

ANA GUADALUPE DÍAZ ÁLVAREZ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

La primera lámina del Códice Vaticano A

*¿Un modelo para justificar la topografía celestial
de la Antigüedad pagana indígena?*

LOS PRIMEROS FOLIOS DEL *Códice Vaticano A* resultan muy útiles para quien pretende adentrarse en el conocimiento del mundo indígena, pues conforman una singular sección donde hay imágenes que pueden considerarse “únicas” dentro del repertorio mesoamericano. Su originalidad radica tanto en la forma como en el contenido de las láminas, pues no ha sobrevivido otro ejemplar con imágenes similares.

Estas figuras, con sus respectivas glosas, componen una sección identificada como mítica. En ella se tratan temas que resultan útiles para comprender la visión del mundo indígena, ya que describen la estructura del cosmos, compuesto por el cielo, la tierra y el inframundo. Además, este apartado brinda información sobre el destino de los muertos, la destrucción de las eras cosmogónicas anteriores, la historia de Quetzalcoatl y su relación con la decadencia de la mítica Tollan. En pocas palabras, este ejemplar contiene temas fundamentales para entender el sustrato de la religión y la filosofía indígenas (o, si usamos una terminología más adecuada, para “enseñarla”).

En las siguientes páginas propongo que las imágenes comprendidas en esta sección del documento —específicamente los folios 1v y 2r— no son el último vestigio de la cultura indígena que sobrevivió a la destrucción cristiana; por el contrario, estimo que fue el mismo contexto cristiano, y específicamente el círculo escolástico, el que indujo a los pintores indígenas

novohispanos a crear esas láminas. Desde tal perspectiva, la imagen que incluye la representación nahua de los diferentes estratos del cosmos (cielo, tierra e inframundo) no se considera una imagen acabada, fosilizada en las páginas de un libro colonial como el último sobreviviente de su especie. Antes bien, la obra se plantea como un proceso complejo: la construcción de un nuevo cielo, un ensayo producto de la contingencia multicultural del momento,¹ *cadáver exquisito* generado por el intento de representar lo irrepresentable; de ahí que no se encuentre otra imagen similar en todo el *corpus* iconográfico indígena.²

El análisis de la imagen puede resultar muy enriquecedor si se considera que las figuras de los libros implican por sí mismas una compleja narrativa visual que trasciende la función ilustrativa. Como observa Diana Magaloni, la complejidad de los códigos utilizados en estos programas multiculturales —novohispanos— sobrepasa la capacidad de los textos descriptivos en su tarea de recrear el mundo, ya que develan diferentes niveles de significación a través de la composición, la técnica pictórica, la materialidad del documento e incluso la originalidad del pintor para resolver los problemas específicos surgidos al desarrollar cada programa.³ Lamentablemente no se ha podido analizar el documento original, por lo que las conclusiones que aquí se presentan se limitan a examinar el discurso visual de una sola imagen, dejando la puerta abierta para futuras reflexiones.

1. La concepción de las obras novohispanas como complejas construcciones multiculturales es tratada por autores como Serge Gruzinski y Berta Ares Queija (eds.), *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997; Louise M. Burkhart, *The Slippery Earth. Nahuatl-Christian Moral Dialogue in Sixteenth-Century Mexico*, Tucson, University of Arizona Press, 1989.

2. La imagen es única porque no se ha encontrado otro códice prehispánico ni colonial que la contenga; sin embargo, tampoco aparece registrada en otro tipo de formatos como monumentos de piedra, pintura mural, cerámica, bordado o cualquier otro objeto en la vasta zona ocupada por las culturas indígenas mesoamericanas.

3. Diana Magaloni, "Painters of the New World: The Process of Making the Florentine Codex", en Joe Connors, *Colors Between Two Worlds: The Codex of Bernardino de Sahagún*, Florencia, Villa I Tatti-The Harvard University Center for the Italian Renaissance Studies/Kunsthistorisches Institut in Florenz (en prensa), p. 2.

El documento

El *Códice Vaticano A* es un libro realizado en formato europeo conforme a la tradición renacentista (en folio), con pinturas mexicanas,⁴ glosas en náhuatl y textos explicativos en italiano. El ejemplar se encuentra en la Biblioteca Apostólica Vaticana catalogado como *Códice Vaticano Latino 3738*, pero se le denomina también *Códice Vaticano A* o *Códice Ríos* por su vinculación con fray Pedro de los Ríos, a quien se ha atribuido la compilación del documento.⁵ Éstos son los nombres reconocidos en los estudios, aunque el original con que aparece en el catálogo vaticano es *Indorum cultus, idolatria et mores* (culto, idolatría y costumbres de los indios).⁶ El nombre es importante, porque aporta información sobre la finalidad con que se asocia, que el resto de las denominaciones utilizadas en los estudios soslaya.

La imagen

Para comenzar el análisis, remito al lector a la figura 1, correspondiente a la primera lámina del códice. En ella se ve la composición de los cielos indígenas como una serie de niveles verticales presentados como los de una cebolla o los pisos de una casa de muñecas, y se aprecia el contenido de cada nivel. Cada uno de los cielos se representa mediante un espacio cuadrangular de diferente color y en algunos casos se ha incorporado una figura asociada; por encima de esta composición aparece un dios que preside la escena. Lo interesante es que el pintor decide dividir la composición y presentar en la lámina IV nueve de los nive-

4. Al utilizar el término *mexicano* incluyo tanto la tradición pictórica indígena prehispánica como las nuevas tendencias introducidas durante la Colonia y asimiladas por los pintores indígenas del siglo XVI.

5. Entre los estudios realizados a este documento se encuentran los siguientes: Joseph Florimond de Loubat, *Il manuscritto messicano Vaticano 3738 detto il Codice Ríos riprodotto in fotocromografia*, Roma, Stabilimento Danesi, 1900; Walter Lehman, *Interpretation des Codex Mexican Vaticanus 3738 (Códice Ríos)*, Berlín, Iberoamerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz (IAIPK), 1911; John Eric Thompson, "The Prototype of the Mexican *Codex Vatican A* & *Telleriano Remensis*", *Notes on Middle American Archaeology & Ethnology*, Washington, Carnegie Institute, vol. 1, núm. 6, 1941, pp. 24-26; Maarten Jansen, "El *Códice Ríos* y fray Pedro de los Ríos", *Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, 1984, pp. 69-81; Eloise Quiñones (ed.), *Codex Telleriano Remensis*, Austin, University of Texas Press, 1995; Ferdinand Anders et al., *Religión, costumbres e historia de los antiguos mexicanos. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano A*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

6. Anders et al., *op. cit.*, p. 11.



1. Cielos-causas, *Códice Vaticano A*, f. 1v. En la imagen se muestran los nueve niveles más altos del cielo y un espacio superior externo al esquema ocupado por el dios Tonacatecutli. Imagen tomada del *Codex Vaticanus 3738...*, *op. cit.* (*infra* n. 8), f. 1v.

les celestes y en la 2r los dos niveles inferiores, debajo de los cuales aparece la superficie terrestre (figs. 1 y 2). De lo anterior se concluye que la imagen presenta once niveles verticales para la porción celeste divididos en dos conjuntos de nueve y dos pisos, respectivamente.

En oposición a la imagen segmentada del cielo, en el mismo folio 2r se aprecian los ocho niveles verticales inferiores que componen el Mictlan, donde distintos personajes realizan diferentes actividades. El pintor representa las diversas pruebas por las que deben pasar los difuntos, de modo que los niveles inferiores aparecen como acciones o momentos de una secuencia narrativa, mientras los celestes se figuran como espacios perfectamente definidos. De este modo, es posible apreciar dos discursos diferentes en la construcción de las láminas: espacios *versus* acciones.⁷

7. Otro trabajo que analiza la influencia del arreglo topográfico celeste europeo en los estudios mesoamericanos —especialmente el reflejado en la *Divina comedia*— fue recientemente publicado por Jesper Nielsen y Toke Sellner Reunert (“Dante’s Heritage: Questioning the Multi-layered Model of the Mesoamerican Universe”, *Ancient Mesoamerica*, núm. 93, 2009, pp. 399-413). En el presente estudio se obtuvieron conclusiones similares a las propuestas por los autores, aunque es preciso señalar que el objetivo de este estudio es identificar las transformaciones sufridas en el imaginario cosmográfico de las generaciones poscontacto, y no la reconstrucción del patrón cos-



2. Cielo, tierra e inframundo, *Códice Vaticano A*, f. 2r. En la lámina aparecen los dos cielos más bajos, la tierra y los ocho niveles del inframundo. Imagen tomada del *Codex Vaticanus 3738...*, *op. cit.* (*infra* n. 8), f. 2r.

En cuanto al contenido de los distintos niveles celestes, no se advierte una sistematización debido a que los estratos pueden permanecer vacíos, incorporar personajes o presentar diferentes objetos, como los rayos y las joyas de los niveles 9, 10 y 11, las navajas del octavo nivel, las flechas del quinto piso y las estrellas del segundo cielo.

Las glosas incorporadas no resultan de gran utilidad para explicar la manera en que los estratos se estructuran, pues el texto principal (en italiano) se limita a describir la identidad del dios pintado encima de los once cielos, aunque, al respecto, la glosa menciona que los indígenas representaban en sus pinturas el número de nueve cielos. Junto a cada uno de los niveles superiores aparecen las glosas que se limitan a identificar cada estrato por su nombre; aparecen en náhuatl, acompañadas de sus respectivas traducciones al italiano que no siempre coinciden con las glosas originales:⁸

mológico prehispánico. Katarzyna Mikulska también considera que el ejemplar se construyó en la Colonia: “El concepto de *Ilhuicatl* en la cosmovisión nahua”, *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 38, núm. 2, 2008, p. 164.

8. Las glosas se reproducen según la edición facsimilar del *Codex Vaticanus 3738*. *Biblioteca Apostólica Vaticana*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1996. La traducción al español de las glosas se debe a Anders *et al.*, *op. cit.*, pp. 44-45.

Folio IV. Cielos-causas:⁹

11. Teotl. tlatlahuca quasi dicat cielo rosso... [dios rojo]
10. Teotl. coçauhca (cozauhca). q[uasi] d[icat] cielo giallo... [dios amarillo]
9. Teotl. yztaca. q[usai] d[icat] cielo bianco... [dios blanco]
8. Yztapal nanazcaya. q[uasi] d[icat] cielo delle rose... [donde crujen las lajas de obsidiana]
7. Ylhuicatl. xoxo uhca. Q[uasi] d[icat] cielo verde... [cielo verde]
6. Ylhuicatl. yayauhca. q[uasi] d[icat] cielo verde et negro... [cielo negruzco]
5. Ylhuicatl. mamaluacoca... [cielo de la constelación mamaluaztli]
4. Ylhuicatl. huixtutla... [cielo de sal]
3. Ylhuicatl. tunatiuh... [cielo de sol]

Folio 2r.:

2. Ylhuicatl. tz[i]tlalicoe... [cielo de la diosa de la falda de estrellas; la vía láctea]
1. Ylhuicatl tlalocaypanmeztli... [cielo del dios de la lluvia o Tlalocan, donde está la Luna]

Dos aspectos resultan particularmente interesantes en las glosas. El primero consiste en que los cielos se designan con dos palabras diferentes: *ilhucatl* (7 niveles inferiores) y *teotl* (3 niveles superiores). Es necesario mencionar que la palabra *teotl* significa “dios” en náhuatl,¹⁰ pero en esta lámina se ha traducido como cielo. El segundo es el hecho de que cinco de los cielos se nombran por medio de colores, por lo que la gama cromática parece ser uno de los principales referentes en la composición del esquema, aunque este criterio no se aplica en todos los casos.

De lo anterior puede concluirse lo siguiente:

1. Los códigos utilizados para representar los niveles celestes y los del inframundo son diferentes, por lo que no hay unidad en los medios de representación de los niveles verticales del cosmos en este documento.

9. Alfredo López Austin propone una traducción con ligeras variaciones aplicadas a dos de los cielos. El octavo se traduce como “lugar que tiene esquinas de lajas de obsidiana” y el quinto como “cielo donde está el giro”. Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1980, vol. I, pp. 62-63.

10. *Teotl* = Dios, en Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, México, Porrúa, 2004, p. 101.

2. El contenido de los cielos varía notablemente entre personajes, colores y objetos, por lo que no puede observarse una sistematización al respecto.

3. Los cielos pueden ser designados por dos palabras: *teotl* e *ilhuicatl*, por lo cual tampoco se aprecia uniformidad en la designación de los estratos.

4. La glosa menciona la existencia de nueve cielos, pero en la imagen se representan once, aunque para ello el pintor haya dividido la composición con el fin de que se vean nueve cielos en un folio y dos niveles en otra lámina; así, el libro presenta una imagen intencionalmente fragmentada.

