADENA, 2000; FIG. 7).

–si cinco– o n.º 4 –si seis–, hasta hacer de este rasgo un elemento identificador sumamente claro de su actividad, perfectamente distinguible de los otros escribas que le precedieron y sucedieron en la posesión y realización del Códice.

### RESULTADOS DEL ANÁLISIS PALEOGRÁFICO

El análisis paleográfico realizado sugiere la existencia de nueve complejos gráficos diferentes, que se corresponderían con la actividad escrituraria de nueve escribas distintos. Estos nueve escribas intervinieron secuencialmente a lo largo del Códice de Madrid (fig. 7), distribuyéndose de la siguiente forma:

• **ESCRIBA 1:**

M2a, M2b-3b, M3a-6a, M4b, M5b, M6b, M7a, M7b, M8 y M9.

• **ESCRIBA 2:**

M10a-13ai, M10b-11b, M10c-11-c, M12b y M13b-18bi.



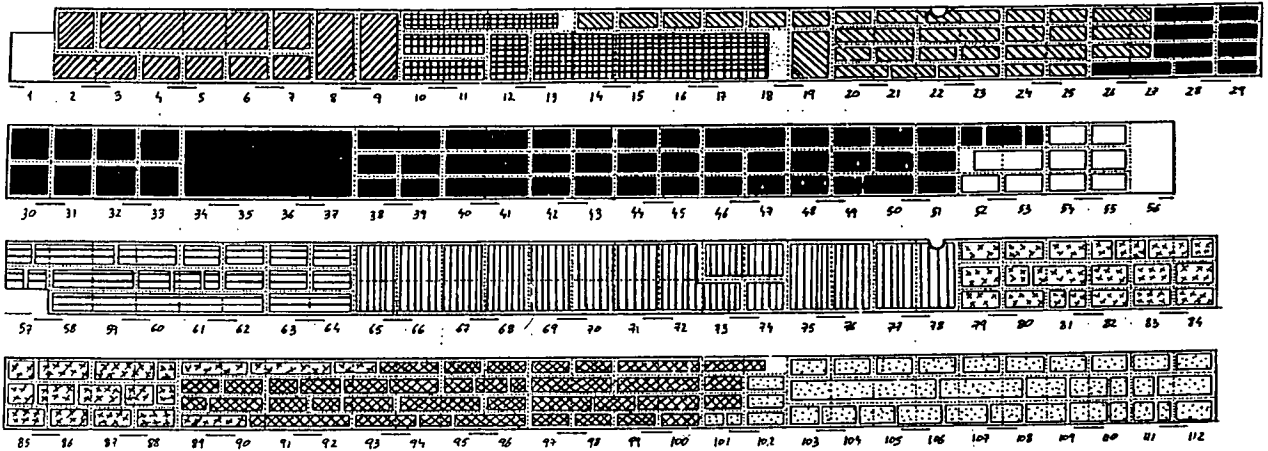











FIGURA 7: DISTRIBUCIÓN DE LOS ESCRIBAS DEL CÓDICE DE MADRID: ESCRIBA 1:  ; ESCRIBA 2:  ; ESCRIBA 3:  ; ESCRIBA 4:  ; ESCRIBA 5:  ; ESCRIBA 6:  ; ESCRIBA 7:  ; ESCRIBA 8:  ; ESCRIBA 9:  .  
(SEGÚN LACADENA, 2000; FIG. 17).

• **ESCRIBA 3:**

M14a, M15a, M16a, M17a, M18a, M19a, M19b, M20a, M20b-21b, M20c, M20d-21di, M21a-22ai, M21c, M21dd-22di, M22ad-23a, M22b-23b, M22c, M22dd-23d, M23c, M24a, M24b, M24c-25c, M24d, M25a, M25b, M25d, M26a-27ai, M26b-27bi y M26c-27ci.

• **ESCRIBA 4:**

M26d-27d, M27ad-28a, M27bd-28b, M27cd-28c, M28d, M29a, M29b, M29c, M29d, M30a, M30b, M31a, M31b, M32a, M32b, M33a, M33b, M34-37, M38a-40a, M38b, M38c, M39b, M39c, M40a-41a, M40b-41b, M40c-41c, M42a, M42b, M42c, M43a, M43b, M43c, M44a, M44b, M44c, M45a, M45b, M45c, M46a-47a, M46b, M46c, M47b, M47c, M48a, M48b, M48c, M49a, M49b, M49ci, M49cd-50d, M50a, M50b, M51a, M51b, M51c, M52ai, M52ad-53ai, M52bd-53b, M52c, M53ad, M53c, M54a, M54b, M54c, M55a, M55b y M55c.

• **ESCRIBA 5:**

M57ai?, M57bi?, M57a-59ai, M57bd, M58b-59b, M58c-62c, M59ad-60a, M60bi, M60bd-61bi, M61a, M61bd, M62a, M62b, M63a, M63b, M63c-64c, M64a y M64b.

• **ESCRIBA 6:**

M65-73b, M73a-74a, M74b, M75-76 y M77-78.

• **ESCRIBA 7:**

M79a, M79b, M79c, M80a, M80bi, M80bd-81b, M80c, M81a, M81ci, M81cd, M82ai, M82ad-83ai, M82b, M82c, M83ad-M84ai, M83b, M83c, M84ad, M84b, M84c, M85ai, M85ad-86a, M85bi,

M85bd-86bi, M85c, M86bd-87bi, M86c, M87a-88ai, M87bd-88bi, M87c, M88ad, M88bd, M88c, M89a-90ai, M89d-90di, M90ad-92ai y 92ad-93ai.

• **ESCRIBA 8:**

M89b, M89ci, M89cd-90c, M90b, M90dd-92d, M91bi, M91bd-92bi, M91c, M92bd-93bi, M92ci, M92cd-93c, M93ad-94a, M93bd-94b, M93d-94di, M94c-95c, M94dd-95di, M95a, M95bi, M95bd-96bi, M95dd-96d, M96a, M96bd, M96c, M97a, M97b-98b, M97c-98ci, M97d, M98a, M98cd-99ci, M98d, M99a-100a, M99b-100b, M99cd-100c, M99d, M100d, M101a-102ai, M101b y M101c.

• **ESCRIBA 9:**

M101di, M101dd, M102b, M102c, M102d, M103a, M103b-106bi, M103ci, M103cd-104ci, M104a, M104cd-105ci, M105a, M105cd-106ci, M106a, M106bd-108bi, M106cd-107ci, M107a, M107cd-108ci, M108a, M108bd-109ci, M108cd-109ci, M109a, M109bd-110bi, M109cd-110ci, M110a, M110bd, M110cd, M111a, M111bi, M111bd-112b, M111ci, M111cd, M112a? y M112c.

