

Xopancuicatl

Cantos de lluvias, cantos de verano



Miguel Figueroa Saavedra

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Biblioteca

XOPANCUICATL
CANTOS DE LLUVIAS, CANTOS DE VERANO
Estudio y edición bilingüe de cantos
nahuas

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Raúl Arias Lovillo

Rector

Porfirio Carrillo Castilla

Secretario Académico

Víctor Aguilar Pizarro

Secretario de Administración y Finanzas

Agustín del Moral Tejeda

Director General Editorial

Miguel Figueroa Saavedra

XOPANCUICATL
CANTOS DE LLUVIAS, CANTOS
DE VERANO
Estudio y edición bilingüe de cantos
nahuas



Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial

Biblioteca
Universidad Veracruzana
Xalapa, Ver., México
2011

Diseño de portada: Lizeth Pedregal, a partir de una pintura del *Codex Borbonicus*, de autor anónimo

Clasificación LC:	PM4068.6 F53 2011
Clasif: Dewey:	897.452
Autor:	Figueroa Saavedra, Miguel
Título:	Xopancuicatl : cantos de lluvias, cantos de verano : estudio y edición bilingüe de cantos nahuas / Miguel Figueroa Saavedra.
Porción del título:	Cantos nahuas.
Edición:	1a. ed.
Pie de imprenta:	Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana, 2011.
Descripción física:	250 p. : il. ; 21 cm.
Serie:	(Biblioteca)
ISBN:	9786075020754
Materias:	Poesía náhuatl--Historia y crítica. Náhuatl--Textos.

DGBUV 2011/13

Primera edición, 28 de febrero de 2011

© Universidad Veracruzana

Dirección General Editorial

Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz

Apartado postal 97, CP 91000

diredit@uv.mx

Tel/fax: (228) 818 59 80; 818 13 88

Xalapa, Ver., 91000, México

ISBN: 978-607-502-075-4

Impreso en México

Printed in Mexico

*A mi abuelo Eugenio,
memoria, palabra y poesía
de la historia que le tocó vivir
y que contó a sus nietos*

*Pampa in masewalmeh,
chokomeh, wewetkeh iwan lamatkeh,
ahmo okilkawaskeh
in yewekkaw intlahtol*

AGRADECIMIENTOS

La redacción y edición de esta obra ha llevado más tiempo del que uno hubiera querido, pero seguramente era el necesario. Se trata de una idea ya hace tiempo pensada e iniciada mientras impartía clases de lengua náhuatl en el Museo de América de Madrid y que, posteriormente, siendo ya profesor de la Universidad Veracruzana, ha podido culminarse. Han sido, si la memoria no me falla, cinco años de trabajo en los que muchas personas han contribuido de algún modo a que pudiera este estudio y esta traducción ver la luz.

Quisiera dar las gracias en primer lugar a la Dirección General Editorial de la Universidad Veracruzana, representada por la figura del maestro Agustín del Moral Tejeda. Sin la distinción de la que me ha hecho gala al aceptar la publicación de esta obra, todo este trabajo no habría podido ser difundido ni aprovechado por estudiantes, maestros, investigadores y público en general.

He de agradecer también, en lo personal, y con todo afecto, el interés por revisar y animar a la publicación de este texto a Alfonso Colorado y a Alejandro Rosillo. A ellos debo el consejo, ánimo y deseo de que esta obra se publicara en México. También quisiera mencionar a otros colegas que, directa e indirectamente, me proporcionaron datos y enseñanzas, sin los cuales no hubiera podido acometer la realización de esta obra. Mi agradecimiento más profundo a mis maestros José Luis de Rojas, a Leopoldo Valiñas y a doña Paula Celestino; y a mis co-

legas Anuschka van't Hooft, a José Antonio Flores, a Ascensión Hernández, a Manuel Galeote y a Álvaro Hernández.

También quisiera hacer una mención merecida a la editora Patricia Maldonado Rosales por sus sugerencias, comentarios y cuidada revisión, que han contribuido con mucho a dar un acabado inmejorable a este libro.

Gracias a mi familia por estar siempre a mi lado a pesar de la distancia.

Miguel Figueroa Saavedra

PRESENTACIÓN

El nombre de *xopanquicatl* que se traduce como canto de verano, hace alusión a la temporada húmeda, cálida y fértil que abarca desde el comienzo de la primavera hasta el fin del verano y que los nahuas llamaban y siguen llamando Xopantla.

El *xopanquicatl* o canto de verano con sus metáforas en torno a la lluvia, las flores, las mariposas, el arco iris, las aves y el Sol, es en realidad un género bélico, cuyo centro temático es la guerra. La sangre que salpica los campos de batalla es una lluvia de pétalos rojos. Las flores se desperdigan por el suelo y lo embellecen. La vegetación retoña con más fuerza. Las almas de los guerreros caídos se convierten en colibríes de brillantes colores, que se remontan hacia el cielo para reunirse con el Sol. La muerte se enaltece porque es el comienzo de una vida nueva.

Estos cantos se asemejan mucho a la literatura épica o heroica de otras culturas del mundo. En la *Iliada*, por ejemplo, Homero recrea la invasión griega a Troya. Unos dioses apoyan a los aqueos y otros a los troyanos. El desenlace (en la Tierra, donde habitan los seres humanos) dependerá de la guerra entre los dioses, porque también ellos pelean entre sí. Las caídas en los combates y duelos son equivalentes a sacrificios y las victorias y las derrotas de los hombres son también las de los dioses.

Análogamente, los nahuas participan en guerras porque —a fin de cuentas— los dioses requieren la sangre dignamente derramada por los combatientes para fertilizar los campos, alimentar al Sol y mantener el orden del Cosmos.

Allá, en la arcaica Grecia, la *Iliada* contribuyó a dar soporte a la mitología, a la historia y –sobre todo– a la identidad cultural de los griegos. Acá, en Mesoamérica, del mismo modo, los *xopancuicatl* o cantos de verano dieron realce a los dioses aztecas, a las grandes hazañas bélicas y a los más destacados jefes militares y estadistas que cohesionaron la identidad de cada una de las comunidades nahuas en el altiplano de México. En estos cantos aparecen figuras históricas como Nezahualcoyotl, tlatoani de Texcoco y gran artífice del desarrollo político y cultural del Valle de México; Yoyoh, su nieto y continuador de su linaje en tiempos ya del dominio español; Motelchiuh, uno de los líderes de la resistencia en el sitio de Tenochtitlán y conquistador de la Huasteca con los españoles, por citar sólo unas cuantas de las figuras que se mencionan en estos cantos y que son homenajeadas. Sobra decir que esta literatura vale oro como fuente documental para la etnohistoria, pues se aprecia no sólo como un valor confirmatorio de la relevancia histórica para sus comunidades, sino también como una fuente de datos históricos en sí, que complementa otro tipo de registros y testimonios.

Durante siglos, los nahuas han sabido procesar la diversidad cultural. Por una parte, el panteón azteca heredó la religión traída por los nómadas chichimecas desde los desiertos; y, por la otra, absorbió las deidades agrícolas de los pueblos sedentarios: totonacos, zapotecos, otomíes, etcétera.

Los nahuas también desarrollaron estrategias muy refinadas para lidiar con las consecuencias de las derrotas militares que, inevitablemente, tuvieron que sufrir. Pocos siglos antes de la invasión española, los señores de Texcoco (nahuas) fueron sometidos por los tepanecas (también nahuas), gracias a que un tercer grupo nahua (los aztecas) apoyó militarmente a los tepanecas para someter a Texcoco. Sin embargo, las tempestades políticas y los “quebrantos del destino” rompieron la

alianza entre los aztecas y los tepanecas, lo cual dio pie a una reconciliación entre Texcoco y los aztecas, quienes esta vez se unieron para derrotar a los tepanecas.

Como muestra de la enorme capacidad de los nahuas para recuperarse de las adversidades, los tepanecas, una vez vencidos, decidieron someterse a los vencedores que estaban formando la Triple Alianza. Así, mediante uniones matrimoniales, las hijas de las noblezas vencidas se unieron con los guerreros vencedores, y los linajes de las aristocracias derrotadas se perpetuaron en el poder mezclados con los linajes de los vencedores.

La Triple Alianza –como se sabe– extendió su hegemonía desde el altiplano hasta la costa del Pacífico y el litoral del Golfo. Sin embargo, no logró conquistar la región Huasteca, donde otro grupo nahua ejercía el control.

También quedaron al margen de la Triple Alianza los tlaxcaltecas (igualmente nahuas), eternos adversarios de Tenochtitlán y de Texcoco. Los nahuas de Tlaxcala primero fueron vencidos por los españoles y luego, se convirtieron en sus aliados para derrotar a Tenochtitlán y a Texcoco.