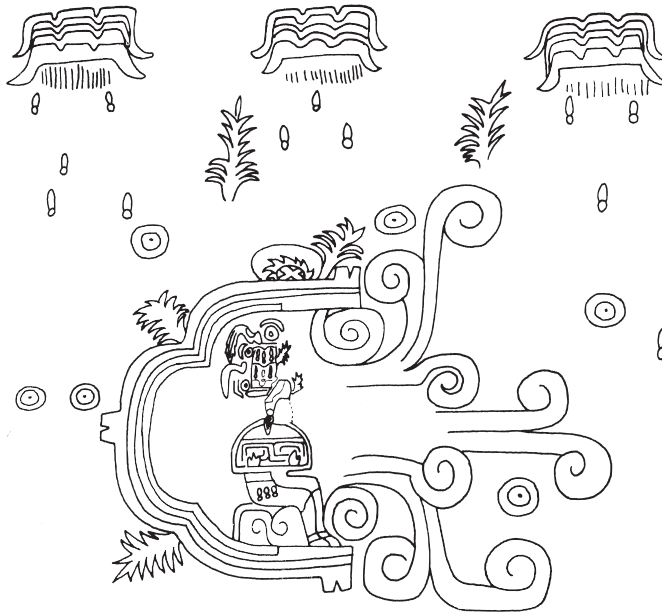
Los cielos en la tradición indígena

Como se comentó en la introducción, la imagen de los cielos representada en el *Códice Vaticano A* es única en tanto que no se han encontrado otras que incorporen de manera “absoluta” la construcción de los estratos superiores o celestes como sucede en ella. El fenómeno se ha tratado de explicar atribuyéndolo a que los españoles destruyeron documentos; sin embargo, al analizar el amplio *corpus* indígena, no hay ningún otro referente similar en la tradición del centro de México ni en otras áreas que permita ubicar esta imagen. A pesar de este fenómeno, la iconografía mesoamericana abunda en bandas y serpientes celestes, aves, estrellas y otras figuras que remiten a la idea de “cielo”.

Las representaciones del cielo en el Preclásico reproducen nubes, gotas de agua y truenos, como en el monumento 1 de Chalcatzingo,¹¹ aunque la noción de cielo como un espacio específico se refiere mediante una banda formada por la porción superior del rostro —específicamente el maxilar— de fabulosas criaturas zoomorfas (figs. 3 y 4). Otros de los motivos más frecuentes son los cuerpos estelares, que desde esta tradición pictórica se representan como ojos,¹² tal como se observa en los libros del grupo Borgia, el monumento mexicana denominado Piedra de Tizoc o las bandas que rodean los murales teotihuacanos. Ello testimonia la uniformidad en la representación iconográfica celeste y estelar a lo largo de un vasto periodo tanto en el centro de México como en otras zonas de Mesoamérica.

11. Las nubes representadas en el f. 85v. (fig. 3b) de la sección histórica del *Códice Vaticano A* constituyen un ejemplo de la continuidad de la tradición figurativa mesoamericana desde el Preclásico hasta la época colonial.

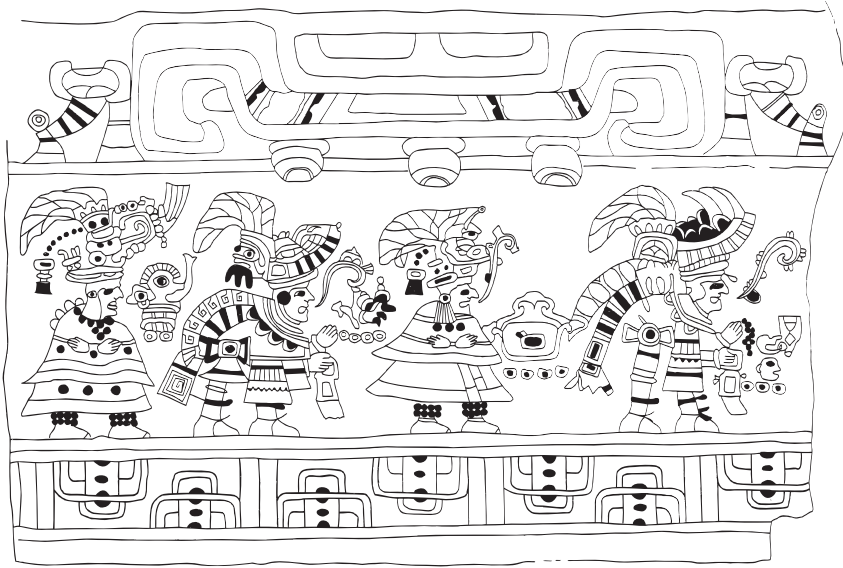
12. Seler los identifica como “ojos circulares”. Eduard Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, vol. I, p. 27 [primera ed. 1904]. *Cf.*: Elizabeth Boone, “The Coatlicues at the Templo Mayor”, *Ancient Mesoamerica*, vol. 10, núm. 2, p. 190.



3. El cielo como proveedor de agua: continuidad en la representación: a) nubes portadoras de lluvia en el Preclásico, Monumento 1 de Chalcatzingo, Morelos, cultura olmeca. Tomado de Ann Cyphers Guillén, *Chalcatzingo, Morelos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1992, p. 163;

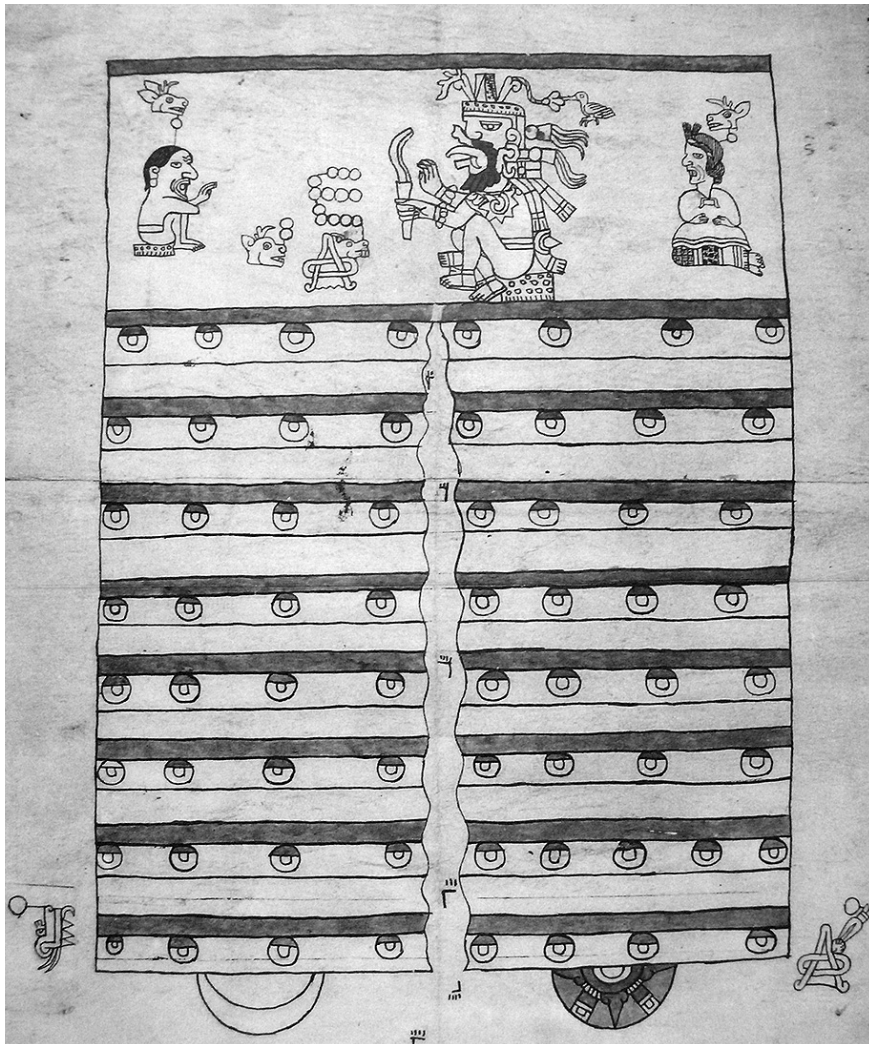


b) nubes con lluvia, siglo XVI, *Códice Vaticano A*, f. 85v. Detalle tomado del *Codex Vaticanus 3738...*, *op. cit.* (*supra* n. 8), f. 85v.



4. El cielo representado como las fauces de una serpiente. Según la tradición prehispánica, la banda celeste se figura como la porción superior de las fauces abiertas de un animal sobrenatural, generalmente la serpiente. En este caso, el mascarón enmarca una procesión de personajes acompañados por su nombre calendárico, Monte Albán, Tumba 105, Muro sur. Dibujo de Rodrigo Ramírez Sánchez tomado de Beatriz de la Fuente, “Tumba 105. Montículo de la Piedra de Letra”, en Beatriz de la Fuente y Bernd Fahmel Beyer (coords.), *La pintura mural prehispánica en México*, vol. III, Oaxaca, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, t. I, p. 111.

El motivo de “ojos estelares” se incluyó en cada uno de los nueve niveles celestes representados en el *Rollo Selden*, documento colonial proveniente de la Mixteca, donde aparece la imagen que más se acerca a la del documento del *Vaticano A*, pues muestra un cielo compuesto por una serie de niveles verticales (fig. 5). Sin embargo, a diferencia de aquél, el documento mixteco presenta una composición de nueve niveles, ocho de los cuales están ocupados por estrellas y el último por una escena donde interactúan diferentes personajes míticos (la pareja primigenia 1-venado y Quetzalcoatl). Esta escena superior se toma como parte de la composición porque está delimitada por una casilla, tal como sucede en las imágenes escenificadas dentro del cielo en los códices de la Mixteca. Finalmente, un sol y una luna ubicados en el cielo más bajo, aunque en el mismo piso, se asoman dirigiéndose hacia la Tierra.



5. Cielo mixteca estratificado, *Rollo Selden*. La imagen presenta un cielo de ocho niveles ocupados por estrellas y un nivel superior donde se desarrollan algunas escenas de la historia mítica de la comunidad: Quetzalcoatl aparece ante la pareja 1-venado. Fragmento tomado de Cottie Arthur Burland, *The Selden Roll: An Ancient Mexican Picture Manuscript in the Bodleian Library of Oxford*, Berlín, Gebr. Mann, 1955, s.p.

Este gesto se reproduce en otros documentos de tradición indígena, como el *Códice Selden* y el *Códice Nuttall*, donde dos astros descienden a la Tierra en su forma antropomorfa, ricamente ataviados y armados. Por otra parte, la representación de secuencias narrativas míticas dentro de “cavidades celestes” también es un tema cuyo antecedente se puede rastrear en los documentos indígenas, como en el *Códice Nuttall* (lám. 19), en el *Códice Vindobonensis* (lám. 48) (fig. 6a) y en el *Códice colombino* (lám. 26) (fig. b).

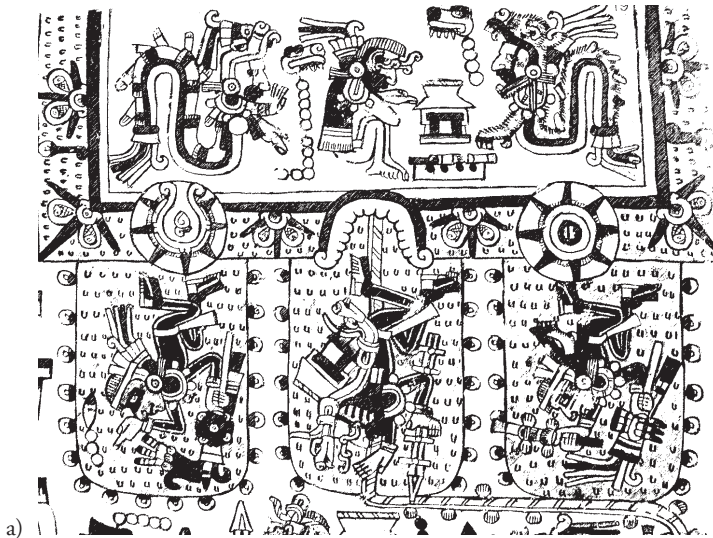
En todos estos casos, el cielo se ha representado como una “cavidad” que contiene escenas míticas —donde aparecen diferentes personajes, objetos y hasta edificaciones— y cuyas paredes están formadas por bandas que muestran objetos relacionados con el contexto celeste. Los motivos que conforman la iconografía del cielo son ojos estelares, signos de Venus, pedernales y rayos (como los que aparecen alrededor del disco solar aludiendo al concepto de *irradiación*, no a los relámpagos).