### III. LA FABRICACIÓN DE IMÁGENES

Los estudios destinados al conocimiento del arte maya son, hoy por hoy, casi exclusivamente iconográficos. La principal tarea de la práctica totalidad de los investigadores inmersos en el área ha sido –y es– identificar las entidades y los temas pictóricos específicos que pueblan el muy complejo lenguaje figurativo de los mayas antiguos. Esta tendencia a centrarse en la iconografía como herramienta metodológica es, en un contexto disciplinar como en el que se desenvuelve el arte maya, justificable: por lo general, la interpretación iconográfica de las imágenes se toma como uno de los medios principales por los que es posible atisbar todo aquello que de forma usual se considera perteneciente a las “dimensiones ideológicas” de la cultura –principalmente, los sistemas de creencias y la visión fundamental del mundo, los cuales, siempre según los paradigmas interpretativos reinantes en la mayística, poseen nula o escasa visibilidad en la aridez material del registro arqueológico– (Sanz, 1998).

Esta fijación por mantener la indagación artística dentro de los márgenes iconográficos ha relegado, de manera casi total, a otro tipo de estudios que, paradójicamente, canalizan buena parte de los esfuerzos producidos por gran número de investigadores del arte occidental. Nos referimos, en concreto, a los aspectos de autoría y de fabricación de las imágenes. Al contrario que en la tradición occidental, desconocemos los aspectos esenciales del proceso de creación pictórica en el mundo maya clásico: no podemos determinar el número de artistas que llegaron a trabajar en una obra dada –sea ésta escultura en piedra o cerámica, por ofrecer dos ejemplos–, ni llevar a cabo la identificación del estilo idiosincrásico de individuos específicos; tampoco se han realizado hasta la fecha estudios rigurosos y sistemáticos de escuelas estilísticas y talleres que a buen seguro existieron en todo el territorio de las Tierras Bajas mayas. Estos –y otros– vacíos existentes en la investigación actual del arte maya, limitan nuestro conocimiento del contexto sociocultural en el que emerge su producción artística, que en los estudios actuales queda relegado al trasfondo político-religioso dentro del cual los artistas mayas conceptualizaban y ejecutaban sus obras.

Tan sólo unos pocos autores han tomado conciencia de la necesidad de realizar análisis formales rigurosos que permitan expandir los límites de la iconografía. Siguiendo esta línea, investigadores como

Cohodas (1979) y Tate (1992) se han ocupado de intentar determinar el número de artistas que trabajaron en la producción escultórica de Yaxchilán, una ciudad maya situada en la ribera del Usumacinta. La ciudad posee un *corpus* de escultura muy numeroso; cuenta, además, con la ventaja adicional de poseer un registro epigráfico abundante y bien conocido, lo que permite situar las escuelas estilísticas detectadas en su contexto histórico preciso. Ambos estudios son, hasta la fecha, puntuales, y de por sí claman por la necesidad de extenderlos a otros centros de Tierras Bajas. Otras formas artísticas apenas han recibido atención en los términos apuntados: por ejemplo, en el caso de la cerámica pintada se han sugerido autorías específicas para unas vasijas determinadas, pero de manera puntual y poco sistemática (por ejemplo, Coggins, 1975; Robicsek y Hales, 1982). En lo que respecta a los Códices, los análisis de autoría son prácticamente inexistentes; este panorama contrasta con los aspectos iconográficos de estos manuscritos, los cuales, siguiendo las directrices impuestas por la investigación actual del arte maya, son los que hasta la fecha han recibido mayores y más metódicos esfuerzos (véase Vail, 1996; y Sotelo, 1998).

Para determinar el número de escribas que confeccionaron las imágenes del Códice de Madrid hemos tenido, pues, que articular unos preceptos metodológicos novedosos, inspirados en parte por los análisis paleográficos desarrollados por Lacadena (1995). La aplicación de esta metodología (*vid. infra*) nos ha llevado a determinar que las imágenes del Códice se pueden agrupar en diez unidades iconográficas. Como puede verse en la figura 8, estas unidades iconográficas aparecen, desde el punto de vista del tratamiento de la imagen, delimitadas secuencialmente a lo largo de toda la superficie del Códice. En la próxima sección encararemos los pormenores metodológicos que nos han permitido arribar a esta conclusión, así como alguno de los problemas a los que nuestro enfoque y quehacer se ha ido enfrentando.

## METODOLOGÍA

El método que hemos empleado se basa en la observación, clasificación e interpretación de la distribución espacial de ciertos motivos iconográficos presentes a lo largo de la superficie del Códice. La hipótesis fundamental en la que nos hemos amparado es la siguiente: las variaciones estilísticas existentes en la ejecución de algunos motivos iconográficos concretos pueden reflejar *distintos estilos individuales* en el proceso de creación pictórica. Puede argumentarse que la ejecución de imágenes y de sus elementos constituyentes no es, en ausencia de medios de reproducción mecánica, siempre idéntica, aun cuando los escribas mayas intentaran duplicar de manera consciente imágenes fabricadas por otros amanuenses: en el proceso de creación o de reproducción, siempre existen caracteres individuales de estilo que llevan al escriba a favorecer, consciente o inconscientemente, el uso discriminatorio de ciertas formas frente a otras. Esta manera de ejecutar los motivos que componen las imágenes conforma el estilo idiosincrásico de cada individuo. Nuestro trabajo, pues, ha tratado de detectar estos rasgos peculiares y de observar su distribución por toda la dimensión del Códice, para así delimitar las distintas páginas en las que trabajaron cada uno de los escribas implicados en la manufactura del manuscrito.

Debemos centrarnos ahora en los pormenores referentes a la elección de los motivos y elementos iconográficos escogidos para el análisis. En primer lugar, nos hemos centrado en el estudio de motivos que *no* forman parte de lo que en iconografía se denominan *rasgos diagnósticos*: la razón de esta selección radica en que éstos son precisamente los elementos que permiten la identificación visual de una entidad o imagen concreta. En este caso, el peso de las convenciones pictóricas suele ser muy grande puesto que el autor se encuentra obligado a realizar una imagen legible, de tal manera que el trasfondo temático o asunto