Los grupos gobernantes de Tenochtitlán y Texcoco, después de la derrota ante España, lograron recuperar (o, mejor dicho, conservar) importantes espacios de poder, ahora como parte del gobierno virreinal. En este punto, se advierte que muchos de estos cantos tienen un contexto muy definido: la conquista de la Huasteca a partir de 1524 a través de la coalición de las diferentes fuerzas militares del Altiplano y que debió servir para crear una comunidad de intereses entre españoles, mexicas y acolhuas, además de reavivar la identidad señorial y militar de unos grupos que volvían a verse como parte de los conquistadores del Anahuac, como antaño aspiraron.

Los *xopanquicatl* o cantos de verano que se publican, traducen y analizan en el presente volumen elaborado por Miguel

Figuroa Saavedra, son una muestra del esfuerzo de reconstrucción cultural y recuperación política de los nahuas del altiplano a lo largo del siglo XVI.

Lejos de ser un “ejercicio intelectual”, los *xopanquicatl* cumplieron una función ritual y emotiva culturalmente codificada. Todo indica que estuvieron diseñados para, eventualmente, facilitar el tránsito colectivo al estado de conciencia que llamamos “trance místico”. No fueron originalmente compuestos como “literatura escrita”, sino que se preservaron en la tradición oral (que dispone de recursos nemotécnicos para perpetuarse a través de las generaciones) y que después sería recogida —con un gran celo en lograr cierta fidelidad hacia la palabra—, en antologías escritas con el afán de su registro y censura eclesiástica y política.

Las divinidades anteriores a la imposición del cristianismo (Ometeotl, Coatlicue, Tezcatlipoca, etc.) permanecieron en el alma colectiva de los nahuas del siglo XVI, y aparecen recurrentemente en los *xopanquicatl* de esa época. Estas divinidades, disfrazadas para no ofender a las autoridades eclesiásticas, solían ser referidas como *Ipalnemohuani* (es decir, “Aquel o Aquella a quien le debemos la vida”). A los oídos de los españoles, esto muy bien podía ser una alusión al Dios cristiano, pero hoy no puede dudarse de que los españoles se hacían “de la vista gorda” mientras no se pusiera en riesgo la estabilidad del orden virreinal.

Muy por el contrario: la moral guerrera contenida en los *xopanquicatl* fue un recurso ideológico muy útil para el proyecto colonial. Desde la época prehispánica, los jóvenes de la nobleza nahua que aspiraban a formar parte de la elite guerrera, estaban sometidos a la más estricta disciplina. Ello evitaba, en la medida de lo posible, la promiscuidad, el alcoholismo, la pereza, la vanidad, la rebeldía y el desorden. Disfrazados de

“valores cristianos” y de “lucha contra el pecado”, los cantos moralizantes fueron ejecutados por los nahuas a lo largo del siglo XVI.

Con la consigna de “combatir las idolatrías”, pero con la intención oculta de conocer y reprocesar los elementos de la cultura nahua que fueran útiles dentro del nuevo régimen, los religiosos investigaron a profundidad y con el mayor rigor (como consumados antropólogos) la religiosidad prehispánica. Sería, de parte nuestra, una ingenuidad imperdonable pensar que los españoles nunca detectaron la presencia “camuflada” de los dioses antiguos en la literatura nahua del siglo XVI.

El libro que el lector tiene en sus manos, abre un camino que motiva a investigar más acerca de la función social de la literatura nahua, misma que se “congela” en esta recopilación, desprovista ahora del contexto en el cual tuvo vitalidad. Asimismo, como objeto de interés científico, los *xopanquicatl* sirven —precisamente— como un acceso al estudio y a la comprensión del contexto al cual pertenecieron. En pocas palabras: estos cantos constituyeron un importante “engranaje” (valga la metáfora) para el funcionamiento de la cultura nahua, y no fueron concebidos como una literatura encerrada en sí misma o aislada del contexto.

Esto ofrece un reto importante para la comprensión del “valor literario” y la valorización de los *xopanquicatl*. ¿Podremos en tal caso usar los mismos criterios valorativos que estamos acostumbrados a utilizar para las llamadas “literatura occidental”, “literatura moderna”, etc.? Nuestra respuesta es contundente: ¡De ninguna manera!

La estructura de los *xopanquicatl* posee —desde luego— características universales (como toda composición literaria) pero también presenta rasgos muy propios, en cuyo análisis incurSIONA muy detalladamente Miguel Figueroa Saavedra. Por

ejemplo, el texto nahua junto con los instrumentos musicales y las danzas, formaban parte de unidades mayores. ¿Podemos llamar “metaliteratura” a estas composiciones más complejas? La manera de nombrarlas es, quizá, poco relevante, pero es muy importante no perder de vista que el contexto cultural en el cual funcionaron los *xopancuicatl* iba mucho más allá de lo que hoy se conoce como “literatura”.

Se ha perdido —quizá para siempre— la música que acompañó a los textos nahuas que aquí se editan y analizan. Pero puede restaurarse —al menos hasta cierto punto— la relación entre el componente lingüístico y el musical a través del ritmo de los propios textos nahuas plasmados en los cantos. La estructura rítmica de los *xopancuicatl* es detalladamente analizada por Miguel Figueroa Saavedra, porque ahí se halla la clave del componente metalingüístico (música y danza) integrado en esta literatura.

Andrés Hasler Hangert
Mayo, Xalapa, Veracruz

INTRODUCCIÓN

La literatura indígena mexicana lamentablemente no ha merecido un tratamiento comparable al que han recibido el resto de las tradiciones literarias en el mundo. Si hace algunas décadas tal hecho podría haberse atribuido a un olvido premeditado, fruto de los prejuicios colonialistas y nacionalistas que a un lado y otro del Océano Atlántico han favorecido la minusvaloración de lo indígena, hoy su omisión no puede más que deberse a la ignorancia y a la falta de difusión fuera de las fronteras de lo local o lo erudito.

Desde mediados del siglo XX, el conocimiento de esta literatura negada se ha visto difundido por la inestimable labor de investigadores y nuevos creadores. Ángel María Garibay, Alfredo Barrera, Miguel Espinosa Barrios, Alfonso Caso, Adrián Recinos y Miguel León-Portilla, son algunas de esas personas cuya dedicación y sensibilidad han permitido el acceso a la antigua literatura indígena a toda clase de público y propiciado que nuevos escritores sigan cultivando el arte de la palabra.¹ Se ha llegado así, a hablar del renacimiento de las literaturas de los pueblos olvidados de México, lo que se ha denominado en la voz de los propios la “nueva palabra” (*yancuic tlahtolli*) para el caso nahua. Al modo de la *renaixença* catalana, este movimiento recupera con orgullo y entusiasmo un legado cultural antes condenado a disolverse en las aguas del conservadurismo folclórico. De esta manera, sobre todo desde la década de 1980, han aparecido numerosas ediciones y publicaciones que difunden relatos,

cuentos, poesías y ensayos en hñahñú, purépecha, náhuatl, mazateco, zapoteco, mixteco, cakchiquel, tzeltal o yucateco, entre otras lenguas nacionales de México.

De este gran mosaico de etnias y lenguas nos vamos a quedar con los nahuas, ese conjunto de pueblos que comparten una lengua y una cultura común, cuya presencia localizada originalmente a lo ancho del altiplano mexicano, hoy se encuentra dispersa por casi la totalidad de México y algunos rincones de Norteamérica y Centroamérica. Son profundas las raíces de su tradición literaria, que pueden retrotraerse a los periodos Clásico (ss. I-X d. C.) y Posclásico (ss. X-XVI d. C.). Ya durante el esplendor de Teotihuacán (ss. II-VII d.C.) se constata la práctica de cantos e himnos religiosos en las representaciones de diversos murales de ciudades como Tepantitla, Tetitla y Zacuala.² El posterior gran desarrollo cultural, la cultura tolteca (ss. IX-XII d.C.) consolidó los principales géneros y temáticas literarias que durante el Posclásico tardío (ss. XIII-XVI) serían cultivados en las principales ciudades del Valle de México. Coatlinchan, Tezcoco, Azcapotzalco, Culhuacán, Chalco, Xochimilco y, como no podía ser menos, la ciudad de México-Tenochtitlán crearían una cultura hegemónica compartida donde la lírica adquiriría el rango de arte oficial. Como recogió fray Bernardino de Sahagún de un informante nahua, en aquellas ciudades “se estableció el canto, se fijaron los tambores, se dice que así principiaban las ciudades: existía en ellas la música”.³

El proceso de conquista y dominación que iniciaron los españoles a partir de 1520 no supuso una interrupción de esta tradición, sino una continuación de factores multiculturales diferentes que, al menos hasta la segunda mitad del siglo XVII, no afectó a su vitalidad como alta cultura.⁴ Es más, durante el siglo XVI se experimenta un desarrollo importante gracias a la adopción del alfabeto latino para sus lenguas y la introducción de la

impresión, lo que permitió generar una literatura escrita hasta entonces eminentemente oral y representacional, además de su apertura a los nuevos aportes de la cultura eurocristiana.