Otros elementos comúnmente asociados a la representación del cielo son volutas de humo-nubes y en ocasiones agua o una materia grisácea con puntos negros que parece aludir al cielo nocturno.¹³ Por último, debe mencionarse que las paredes de la cavidad celeste también están compuestas por materia orgánica, como sangre, huesos, una materia amarilla similar a la grasa subdérmica y una densa materia negruzca que recuerda el cielo de noche. Algunos de estos elementos encuentran su justificación en el mito de la creación del cielo y la tierra a partir del cuerpo mutilado de una criatura salvaje: Tlal-teotl (figs. 7a y 7b).¹⁴

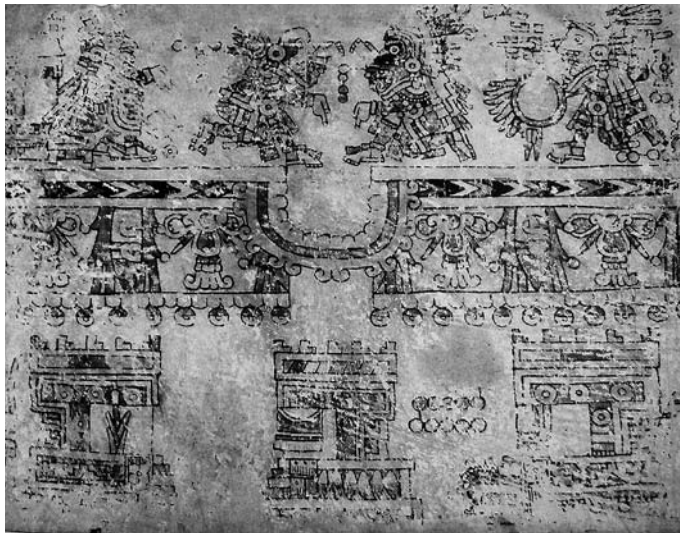
La representación de las paredes del cielo en los códices históricos mixtecos también recuerda la materia orgánica que forma las paredes de los ríos y otros cuerpos de agua, así como el borde inferior de las montañas, lo cual remite a

13. Este tipo de objetos asociados con el contexto celeste aparecen representados en los códices: *Borgia* (láms. 18, 23, 24, 27-37, 40-42, 49-52, 55, 63, 66, 68, 69, 71), *borbónico* (lám. 16), *Vaticano B* (láms. 19-22, 39, 43-48), *Fejérváry-Mayer* (lám. 34), *Laud* (láms. 1, 14, 17, 41, 43), *Selden* (láms. 1 y 2), *Vindobonensis* (láms. 13, 35, 47, 48), *colombino* (lám. 26) y *Rollo Selden* (lám. 1).

14. Según este mito, la diosa de la tierra, Tlaltecuhltli, tenía un cuerpo lleno de ojos, garras y dientes; era feroz y mordía. Esta deidad fue partida a la mitad por otros dos dioses para crear con una parte la tierra y con la otra el cielo. “Histoire du Mechique”, en Rafael Tena (paleografía y trad.), *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien de México), 2002, p. 151. La alusión a ojos y dientes puede explicarse iconográficamente a partir de los ojos-estelares y colmillos-pedernales, principales componentes de la materia celeste presente en las imágenes de la tradición del México central.

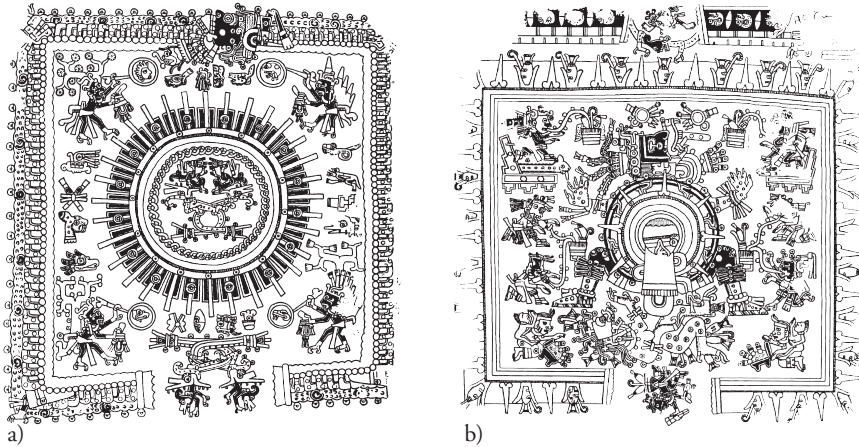


a)



b)

6. Cielos de tradición indígena representados como cavidades orgánicas en cuyo interior se narran escenas míticas: a) astros descendiendo del cielo, *Códice Nuttall*, lám. 19. Fragmento tomado del *Codex Zouche-Nuttall. Ms. 39671*, British Museum, Londres, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1992, f. 19; b) *Códice Becker I*, lám. 4. Fragmento tomado del *Códice Alfonso Caso. La vida de 8-venado*, Garra de Tigre: *Códice colombino-Becker I*, México, Patronato Indígena, 1996, f. 4.



7a) El cielo nocturno, formado por el cuerpo desmembrado de una deidad, rodea la cuenta del calendario y los cuatro árboles ubicados alrededor del centro de la Tierra, *Códice Borgia*, lám. 30. Fragmento tomado de Anders *et al.*, *op. cit.* (*infra* n. 26), p. 195; b) escena ritual representada en el interior de un cielo diurno; *Códice Borgia*, lám. 43. Fragmento tomado de Anders *et al.*, *ibidem*, p. 233.

la “materialidad orgánica” de estos espacios.¹⁵ De hecho, en el mismo *Códice Vaticano A*, en la sección denominada histórica, aparece el cielo representado

15. El cielo concebido como cavidad es una idea que se sustenta al realizar el análisis lingüístico en el caso nahua. La construcción *ilhuicatl itic* (en el [interior del] cielo) remite a la noción de un cielo que “contiene” algo, como si se tratara de un vientre. John Frederick Schwaller, “The *Ilhuica* of the Nahuas; is Heaven Just a Place?”, *The Americas*, vol. 62, núm. 3, 2006, p. 391, n. 3. Algunos ejemplos de esta construcción los estudia Schwaller y pueden citarse: “Auh inic oquichtli ompa moietztica in ilhuicatl itic in tlatochantzincó” (trad.: “And as a man, there he is in the center of heaven in his honored ruler’s house”), en Sahagún, “The Aztec-Spanish Dialogues of 1524”, Klor de Alva (ed. y trad.), *Alcheringa/Ethnopoetics*, vol. 4, núm. 2, 1980, p. 94; tomado de Sahagún, *Coloquios y doctrina cristiana*, Miguel León-Portilla (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 128-129; “Ynic ceccan ompa ynihuicatlitic”, en *Doctrina cristiana en lengua española y mexicana por los religiosos de la Orden de Santo Domingo*, edición facsimilar, Madrid, Cultura Hispánica, 1944, f. 12; “Ascensión ytlecahuiliztzin Ylhuicatl itic yn totecuyo Jesu Christo...”, en Molina, *Confesionario mayor en la lengua mexicana y castellana (1659)*, edición facsimilar, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, f. 27v.; “Yn ilhuicac itic ompa ye ya huitz in yectli yan xochitl yectli yan cuicatl”, en John Bierhost, *Cantares mexicanos. Songs of the Aztecs*, Stanford University Press, 1985, pp. 162-163; “Ye huilia iztac Quauhtli mapopoyahua ye quetzaltotl ye tlahuquechol y mopopoyauhque ilhuicatl itic tlahuepantzin”, en Bierhost, *op. cit.*, pp. 378-379.

como una cavidad que contiene estrellas pintadas a la usanza europea y situadas en una especie de cajetes con agua.¹⁶

Al respecto, Katarzyna Mikulska, quien ha estudiado la representación gráfica del cielo en el contexto indígena, sugiere una estrecha asociación entre el cielo y el inframundo, o sitio de los muertos y los antepasados, basada no sólo en el análisis iconográfico del Mictlan y el cielo nocturno, sino en las evidencias lingüísticas. La estrecha relación entre el Omeyocan y el Mictlan —entendidos como los cielos diurno y nocturno— se funda en un principio de oposición que trasciende el emplazamiento de los espacios superior e inferior, debido a que iconográficamente las imágenes del cielo nocturno son casi del todo iguales a las del interior de la tierra, es decir, el inframundo indígena. Además, la autora realizó el análisis filológico del término *ilhuicatl* para determinar su campo semántico y observó los contextos en que se usa, además de cotejar esa información con las representaciones gráficas de los códices.¹⁷ Mikulska examina las fuentes relativas a las diferentes palabras y composiciones de la tradición oral que podían utilizarse para designar el cielo. En su estudio, señala que la palabra *ilhuicatl* se relaciona con otros términos en construcciones binarias que forman difrasismos, recurso literario usado con frecuencia en el discurso mesoamericano de prestigio. Los términos que aparecen asociados con *ilhuicatl* son Tonatiuh (Sol), Tlalocan (lugar de Tlaloc), Mictlan (lugar de los muertos) y Chicunauhnepaniuhcan (el lugar de las nueve uniones).¹⁸ La palabra *ilhuicatl* la emplea el glosista del *Códice Vaticano A* para referirse a los siete pisos inferiores del esquema celeste, pero la autora no menciona ninguna relación entre los términos utilizados en el ejemplar aquí analizado: *ilhuicatl* y *teotl*.

Por lo tanto, desde la tradición indígena, el *ilhuicatl* o cielo puede comprenderse como un sitio vinculado con los antepasados gracias a su asociación textual con la región de los muertos (Mictlan, Tlalocan, el cielo occidental de las *cihuateteo* y el paraíso de los guerreros muertos en combate)¹⁹ y a la presencia

16. Véase *Códice Vaticano A*, ff. 85r-89v.

17. Véase Mikulska, *op. cit.*, pp. 151-171. Para registrar las expresiones textuales del cielo, la autora se basó principalmente en el texto náhuatl del Libro VI del *Códice florentino*.

18. Cfr. Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, Lib. VI, en Mikulska, *op. cit.*, pp. 153-160.

19. La palabra *chicunauhnepaniuhcan* se menciona en el Libro VI de Sahagún, referente a la filosofía natural; Leopoldo Valiñas proporcionó información valiosa para ubicar con exactitud este término en el texto sahumaguntino: Sahagún, "Libro VI", *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*, Arthur J.O. Anderson y Charles E. Dibble (trads.), Santa Fe, University of Utah-The School of American Research, 1982, pp. 175, 176, 183, 187, 202

de escenas relacionadas con los fundadores de linaje y los dioses primigenios en los códices históricos de la Mixteca, aunque esto no implica que el cielo sea un lugar de destino para los muertos en un sentido similar al construido por la escatología cristiana. Puede afirmarse entonces que los diferentes documentos que presentan escenas celestes en cualquier formato dentro de la tradición indígena ofrecen así fragmentos de sus propias historias de fundación escenificadas en el interior de este espacio celeste. Lo mismo sucede con los astros (Sol, Luna y Venus), que aparecen en los códices en el momento de su descenso a la Tierra, el momento preciso de su intervención en la historia humana. Debo mencionar que la ubicación específica de estos astros dentro de un nivel vertical del cielo sólo se plantea en la imagen de un ejemplar: el *Códice Vaticano A*. Aunque hay otras referencias a este tipo de organización en los que aparentan ser pisos, la información ofrecida en dichos documentos no coincide con la versión del ejemplar del *Vaticano A*. De hecho, ninguno de los documentos que sugieren este arreglo asocia con los distintos niveles el mismo contenido, sin mencionar que los nombres nahuas de los cielos presentes en este libro no vuelven a repetirse en otras fuentes.²⁰

En cuanto al texto explicativo de dicho documento, se ha comentado que el número de divisiones “descritas” (9) no concuerda con las representadas en la imagen (11). Por fortuna, hay otros textos que permiten reconstruir la secuencia original,²¹ como la imagen del *Rollo Selden*, donde en efecto el cielo pre-

y 206. No he podido identificar otras fuentes del siglo XVI donde aparezca el término nahua *chicunauhnepaniuhcan*.

20. Las discrepancias entre la información del *Códice Vaticano A* y la presentada en otros documentos son notables, empezando por la identificación del número de niveles. En la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, el cielo se compone de estos ocho (+1) niveles: 1^{er} cielo: la estrella hembra: Citlalinicue y Citlallatonac, que es macho; 2^o cielo: las mujeres descarnadas *tzitzimime*; 3^{er} cielo: los 400 hombres de cinco diferentes colores; 4^o cielo: todos los géneros de aves, pues de ahí vienen; 5^o cielo: culebras de fuego o cometas; 6^o cielo: los aires; 7^o cielo: el polvo; 8^o cielo: lugar donde se juntaban todos los dioses, quienes no podían subir más allá, al sitio donde se hallaban Tonacatecuhtli y su mujer (9^o cielo, no contado en la glosa). “De cómo contaban el año y de lo que había en los ocho cielos primeros”, en *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, cap. XXI, en Tena, *op. cit.*, p. 81. Por otra parte, en la “Histoire du Mechique” se informa que los mexicanos tenían trece cielos y que cada uno de ellos estaba ocupado por un dios (*ibidem*, p. 143). En la misma obra, los informantes de Chalco entrevistados por el compilador comentan que “hay nueve cielos, pero no saben donde están el sol, la luna, las estrellas y los dioses” (*ibidem*, p. 155).

21. Mikulska estudia las fuentes donde aparece tal designación en *op. cit.*, pp. 152-160.

senta nueve divisiones o, para ser más precisos, 8+1.²² Esta noción se cumple en parte en la primera lámina del *Códice Vaticano A*, pues, como se ha indicado, la imagen ha sido segmentada intencionalmente para que en una lámina quepan nueve cielos y en la contigua los últimos dos estratos.