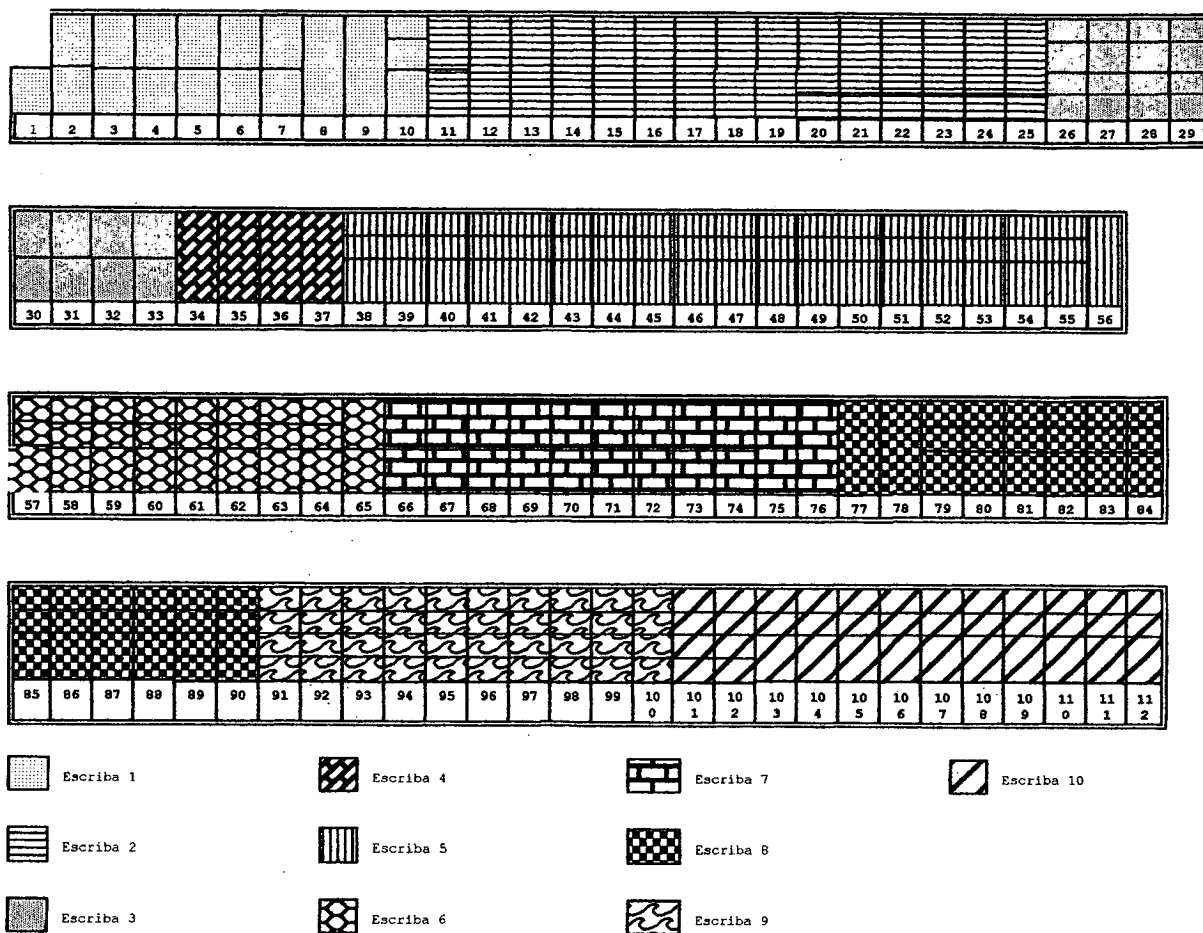


FIGURA 8: TABLA DE PROYECCIÓN IDEAL QUE MUESTRA LAS UNIDADES DE ASOCIACIONES DE MOTIVOS EXISTENTES EN EL CÓDICE DE MADRID (SEGÚN CIUDAD ET AL., 1998; FIG. 46).

de la imagen sea comprensible por el espectador; por consiguiente, existe una gran presión estilística canónica que puede coartar las tendencias idiosincrásica del estilo particular del artista. Por esta razón, elegimos para nuestro análisis un amplio número de elementos compartidos por un gran número de entidades y participantes en numerosos contextos diferentes. Hemos de reconocer que estos elementos no diagnósticos también se encuentran afectados por convenciones estilísticas; de otra manera, la lectura elemental de la imagen sería imposible; pero al no ser determinantes para la interpretación de la imagen, la presión efectuada por los códigos iconográficos es menor.

Los motivos analizados se encuentran presentes en gran parte de la superficie del Códice; de otra manera, sería imposible evaluar el rango de actividad de cada uno de los escribas. A su vez, también se ha prestado atención a aquellos rasgos que, aun mostrando una frecuencia de aparición baja, hayan podido considerarse como idiosincrásico de la actividad de un escriba particular, por tratarse de formas que, desde un punto de vista estilístico, revisten gran originalidad. Hasta el momento, los motivos elegidos y analizados han sido los siguientes:

- |              |  |
|--------------|--|
| — Cuerdas    | — Árboles y plantas                        |
| — Tobilleras | — Cuerpos de serpiente                     |
| — Muñequeras | — Contorno inferior del rostro             |
| — Tocados    | — Contornos de rodilla en posición sentada |
| — Taparrabos | — Templos                                  |

Es necesario señalar que en ningún caso ha sido la elección de estos motivos preconcebida; por el contrario, fue la observación sistemática de las páginas del Códice lo que nos llevó a su elección. Posteriormente, y a lo largo del desarrollo de la investigación, comenzamos a establecer sus variaciones formales y su distribución por todas y cada una de las secciones del Códice. Dicha distribución puede observarse con facilidad en las Tablas de Proyección Ideal (por ejemplo, fig. 8) que, creadas a tal efecto, reproducen por páginas toda la superficie del manuscrito.



a



b

FIGURA 9: CONTORNOS INFERIORES DEL ROSTRO EN EL CÓDICE DE MADRID: A) BARBILLA SEÑALADA Y PROMINENTE; B) FORMA COMÚN, MAYORITARIA EN EL CÓDICE (SEGÚN CIUDAD ET AL., 1998; FIG. 38).

A modo de ejemplo, mostraremos los resultados obtenidos del estudio de uno de los motivos bajo análisis. En este caso, ofreceremos el de un elemento que destaca precisamente por su ubicuidad y por su simplicidad analítica, que no exige grandes criterios de clasificación. Nos referimos a los *contornos inferiores del rostro*. Por lo general, a lo largo de la superficie del Códice existe la tendencia clara a representar el contorno interior de los rostros antropomorfos con una línea ligeramente curvilínea que, recorriendo toda la mandíbula inferior, llega hasta la barbilla, la cual aparece prácticamente sin señalar (fig. 9b). Existe, sin embargo, una variante clara a este rasgo: como puede verse, también existe un contorno facial en el que la barbilla, lejos de aparecer sin señalar, se encuentra claramente delineada y prominente (fig. 9a). La distribución espacial de estos contornos de barbilla prominente es peculiar: como vemos (fig. 10), son francamente minoritarios a los contornos de barbilla sin señalar, y su disposición muestra que se asocian principalmente entre las páginas M66 y M72. Como es natural, por sí solo este rasgo no indica que nos encontremos ante una característica estilística de un escriba particular, pero precisamente por su propia singularidad resulta muy ilustrativo.

Otros motivos necesitaron, a lo largo del análisis, de la creación de varias tipologías internas. Este fue el caso, por ejemplo, de las *tobilleras*. Como elemento de análisis resultó ser de gran calidad, puesto que su presencia numérica es muy abundante. Además, al no tratarse de un rasgo iconográfico diagnóstico el peso de los estrictos cánones de su tradición visual sería menor. Sin embargo, su abundancia de formas nos llevó a elaborar una compleja tipología (fig. 11): a la categoría inicial de *tobilleras simples* y *tobilleras complejas* que realizamos, hubo que añadir una división en tres tipos para cada una de estas dos categorías. Con posterioridad hubo que crear otro tipo –las denominadas *tobilleras de fantasía*–, que finalmente quedó subdividido en otras dos categorías. Todos y cada uno de estos tipos de tobilleras fueron analizados conforme a su distribución en el Códice, y los resultados extraídos se incluyeron en el análisis.