Posteriormente, la marginación y el desprecio de las lenguas indígenas y de las culturas que representaban, alentó que tales tradiciones literarias sólo pervivieran en el seno de la cultura popular,⁵ despojándose de la literariedad de la creación literaria, ya fuera por la falta de acceso a los medios de publicación o por la no consideración de este medio como fundamental para su creación y expresión verbal. En buena medida, esto supuso una interrupción de la continuidad de ciertos géneros y temáticas. En palabras de María Sten:

Desgraciadamente todas estas manifestaciones artísticas, comedias, mascaradas, arcos, del mundo indígena se ven cada vez más reducidas al “aroma” de la tierra americana. No representan ya la esencia de su vida, sus creencias todavía vivas, sus ritos y costumbres. Dentro de las manifestaciones cultas de la ciudad, son un pálido reflejo de lo que fue la fiesta prehispánica.

Las historias de los dioses del Olimpo mexicano, las leyendas de la creación del mundo, los “Soles”, las historias de los héroes, en la imposibilidad de penetrar en la literatura, y menos aún en el teatro, se ocultan entre el paisaje del campo y pasan por tradición oral de padres a hijos.⁶

Sin embargo, la escritura de tales artes verbales respondía más a una finalidad de registro que de expresión. Encontrarían por tanto en la oralidad, tras tanto esplendor, ese mismo vehículo de transmisión y conservación que le diera forma originaria hasta nuestros días. Con el fin de juzgar por nosotros mismos, lo que se presenta a continuación es una breve antología de cantos nahuas escritos a lo largo del siglo XVI, cantos que nos trasladan a un mundo sugerente y lejano, pero extrañamente cercano y contemporáneo. Es un paisaje cultural lleno de cam-

bios y permanencias, de terror e incertidumbre, de esperanza y devoción, de belleza y trascendencia, de misticismo y militarismo. Son instantáneas de una sociedad no exenta de contradicciones y tensiones, pero también rebotante de una complejidad y vitalismo como en pocos pueblos se ha conocido.

Cosmovisión, ideología y sentido de la vida

Para los antiguos nahuas, el mundo en que vivían era el último de cuatro anteriores que habían sido destruidos por diferentes catástrofes. Aquellos mundos eran conocidos como los cuatro soles. El Primer Sol tenía por nombre “sol de tierra”; estaba habitado por gigantes y fue destruido por unos feroces jaguares. El Segundo Sol se llamó “sol de viento”; en él se crearon los primeros hombres, pero se transformaron en monos cuando este mundo fue destruido por un huracán. El Tercer Sol se llamaba “sol de fuego” y fue destruido por una lluvia de fuego. El Cuarto Sol se llamaba “sol de agua”; este mundo fue arrasado por una inundación y los hombres se transformaron en peces.

En este punto, los dioses se reunieron para crear un nuevo sol que diera luz y calor. Se juntaron en Teotihuacán y allí pidieron que algún dios fuera el Quinto Sol. Sólo se ofreció de voluntario Tecuciztecatl, así que se eligió también a otro dios que se llamaba Nanahuatzin. Tras hacer penitencia los dioses los conminaron a tirarse a una gran hoguera. Tecuciztecatl lo intentó primero, pero el miedo a quemarse le hizo retroceder cuatro veces. Entonces le tocó el turno a Nanahuatzin y éste se arrojó sin vacilación. Ante tal demostración de arrojo, avergonzado Tecuciztecatl se tiró detrás de él; los dioses esperaron a ver por dónde salía Nanahuatzin convertido en sol. Éste se alzó por el Oriente y se movió hasta el mediodía. De igual modo le

siguió Tecuciztecatl transformado en otro sol. Como no parecía justo que los dos brillaran por igual, a Tecuciztecatl se le golpeó con un conejo y su brillo se apagó, convirtiéndose en la Luna. Sin embargo, los dioses empezaron a preocuparse, pues el sol no se movía. Para lograr que el sol se moviera, los dioses se inmolaron en sacrificio, pero éste no lo hizo hasta que Ehecatl, el viento, le dio el primer impulso. Por esto el Quinto Sol se le conoce como “sol de movimiento” (*ollin-tonatiuh*).⁷

La importancia de este mito cosmogónico es que en él se articula un sistema de creencias con el que se va a justificar funcionalmente un determinado orden social. La consciencia de la caducidad del mundo, de su inestabilidad latente, sólo se ve compensada con la creencia de que el hombre puede contribuir a su permanencia con su sacrificio. Es un acto de reciprocidad, de devolución o continuación del sacrificio originario que permitió la existencia del mundo y la posterior creación del hombre.

El hombre con su propio sacrificio se vuelve también un ser divino y su sangre en el hálito de la vida, con la garantía de que el Sol seguirá saliendo el día de mañana y no se detendrá en su camino. Es extremo el celo que los antiguos nahuas y en general las principales civilizaciones mesoamericanas pusieron en la práctica del autosacrificio, del sangrado de sus cuerpos mediante punciones y cortes. Sin embargo, en el altiplano mexicano la principal práctica ritual encaminada a garantizar la existencia del mundo era el sacrificio humano, que llegó a considerarse una justificación ideológica de la guerra.

Hacia 1428, durante el gobierno de Itzcoatl, Tenochtitlán fomenta la constitución de una Triple Alianza con las ciudades de Tezcoco y Tlacopan para liberarse de la dominación de Azcapotzalco y convertirse en la ciudad hegemónica del Valle de México. Poco a poco, y sobre todo con el gobierno de Motecuzoma Xocoyotzin a principios del siglo XVI, Tenochtitlán consolidará

su liderazgo en la alianza en detrimento de Tezcoco. Tenochtlán se erige así en la ciudad rectora del Anahuac, del mundo conocido, y liga su destino a la existencia misma de ese mundo.

A diferencia de otras civilizaciones donde el fin apocalíptico del mundo está determinado por un numen o *fatum* cuya voluntad y designios están fuera del alcance del ser humano, en la cultura nahua la fatalidad de ese destino depende de las acciones de éste. Al menos así se establece en las principales corrientes religioso-filosóficas que dominan durante el siglo XV en el Valle de México, donde la adoración a la divinidad implica una postura de emulación, continuación e integración desde un sentido funcional que en otras religiones podría haberse juzgado como un acto de soberbia. Sin embargo, responde más bien a un sentido de la divinidad holístico, donde el hombre puede ser y es un ente “divino” que participa de la totalidad de modo armónico, complementario, sinérgico y proactivo, que hace que el ser humano también pueda ser un “creador de existencia”. Igualmente, esa cualidad y posibilidad es compartida al todo social, a los pueblos a los que pertenece. Es esta posibilidad de influir en el desarrollo de la vida, lo que impone a las ciudades dominadoras, encarnaciones renovadas de la mítica Tollan-Teotihuacán, cierta responsabilidad social ante el problema de la fragilidad y caducidad del mundo. Es por ello que estas ciudades justifican precisamente su dominio como un designio divino, un “destino” (*tonalli*) y a la vez un “merecimiento” (*mahcehualli*) concedido por los dioses, que los destaca como la única entidad con la capacidad de cumplir con la misión de ser “el pueblo del sol”.⁸

Junto a la dominación política y a la tributación económica, el expansionismo militar y mercantil se justifica ideológicamente en esa capacidad de suministrar vidas para los sacrificios. Se trata de procurar nuevos dioses cuya sangre y

corazones renueven el latir del universo. Tanto los comerciantes como los militares proporcionan esclavos y cautivos a los templos para que los sacerdotes satisfagan la demanda ritual del nuevo día.