Con objeto de precisar aún más el concepto de nueve divisiones, conviene analizar lingüísticamente el término *chicunauhnepaniuhcan*, en el que se identifican las siguientes raíces: *chicunauh* (nueve) y *nepaniuhqui* (travesaño o cruce), además del locativo *can* (donde) al final. De las tres raíces, es en particular difícil interpretar la segunda —que es precisamente la que brinda la definición del objeto calificado con el numeral “nueve” y el locativo *can*—, aunque puede traducirse como una serie de “uniones”.

Alfredo López Austin traduce *nepaniuhqui* como “lugar de los nueve pisos”, basado en el significado del verbo *nepanoa*: “echar una cosa sobre otra”;²³ sin embargo, en el diccionario de Molina el término aparece en otro contexto, asociado con el término arquitectónico “cruceiro” (presente en las cúpulas de las iglesias cristianas).²⁴ En ambos casos la palabra designa la unión de elementos derivada del mismo verbo: *nepanoa*, aunque en el caso del cruceiro no implica necesariamente la superposición de niveles verticales, sino de objetos (arcos) colocados en una composición radial, por lo que la reconstrucción del “plano” del cielo parece ser más compleja de lo que se ha planteado, pues no queda claro si el diseño implica una construcción en pisos-escalones, bóvedas o cruceiros —a pesar de que la bóveda es una introducción europea al sistema arquitectónico.

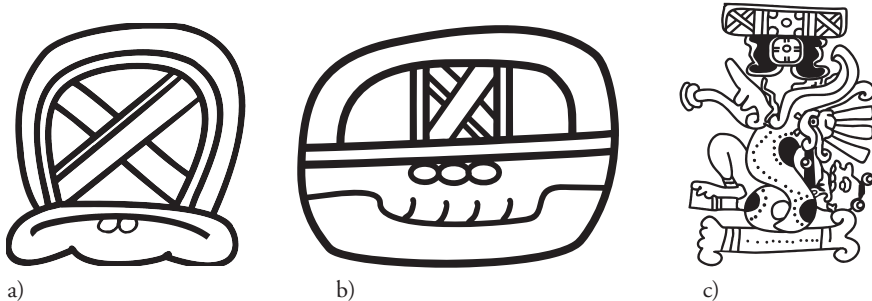
Al observar lo que sucede en el contexto maya, el análisis de tres imágenes aporta información sugerente para el tema:²⁵

22. De ellos, ocho están ocupados por estrellas y sólo el último por personajes, aunque para ser más precisos se trata de una secuencia narrativa compleja diferente de la imagen presentada en el documento vaticano.

23. López Austin, *op. cit.*, pp. 226-228. La traducción del verbo aparece en Molina: “*nepanoa.nitla*, juntar una cosa con otra o echar una cosa sobre otra”, *Vocabulario...*, *op. cit.*, p. 68.

24. Molina traduce *cruceiro* como *vitoliuhcanepaniuhqui*, término compuesto por estas dos raíces: *vitoliuhqui*: “arco toral o puente de cal y canto”, y *nepaniuhqui*, aunque esta construcción no aparece en el vocabulario (información proporcionada por Leopoldo Valiñas, 2008). En este contexto no se refiere a una superposición vertical de elementos, sino a una composición radial de arcos. Molina, *Vocabulario...*, *op. cit.*, pp. 32 y 157. Por lo tanto, coincido con la traducción de Josefina García Quintana, quien interpreta el término como “lugar de las nueve confluencias” en “El baño ritual entre los nahuas según el *Códice florentino*”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. VIII, 1969, pp. 189-214.

25. Las tres imágenes fueron señaladas por Erik Velásquez (información personal, enero de



8a) Logograma AT (cruce). El logograma incorpora un par de bandas cruzadas; en este ejemplo aparece sobre la sílaba “na” representada por el fonograma en forma de boca. Por estar separado del resto del contexto no se puede reconstruir la lectura. Dibujo de la autora basado en Harri Kettunen y Cristophe Helmke, *Introducción a los jeroglíficos mayas. Manual para el Taller de Escritura*, Juan Ignacio Cases Martín (trad.), en www.mesoweb.com/resources/manual/jm2004.pdf, p. 71; b) logograma CHAN/KAN (cielo). Dibujo de la autora basado en Kettunen y Helmke, *op. cit.*, p. 72; c) signo celeste que implica el cruce de dos bandas. La banda celeste de esta imagen incluye tres glifos: un quincunce y un glifo de bandas cruzadas que se repite dos veces. La imagen del Sol (glifo K’IN) emerge de la banda (cielo) para ser devorada por una serpiente durante un eclipse. *Códice Madrid*, lám. 67. Dibujo de la autora basado en un detalle tomado de José Antonio Villacorta y Carlos A. Villacorta, *Códices mayas*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1976, p. 116.

1. Logograma AT (fig. 8a), formado por un par de bandas cruzadas que significa “cruce”.

2. Logograma CHAN/KAN (fig. 8b), que significa “cielo” e incluye el motivo de bandas cruzadas.

3. Glifo de bandas cruzadas en contexto celeste (fig. 8c), que es uno de los más recurrentes en el imaginario del cielo maya.

Como puede apreciarse en los dos últimos casos, el cielo se relaciona con el concepto de “cruce.” Estos datos podrían complementar la información obtenida en el centro de México para proponer un esquema de cielo que implica el

2009). Debo aclarar que el análisis iconográfico de los signos escriturarios es una labor muy delicada debido a que estos signos han sustituido su relación icónica por otra fonética; sin embargo, en este caso concreto considero que comparar resulta pertinente para comprender mejor la tradicional estructuración cosmológica indígena.

cruce de caminos, vías o cualquier otro concepto, y no precisamente la superposición de pisos, como hasta ahora se ha propuesto.

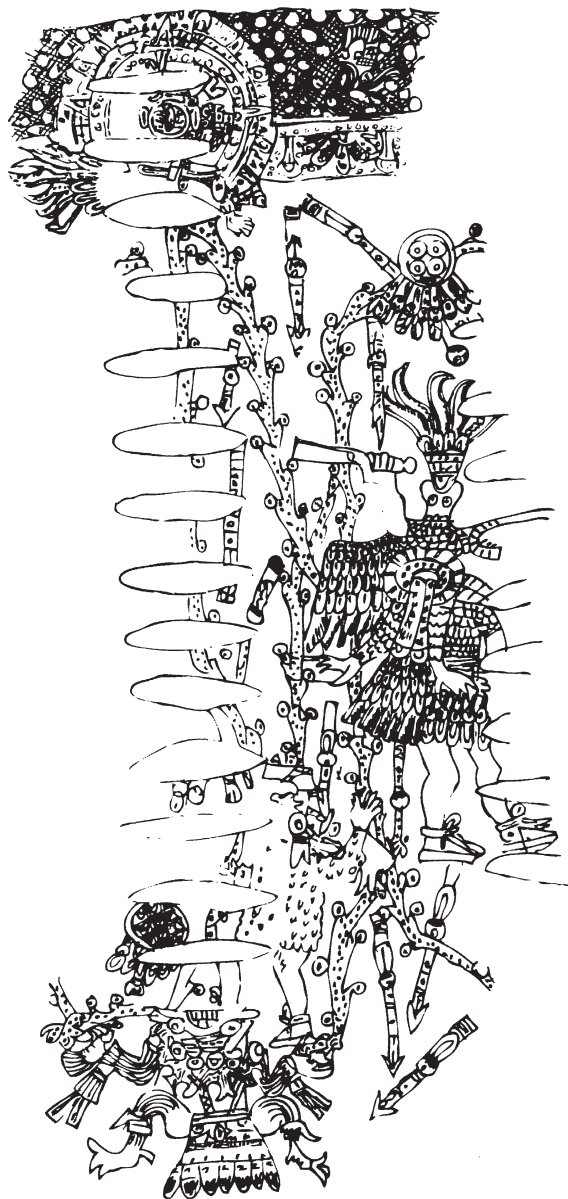
Para finalizar este apartado, debo mencionar un par de imágenes prehispánicas en que se representan cielos aparentemente organizados en estratos verticales.

La primera es un grabado que se encuentra en el objeto denominado *Hueso de Culhuacan* (fig. 9), donde se figura una tierra zoomorfa con las fauces abiertas, separada del cielo a una distancia de 14 pedernales. Esos objetos se han colocado a manera de escalones entre el cielo y la tierra. Lo interesante es que en dicha representación el cielo se ha desplegado en la parte superior como una unidad bien delimitada que incluye las estrellas, la materia celeste y el Sol, tal como sucede en los códices del grupo Borgia, y no en estratos separados como en el *Códice Ríos*. Considero que los pedernales están colocados en un “espacio intermedio” que separa el cielo de la tierra, y entonces no queda claro si lo que se ha representado es la división del cielo en estratos verticales o si se trata de otro concepto diferente.

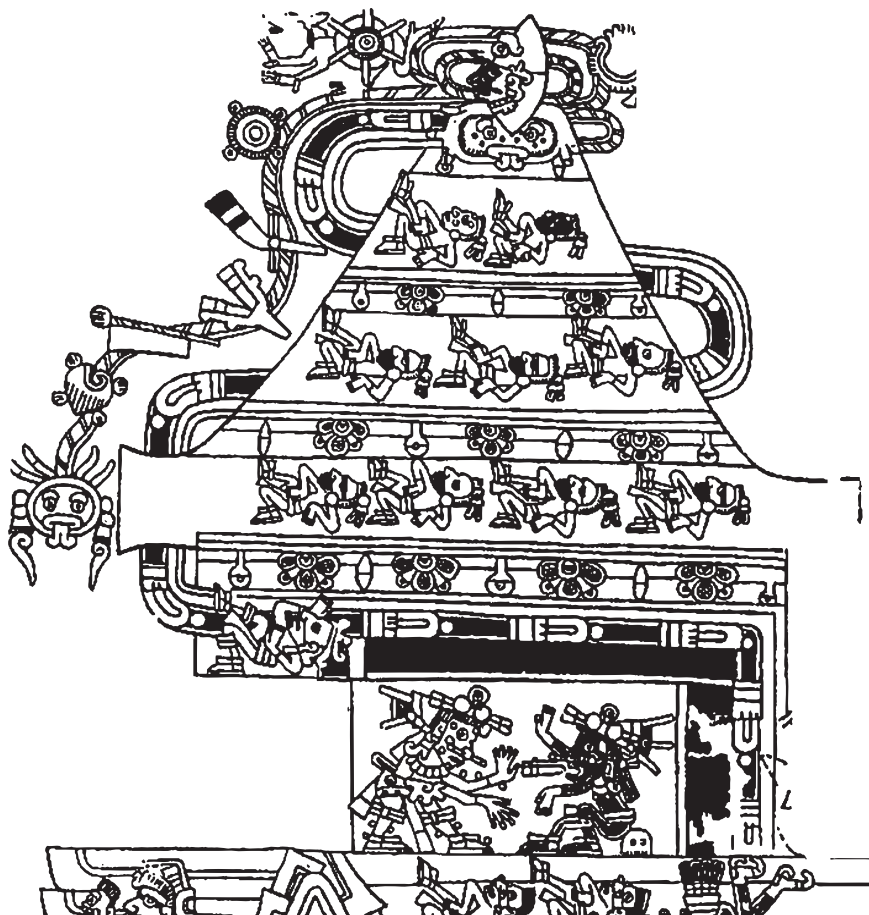
El segundo ejemplar aparece en el *Códice Borgia*, láminas 33 y 34 (figs. 10 y 11). Aunque en esta imagen sí aparece un cielo conformado por diversos niveles verticales, dicha secuencia difícilmente guarda relación con la imagen representada en el *Códice Vaticano A*.²⁶

En este documento se observan dos templos cuyo tejado está envuelto por el cuerpo de sendas serpientes que en movimiento zigzagueante se enroscan cada una sobre un monumento, mientras clavan sus fauces sobre la superficie de la tierra. Al seguirse el trayecto de los reptiles, se puede observar lo que hay en el interior del tejado de cada uno de los templos: una secuencia de personajes antropomorfos distribuidos a lo largo del interior del cuerpo serpentina —que es simultáneamente el tejado de los templos y el interior del cielo. El cuerpo de cada serpiente puede identificarse como banda celeste debido a que a lo largo de él aparece una serie de ojos estelares, pedernales y glifos de Venus. Así, lo que se representa en esta imagen no es un cielo compuesto por distintos niveles verticales, sino una banda celeste que se enrosca dando tres giros.

26. Una de estas imágenes aparece en el artículo de Mikulska, quien la identifica como un cielo femenino: Mikulska, *op. cit.*, p. 160. Por su parte, Maarten Jansen identifica esta serie como “los templos del cielo”, en Ferdinand Anders *et al.*, *Códice Borgia. Los templos del cielo y la obscuridad, oráculos y liturgia*, México, Fondo de Cultura Económica (Códices Mexicanos), 1993, p. 207.