En términos generales, este ha sido el procedimiento a seguir con todos los motivos y elementos seleccionados (*vid. supra*). En un gran número de ejemplos, los

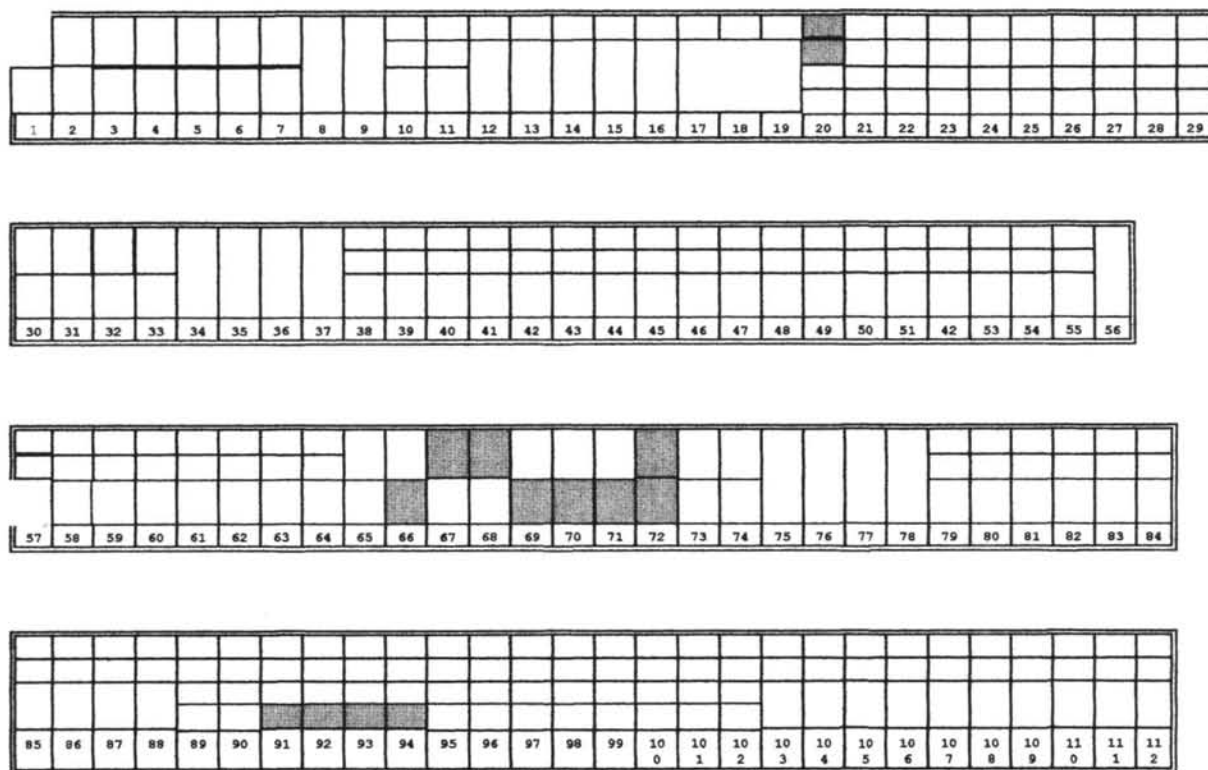


FIGURA 10: TABLA DE PROYECCIÓN IDEAL DE CONTORNOS INFERIORES DEL ROSTRO (SEGÚN CIUDAD ET AL., 1998; FIG. 45).

motivos elegidos no han mostrado una legibilidad clara en referencia a los objetivos del proyecto. Este es el caso de los *templos*: las sucesivas tipologías realizadas no han sido satisfactorias, y su consiguiente distribución espacial no ha ofrecido ningún resultado significativo. Es posible que, en esta ocasión, la propia categoría de “templo” resulte ser demasiado simplista para hacer frente a las grandes variedades que pueden apreciarse entre los distintos tipos de construcción arquitectónica representados en el Códice, y que lo que inicialmente tomamos como *variabilidades formales* sean, en realidad, *variaciones de contenido*: es decir, que las diferencias observadas en la plasmación pictórica de estos habitáculos respondan a diferentes construcciones desde un punto de vista *emic* o indígena.

**PROBLEMAS DE ANÁLISIS**

Según los términos planteados, el análisis necesita solventar una serie de problemas que puede, sin duda, afectar a los resultados obtenidos. Por un lado, existen problemas de carácter *externo* que no son subsanables con la aplicación de los preceptos metodológicos señalados más arriba: entre ellos podemos destacar el deterioro del manuscrito, que impide incluir en el análisis la totalidad de los motivos elegidos que, en su manufactura original, existieron en el documento. También hay que considerar el hecho constatado de que a menudo los escribas copiaban otros manuscritos, por lo que algunos de los rasgos observables en la manufactura de distintos motivos pueden no ser más que una copia de otro trabajo.