Se encumbra con este expansionismo mexica-tenochca una visión de la vida religiosa dominada por Huitzilopochtli, el dios de la guerra y dios patrón de la nación mexicana, junto a otras divinidades como Quetzalcoatl, héroe civilizador de la toltequidad, o Tlaloc, dios de la fertilidad, sostenedor material de la estructura social que habrá de hacer frente a su misión celestial. Es por esto que en México-Tenochtitlán, Huitzilopochtli comparte con Tlaloc la cúspide del Templo Mayor y, obviamente, ambos representan el panteón supremo como aliados y amigos. Su colaboración permite que se instauren el orden, la armonía y el equilibrio entre el resto de las divinidades y los elementos, designando a cada estamento social su función. Sólo con la ideología del cumplimiento de esta misión divina puede el pueblo mexica-tenochca considerarse como elegido y protegido, al que la díada de dioses no podrá negar la prosperidad y el sustento espiritual y material necesarios: sangre y corazones, lluvia y maíz, plumas y jades, cantos y flores.

Con el expansionismo militarista la organización social tradicional de México-Tenochtitlán, segmentada entre campesinos (*macehualtin*) y señores (*pipiltin*) se altera, adquiriendo grupos sociales como el artesanado (*toltecah*) y los comerciantes (*pochtecah*) una gran importancia económica. A pesar de ello, el estamento nobiliar, precisamente como brazo armado y ejecutor de esa expansión, seguía recibiendo todo el reconocimiento y prestigio social. Fuera como estamento funcional, sacerdotal o militar, su papel social estaba destacado además por la capitalización de la celebración de las principales ceremonias de sostenimiento y propiciación, donde se honraba su memoria, se exal-

taba su función social y se naturalizaba su posición hegemónica dentro de una estructura jerárquica y no igualitaria.

Este encumbramiento ensalza la figura del noble cuya posición está refrendada por sus méritos militares. El ingreso en los órdenes militares del águila y del jaguar, en la cúspide de la organización militar, y los grados superiores del escalafón eran un objetivo que sólo estaba al alcance de una minoría selecta integrada sobre todo, por miembros de las élites que se erigían como conquistadores y captores supremos, aunque se invitara a los macegales a participar de la gloria del combate.

Esta concepción estamental y militarista se aprecia claramente en una de las características más peculiares del sistema ideológico y creencial mexica: el destino que le aguardaba a la persona en la otra vida. Este destino más que de su clase de vida y forma de ser, dependía del tipo de muerte y ésta, a su vez, estaba determinada en buena parte por la ubicación y función social de la persona. Aquellos que morían por causas naturales iban al Mictlan, el país de los muertos. Sus cuerpos eran cremados y depositados sus restos en una vasija, donde también se metía una piedra de jade, que era enterrada en la casa. A los cuatro años se decía que el difunto iniciaba su peregrinar hacia el Mictlan, atravesando nueve inframundos. Para llegar al último de ellos debía atravesar un río con ayuda de un perro, para finalmente ser recibido por Mictlantecutli en un lugar cerrado, en perpetua obscuridad, del que ya no se saldría jamás.⁹ Si la persona moría a causa de la caída de un rayo, por ahogarse en el agua, o de enfermedades tales como la lepra, las bubas, la sarna, la gota o la hidropesía, eran inhumados y se decía que tales difuntos marchaban al Tlalocan, el país de Tlaloc; era un lugar paradisiaco, siempre verde y exuberante, lleno de abundantes alimentos donde reinaba la alegría y los placeres.¹⁰

Sin embargo, el mejor destino estaba reservado para aquellos que hacían cautivos y bajas al enemigo en las guerras, y para los que en las mismas morían o caían en manos del adversario y eran sacrificados por él. Se decía que cuando éstos morían se reunían en una llanura a la espera del amanecer, por donde sale el Sol. Al llegar el alba comenzaban a vocear, cantar y gritar golpeando sus armas y acompañaban a Tonatiuh, el Sol, hacia el cielo, abriéndole el paso para llegar al mediodía donde decían que había un gran bosque. A los cuatro años se transformaban en toda clase de aves de precioso plumaje, libando flores de todo género y pululando por el cielo y la tierra.¹¹ De igual modo, las mujeres que habían muerto pariendo o en la guerra (*mocihuaquetzqueh*), se reunían armadas en el Cihuatlampa, en el lado donde se pone el Sol, convertidas en “diosas” (*teteoh cihuah*). Una vez que los guerreros dejaban al Sol en el mediodía, ellas lo recibían y lo acompañaban durante el atardecer hasta que se introducía en el Mictlan, haciendo gran fiesta y alarde.¹²

Al margen de estas recompensas *postmortem*, las retribuciones en vida eran igualmente atractivas. Uno de los conceptos que regía la vida social de los señores principales y sus linajes era lo que llamaban *in tenyotl*, *in mahuizyotl* —“la fama, la honra”. El sentido del honor y la fama estaba más que establecido, era la auténtica obsesión para aquel que deseara subir en la escala social o mantener su privilegiado estatus por medio de sus méritos.

Así se aprecia en el uso de ciertas metáforas y difrasismos, frases hechas que traslucen un *ethos* aristocrático al estilo del griego καλὸς καγαθός (bello y bueno), de la admiración de la virtud. Así se decía *moteyotia*, *mitauhcaoyotia* —“es renombrado, es afamado”—, para hablar de aquel que se había distinguido por su compromiso, heroísmo o perfección.¹³ Igualmente se de-

cía *poctli*, *ayahuitl* –“humo, niebla” – de los principales recién difuntos o que se habían marchado, cuyo halo de gloria aún no se había desvanecido y permanecía en la memoria. También se hacía alusión a los medios para conseguir esa fama.¹⁴ Con la expresión *cuauhyotica*, *oceloyotica* –“por medio de la condición de águila, de la condición de jaguar”– se mencionaba a la guerra como único modo para procurarse los señores y macegales el respeto y la fama. Alcanzaban los grados de oficial haciendo prisioneros, y por analogía en el caso de los comerciantes, el prestigio lo obtenían ofreciendo convites y esclavos para ser sacrificados.¹⁵ Sin embargo, la mejor prueba de haber alcanzado esa fama estaba en los *xopanquicatl*, los cantos de verano, realizados en honor de los grandes señores y guerreros.

Xochicuicatl, in xochitl in cuicatl

Antes de hablar del *xopanquicatl* expliquemos mejor qué era el arte del canto en la cultura nahua. Los cantos recibían el nombre náhuatl de *xochicuicatl*, un sustantivo compuesto derivado del difrasismo *in xochitl, in cuicatl* (“la flor, el canto”), término específico y distintivo que denomina un tipo de canto hermoso, elaborado, formal, elevado, perdurable.¹⁶ Podría traducirse como “canto poético”, “canto cortesano” o “canto lírico”, pero todas estas versiones se quedan cortas para comprender el amplio sentido del “canto de flores” o “canto florido”.

El hecho es que se establece una distinción con el canto común (*cuicatl*), pues cumple una función de ofrenda y de acto ceremonial. Se define de este modo una forma de expresión lírica sujeta a convenciones formales y temáticas, al uso de un lenguaje refinado, metafórico y simbólico, característico del habla culta (*tecpillahtolli*) y litúrgica-esotérica (*nahuallohto-*

lli), y dentro de un espacio de creación y difusión ritualizado y especializado.¹⁷ En ese punto, aunque John Bierhorst señale que dicho lenguaje especial no es hermético ni espontáneo,¹⁸ lo cierto es que en muchas ocasiones su interpretación y traducción es bastante oscura.¹⁹ Así fue aperecebido desde temprano, suscitando la desconfianza de los religiosos como podemos ver en el comentario al respecto de Bernardino de Sahagún:²⁰

... porfían de volver a cantar sus cantares antiguos en sus casas o en sus tecpas lo cual pone harta sospecha en la sinceridad de su fe cristiana, porque en los cantares antiguos, por la mayor parte se cantan cosas idolátricas y en un estilo tan oscuro que no hay quien bien los pueda entender sino ellos solos y otros cantares eran para persuadir al pueblo a lo que ellos quieren o de guerra o de otros negocios que no son buenos y tienen cantares compuestos para ello y no los quieren dejar.

El hablar de estas composiciones como “poesía”, aunque no deja de ser un equivalente *ad hoc* más para entender su valor cultural, es una reducción de su complejidad artística y sentido social debido a que únicamente se han conservado sus letras. Como ya observaron Ángel María Garibay y John Bierhorst, no existen evidencias de que estos cantos hayan sido escritos para su tranquila lectura o para ser recitados sin acompañamiento musical o representación coreográfica.²¹ Los cantos floridos tienen una estructura que pone en escena a la danza, la música, el canto y la representación dramática, que hacen de ellos una obra ritual con un sentido totalizador y colectivo.