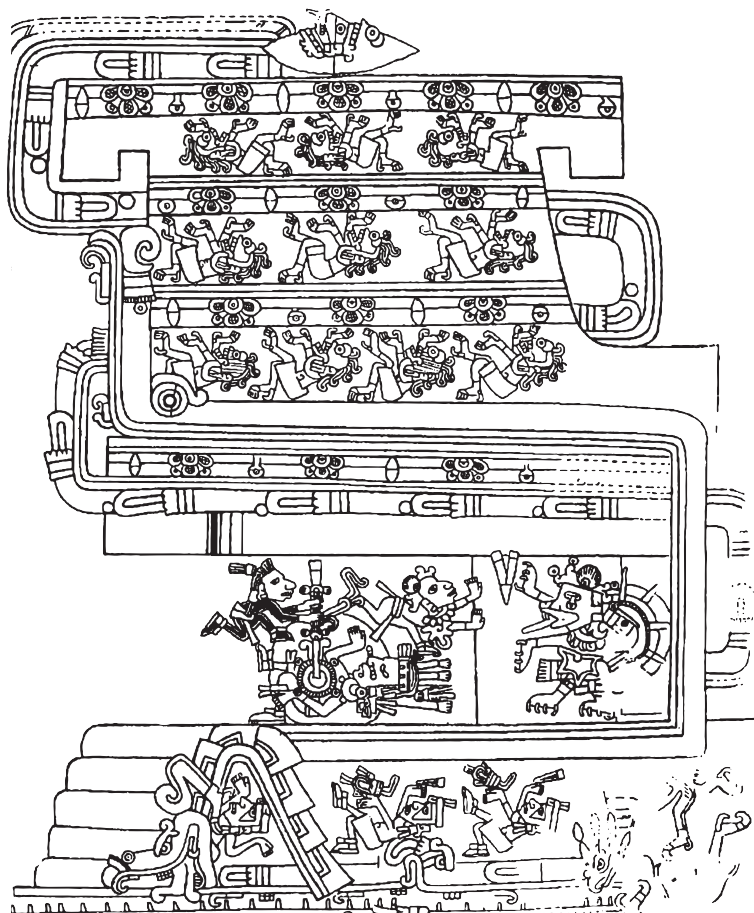


9. *Hueso de Culhuacan*: cielo, pedernales y tierra. Dibujo de Nadezda Kryvda tomado de Mikulska *op. cit.* (*supra* n. 7), p. 60.



10. Templo con cielo en el tejado. En la imagen aparece una de las escasas representaciones prehispánicas de un cielo “compuesto en estratos verticales”: templo con serpiente negra ocupado por entidades masculinas: *Códice Borgia*, lám. 33. Fragmento del dibujo de Jansen, *op. cit.* (*supra* n. 26), p. 205.

Las láminas del *Códice Borgia* no constituyen composiciones de nueve pisos; sin embargo, cada uno de los templos presenta dos tipos de personajes diferentes: la lámina 33 está ocupada por un templo cuyo cielo contiene personajes masculinos, mientras su homónimo registrado en la lámina 34 incluye entidades femeninas. La referencia textual que podría explicar la escena se encuentra en las descripciones del *Códice florentino*, donde se menciona que en el cielo lumi-



11. Templo con serpiente roja, habitado por entidades femeninas: *Códice Borgia*, lám. 34 (fragmento del dibujo de Jansen, *op. cit.* [*supra* n. 26], p. 207).

noso el Sol es acompañado por los guerreros mientras el Sol del atardecer, ubicado en el oeste, es atendido por las mujeres muertas en parto, las *cihuateteo*.²⁷

27. Sahagún, *Códice florentino*, Lib. VI, f. 175v. Otra referencia textual aparece en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* (Tena, *op. cit.*, p. 31), donde se menciona que el cielo oriental está ocupado por un Sol verdadero que recorre el cielo por la mañana y se detiene llegando al mediodía, mientras que el cielo occidental tiene un espejo donde se ve reflejada “la claridad del sol”, especie de falso Sol que recorre el cielo desde el mediodía hasta el ocaso.

De ser correcta esta analogía, la composición y representación del cielo indígena resulta más compleja de lo que hasta ahora se ha considerado, pues implicaría no sólo una división en nueve estratos verticales —que no ha quedado completamente esclarecida ni en las fuentes escritas ni en las imágenes hasta ahora conocidas—, sino también la segmentación de los espacios celestes con base en su emplazamiento cardinal (cielo oriental-masculino-solar, en oposición a su complementario, el cielo occidental-femenino-ocupado por el falso Sol). Este tipo de organización se insinuaría debido a la asociación establecida por el pintor del *Códice Vaticano A*, que relaciona cinco de los cielos con un color. Aunque no es contundente esta relación por la complejidad de la imagen, la asociación cromática con los cuatro rumbos cardinales —y el centro— puede justificarse desde la tradición indígena, como se observa por ejemplo en el cosmograma presente en el *Códice Fejérváry-Mayer*.²⁸

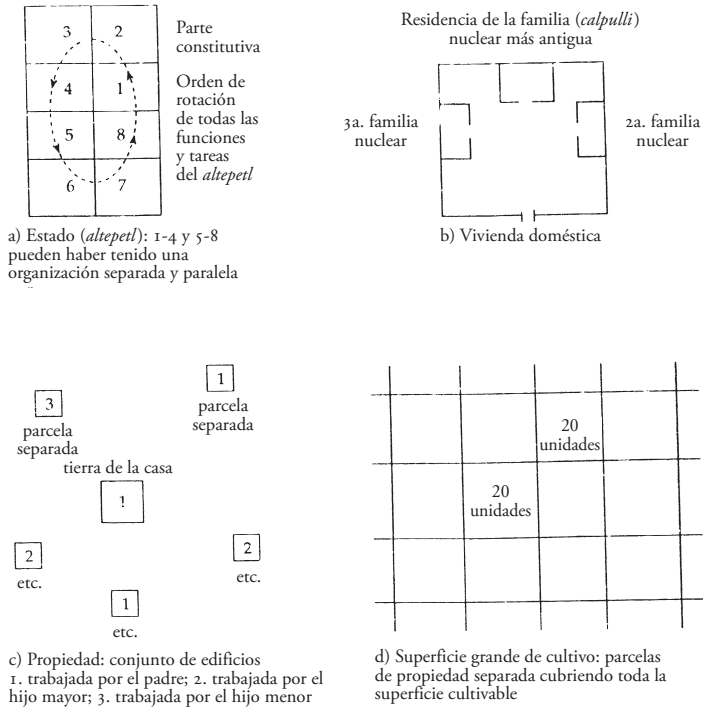
Desde esta perspectiva, las nueve divisiones o uniones del espacio superior no implicarían necesariamente una división en pisos, sino una segmentación en distintos espacios que puede resultar tan compleja como la de los diferentes sitios que componen una comunidad o el mismo *altepetl*, en lo que James Lockhart ha identificado como organización modular (fig. 12).²⁹ Al analizar los códices mixtecos, donde aparecen palacios, templos, objetos y personajes interactuando en el interior del cielo, se obtiene una imagen muy similar a las descripciones del inframundo presentes en obras como el *Popol Vuh* y la *Leyenda de los soles*.³⁰ En ambos documentos, el inframundo está compuesto por distintas regiones, palacios, jardines y templos donde los personajes escenifican diferentes aventuras, tal como sucede en las imágenes del inframundo presentes en el *Códice Vaticano A* (fig. 2).³¹ En ninguna de estas fuentes se plantea que

28. Elementos de cinco colores asociados con el cielo aparecen también en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* (*ibidem*, p. 81), donde se menciona que uno de los cielos está ocupado por 400 hombres de cinco diferentes colores: amarillo, negro, blanco, azul y colorado.

29. Esta cualidad se observa al estudiar la organización del *altepetl* (Estado), la vivienda doméstica, la distribución de tierras para el cultivo, los versos de una canción, la sucesión de elementos ornamentales y el funcionamiento del calendario. James Lockhart, *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de los indios del México central, siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 616-619.

30. El descendimiento de Quetzalcoatl al Mictlan es un ejemplo de este tipo de secuencias: *Leyenda de los soles*, en Tena, *op. cit.*, pp. 177-178. En el área maya se puede ejemplificar con el descenso de los gemelos al Xibalba. Véase *Popol Vuh*, Allen J. Christenson (trad.), Alresford, O Books, 2003.

31. La organización de escenas históricas, míticas y futuras (presagios) sobre una figura de



12. Formas de organización modular en el mundo nahua: imagen tomada de Lockhart, *op. cit.* (*supra* n. 29), p. 618.

el recorrido implique el descenso o ascenso por estratos verticales, como sí se aprecia en cambio claramente en la organización espacial del cielo, purgatorio e infierno de la *Divina comedia*.³²

Para concluir este apartado, considero que las imágenes aquí presentadas (figs. I-III) aluden a diferentes conceptos, a pesar de que todas incluyen lo que a primera vista parecería una composición vertical estratificada del cielo. Únicamente las imágenes de los códices *Vaticano A* y *Rollo Selden* parecen

ocho segmentos y un centro (o forma de nueve espacios) se observa en las imágenes del Libro XII del *Códice florentino*, donde cada una de las imágenes ayuda a construir la forma de la tierra de la Nueva Era que se inaugura con la llegada de los europeos. Cfr. Diana Magaloni, "Images of the Beginning: The Painted Story of the Conquest of Mexico in Book XII of the *Florentine Codex*", tesis doctoral en historia del arte, Universidad de Yale, 2004, *passim*.

32. Cfr. Nielsen y Sellner, *op. cit.*, donde se ofrece un estudio detallado sobre este tema.

remitir a la misma idea, aunque se pueden apreciar importantes diferencias en cuanto a su contenido. El pintor del *Rollo Selden* integra elementos iconográficos indígenas a la construcción en capas, además de recalcar el vínculo entre la historia fundacional y el linaje del pueblo, por lo que se encuentra a medio camino entre el ejemplar del *Vaticano A* y las imágenes prehispánicas aquí analizadas.

Finalmente, presento una última figura que proviene del área maya—contenida en el *Chilam Balam de Kaua*—³³ y que genera el vínculo de unión entre ambas tradiciones cosmológicas: la mesoamericana y la europea (fig. 13). A pesar de haber sido realizada por manos indígenas, la figura reproduce el modelo geocéntrico de las esferas del universo, que, como se explicará en el siguiente capítulo, hunde sus raíces en la tradición figurativa de Occidente.

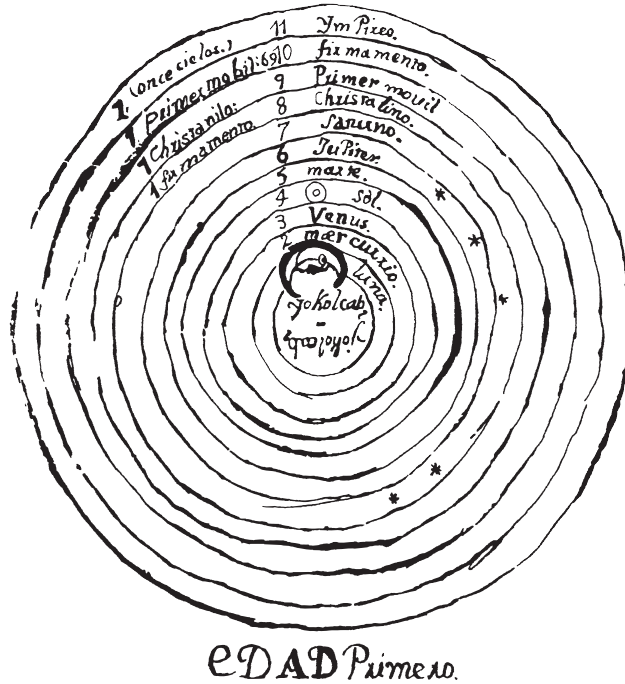
Los cielos en la tradición europea renacentista

La imagen del cosmos, aceptada en el Renacimiento, era una compleja construcción influida por distintas tradiciones, que puede resumirse, en un sentido muy amplio, de la siguiente manera.

El universo se concebía conforme al principio aristotélico de una Tierra circular colocada en el centro del cosmos y rodeada por diferentes componentes esféricos que realizaban una secuencia de movimientos armónicos estudiados por una de las siete artes liberales: la astronomía.

La primera esfera que rodeaba a la Tierra estaba formada por agua; la segunda, por viento, y la tercera, por fuego; estas capas constituían la región infralunar, considerada de menor calidad que las esferas superiores que comprendían a los planetas en el siguiente orden: Luna (4), Mercurio (5), Venus (6), Sol (7), Marte (8), Júpiter (9) y Saturno (10). Finalmente, en la decimoprimera esfera se encontraba el Firmamento, con las estrellas adosadas a él, incluidas las doce constelaciones zodiacales. Cada una de las esferas superiores estaba ocupada por una materia transparente e incorrupta (a diferencia de las esferas

33. *An Encounter of Two Worlds: the Book of Chilam Balam de Kaua*, Victoria Bricker y Helga-Maria Miram (trad. y notas), Nueva Orleans, Tulane University-Middle American Research Institute, 2002, p. 92. El documento es tardío, pues registra fechas del siglo XVIII y hasta de principios del XIX (pp. 3-4).