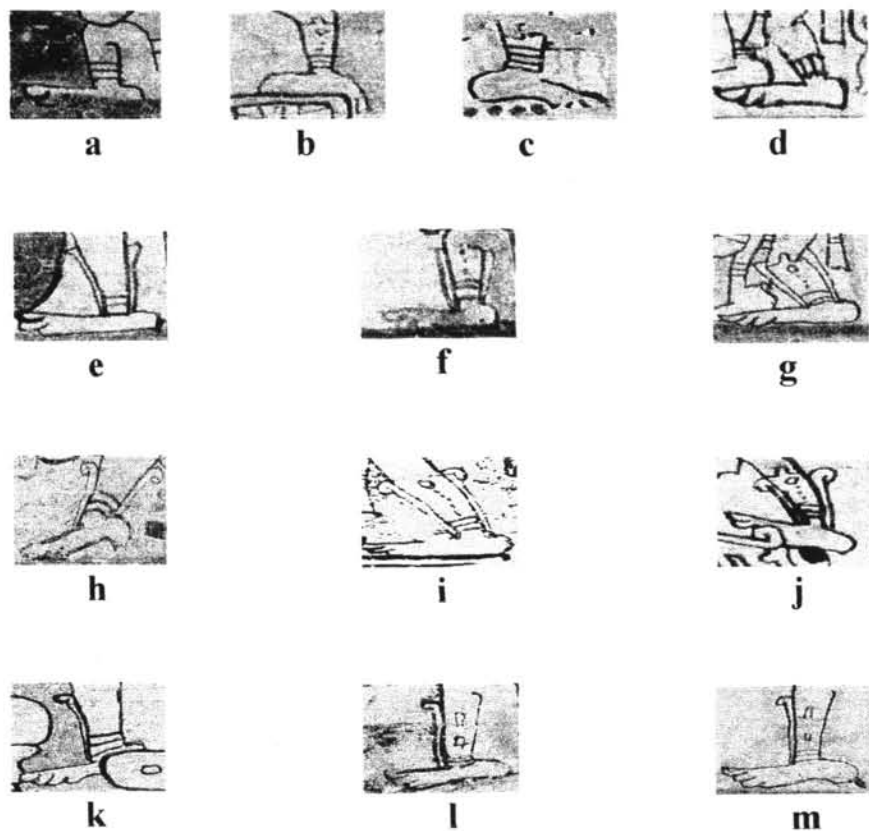


FIGURA 11: TIPOS DE TOBILLERAS EXISTENTES EN EL CÓDICE DE MADRID: A) TOBILLERAS SIMPLÉS EN BANDAS HORIZONTALES; B) TOBILLERAS SIMPLÉS CON DECORACIÓN CENTRAL CERRADA; C) TOBILLERAS SIMPLÉS CON DECORACIÓN CENTRAL ABIERTA; D) TOBILLERAS SIMPLÉS EN BANDAS VERTICALES; E) TOBILLERAS COMPLEJAS CON FRANJAS LATERALES; F) TOBILLERAS COMPLEJAS CON FRANJAS LATERALES Y DECORACIÓN CENTRAL ABIERTA; G) TOBILLERAS COMPLEJAS CON FRANJAS LATERALES Y DECORACIÓN CENTRAL CERRADA; H) TOBILLERAS DE FANTASÍA CON FRANJAS LATERALES; I) TOBILLERAS DE FANTASÍA CON FRANJAS LATERALES Y DECORACIÓN CENTRAL ABIERTA; J) TOBILLERAS DE FANTASÍA CON FRANJAS LATERALES Y DECORACIÓN CENTRAL CERRADA; K) MEDIA TOBILLERA DE FANTASÍA CON FRANJA LATERAL; L) MEDIA TOBILLERA DE FANTASÍA CON FRANJA LATERAL Y DECORACIÓN CENTRAL ABIERTA; M) MEDIA TOBILLERA DE FANTASÍA CON FRANJA LATERAL Y DECORACIÓN CENTRAL CERRADA (SEGÚN CIUDAD ET AL., 1998; FIG. 45).

significado, y viceversa. A lo largo del proceso de análisis nos hemos visto con suma frecuencia obligados a afrontar dicha cuestión; sirva como ilustración el ya citado caso de los *templos*, en el que la variedad formal implica, con toda seguridad, diferentes significados y funciones de las construcciones representadas en el manuscrito. En este ejemplo, el motivo iconográfico no ha mostrado utilidad alguna para nuestro estudio; en otros, como en el motivo de *cuerdas*, ha sido el conocimiento sistemático de su contexto iconográfico de aparición el que nos ha permitido solventar satisfactoriamente el problema, y de esta manera incluir los datos que ofrece el estudio de este motivo en nuestra investigación.

Otros problemas son *internos* a la metodología desarrollada. En primer lugar, al realizar una tipología de las variantes de un motivo dado, corremos el riesgo de que el criterio clasificador utilizado no sea el adecuado. Por un lado, se puede caer en un exceso de discriminación formal, llegando a establecerse una tipología errónea por su abundancia. Por otro, si el criterio diferenciador que establecemos es pequeño, las variantes que pueden determinarse serán tan amplias que se llegarán a identificar con el motivo del cual fueron extraídas. Ambos problemas son inherentes a la realización de una tipología de este carácter, por lo que resulta muy difícil arribar a un conjunto de criterios que permita, *a priori*, solventar un problema de estas características.

El estudio de las variedades formales de la imagen se enfrenta siempre, de manera directa o indirecta, al problema que genera la dicotomía estilo/significado: con frecuencia es muy difícil determinar cuándo ciertas peculiaridades estilísticas no implican también cambios de

## RESULTADOS

Ya dijimos en un apartado anterior (*vid. supra*) que el número de unidades iconográficas identificadas ha sido de diez, cuya distribución en el manuscrito queda reflejada en la figura 8. Como puede verse, nuestra unidad de registro básica es la página, por lo que no hemos considerado las distintas secciones ni los cambios de estilo que existen entre ellas. La razón que subyace a esta elección es que los límites de las unidades iconográficas analizadas son relativamente arbitrarios: en realidad, delimitan las superficies en donde hemos observado recurrencias en la confección formal de elementos pictóricos, y en ningún momento ofrecemos un límite real –en todo caso, no es más que estimativo– entre la actividad de unos escribas frente a otros.

A continuación ofrecemos algunas de las características estilísticas que conforman algunas de las unidades iconográficas detectadas:

- Unidad Iconográfica 1: Comprendería las páginas M1 y M10. Los elementos de decoración que aparecen en estas páginas son muy barrocos, con un gusto evidente por los elementos de vestimenta complejos. Se emplea a menudo un tipo de muñequera peculiar que apenas se encuentra en el resto de las páginas del Códice; a su vez, se aprecia la costumbre de tapar con el extremo inferior del taparrabo de los personajes las puntas de las tobilleras complejas. Esta unidad iconográfica se corresponde con la actividad del ESCRIBA 1 (*vid. supra*).
- Unidad Iconográfica 3: Se desarrolla entre las páginas M26 y M33. El artista que las ha confeccionado muestra predilección por dibujar los contornos de las rodillas de los personajes sentados con una línea doble. Se caracteriza también por el uso de dos tipos de muñequera que no se dan en el resto del Códice.
- Unidad Iconográfica 4: Dentro de esta unidad se incluyen las imágenes que se encuentran entre las páginas M34 y M37. Son unas páginas con muchas peculiaridades formales: en ellas se encuentran prácticamente todos los tipos y subtipos de elementos analizados. Es precisamente la aglomeración de estos rasgos lo que las hacen destacar de entre el resto de las unidades iconográficas. Las unidades iconográficas 3 y 4 se corresponden con parte de la actividad que podemos atribuir al ESCRIBA 4 (*vid. supra*).
- Unidad Iconográfica 7: En esta unidad se incluyen las páginas M66 y M76. El artista que las ha confeccionado dibuja con mucha frecuencia un tipo especial de tobillera –en concreto, las que hemos denominado “tobilleras de fantasía con una sola banda vertical”– y siente predilección por señalar las barbillas prominentes de los rostros antropomorfos. Esta unidad iconográfica está englobada entre las páginas 65 y 78 donde se desarrollan las secciones que el análisis paleográfico ha atribuido a la mano del ESCRIBA 6.
- Unidad Iconográfica 10: Los límites de esta unidad están definidos por las páginas M101 y M112, las cuales se caracterizan por su estilo ecléctico, en el que pocos rasgos destacan



de manera evidente; sí muestra cierto apego por los adornos de vestimenta complejos. Aparece también la tendencia a poner dos tipos distintos de tobillera en un mismo individuo. Esta unidad se corresponde con el área de actividad del que el análisis paleográfico ha definido como ESCRIBA 9.