Se ven así ligados a la representación de bailes que habitualmente son nombrados por los españoles con el término taino *areito*, pero que en náhuatl se denominan de modo genérico *netotiliztli* o *macehualiztli*, o de modo impreciso con el mexica-

nismo “mitote”. Juan de Tovar en 1586 nos hace la siguiente descripción de tales celebraciones:

Hacían el baile de ordinario en los patios de los templos y casas reales, que eran los más espaciosos; ponían en medio del patio dos instrumentos, uno a hechura de tambor y otro de forma de barril hecho de una pieza y hueco por de dentro, puesto sobre una figura de hombre o de otro animal que le tenía a cuestras y otras veces sobre una columna; estaban ambos de tal manera templados que hacían muy buena consonancia. Hacían con ellos diversos sones, para los cuales había muchos cantares que todos iban cantando y bailando con tanto concierto que no discrepaba uno de otro yendo todos a una, así en las voces como en el mover de los pies, con tanta destreza que ponían admiración al que los veía. El modo y orden que tenían en hacer su baile era ponerse en medio, donde están los instrumentos, un montón de gente que de ordinario eran los señores ancianos, donde con mucha autoridad casi a pie quedo bailaban y cantaban, después salían de dos en dos los caballeros mancebos bailando más ligeramente, haciendo mudanzas con más saltos que los ancianos, y haciendo una rueda ancha y espaciosa cogían en medio a los ancianos con los instrumentos. Sacaban en estos bailes las ropas más preciosas que tenían y las joyas y preseas más ricas según el estado de cada uno. Ponían tanto cuidado en hacer bien estos bailes que desde niños los enseñaban, teniendo lugar y tiempo para ello, dándoles ayos que los rigiesen por toda la ciudad y maestros que los enseñasen.²²

En estos cantos se despliega todo un orden social, una forma de pensamiento y vida que nos desvela la profunda y compleja cosmovisión de los pueblos nahuas y en general de las culturas mesoamericanas, donde lo natural y lo humano se amalgaman alrededor de la excelencia de lo absoluto y lo divino, participando de ello. El canto florido era considerado por los nahuas como un arte civilizatoria que junto con otras era atribuida en origen, como la práctica totalidad de los logros civilizatorios, a

los legendarios toltecas.²³ Al canto y a la música se le atribuía un origen divino. Así nos lo narra el siguiente relato que reco- gió Andrés de Olmos en la década de 1530:

El dios Tezcatlipoca, Espejo humeante, llamó a Ehécatl, Dios del viento y le dijo: Vete a la Casa del Sol, el cual tiene mucha gente con sus instrumentos como los de las trompetas con que le sirven y cantan. Y una vez llegado a la orilla del agua, llamarás a mis criados Acapachtli, Acíhuatl y Atlicipactli y les dirás que hagan un puente para que tú puedas pasar, para traerme de la Casa del Sol a los que tocan con sus instrumentos.

Y esto dicho, Tezcatlipoca se fue sin ser más visto. Entonces Ehécatl, Dios del viento, se acercó a la orilla del mar y llamó por sus nombres a los criados de Tezcatlipoca. Ellos vinieron luego e hicieron un puente por el que pasó.

Cuando lo vio venir el Sol dijo a sus servidores que tocan sus instrumentos: He aquí al miserable, que nadie le responda, por- que el que conteste se irá con él. Los que tocan sus instrumentos están vestidos de cuatro colores, blanco, rojo, amarillo y verde. Y habiendo llegado Ehécatl, Dios del viento, los llamó cantando. A él respondió enseguida uno de ellos y se fue con él y llevó consigo la *tlatzotzonaliztli* [es decir el arte de resonar que es la música], la que usan ahora en sus danzas en honor a los dioses.²⁴

En este relato se advierte no sólo la sacralidad y divinidad del he- cho musical sino también su sentido comunicativo y participativo con aquel dios, Ehecatl, que es el que da movimiento al mundo y acompaña al Sol en su tránsito, mostrando una visión de éste donde los sonidos cobran sentido, como si la propia armonía de la creación requiriera y desprendiera una música cósmica que en este caso no surge de la idea de las esferas pitagóricas, sino del hálito de los seres vivos. Esto representa una liga entre lo divino y la existencia que surge de ella, que a su vez participa de lo divino si emula la acción de Ehecatl en un soplo armonioso. Esto supone asociar a los músicos y cantores no sólo con los

dioses celestiales sino con aquellos animales que también los representan.

En las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlán se ha encontrado gran cantidad de instrumentos musicales con la representación en silbatos y flautas del dios Xochipilli como ave canora.²⁵ Se alude así a su nahual, a su forma animal como *quetzal-coxcoxtli*, el ave del amanecer que habita en las tierras calientes y templadas, que entonó su canto en el juego de pelota cuando el Sol salió. Igualmente a este dios de la música que se mueve entre la noche y el día, acompañando al Sol, se le relaciona con el dios del maíz, Cinteotl, por asociarse a la luz primordial del sol nacido y a las fuerzas regenerativas. No se puede olvidar como lo recuerda Adje Arnd Both,²⁶ que los instrumentos musicales descendieron como entes numinosos de la esfera solar para manifestarse en el mundo.

El canto era una práctica asociada a las élites, aunque no gozaba del prestigio social que otorgaban los hechos de armas. Juan Bautista de Pomar nos comenta en su *Relación...* que:

... esforzábanse los nobles y aun los plebeyos, si no eran para la guerra, para valer y ser sabidos, componer cantos en que introducían por vía de historia, muchos sucesos prósperos y adversos y hechos notables de los reyes y personas ilustres y de valer. Y el que llegaba al punto de esta habilidad era tenido y muy estimado, porque casi eternizaba con estos cantos la memoria y fama de las cosas que en ellos componían y por esto era premiado, no sólo del rey, pero de todo el resto de los nobles.²⁷

Se estimaba por tanto que el canto era un arte que merecía ser aprendido y practicado por los nobles, no sólo como proclama social o práctica ceremonial sino también para su recreo. Así, Sahagún comenta que “algunas veces, por su pasatiempo, el señor cantaba y aprendía los cantares que suelen decir en los areitos”.²⁸

Su alto grado de formalidad se refleja en sus características principales, las cuales pudieran parecer contradictorias: una gran diversidad en sus composiciones y a la vez una apreciable formalización de géneros, en un lenguaje especial caracterizado por una estricta técnica, diseñada para desarrollar un efecto conminatorio y una argumentación concluyente.²⁹ Así lo constataron los primeros testimonios que se recogieron de boca de los naturales sobre la clasificación de estos cantos. Como se dice en el *Códice Florentino*:

Allá interrogaba, requería el tlatoani que cuál canto se interpretaría. Quizás uno al modo de los cuextecas (*cuextecayotl*), al modo de los cuextecas borrachos (*tlahuancacuextecayotl*), al modo de los huexotzincas (*huexotzincayotl*), al modo de los anahuacas (*anahuacayotl*), al modo de los oztomecas (*oztomecayotl*), al modo de los nahualcas (*nohualcayotl*), al modo de los cozcatecas (*cozcatecayotl*), al modo de los tenime (*tenicayotl*), al modo de los tepetlacas (*tepetlacayotl*), al modo de los chichimecas (*chichimecayotl*), al modo de los metztitlancalcas (*metztitlancalcayotl*), un canto de otomíes (*otoncuicatl*), un canto de cuacuatat (*cuatacuicatl*), un canto de conejos (*tochcuicatl*), un canto de tambores (*teponazcuicatl*), etc. Un canto de mujeres (*cihuacuicatl*), un canto de jovencitas (*atzozocolcuicatl*), o tal vez un canto de placer (*ahuilcuicatl*), un canto de galanteo (*ixcucuechcuicatl*), un canto de tórtolas o sirvientas (*cococuicatl*), un canto de rigidez (*cuappitzcuicatl*), un canto de tonsurados (*cuatezoquicuicatl*), un canto de placer (*ahuilcuicatl*), etc. / Y así dicho, ya por fin se escuchaba la flor.³⁰

Ciertamente, las listas son prolijas y dispares debido a la gran variedad de cantos catalogados por temáticas y géneros que incluso plantean problemas en su traducción al no entender bien a qué criterios de clasificación y de descripción responden sus nomenclaturas. En todo caso se demuestra el alto grado de sofisticación y especialización de los *xochicuicatl*, que para los españoles que en ese entonces se acercaron al tema, los mostraba como un universo bastante complejo y amplio de comprender.