13. Las Esferas Celestes, Edad Primera, *Chilam Balam de Kaua*. Modelo esférico geocéntrico creado en contexto maya, que incluye (del centro a la periferia): Tierra, Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno, Firmamento (Esfera Cristalina), Primer Motor y Empíreo. Imagen tomada de *An Encounter of Two Worlds...*, op. cit. (supra n. 33), p. 92.

infralunares); en ellas se alojaban los planetas que recorrían su espacio interno describiendo una trayectoria circular, considerado el más perfecto de los movimientos. Lo mismo sucedía con la esfera del extremo superior que contenía al firmamento, pues, como las estrellas estaban fijadas en él, los antiguos consideraban que el cielo era el que se desplazaba alrededor de la Tierra e imprimía así movimiento a las constelaciones.

Las esferas se movían gracias a la influencia del Primer Motor, que era el componente más externo del sistema y, a diferencia de los demás elementos, no giraba, pues permanecía inmutable. Esta noción es fundamental porque, a pesar de la precisión y sincronía de la dinámica celeste, el movimiento implicaba cierto grado de imperfección. Por esta razón, el Primer Motor o *Primum*

Movile, al ser estático, constituía una entidad plena vinculada con la idea de perfección y eternidad (fig. 14).³⁴

Los filósofos consideraban que los niveles superiores eran más “puros” por estar más cerca del *Primum Movile* y, en sentido opuesto, que a medida que se descendía a la Tierra, las cualidades o la materia de cada esfera eran más corruptas. De este modo, los elementos de mejores cualidades eran las constelaciones del zodiaco, mientras la Tierra se encontraba al final de la lista, generando una oposición entre lo superior-inmaterial-puro *versus* lo inferior-material-corrupto.

Esta explicación del mundo según los principios aristotélicos satisfizo las exigencias de los teólogos escolásticos, quienes encontraron en la armonía del sistema una explicación cosmológica coherente con la revelación cristiana, ya que se identificaba al Dios omnipotente con el Primer Motor, al que estaban sujetos todos los componentes del sistema. Para complementar el esquema se agregaron otras dos divisiones a la imagen de los cielos, correspondientes a las esferas Empírea y Cristalina, que forman parte del Primer Motor. El Cielo Empíreo es el más alto y corresponde al sitio donde Dios tiene su trono.³⁵

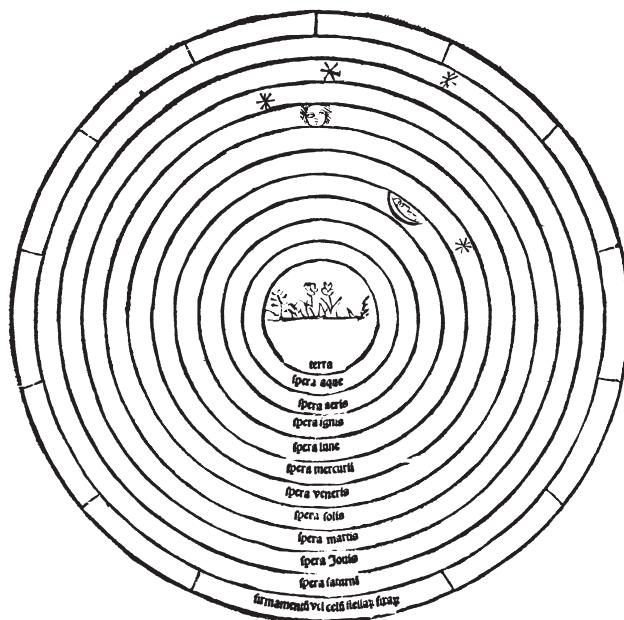
Es necesario señalar que la adaptación de las ideas aristotélicas se debe en gran medida a Tomás de Aquino, quien identificaba a Dios como la causa suprema o primera.³⁶ Sus planteamientos se difundieron a través de la escolástica, que contaba entre sus más fieles seguidores con los dominicos, dedicados a la predicación y en especial a la docencia universitaria.³⁷

34. El esquema geocéntrico aristotélico proponía otro tipo de motores inteligentes, como los motores de los planetas y las estrellas, cuyo número podría variar. Para conocer el sistema aristotélico véase Aristóteles, *Metafísica*, Madrid, Austral, 2000, y *Meteorológica*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.

35. Bricker y Miram, *op. cit.*, p. 12. La introducción al sistema de los últimos tres cielos se debe a los teólogos; de este modo, los nueve cielos formados por los siete planetas, el Firmamento y el Primer Motor aumentan a once. La explicación es la siguiente: “El octavo cielo tiene tres movimientos distintos, por los cuales se arguyen los dos cielos superiores: que el undécimo no lo ponen los astrólogos, que no le conocen sino los teólogos, inducidos por muchas razones teológicas”, en Alejo Venegas, *Primera parte de las diferencias de los libros que hay en el universo*, Salamanca, Casa de Pedro Laso, 1572, f. 150r.

36. Tomás de Aquino describió cinco vías para fundamentar la existencia de Dios: el primero de sus argumentos es la vía del motor inmóvil y en ella reconoce a Dios como el principio universal. Véase santo Tomás de Aquino, *Comentario al libro de Aristóteles sobre la generación y la corrupción; los principios de la naturaleza y otros opúsculos cosmológicos*, Ignacio Aguinaldo Sáenz y Bienvenido Turiel (introd. y trad.), Pamplona, Eunsa, [2005], y Johannes Hirschberger, *Historia de la filosofía*, Barcelona, Herder, 1982, vol. I, pp. 328-393.

37. En la Real y Pontificia Universidad de México, desde sus inicios, la presencia dominica



14. Universo geocéntrico según Aristóteles. El diagrama muestra una composición de once esferas alrededor de la Tierra ubicada en el espacio central: 1. Agua, 2. Aire, 3. Fuego, 4. Luna, 5. Mercurio, 6. Venus, 7. Sol, 8. Marte, 9. Júpiter, 10. Saturno, 11. Firmamento dividido por las doce casas del zodiaco. La figura proviene de una edición temprana de Aristóteles, *Libri de caelo et mundo*, con comentarios de Tomás de Aquino, Venecia, 1495, f. 44. Imagen tomada de Heninger Jr., *op. cit.* (*infra* n. 39), p. 36.

Volviendo al terreno de la imagen, la representación de los cielos implicaba necesariamente la reconstrucción gráfica de todo el sistema, que por lo general incluía también componentes temporales (como ciclo de los meses y la rueda del zodiaco) y daba pie a la construcción de complejos cosmogramas-calendarios.

Esos complejos cosmogramas presentaban a la Tierra como una esfera rodeada por las aguas. Por encima de la esfera marina se encontraban los aires y posteriormente una capa de fuego. Los siguientes niveles estaban ocupados por los planetas, que se podían representar a través de una serie de figuras antro-

en el claustro magisterial fue notable y siempre se apejó a la tradición escolástica. Cf. María del Rosario Soto Lescale, "Los colegios dominicos de la Nueva España", <http://www.comie.org.mx/congreso/memoria/v9/ponencias/at09/PRE1178137072.pdf>, consultado en noviembre de 2007.

pomorfias originadas en el panteón romano, o bien con un conjunto de signos que continuaron vigentes en los tratados de alquimia. Es preciso señalar que, de acuerdo con esta concepción cosmológica, las esferas eran espacios puros que contenían exclusivamente a los planetas y ningún otro elemento asociado, pues la materia de la que estaban formadas era transparente y pura, de ahí el nombre de esferas cristalinas. Por esta razón, el esquema idealizaba las figuras de los planetas, que se movían en el interior de las esferas conforme a trayectorias circulares que reflejaban el orden y la simetría divina. Finalmente, por encima de los planetas y en lo que conformaba la décima esfera, se ubicaba el firmamento, gran manto que contenía las estrellas; en esta capa se hallaban los signos del zodiaco —pues son constelaciones. Como las estrellas del Firmamento se encontraban más cerca del Primer Motor (decimoprimer esfera) que el resto de los componentes del sistema, se atribuían a ellas ciertas características especiales que darían lugar a la ciencia de la astrología judiciaria, según la cual los astros influyen en el destino de las criaturas.

Pero al incluirse el ciclo zodiacal en las ruedas calendáricas no necesariamente se aceptaban los planteamientos de la astrología judiciaria, sino que, en un sentido más práctico, las doce casas del zodiaco reflejan la organización del cielo a lo largo de un año; de este modo la figura de una constelación se podía asociar a un periodo temporal. Al representar un firmamento dividido en doce casas, espacios o constelaciones, se aludía a los diferentes momentos del año entendidos como meses, y esto permitía a la imagen funcionar como un calendario. Con el paso del tiempo, la rueda del zodiaco se complementó con una capa exclusivamente temporal, pues contenía los doce meses del año representados como las doce labores del ciclo agrícola.³⁸ A esta imagen se fueron añadiendo otros componentes como las cuatro estaciones o las alegorías de la noche y el día, y surgieron así grandes complejos calendáricos que mostraban la figuración espacio-temporal del mundo cristiano (fig. 15). Como se observa en las imágenes de diferentes libros, cada cosmograma podía incluir distintos referentes en su composición y, aunque en general todos los modelos incluían las once esferas del esquema clásico, en ocasiones se integraban más o menos niveles a las figuras, y cada una reproducía los elementos que más le interesaba destacar al autor del programa (tabla 1).³⁹

38. Teresa Pérez-Higuera, *Calendarios medievales: la representación del tiempo en otros tiempos*, Madrid, Encuentro, 1997, pp. 71-72.

39. Cfr. S.K. Heninger Jr., *The Cosmographical Glass: Renaissance Diagrams of the Universe*, San Marino, Huntington Library Press, 2004.



15. Cosmograma-calendario medieval: Cristo ocupa el lugar central, sustituyendo al año del esquema clásico; a su alrededor se colocan los doce signos del zodiaco y en la siguiente esfera las doce labores de los meses. *Calendario astronómico y martiroológico de Suabia (1180 d.C.)*, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart. Dibujo de la autora, basado en un fragmento de la foto de Pérez-Higuera, *op. cit.* (*supra* n. 38).

Diagramas de este tipo se produjeron desde la temprana Edad Media y se incorporaron al imaginario cristiano. El formato más común en ellos era precisamente el circular, y por tal razón recibieron el nombre de *rotae*.⁴⁰

En la figura 16 se muestra una de las versiones del esquema que contó con mayor difusión a mediados del siglo XVI. Se observa en él un importante cambio: la introducción de dos esferas en el sistema: la Empírea y la Cristalina, que, como ya se señaló, formaban parte del Primer Motor.⁴¹ Por lo tanto, en el nuevo modelo, la última esfera o “causa suprema” ha sido objeto

40. Manuel Castiñeiras, *El calendario medieval hispano*, Salamanca, Junta de Castilla y León-Consejo de Educación y Cultura, 1996, p. 281.

41. La imagen que aquí se presenta es una copia del siglo XVII que sigue considerando el sistema ptolemaico a pesar de la introducción de los conceptos copernicanos. Heninger Jr., *op. cit.*, p. 63.

de una división tripartita, aunque los tres espacios conforman una unidad. Al añadirse el Cristalino y el Cielo Empíreo se perfeccionó el trasfondo teológico del programa, en tanto que estos espacios corresponden al hábitat divino ocupado por Dios y los santos: un sitio ubicado en los niveles más altos, en “los límites del universo finito”.⁴² La repercusión de este tipo de construcciones en la cultura renacentista es evidente al analizar obras como la *Divina comedia*.

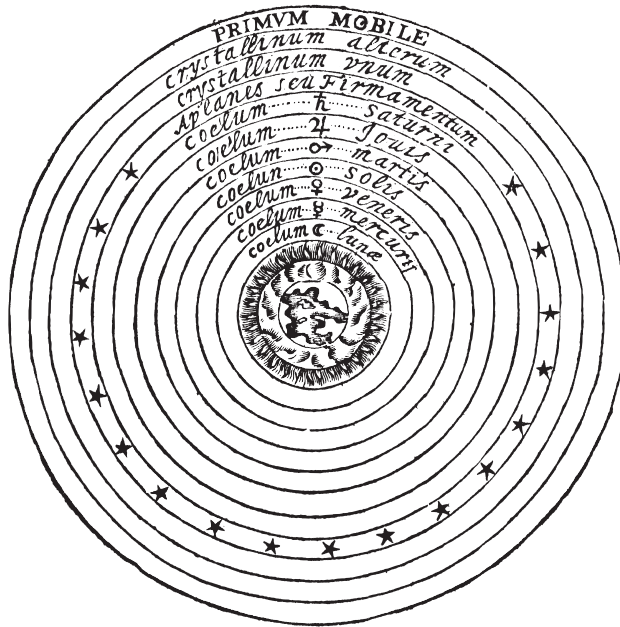
Ese diseño y su trasfondo filosófico alcanzaron amplia difusión en Occidente, por lo que en ocasiones sufrieron ligeras modificaciones y adoptaron formas más o menos esquemáticas, en función del contenido que se quisiera presentar, lo que implica que cada figura incluye diferentes elementos en su estructura. Un ejemplo de estas composiciones segmentadas aparece en la figura 17 del *Physicorum elementorum*, de Bouelles: “Los tres niveles de la creación como un *continuum* reflejo de la Santísima Trinidad”.⁴³ Esta imagen tiene por objetivo reproducir la creación de las diferentes criaturas y órdenes celestiales.