#### IV. EL SACERDOTE COMO ESCRIBA

El Códice de Madrid está compuesto en su mayor parte de textos adivinatorios y rituales. Dada esta especial temática del Códice, podemos estar seguros de que los escribas que intervinieron en su ejecución fueron sacerdotes, especialistas religiosos (Thompson, 1971; Love, 1994; Coe y Kerr, 1997; Sotelo, 1998; Ciudad y Lacadena, 1999), los mismos que el obispo Diego de Landa en su *Relación de las cosas de Yucatán*, de mediados del siglo XVI, identifica como los principales usuarios de la escritura. Este hecho es importante, ya que si consideramos la obra de estos sacerdotes no centrándonos en el contenido de los textos sino desde el punto de vista del análisis formal de la escritura, podemos acceder a uno de los aspectos de la actividad de estos especialistas religiosos que se nos hubiera escapado de otro modo. El estudio de las partes respectivas que realizaron en el manuscrito nos permite acercarnos a sus autores, no en su faceta de personajes investidos de la dignidad sacerdotal, sino en su faceta de productores de escritura e imágenes. Y por esto mismo, por este acceso al comportamiento y quehacer de uno de los sectores sociales más importante que utilizaron la escritura, podemos aumentar nuestro conocimiento global acerca del ejercicio de la actividad escrituraria y artística entre los antiguos mayas.

De hecho, ha sido precisamente el estudio de la actividad de los sacerdotes no como oficiantes del rito sino como escribas, el que nos ha permitido entender ciertas peculiaridades escriturarias presentes en el manuscrito, y adentrarnos incluso en la mente del escriba maya. Nos referimos a la presencia de espacios en blanco en ciertos lugares del Códice y a los cambios de formato de página, de dos, tres o cuatro bandas, a lo largo del manuscrito.

En el Códice de Madrid hay algunas páginas que presentan espacios en blanco, superficies que los escribas dejaron sin ocupar por textos escritos o representaciones iconográficas. Estas superficies no escritas se encuentran en las páginas M13a, M18b, M52b y M102a (fig. 12). Estos espacios en blanco, ya detectados desde hacía tiempo aunque nunca explicados, representaban un elemento llamativo, una curiosidad sin implicaciones más allá de la simple constatación de su existencia. Sin embargo, conforme las evidencias fueron siendo acumuladas una vez realizado el análisis formal, se observó que estos espacios en blanco no se distribuían al azar a lo largo del Códice, sino que se encontraban entre las secciones escritas por dos escribas distintos. De este modo, el espacio en blanco de la página M13a se encontraba entre las secciones M10a-13ai y M14a, realizadas respectivamente por el ESCRIBA 2 y el ESCRIBA 3, el espacio en blanco de la página M18b se encontraba entre las secciones M13b-18i y M19b, realizadas respectivamente también por el ESCRIBA 2 y el ESCRIBA 3; y el espacio en blanco de la página M102a se encontraba entre las secciones M101a-102ai y M103a, realizadas respectivamente por el ESCRIBA 8 y el ESCRIBA 9 (*vid.* fig. 7)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Sólo en el caso del espacio en blanco de la página M52b, dicho espacio se encuentra presumiblemente en medio de secciones realizadas por el mismo ESCRIBA 4 –entre M51b y M52bd-53b–, si bien está asociado a una situación especial. La posibilidad de la existencia de un décimo escriba ubicado entre

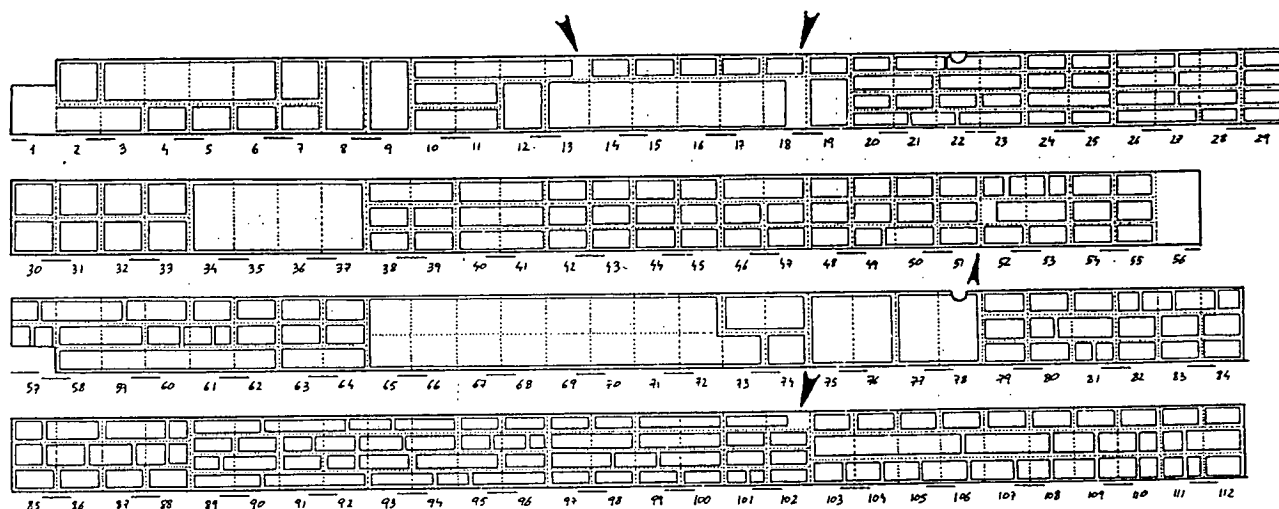


FIGURA 12: DISTRIBUCIÓN DE LOS ESPACIOS EN BLANCO EN EL CÓDICE DE MADRID (SEGÚN LACADENA, 2000; FIG. 27).

Esta distribución particular de los espacios en blanco ubicados entre partes del códice realizadas por escribas distintos nos hizo desear la simple casualidad, haciendo que tratáramos de buscar otra explicación para justificar su existencia. En otras ocasiones que habíamos observado las zonas de cambios de escribas y habíamos podido reconstruir los pasos de confección de las secciones realizadas por los escribas que heredaban el Códice, habíamos advertido que al menos en dos ocasiones el escriba que sucedía en la realización del manuscrito no comenzaba a escribir inmediatamente a continuación del escriba precedente, sino que primero escribía a partir de una o dos páginas después y sólo más tarde regresaba y utilizaba los espacios que habían quedado en blanco (*vid.* Lacadena, 2000). La interpretación que proponemos para explicar este fenómeno está íntimamente unida a lo que podemos considerar un simple y sencillo comportamiento humano: el nuevo escriba prefiere comenzar a escribir en página nueva, con el objetivo, posiblemente, de desvincularse física y psicológicamente de la obra del escriba anterior. Sólo posteriormente, cuando el sentimiento de propiedad sobre el manuscrito se ha afianzado, el escriba vuelve sobre los espacios dejados en blanco, sin que ya la contigüidad física entre las nuevas secciones escritas y las antiguas incomoden al escriba.