La composición de los cantos está sujeta, como hemos dicho, a convenciones y arreglos estilísticos que la hacen pertinente para un determinado uso social y ritual. Sus formas se ajustan a una estricta regla formal de *decorum* que establece su pertinencia y funcionalidad fuera del agente creador como una obra de encargo, que exige desde el primer momento, no ya el reconocimiento social de su acabado, sino la determinación de los patrones de expresión en que ha de formalizarse por parte de las autoridades religiosas y políticas (dónde hacerlo, cómo representarlo, quiénes debían interpretarlo, quiénes podían asistir, etc.). En estas autoridades recaía el control de los mensajes, códigos y canales de la comunicación visual, oral y escrita a fin de garantizar su función principal: la reproducción y el mantenimiento del orden social a través de la memoria.

Como explica Enrique Florescano, los cantos son una representación divulgativa de una serie de discursos oficiales, las llamadas pinturas o códigos (*amoxtli*, *tlahcuiloli*) de carácter histórico, religioso y genealógico con los cuales se construía y reconstruía el pasado según los avatares del presente; eran textos reservados y comprensibles sólo para una minoría, perteneciente a los grupos dominantes.³¹

Por eso mismo, los cantos están repletos de referencias que más que personales o biográficas son históricas y religiosas. Con ellas se pretende legitimar un orden social y natural y, ensalzan una identidad local que, a semejanza de las polis griegas, está fijada en el municipio (*altepetl*) y a cuya construcción ideológica ha de contribuir de forma multívoca y ambivalente, pues no podemos olvidar que, aunque sean cantos hechos por y para gloria de la élite, sus antepasados y dioses, éstos se celebran en ceremonias, la más de las veces, públicas. En consecuencia, aunque su lenguaje nos resulte a veces esotérico, no es tan oscuro como para no ser comprensible, en cierto, grado

para una población a la que se ha de adoctrinar y que comparte un sustrato cultural común.

El uso limitado de metáforas, símbolos y mitos, escenas visuales reiterativas que entran y salen por lugares comunes y apelan a la experiencia histórica reciente o mítica, responde a una concepción de la expresión propia de la oralidad. El predominio de la acumulación sobre el análisis, la superposición y yuxtaposición de sucesos y temas son un rasgo característico de estos cantos, tanto como la redundancia y la repetición rítmica de las formas y contenidos, con lo que se estimula un discurso florido que en cualquier caso debe ser fiel a patrones prefijados que antepongan la identificación comunitaria con lo creado frente a cualquier veleidad u originalidad personal.³² Tal característica no significa que estas obras, como creaciones colectivas no manifiesten una “originalidad cultural”, como se puede apreciar en otras literaturas tales como las de el Israel bíblico, la Grecia arcaica o la India sánscrita.

El cantor como autor

En este punto, el problema de la autoría es más histórico que artístico. Desde que Ángel María Garibay en su *Historia de la literatura náhuatl*, iniciara la identificación de cantores mencionados en los cantos y otras fuentes, se han sucedido año tras año las listas que enumeran a muchos cantores de ciudades como Tezcoco, Tenochtitlán, Huexotzinco, Chalco, Tepechpan, Azcapotzalco, Tlacopan o Tecamachalco, por citar algunas.

Esta mención de la existencia de cantores identificados demuestra, ante todo, la importancia del canto como arte que merecía el reconocimiento social, aunque también es un recurso para resaltar el renombre de los señores y principales objeto de homenaje

a través de la práctica de dicho arte. Aquí surge entonces una duda. Al margen de que el señor o principal sea cantor, ¿es el hecho de que protagonice el canto, suficiente argumento para atribuirle su autoría? En un primer momento, el entusiasmo despertado por el hecho de que muchos cantos se expresen en primera persona, llevó a asignar la autoría indefectiblemente a sus protagonistas.³³ Otro rasgo es la confusión entre lo que es una dedicatoria y una atribución derivada de la ambivalencia que puede surgir del uso de la forma posesiva. Así por ejemplo, el llamado *icuic Nezahualpilli* –“canto de Nezahualpilli”– no es un canto realizado por este príncipe de Tezcoco, sino que es un canto que homenajea su figura por parte del cantor Tececepouhqui.³⁴ Obviamente, a falta de más referencias la duda está presente.

Esta cuestión, una vez que se ha comprendido mejor el estilo y las características de producción de estas obras, aconseja ante todo prudencia. Los compositores o arreglistas en sus cantos hacen protagonistas a los señores como una manera de homenajearlos desde una visión retrospectiva. Incluso, siendo su atribución probable en origen, la falta de una distinción clara entre intérprete y autor y, el sentido colectivo en su uso, no garantiza que el canto en su integridad sea obra de un autor singular, pues son frecuentes las alteraciones, supresiones, adiciones y adaptaciones hechas por cantores posteriores.³⁵

Nuestra obsesión por “personalizar” las obras de carácter artístico requiere, ante todo, de la contrastación con otras fuentes históricas donde se haga referencia directa a los autores y sus obras, y de un análisis de estilo y contenido que sólo permite la identificación de escuelas y estilos regionales. De momento, sea de modo apócrifo o autorizado, el número de compositores identificados y con una obra estimable se restringe a aproximadamente quince desde el siglo XIV, de los cuales podemos citar

nombres de la talla de Nezahualcoyotl, Nezahualpilli, Tochiuitzin, Aquiauhtzin y Tecayehuatzin.³⁶

Al margen de los grandes nombres, la composición de cantos era una dedicación más dentro de una especialidad genérica. Es cierto que existen varios términos en náhuatl para nombrar al “componedor de cantos” (*cuicapicqui*, *cuicatlahih*, *cuicatlama-tini*)³⁷ y bien podrían servir para calificar a un tipo de cantor específico, pero son actividades desempeñadas por un especialista cualificado: el *cuicani*.

El *cuicani* o cantor es descrito en el *Códice Florentino* como un profesional cuyas cualidades y destrezas le capacitan para el aprendizaje, práctica y creación de cantos. El *cuicani* es una persona que “tiene una voz buena, recta; su voz es clara, es gruesa su palabra, su corazón; guarda su corazón, recuerda, no se le olvidan las cosas. Canta, grita, habla alto, habla con voz grave, habla agudo, suaviza, temple, lleva suavemente, emplea la garganta; desciende, sube, se queda en medio; ensaya, escupe (saca la voz); compone, inventa, forja, canta, eleva la voz, canta alguna cosa, canta para otros, les enseña”.³⁸

A este tenor hay que señalar que la figura del cantor no era exclusivamente masculina, aunque el papel de la mujer y del varón en la interpretación y composición de cantos estaba bastante demarcada. Así, la participación de las mujeres estaría reservada a ciertos tipos de cantos como los *cihuacuicatl*, *ahuilcuicatl*, *cucuechcuicatl* o *ixcucuechcuicatl* y *cococuicatl*. Esta cuestión en cualquier caso es compleja de esclarecer, pues en algunos cantos también podían participar varones vestidos como mujeres o empleando voces en falsete. Por otra parte, no está claro el papel de las mujeres en la composición y creación de aquellos cantos en los que participaban cantando, bailando o tocando instrumentos.³⁹ Algunos cronistas mencionan la presencia de tales compositoras como es el caso del episodio

referido por Fernando de Alva Ixtlilxochitl, de trágico fin, en el cual Huexotzincatzin, primogénito de Nezahualpilli y “eminente filósofo y poeta”, compuso una sátira a la señora de Tula, concubina favorita de su padre, entrando en liza dicha dama, pues “como ella era asimismo del arte de la poesía, se dieron sus toques y respuestas”.⁴⁰

Eran varios los lugares donde se enseñaba el arte del canto, según fuera su uso social. El principal de ellos era el *telpochcalli*, centro donde se formaban los jóvenes mexicas ya fueran de origen plebeyo o noble para servir como soldados, funcionarios o como especialistas al servicio del gobierno. El canto era, dentro de toda una serie de disciplinas, una más en la que debían formarse. Su aprendizaje les capacitaba para cumplir con sus ceremonias y adquirir un espíritu de equipo y camaradería además de autodisciplina. También les introducía en el conocimiento de su historia y sus misterios religiosos. A la hora del combate, los cantos servirían como recordatorio de ese espíritu heroico del que tanto hacían gala, infundiéndoles valor al recordar las hazañas de los caídos e, impresionando con su marcialidad al enemigo. Así, pudieron los españoles apreciar esta práctica durante el sitio de México-Tenochtitlán, tanto entre sus aliados como entre sus enemigos:

A su espalda van en fila los tlaxcaltecas todos, y todos los de los pueblos. Los tlaxcaltecas se hacen muy valientes, mueven altivos sus cabezas, se dan palmadas sobre el pecho. / Van cantando ellos, pero también cantando están los mexicanos. De un lado y de otro se oyen cantos. Entonan los cantares que acaso recuerdan, y con sus cantos se envalentonan.⁴¹