Como puede observarse, a pesar de no haber reconstruido el sistema completo, el pintor colocó cada una de las especies en el sitio que le corresponde dentro del esquema escolástico: en una esfera, los animales terrestres, marinos y aves; en otras, los planetas, las estrellas y, finalmente, algunas órdenes de ángeles, todos precedidos por la imagen de Dios (Jesucristo), quien ocupa la cabeza de la composición. Con esta imagen el autor ha aprovechado para dividir la creación en dos niveles: el *Sensibilismundus* y el *Intellectualis caelestis*, y distinguir la oposición entre la materia corrupta y el intelecto más cercano a las causas superiores.

Lo interesante de esta obra es que el autor ha introducido un esquema basado en una composición redonda, sin necesidad de incluir las esferas completas, pues le bastó delimitar una fracción del sistema, como si presentara la rebanada de un pastel: un *pars pro toto* avalado por la figura central que preside la imagen, desde la imagen, pero al mismo tiempo fuera del sistema, conforme a un arreglo similar al utilizado por el pintor del *Códice Vaticano A*, por lo que surge esta interrogante: ¿pudo haber sido un modelo similar al utilizado por el *tlacuilo* del documento novohispano?

42. *Ibidem*, p. 38.

43. *Ibidem*, pp. 84-85.



16. Sistema ptolemaico. En este esquema se aprecia la composición de trece esferas. En las más inferiores aparecen el aire y el fuego, sin nombres. Los siguientes siete niveles están designados por el término *coelum* (cielo) y contienen a los planetas. Encima de éstas se encuentra el firmamento con las estrellas fijas y posteriormente los tres niveles superiores o cielos empíreos: *Cristallinum unum*, *cristallinum alterum* y *PRIMUM MOBILE*. Pierre Gassendi, *Institutio astronomica juxta hypothesis tam veterum quam Copernici et Tychoonis*, París, 1647, p. 4. Imagen tomada de Heninger Jr., *op. cit.* (*supra* n. 39), p. 39.

*La integración de ambos universos.
El segundo Génesis reproducido en el Código Vaticano A*

Después de repasar ambas tradiciones de representación, resulta claro que el autor (o los autores) de la imagen del *Código Vaticano A* conocía y manejaba recursos de ambos contextos culturales. Ahora bien, si regresamos al contexto de producción del documento, a pesar de que hay pocas certezas sobre las circunstancias de su origen, un dato aporta valiosa información: la obra se vincula con fray Pedro de los Ríos, hermano de la orden de los dominicos.

La presencia de un posible director de proyecto vinculado a la filosofía escolástica refuerza la posibilidad de que el círculo de producción del documento



Intellectualis Caelitis

17. Los tres niveles de la creación como un *continuum* reflejo de la Santísima Trinidad, según Bouelles. En esta imagen se muestran las criaturas del mundo sensible en los niveles más bajos y las que se encuentran en los niveles superiores, más cercanas al mundo inteligible o celestial. El esquema lo encabeza el dios trinitario cristiano representado a través de la imagen de Cristo. Charles de Bouelles, *Physicorum elementorum... libri decem*, París, 1512, f. 73. Imagen tomada de Heninger Jr., *op. cit.* (*supra* n. 39), p. 85.

se basara en ella.⁴⁴ De hecho, el nexa con la orden de Santo Domingo es fundamental para comprender la génesis de la obra, pues Schwaller identificó en su estudio el papel concreto de los dominicos en la creación de modelos que permitían evocar las características del “cielo cristiano” con el término nahua *ilhuiicatl*.⁴⁵

44. Eloise Quiñones revisó las *Actas capitulares de los dominicos* y encontró que en 1553 éstos asignaron una obra aparentemente importante al padre Pedro de los Ríos, pues el título *Predam in magister opera* (maestro de obra asignado) aparece asociado a su nombre. Para la autora, tal obra podría ser precisamente la confección del proyecto *Vaticano A-Telleriano Remensis* (Quiñones, *op. cit.*, p. 131).

45. El autor expone algunas implicaciones de estos intentos, entre las que destacan la dificultad para diferenciar claramente el paraíso —entendido como el espacio superior ocupado por Dios— y la región celeste en general. También señala el uso del término indígena *ilhuiicatl* para explicar la ubicación de las diferentes órdenes celestiales (santos y ángeles) en el espacio superior. Schwaller, *op. cit.*, p. 407.

Esta generación de patrones se aprecia también en la imagen del *Vaticano A*, pues, como se observa en la figura 17, es posible reconstruir a partir de ella el discurso cosmológico escolástico completo a pesar de que en la imagen el sistema se presentó de manera parcial —a través de algunos de sus principales atributos. Es importante añadir que, para realizar la reconstrucción, resulta indispensable que el receptor de la obra tenga un previo conocimiento del programa. A pesar de lo poco que se sabe sobre el destinatario del código novohispano, basta el hecho de que se haya glosado en italiano y resguardado en la Biblioteca del Vaticano para suponer que el documento se destinó a algún personaje del círculo intelectual eclesiástico de Roma.

Algunos de los datos que permiten corroborar la influencia del modelo renacentista en la elaboración del documento colonial son los siguientes:

a) Errores en la glosa. La identificación de Omoteotl como el “señor de tres” y del Omeyocan como el “lugar del señor trino”⁴⁶ remiten al concepto trinitario cristiano, aunque la raíz nahua *ome* significa dos y no tres.⁴⁷

b) Asimilación cielo-causa. Omoteotl es identificado como “El creador de todo” y “la primera causa”, denominación que remite directamente al modelo escolástico, pues Tomás de Aquino denominó así al dios católico.

c) Asimilación cielo-*teotl*. La raíz *teotl* aparece exclusivamente en los tres espacios superiores, que en el modelo escolástico (fig. 16) corresponden a los tres niveles asignados a Dios y las órdenes celestiales: Cielo Empíreo, Primer Motor y Cielo Cristalino. Ésta es otra alusión al orden trinitario. En algunas representaciones de libros europeos al resto de los niveles ubicados debajo de esas tres esferas se les nombra *coelum* y estos espacios son los que se designaron con la palabra *ilhucatl* en el *Códice Vaticano A*.⁴⁸

d) Al igual que en la figura 17, aparece representado un personaje que preside la composición por encima de los cielos. En el ejemplar medieval es Cristo, mientras en el *Códice Vaticano A* se trata de Tonacatecuhtli —a pesar de que la glosa menciona que el Omeyocan es habitado por Omoteotl. La inclusión de Tonacatecuhtli (el dios de nuestra carne)⁴⁹ genera un interesante

46. *Códice Vaticano A*, f. 1v.

47. Esta confusión entre el término cristiano y el indígena ya ha sido comentada por autores como Anders *et al.*, *op. cit.*, p. 32.

48. Heninger Jr., *op. cit.*, p. 39. En cuanto a la función de la palabra *ilhucatl*, remito a la obra de Schwaller, *op. cit.*, p. 407.

49. El personaje es también el dios del maíz, la materia de “nuestro sustento”, pues para los indígenas la carne de los hombres estaba formada por la masa de ese grano.

nexo con Cristo, cuya carne es consumida ritualmente al convertirse en el Pan de Vida.⁵⁰

e) La existencia de once niveles no tiene fundamento en las tradiciones iconográfica y oral de los indígenas, y equivale exactamente al número de esferas del modelo renacentista. Cabe subrayar que la composición fue alterada para presentar de manera simultánea once y nueve cielos, creando una imagen acorde con ambas tradiciones: la indígena y la renacentista. El pintor tuvo que generar un recurso muy creativo para adaptar ambas realidades; su programa resulta insólito porque implica la unión de los dos cosmogramas, generada paradójicamente gracias a la fragmentación del modelo. La reconstrucción del esquema del *Códice Vaticano A* y su comparación con las esferas celestes presentes en otros documentos que reproducen el sistema occidental se puede apreciar en la tabla 1.

f) La representación del Sol y la Luna de acuerdo con los cánones europeos.

g) El fragmento de cielo contenido en otro fragmento de cielo. En el folio 2r, dentro del nivel “Ylhuicatl tztlalicoe” traducido como el de la diosa Citlalincue (la de la falda de estrellas), se ha introducido una peculiar representación. Un fragmento de la banda celeste con estrellas —pintada a la manera indígena— se ha colocado dentro del segmento que alude al segundo nivel del esquema reproducido en el *Códice Vaticano A* (fig. 2). Debe hacerse notar que no se ha representado una secuencia de estrellas, sino toda una banda celeste con las estrellas añadidas; es decir, un fragmento del cielo dentro de otro. De hecho, ésta puede considerarse la representación del “cielo” más cercana a la tradición indígena en toda la primera sección del documento (figs. 3-6).⁵¹ De este modo el pintor del programa ha generado una especie de trampa, un juego visual posible gracias a que cada fragmento de cielo responde a diferentes convenciones pictóricas y culturales.

h) El empleo de una composición en niveles verticales. El ordenamiento del cielo en pisos o capas puede identificarse claramente en la tradición cristiana, como lo demuestran sus libros. Sin embargo, dentro de la iconografía indígena, los diferentes segmentos verticales que conforman la imagen del

50. La relación entre Tonacatecuhtli y Cristo ha sido estudiada por otros autores, como Eloise Quiñones, “Tonacatecuhtli and Tonacacihuatl: Aztec Deities of Transcendence and *Tōnalli*”, *Latin American Indian Literatures Journal*, Pennsylvania State University, vol. 9, núm. 1, primavera de 2003, pp. 172-186.

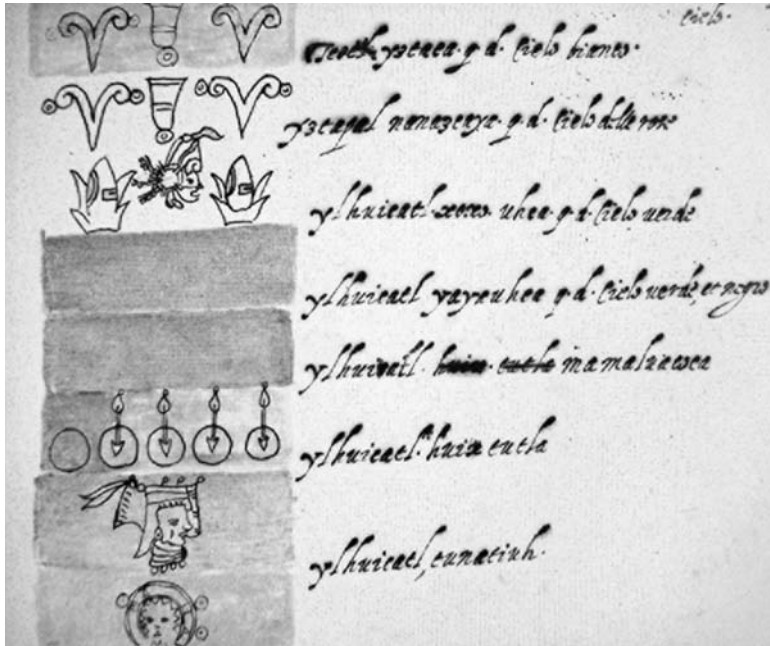
51. En ocasiones estas bandas pueden prolongarse y curvarse hacia arriba para formar las paredes de una cavidad celeste e introducir en ella secuencias narrativas.

cielo —como la que aparece en el nivel de Citlalincue en el documento analizado— no son una prueba de que los cielos se concibieran como una serie de niveles superpuestos, ya que en los códices puede observarse cómo la banda celeste puede doblarse y generar formas orgánicas que contienen escenas míticas. El cielo parece ser un espacio donde los dioses y los antepasados interactúan en el mismo escenario y no un conjunto de espacios donde se imponga una división que condene a los personajes a permanecer aislados, sin posibilidad de tener contacto entre sí, como sucede en el esquema europeo de las esferas cristalinas.