En relación con este fenómeno de los espacios en blanco está el fenómeno de los cambios de formatos de página, de dos, tres o cuatro bandas horizontales. Resulta llamativa esta continua alternancia de tres-cuatro-tres bandas –en ocasiones dos– y su correspondencia aproximada también con cambios de escriba. La interpretación inicial que fue dada a este fenómeno de cambio de formato de página consideraba que estos cambios de formato podían simplemente obedecer a cuestiones de gusto personal de

el ESCRIBA 4 y el ESCRIBA 5 no debe ser descartada completamente. Las pruebas paleográficas no son concluyentes en este sentido. Dada la cercanía de esta página 52 al final del anverso del manuscrito, a sólo tres páginas útiles de dicho final, la información con la que se cuenta para resolver esta cuestión es muy escasa y ambigua.

los escribas en lo que se refiere a la disposición de las secciones en la superficie de escritura. En este sentido, habría escribas que preferirían un formato de tres bandas por página, frente a otros que se inclinarían por el formato de cuatro bandas. Sin embargo, considerado el manuscrito en su conjunto, resultaba realmente llamativo que los escribas se hubieran alternado tan ordenadamente: ESCRIBA 1 (dos bandas), ESCRIBA 2 (tres y dos bandas), ESCRIBA 3 (cuatro bandas), ESCRIBA 4 (dos y tres bandas), ESCRIBA 5 (tres bandas, al reverso del manuscrito), ESCRIBA 6 (dos bandas), ESCRIBA 7 (tres bandas), ESCRIBA 8 (cuatro bandas) y ESCRIBA 9 (tres bandas). En principio, nunca habrían coincidido escribas con el mismo gusto por la disposición de las bandas horizontales. No obstante, el patrón que resultaba era demasiado regular como para poder aceptar la simple casualidad; tendríamos, entonces, que admitir que el azar hubiera dispuesto que se hubieran ido alternando en la realización del manuscrito escribas siempre de gusto diferente en lo referente a la elección del formato de la página. Tampoco la falta de espacio es la razón para cambiar el formato de página, como había sido argumentado en alguna ocasión. Esto no explicaría, por ejemplo, el cambio por parte del ESCRIBA 9 —el último escriba en intervenir en el manuscrito— de un formato de cuatro bandas (empleado por el ESCRIBA 8) a uno de tres, renunciando a un veinticinco por ciento de la superficie escriptoria.

Nuestra propuesta interpretativa es muy distinta. Descartando definitivamente el azar, proponemos que ha sido, precisamente, la acción consciente de los escribas de marcar las *diferencias* con el escriba anterior la que les lleva a cambiar de formato de página. El cambio de formato de página es la forma mediante la que el escriba puede reconocer de forma rápida dónde están los textos por él incluidos, ya que éstos presentan una disposición en un formato distinto al del escriba anterior. Pensemos que el Códice se va escribiendo y completando sucesivamente por la acción de los escribas que se suceden secuencialmente, y que la razón de que un escriba incluya nuevos almanaques y secciones en el manuscrito obedece a su utilidad práctica. Con toda probabilidad, el que un sacerdote-escriba incluya un almanaque adivinatorio en el códice no obedece a un afán de compilación enciclopédica, sino que posiblemente su inclusión se debe a que el sacerdote lo necesita para el ejercicio de su ministerio. Si el sacerdote lo necesita, es muy posible también que desee encontrarlo con facilidad. En un manuscrito largo y complejo, de más de ciento doce páginas, la identificación visual rápida por parte del escriba de la parte de dicho manuscrito que es de su autoría es ciertamente útil. Para este fin, el cambio del número de bandas en el formato de la página sería una de las formas más rápidas y eficaces de reconocer esas partes propias de actividad en el manuscrito.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERS, Ferdinand (Ed.) (1967): *Codex Tro-Cortesianus (Codex Madrid)*. Codices Selecti. Series C. Manuscripts from Central America Vol. 8. Akademische Druck und Verlagsanstalt. Graz.
- BRASSEUR DE BOURBOURG, Charles Étienne (1869-1870): *Manuscrit Troano, Etudes sur le Système Graphique et la Langue des Maya*. 2 volúmenes. Imprimerie Imperiale. Paris.
- BRICKER, Victoria R. (1997): "The 'Calendar-Round' Almanac in the Madrid Codex". *Papers on the Madrid Codex*. Eds. V. Bricker y G. Vail, pp. 169-180. Middle American Research Institute. New Orleans.
- BRICKER, Victoria R. y BRICKER, Harvey M. (1992): A Method for Cross-Dating Almanacs with Tables of the Dresden Codex. *The Sky in Mayan Literature*. Ed. A. Aveni, pp. 43-86. Oxford University Press. New York.
- BRICKER, Victoria R. y VAIL, Grabielle (Eds.) (1997): *Papers on the Madrid Codex*. Middle American Research Institute. New Orleans.
- CIUDAD, Andrés (1999): "2000 El Códice Tro-Cortesiano del Museo de América de Madrid". *Revista Española de Antropología Americana*. Vol. 30. Madrid (en prensa).
- CIUDAD, Andrés; JIMÉNEZ, Félix, LACADENA, Alfonso y SANZ, Luis T. (1998): ms "Proyecto: el Códice Tro-Cortesiano del Museo de América de Madrid". Informe Final presentado a la Dirección General de Investigación de la Comunidad Autónoma de Madrid (Proyecto n.º: 05P/060/96). Madrid.
- CIUDAD, Andrés y LACADENA, Alfonso (1999): "El Códice de Madrid en el contexto de la tradición literaria maya". *XII Simposio de Investigaciones Arqueológicas de Guatemala*. Vol. 2: 997-1010. Eds. J. P. Laporte, H. Escobedo y A. C. Monzón de Suasnávar. Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Guatemala.
- CÓDICE (1991): *Tro-Cortesiano*. Intr. M. Ballesteros. Estudio Crítico M. Rivera. Colección Tabula Americae. Testimonio Compañía Editorial. Madrid.
- COE, Michael D. (1973): *The Grolier Codex. Exhibition on Ancient Maya Calligraphy Catalog N.º 87. The Maya Scribe and his World*. Ed. M. D. Coe. The Grolier Club. New York.
- (1992): *Breaking the Maya Code*. Thames and Hudson. New York.
- COE, Michael D. y KERR, Justin (1998): *The Art of the Maya Scribe*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New York.
- COGGINS, Clemency C. (1975): *Painting and Drawing Styles at Tikal: An Historic and Iconographical Reconstruction*. Ph. D. Dissertation. Harvard University. University Microfilms. Ann Arbor.
- COHODAS, Marvin (1979): "The Identification of Workshops, Schools, and Hands at Yaxchilan, a Classic Maya Site in Mexico". *Actes du XLIIe Congrès des Americanistes*. Vol. VII: 301-313. Paris.
- ECHÁNIZ, Librería Anticuaria Guillermo M. (1939): *Códice Troano*. Manuscrito pictórico maya actualmente en la Biblioteca Nacional de París. México D. F.
- (1949): *Códice Cortesiano*. Manuscrito pictórico maya actualmente en el Museo Arqueológico de Madrid. México D. F.
- ESCALANTE HERNÁNDEZ, Roberto (1992): *Códice Madrid Tro-Cortesiano*. Museo Amparo. Puebla.
- EVREINOV, E. V., KOSAREV, Y. G. y USTINOV, V. A. (1961): *Primenenie Elektronikh Vichislitelnikh Mashin V Issledovanii Pismennosti Drevnikh Maya*, 3 volúmenes. Akademia Nauk. Novosibirsk.
- GATES, William E. (1911): *Madrid Codex*. Point Loma. California.
- (1933): *The Madrid Maya Codex*. The Maya Society Pub. 21. Baltimore.
- GLASS, John B. y ROBERTSON, Donald (1975): A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts. *Handbook of Middle American Indians* Vol. 14, Parte 3:81-252. University of Texas Press. Austin.
- GRAFF, Donald H. (1996): "Dating a Section of the Madrid Codex: Astronomical and Iconographic Evidence". *Papers on the Madrid Codex*. Eds. V. Bricker y G. Vail, pp. 147-167. Middle American Research Institute. New Orleans.
- HOUSTON, Stephen, STUART, David y ROBERTSON, John (1998): "Disharmony in Maya Hieroglyphic Writing: Linguistic Change and Continuity in Classic Society". En *Anatomía de una civilización. Aproximaciones disciplinarias a la cultura maya*. Eds. A. Ciudad, Y. Fernández, J. M. García, M. J. Iglesias, A. Lacadena y L. Sanz, pp. 275-