Algunos de aquellos que aún no se habían distinguido en las guerras haciendo cautivos, auxiliaban en los oficios a los sacerdotes como cantores (*tlamacazqueh cuicanimeh*), residiendo en

los templos. En tal caso, ingresaban en el *calmecac*, especie de seminario donde se formaban los futuros sacerdotes para aprender, entre otras disciplinas, la interpretación de los himnos religiosos, los *teocuicatl*. En el *calmecac* “les enseñaban todos los versos de canto, para cantar, que se llamaban divinos cantos, los cuales versos estaban escritos en sus libros de caracteres”.⁴³

También se formaban cantores propiamente dichos, que con un rango menor se dedicarían a actuar en los festejos oficiales, públicos y privados satisfaciendo con un amplio repertorio las necesidades rituales y festivas. Para tal efecto, los jóvenes del *telpochcalli* aprendían y ensayaban estos cantos en una dependencia llama *cuicacalli*, en los palacios y casas reales, tal como le describen a Bernardino de Sahagún:

... se juntaban los maestros de los mancebos, que se llamaban tiachcauan y telpochtlatoque, para aguardar lo que les había de mandar el señor, para hacer algunas obras públicas; y cada día a la puesta del sol tenían por costumbre de ir desnudos a la dicha casa de cuicacalli para cantar y bailar; [...] Y así todos los mancebos que se criaban en el telpochcalli, iban a bailar cada noche y cesaban como a las once, y luego los sacerdotes y ministros de los ídolos comenzaban a tañer maitines, con unos caracoles mariscos grandes, [...] / De esta manera, en cesando de bailar todos los mancebos, luego iban a dormir en las casas del telpochcalli...⁴³

Como podemos apreciar, cuando se habla de cantos floridos, éstos se asocian de modo indisoluble con la música y el baile, pues el cantor en las más de las ocasiones era también instrumentista o danzante. Estos cantos debían interpretarse en grupo, por lo que tenían que ir bien concertados, lo que exigía ensayos, disciplina y dirección. Como nos comentan las crónicas, cuando había que hacer una representación no sólo debían sujetarse a lo que marcara su guía que actuaba como corifeo (*teyacanqui* para el canto, *tecocoloani* para la danza), sino que tanto éste

como todo el grupo debían de cumplir con las directrices establecidas por el señor principal o los magistrados encargados de organizar las fiestas públicas (*tecutlahtoqueh*). Éstos ponían mucho cuidado en organizar los bailes públicos, haciendo hincapié en las coreografías y género de cantos, además del tono de la voz, la clase y calidad de los instrumentos, el vestuario y la parafernalia; se designaba de entre los participantes a “los que habían de tañer el atambor y teponaztli, y los que habían de guiar la danza o baile, y señalaba el día del baile, para alguna fiesta señalada de los dioses”.⁴⁴ Era tal el nivel de exigencia y seriedad en la práctica profesional del canto que “...andando en el baile, si alguno de los cantores hacía falta en el canto, o si los que tañían el teponaztli y atambor faltaban en el tañer, o si los que guían erraban en los meneos y contenencias del baile, luego el señor les mandaba prender y otro día los mandaba matar”.⁴⁵

Aparte del *cuicacalli*, otro lugar destinado a la representación de cantos era el *mixcoacalli*, otra estancia sita en el palacio del tlatoani de Tenochtitlán. Así también nos fue descrito:

... se juntaban todos los cantores de México y Tlatilulco, aguardando a lo que les mandase el señor, si quisiese bailar, o probar u oír algunos cantares de nuevo compuestos, y tenían a la manera aparejados todos los atavíos del areito, atambor y atamboril, con sus instrumentos para tañer el atambor y unas sonajas que se llaman ayacachtli y tetzilacatl, y omichicauatztl, y flautas, con todos los maestros tañadores y cantores y bailadores, y los atavíos del areito para cualquier cantar.⁴⁶

***Xopancuicatl*: cantos de verano, cantos de lluvias**

En varias recopilaciones aparecen ciertos cantos bajo la nomenclatura de *xopancuicatl*. El término *xopan* o *xopantla* hace refe-

rencia a una estación del año, la estación de lluvias, también nombrada *quiyappan*, en oposición a la estación de *tonalla* o también llamada *tonalco*, la estación de secas. Esta división del año, propia de latitudes tropicales y ecuatoriales y que responde a sus peculiaridades climatológicas, no era fácil de comprender para los españoles, originarios de tierras dominadas por el clima mediterráneo, de veranos calurosos y secos e inviernos fríos y húmedos con estaciones de transición entre ellas, la primavera y el otoño. *Xopan* comprendía las estaciones que conocemos como primavera y verano, empezando en el mes de abril con la aparición del sol cenital y la constelación de las Pléyades,⁴⁷ mientras que *tonalla* comprendía las de otoño e invierno⁴⁸ comenzando en el mes de octubre.

Francisco Hernández, el gran médico y naturalista de la segunda mitad del siglo XVI, describía así esta estación de lluvias al hablar del clima de la Ciudad de México: "... en mayo empiezan las lluvias y duran hasta septiembre; la temperatura en esos meses corresponde a nuestra primavera; entonces casi todas las plantas florecen y dan fruta".⁴⁹ Por tanto, *xopan* es la estación húmeda y calurosa en la que la naturaleza revive, germina y se fertiliza, lo que ha llevado a algunos expertos a traducir *xopan* como "tiempo de verdor".⁵⁰

Tal vez por esto se ha tendido a identificar a los *xopanquicatl* con los *xochicuicatl* (cantos de flores, cantos floridos) al asociar "lo florido" con "el verdor", haciéndolos un género independiente de otros tipos de canto como los *yaocuicatl* (cantos de guerra), los *teocuicatl* (cantos divinos), los *icnocuicatl* (cantos de desamparo) o los *ahuilcuicatl* (cantos de placer), entre otros. En los cantos se mencionan los nombres de hongos y plantas cuyas flores preciosas (*tlazohxochitl*) se empleaban en los rituales como ofrendas a los dioses. La amarilla flor del sempasúchil (*cempoalxochitl*), la rosácea flor del poyomate (*poyomaxochitl*),

la flor del cacao (*cacahuaxochitl*) y la flor del esquisúchil o flor de “maíz tostado” (*izquixochitl*) –llamada así porque su forma se asemeja a las palomitas o rosetas de maíz tostado– son algunas de estas flores fragantes y alucinógenas.⁵¹ Además –y eso es algo que se irá comentando y apreciando a medida que avancemos en los cantos–, estas flores se irían asociando al contexto de la guerra al servir de elemento emblemático y simbólico para nombrar a los guerreros valerosos o afamados, tanto en referencia a sus atavíos como a sus cantos de guerra. Esto se ve más claro en la asociación entre el difrasismo *izquixochitl*, *cacahuaxochitl* y los difrasismos (*teo*)*atl*, *tlachinolli* (la guerra sagrada) y *cuauhtli*, *ocelotl* (los guerreros nobles).⁵²

Sin embargo, igual que *xochicuicatl* es un término genérico que alude a toda composición lírica. Los *xopanquicatl* parecen referirse a un tipo variado de cantos tanto líricos como épicos que se enclavan en un marco cronoceremonial preciso, algo así como lo que podemos entender que ocurre, en la tradición cristiana, con las llamadas canciones o cancionero de Navidad en el que pueden entrar composiciones líricas tan diferentes como motetes, villancicos, salmos, posadas o pastorelas. Esto nos deja entrever la importancia ceremonial de esta época del año y la posibilidad de integración de diferentes tipos y géneros de cantos.