Todos estos elementos revelan la influencia de los modelos renacentistas en la composición del documento: el pintor, con gran destreza, utilizó la maquinaria escolástica como herramienta para presentar de una manera muy elaborada la cosmovisión indígena, temática de gran complejidad como se aprecia en la lámina.⁵² Los conceptos filosóficos europeos integrados con la tradición de los antepasados indígenas abrieron paso a la construcción de un nuevo discurso, producto del diálogo. La finalidad de la imagen parece ser informativa y, a pesar de que no se ha encontrado otra obra gráfica similar en el *corpus* indígena, una enmendadura en la glosa del quinto cielo indica que esta imagen es una copia (fig. 18) —aunque lamentablemente ésta es la única pista sobre la existencia de versiones anteriores.⁵³ Tales imágenes previas debieron formar parte del complejo proceso de génesis del modelo, el cual parece haberse originado para formar parte de este proyecto en específico, el *Códice Vaticano A*, destinado a un funcionario de la Iglesia, como sucede en el caso de otras importantes imágenes novohispanas creadas con la intención de “explicar” a los ojos extranjeros

52. Una imagen similar a la que se reproduce en la figura 14 (universo geocéntrico aristotélico) aparece en un ejemplar resguardado en la Biblioteca Francisco de Burgoa, en Oaxaca, que antiguamente pertenecía al convento de los dominicos. Las imágenes de este documento recuerdan también las que había en algunos de los libros del *Chilam Balam*. Francisco Vicente Tornamiro, *Chronographia y repertorio de los tiempos a lo moderno...*, Pamplona, Tomás Porralis de Savoya, 1585, primera parte. Aunque no pretendo señalar este ejemplar como un prototipo de la imagen del *Códice Vaticano A*, su presencia en la biblioteca dominica permite rastrear el uso de estos tratados en las bibliotecas novohispanas desde fechas muy tempranas.

53. Rosanna Woensdregt realizó un estudio paleográfico gracias al cual notó que el glosista cometió un error al copiar dos veces un nombre del quinto cielo: *huixtutla*; posteriormente rectificó, tachó la porción de palabra y escribió la glosa correcta en el cuarto nivel. Rosanna Woensdregt, información personal, octubre de 2008.



18. Detalle de la glosa. *Códice Vaticano A*, f. iv. El copista de las glosas cometió un error al colocar el nombre del cuarto cielo en el quinto nivel, aunque la falla se rectificó al tachar la palabra *huixtutla* y colocar al lado el nombre correcto. Detalle del *Codex Vaticanus 3738...*, *op. cit.* (*supra* n. 8), p. iv.

el funcionamiento de ciertos aspectos de la realidad indígena, aunque ésta no pudiera quedar acotada por las nuevas interpretaciones (fig. 19).⁵⁴

Es importante señalar que recursos de este tipo no sólo funcionaron como instrumentos para comunicar la visión del mundo indígena, pues simultáneamente permitieron recrear el Nuevo Mundo resultante de la interacción de dos —o más— tradiciones. Como observa Louise Burkhart, la esencia del cosmos animado que distinguía la concepción mesoamericana tuvo que adaptarse a

54. Existe una imagen que muestra un cielo similar al de la lámina del *Vaticano A*, pero en este caso los personajes que ocupan los “pisos” son las deidades de los romanos, y los signos planetarios, por lo que puede hablarse de un antecedente en la representación del cielo pagano dentro de la tradición cristiana. La imagen se atribuye a Natalis Comes y proviene de su *Mythologiae*, editada en Padua en 1616. Véase Heninger Jr., *op. cit.*, fig. 102.

los nuevos medios expresivos y conceptos de la nueva visión del mundo.⁵⁵ De este modo, las imágenes que se produjeron luego resultan de un diálogo enriquecido por los enfoques de personajes que contribuyeron a dar forma a una nueva realidad, reinterpretada a través de la labor colectiva.⁵⁶

Conclusiones

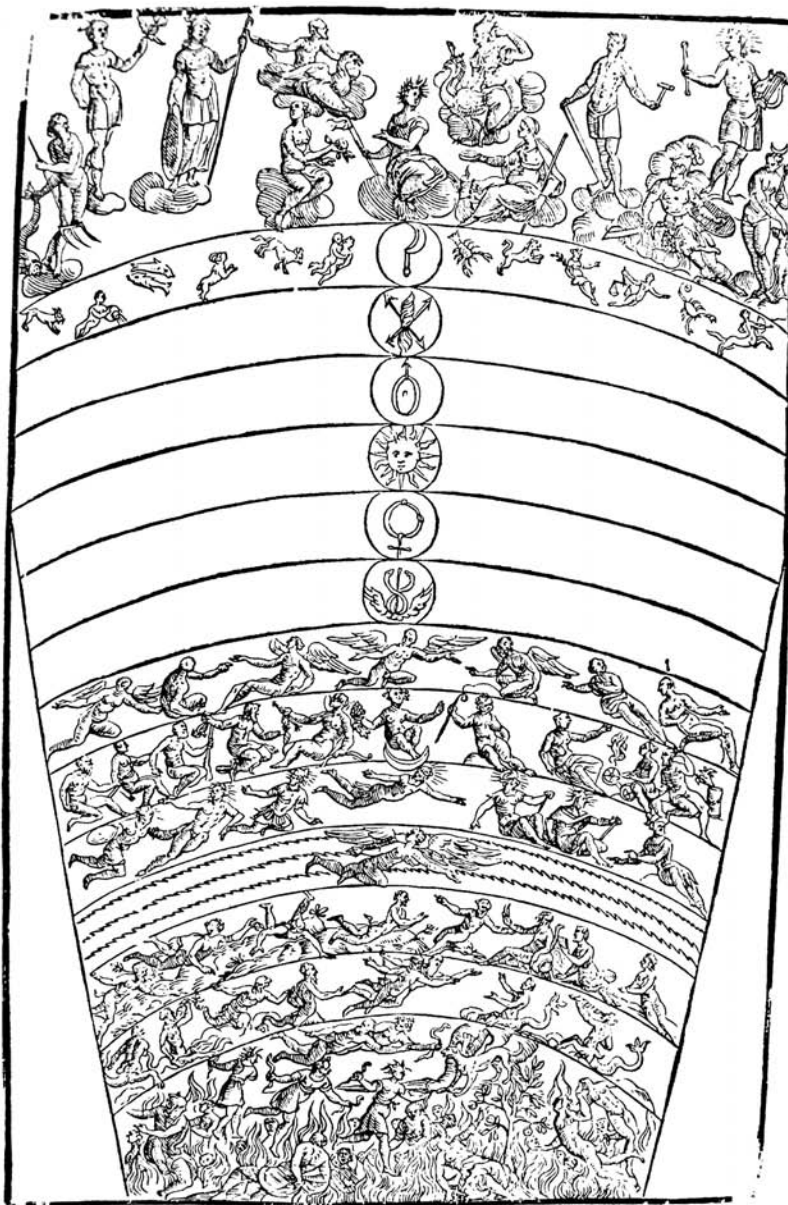
Como se señaló en la introducción, el objetivo de este trabajo es analizar el discurso visual de los dos primeros folios del *Códice Ríos*, aunque las conclusiones pueden aportar información sobre el proceso de elaboración del documento como obra final.

Lo primero que debe destacarse es el contexto de producción de la obra. Lo dirigieron los dominicos, de tradición escolástica, quienes determinaron así las pautas que debería seguir el proyecto. El objetivo de la imagen era mostrar a un “receptor” italiano cierto aspecto de las costumbres indígenas, como lo revela el nombre original de la obra: *Indorum cultus, idolatria et mores*, y ello debía resultar suficientemente transparente a los ojos del destinatario a pesar de los elementos de la imagen ajenos al contexto cultural de aquél.

La primera imagen del código debió ser resultado de un complejo proceso de reconstrucción basado en el diálogo entre ambas tradiciones pictóricas y filosóficas. A pesar de que un error en la glosa del documento permite suponer la existencia de por lo menos una imagen anterior, ésta se vincularía con el proyecto dominico, pues el análisis de distintas imágenes dentro del *corpus* indígena mesoamericano no permite adscribir este modelo a la tradición prehispánica. El pintor o los pintores del programa llevaron a cabo una labor de reinterpretación del mundo para generar una nueva figura del cielo consecuente con el mundo gestado en la nueva realidad indocristiana. De este modo, los autores se integraron al grupo de pintores vanguardistas del seiscientos que intentaron imprimir un nuevo rostro al mundo, coherente con el momento histórico que vivían pero a la vez acorde con su tradición.

55. Burkhart, *op. cit.*, pp. 48-49.

56. Sobre el complejo proceso de diálogo intercultural desarrollado en la Nueva España por las nuevas generaciones, véase *ibidem*, pp. 3-42, y Magaloni, “Painters of the New World...”, *op. cit.*, pp. 2-20.



19. El universo geocéntrico poblado por creaturas mitológicas. Dibujo de Natalis Comes, *Mythologiae*, Padua, 1616, frontispicio, tomado de Heninger Jr., *op. cit.* (*supra* n. 39), p. 173.

No se trata, por lo tanto, de una burda copia o de una simple hibridación de conceptos, sino de una compleja reelaboración destinada a explicar a los ojos de los recién llegados la realidad indígena reinterpretada. En este ambicioso proyecto se reformularon códigos y se abrió paso a nuevas alternativas discursivas; el mundo se volvió a crear en manos de los pintores, quienes construyeron un espacio celeste tan sólidamente edificado que aún en la actualidad algunos lo consideran la única representación de los cielos, y de su estructura, originalmente indígena y elaborada según la genuina tradición prehispánica. ❀

Tabla 1. Comparación de contenidos en documentos de distintas regiones que reproducen el modelo de las Esferas Cristalinas

NIVELES	Sistema prolemático de las esferas (en Gassendi, fig. 16)	La creación como reflejo de la Santísima Trinidad (en Bouelles, fig. 17)	Edad primera Las Esferas Celestes (en <i>Chilam Balam de Kanu</i> , fig. 13)	Sin título Cielos-causas (en <i>Códice Vaticano A</i> , fig. 1.)**
externo	vacio	DIVINUS Imagen: Cristo	vacio	Sin glosa. Imagen: Iomacatecubili (Señor de nuestra carne/maíz)
14/11/3	PRIMUM MOBILE	<i>Intellectualis caelestis</i> Imagen: ángeles	??: (once cielos)* 11 Yin Pireo	"Teotl. tlatauhca..." (dios rojo) Imagen: rayos solares/estelares y joya/gota
13/10/2	<i>Crysalinum alterum</i>		??: Primer Mobili (?)* 10 firmamento	"Teotl. coçaubca..." (dios amarillo) Imagen: rayos solares/estelares y joya/gota
12/9/1	<i>Crysalinum unum</i>		??: Christanilo (sic)* 9 Primer movil	"Teotl. yzraaca..." (dios blanco) Imagen: rayos solares/estelares y joya/gota
11/8	<i>Aplares seu Firmamentum</i> Imagen: estrellas	<i>Intellectualis caelestis</i>	1 firmamento 8 Christalino	"Yzapal nanazacaya..." (lugar con esquinas de las de obsidiana o donde crujen las lajas de obsidiana) Imagen: rostro de deidad y zuchillos/maíz?
10/7	<i>Coelum Saturni</i> [glifo]		7 Saturno [imagen: estrellas]	"Ylhuicatl, xoxo ihca..." (cielo verde)
9/6	<i>Coelum Iouis</i> [glifo]	Imagen: Planetas y estrellas	6 Júpiter [imagen: estrellas]	"Ylhuicatl, yayauhca..." (cielo negro/rojo)
8/5	<i>Coelum Martis</i> [glifo]		5 Marte	"Ylhuicatl, mamaluacaca..." (cielo donde está el giro o la constelación mamahuaztili) Imagen: flechas o dardos que caen en ruedas
7/4	<i>Coelum Solis</i> [glifo]		4 Sol	"Ylhuicatl, huixturla..." (cielo de sal) Imagen: rostro de diosa
6/3	<i>Coelum Venaris</i> [glifo]		3 Venus	"Ylhuicatl, tumatuh..."
5/2	<i>Coelum Mercuri</i> [glifo]		2 mercurio	Folio 2r: "Ylhuicatl tzalilcoec..." (cielo de Citlalicue, la diosa de la falda de estrellas) Imagen: banda de cielo con estrellas colgando
4/1	<i>Coelum Lunae</i> [glifo]		1 Luna [Imagen: luna en cuarto menguante]	Ylhuicatl tlalocaypanmeztili (cielo del Tlalocan y de la luna)
3	Sin glosa Imagen: fuego	---		—
2	Sin glosa Imagen: aire	<i>Sensibilimundus</i> Imagen: aves		—
1	Sin glosa	<i>Sensibilimundus</i> Imagen: Agua		—
Tierra	Imagen: tierra y agua	<i>Sensibilimundus</i> Imagen: Animales terrestres	Yokolcab **	Tlaliticpac (figura: segmento de tierra con plantas)

En la primer columna aparecen los niveles designados con tres cifras. La izquierda reproduce el número de niveles tomando en cuenta todas las categorías del sistema. La cifra central inicia la cuenta en las esferas supralunares, dejando de lado las esferas inferiores o corruptas; en la lista de la derecha aparecen los tres niveles que conforman el *Primum Mobile*. *Las glosas de la izquierda pertenecen a una mano diferente a la original. Los signos de interrogación son mios para indicar duda en la lectura.

**Las traducciones del náhuatl al español fueron tomadas de dos autores, en caso de presentar diferencias en la traducción se ha intentado incluir ambas propuestas: López Austin, *Cuerpo humano... op. cit.*, pp. 62-63 y Anders et al., *Religión, costumbres... op. cit.*, pp. 44-45. Se han omitido las glosas en italiano para facilitar el análisis, pero éstas aparecen completas en la página 10 de este trabajo.