296. Publicaciones de la S.E.E.M. Sociedad Española de Estudios Mayas. Madrid.

JUNTA DE RELACIONES CULTURALES (1930): *Códice Troano*. Artes e Industrias Gráficas. Madrid.

KNOROZOV, Yuri V. (1963): *Lisvmennostb Inaeytsev Maia*. Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR. *Maya Hieroglyphic Codices*. The Institute for Mesoamerican Studies. State University of New York. Albany [1992].

LACADENA, Alfonso (1995): *Evolución formal de las grafías escriturarias mayas: implicaciones históricas y culturales*. Tesis Doctoral. Departamento de Historia de América II (Antropología de América). Universidad Complutense de Madrid.

— (1997): “Bilingüismo en el Códice de Madrid”. Ponencia presentada al Congreso: *Los Investigadores de la Cultura Maya*, 5. Universidad Autónoma de Campeche-Secretaría de Educación Pública. Campeche, 1997 (en prensa).

— (2000): “Los escribas del Códice de Madrid: metodología paleográfica”. *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. 30. Madrid, 1999 (en prensa).

LACADENA, Alfonso, y CIUDAD, Andrés (1999): ms “Más que militares y comerciantes: la continuidad de la escritura jeroglífica maya en los periodos Postclásico y Colonial”. *XIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Guatemala 19 a 23 de julio de 1999 (en prensa).

LEE, Thomas A. (1985): *Los códices mayas*. Universidad Autónoma de Chiapas. Tuxtla Gutiérrez.

LOVE, Bruce (Ed.) (1994): *The Paris Codex: Handbook for a Maya Priest*. University of Texas Press. Austin.

NÚÑEZ CONTRERAS, Manuel (1994): *Manual de Paleografía. Fundamentos e historia de la escritura latina hasta el siglo VIII*. Editorial Cátedra. Historia, Serie Mayor. Madrid.

PAXTON, Merideth (1986): *Codex Dresden: Stylistic and Iconographic Analysis of the Maya Manuscript*. Ph. D. Department of Art History. University of New Mexico. Albuquerque.

PROSKOURIAKOFF, Tatiana (1950): *A Study of Classic Maya Sculpture*. Carnegie Institution of Washington Pub. 593. Washington D. C.

RADA Y DELGADO, Juan de Dios y LÓPEZ DE AYALA, Jerónimo (1892): *Códice maya denominado Cortesiano que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.

ROBICSEK, Francis y HALES, Donald (1981): *The Maya Book of the Dead*. University of Virginia Art Museum. Charlottesville.

ROSNY, Leon de (1883): *Codex Cortesianus*. Maisonneuve et Cie. Paris.

SANZ, Luis T. (1998): “Iconografía, significado, ideología: problemas y cuestiones en la interpretación actual del arte maya”. *Anatomía de una civilización: aproximaciones interdisciplinarias a la cultura maya*. Eds. A. Ciudad, Y. Fernández, J. M. García, M. J. Iglesias, A. Lacadena y L. Sanz, pp. 65-85. Sociedad Española de Estudios Mayas, Madrid.

SATTERTHWAITE, Linton (1938): Maya Dating by Hieroglyph Styles. *American Anthropologist*. Vol. 40, 3: 416-428.

SOTELO, Laura Elena (1998): *Los dioses antropomorfos en el Códice de Madrid*, 2 Vols. Tesis Doctoral. Facultad de Geografía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D. F.

TATE, Carolyn (1992): *Yaxchilán: The Design of a Maya Ceremonial City*. University of Texas Press. Austin.

TAUBE, Karl Andreas y BADE, Bonnie L. (1991): “An Appearance of Xiuhtecuhtli in the Dresden Venus Pages”. *Research Reports on Ancient Maya Writing* N.º 35. Center for Maya Research. Washington, D. C.

THOMAS, Cyrus (1882): *A Study of the Manuscript Troano*. Contributions to North American Ethnology Vol. 5: 1-237. Washington, D. C.

THOMPSON, J. Eric S. (1950): *Maya Hieroglyphic Writing: an Introduction*. Carnegie Institution. Washington, D. C.

— (1971): *Maya Hieroglyphic Writing: An Introduction*. Norman: University of Oklahoma Press.

— (1988): *Un Comentario al Códice de Dresden: Libro de Jeroglíficos Mayas*. Fondo de Cultura Económica. México.

VAIL, Gabrielle (1996): *The Gods in the Madrid Codex: an Iconographic and Glyphic Analysis*. Ph. D. Tulane University. New Orleans.

VILLA ROJAS, Alfonso (1987): *Los elegidos de Dios. Etnografía de los mayas de Quintana Roo*. Instituto Nacional Indigenista. México, D. F.

VILLACORTA, Juan Antonio y VILLACORTA, Carlos A. (1930/33): *Códices Mayas: Dresdensis, Peresianus, Tro-Cortesianus*. Tipografía Nacional. Guatemala.

ZIMMERMANN, Günter (1956): *Die Hieroglyphen der Maya Handschriften*. Abhandlungen aus dem gebiet der Auslandkunde. Vol. 62. Cram, de Gruyter and Co. Hamburgo.