Tales cantos se ciñen a aquellas ceremonias y celebraciones festivas que se desarrollaban durante la estación de las lluvias o que hacen mención de la misma como marco temático, recibéndola, celebrándola y despidiéndola. Eso daría sentido, en buena parte, a la diversidad de temáticas a las que se hace referencia en aquellos cantos que se conservan y que reciben el título de *xopanquicatl*. Así, dentro de los *xopanquicatl* podemos encontrar cantos divinos (*teocuicatl*), cantos de guerra (*yaocuicatl*), cantos de desamparo (*icnocuicatl*) y de tristeza (*tlacolcuicatl*), o cantos de concertación (*nenonotzalcuicatl*), etc. Lo

que unifica a todos estos cantos es, por ende, su sentido panegírico. Como recoge Francisco Hernández, “el xaponcuicatl [*sic.*], o canto de los festines, [era aquél] en el cual se cantaban las alabanzas del héroe que convidaba a cenar”.⁵³

También parece que estos cantos responden a ceremonias de propiciación y fundación realizadas en la temporada de *xopan*. Así, por ejemplo, Fernando de Alva Ixtlilxochitl, al hablar de Nezahualcoyotl, tlatoani de Tezcoco, dice:

Entre los cantos que compuso el rey Nezahualcoyotzin, donde más a la clara dijo algunas sentencias, como a modo de profecías que muy a la clara en nuestros tiempos se han cumplido y visto, fueron los que se intitulan Xompancuicatl [*sic.*], que significa canto de primavera, las cuales se cantaron en la fiesta y convites del estreno de sus grandes palacios.⁵⁴

Del mismo modo, vuelve a tratar sobre estos cantos al hablar de otro *xopancuicatl* que toma como fuente para referirse a la Triple Alianza entre Tezcoco, México y Tlacopan, diciendo que este tipo de canto es “... un canto antiguo que llaman Xopan-cuicatl, que casi en todos los más de los pueblos de esta Nueva España en donde se usa hablar la lengua mexicana, lo cantan los naturales en sus fiestas y convites...”⁵⁵

Por lo general, son cantos que tienden a establecer a través de celebraciones, una asociación entre la estación de las lluvias y la explosión de la vida, que conlleva para los guerreros caídos en el combate o el sacrificio, la promesa de llegar a la Casa del Sol y, en un sentido más filosófico, la de alcanzar la certeza y la eternidad fuera de este mundo aparente y perecedero.

Sin embargo, como comenta Miguel León-Portilla,⁵⁶ hay cierta ambivalencia en su tono, lo que según nosotros se debe a que incorpora diferentes géneros y temáticas, pues no nombra a un tipo de composición sino de celebración como ya hemos dicho.

En ocasiones, se expresan sentimientos de alegría y de alabanza por lo bueno que se puede encontrar en la tierra: la amistad, el amor, la belleza, la prosperidad, la felicidad, el propio goce del canto. En otros casos, se pasa a un tono elegíaco, donde se acentúa el sentimiento de amargura a causa de la muerte, no tanto por la pérdida de todo lo anterior que se manifiesta banal, frágil y efímero, sino por la preocupación por la otra vida, la soledad, la despedida, el recuerdo, la fama y el honor. A veces se hace un repaso y alusión a episodios históricos, incluso aparecen cantos que recriminan o aleccionan para desarrollar un determinado comportamiento virtuoso y digno de cara al combate. Hay por tanto, una adecuación al momento y a las necesidades de los participantes y celebrantes que revela, también, cambios en la lírica y épica nahua a partir de las transformaciones sociales e históricas que la expansión mexicana-tenochca fue imponiendo en el área.

Desde un punto de vista filosófico, hay cierta melancolía pero también un espíritu didáctico, aleccionador, algo similar a lo expresado en la poesía japonesa del *mono no aware*, el “sentimiento de las cosas”, un sentimiento estético suscitado por un mundo que podría existir (*arubeki sekai*), aprehendido en los objetos tal como son y en la armonía de la naturaleza y la sucesión de las estaciones. Es una afirmación de la belleza que está irremediablemente unida a su caducidad. Como escribiera en el siglo XIV el escritor japonés Kenkō:

Si los hombres como el rocío de Adashino, jamás desaparecieran o nunca se desvanecieran como el humo del Toribayama, sino que permanecieran para siempre en este mundo, las cosas perderían su atractivo para conmovernos. Lo más precioso de la vida es su incertidumbre.⁵⁷

Así, mientras aquella concepción hunde sus raíces en el budismo más contemplativo, aquí aflora en el marco de una corriente de pensamiento panteísta y ascética, iniciada por los seguidos-

res de Quetzalcoatl en Tula, a la que se procurará integrar la mística guerrera del culto a Huitzilopochtli⁵⁸ instaurada por Tlacaelel en Tenochtitlán durante los gobiernos de Itzcoatl (1427-1440) y Motecuzoma Ilhuicamina (1440-1469) y, que se difunde al resto del centro de México. Esta actitud filosófica se ve claramente ilustrada en estos dos fragmentos de los *xopan-cuicatl* que hemos escogido:

Que pobres flores son ah
las que he aquí que ofrezco ay,
acá agito en verano la flor del sempasúchil ah,
por eso es el momento en que se huele bien. ¡Oh huy ay, oh huy ay!⁵⁹

¿Cómo no voy a llorar aquí en el mundo? Quizás allá sea donde se vive, [o] me engañe, yo digo que quizás sólo cuanto hay aquí en el mundo se consuma ah⁶⁰

El llamar a estas reflexiones “especulativas” plantea ciertos problemas, pues la percepción de esa realidad o los planteamientos de tales preguntas se basan más bien en lo empírico que en lo imaginado. La *tlamelauhcayotl*, sea como revelación surgida de las visiones extáticas de los ceremoniales o como disciplina marcada por los hechos ejemplares de los antepasados (lo recto, lo derecho, lo verdadero, lo que hay que seguir), nos remite a un conocimiento perceptivo y experiencial que es simultáneamente colectivo y personal. Tienen, por tanto, mucho de comunión y de iniciación y, por lo mismo, plantean preguntas que el sujeto debe responderse en su acción cotidiana, en su diálogo con los dioses y antepasados, en sus ceremonias y danzas colectivas, en el frenesí de la batalla, en la contemplación de la mudable y, en el fondo, constante naturaleza.

Por otra parte, se diría que la aparición cíclica de las lluvias era un fenómeno periódico que se contemplaba como el

anuncio, la prefiguración o la fugaz manifestación de un espacio y tiempo ideal en la Tierra (*tlalticpac*) que duraderamente existiría en alguna dimensión de modo pleno. Sería allí, en lo que se nombra como “lo profundo del cielo” (*ilhuicatl iihitic*), donde se encontraría un lugar o lugares a donde sólo se puede acceder a través de las visiones, los sueños y la muerte divina y, que los misioneros españoles considerarían un espacio equivalente al paraíso celestial.⁶¹ Es el Omeyocan de la pareja primordial, el Tamoanchan, el Tlalocan de los puros y neonatos, lavados por el agua celestial. Es la Tonatiuh ichan, la Casa del Sol, a donde van aquellos que han derramado su sangre y la de otros para mantener y reproducir el mundo social y natural, los guerreros y guerreras, las parturientas.

Es comprensible que en estos cantos donde se celebra la fama del *miles gloriosus*, captor o cautivo, se oscile entre una visión entusiasta y certera, y otra más plañidera y angustiada por el porvenir, donde el sentido de la vida necesita aclarar la incertidumbre misma sobre la llegada y resolución de ese proceso de renacimiento o continuidad donde la muerte no es más que un trámite, un tránsito que revela la trascendencia espiritual y cosmológica del papel de la nobleza. Su representación en el ascenso del guerrero a los cielos, acompañado por la elevación del canto, le muestra un hálito vivificador (el *ihiyotl* de los hombres), que a semejanza del soplo de Ehecatl animó los primeros pasos del Sol. La muerte sufrida por los principales en el ejercicio del deber, consagrados y divinizados por sus hechos y linaje, es la expresión ideológica del cumplimiento exitoso de su función social y, por tanto, del valor simbólico y de la recompensa social que su acto de entrega merece.

El lenguaje poético da cuerpo a la formalización de símbolos ambivalentes, polisémicos: el campo de batalla es un jardín de flores desplegadas en formación; la sangre es la lluvia fer-

tilizante que hace brotar hongos y flores aromáticas; los guerreros son aves preciosas y canoras cuyo bello vuelo une cielo y tierra cuando escoltan al Sol; sus cantos y voces en la batalla son la música y el trino que prelude las lluvias, la germinación y la continuación del año solar (*xihuitl*); su caída en el campo es una lluvia vivificante; sus cuerpos ataviados y ensangrentados las flores que colorean y riegan el suelo, etc. Es una visión multirreferencial con la que se concretizan ciertos aspectos del nagualismo, pero ante todo se relaciona lo vegetal-animal-humano-divino con un todo amalgamado por el canto y la música, como el alma que le da a todo un sentido “animado”. En las diversas culturas mesoamericanas, se considera que las personas se componen de un cuerpo, pero también de un conjunto de “almas” o entidades anímicas⁶² que le vinculan con diferentes dimensiones de existencia en las cuales se participa en algún modo. De estas entidades siempre interconectadas, destacamos dos: la del nagual (*nahualli*), una especie de genio, habitualmente un animal (un ave, un felino, un roedor, un insecto, etc.) que habita simultáneamente y de forma desdoblada en el interior del corazón y en la naturaleza, y la del “ave del corazón” (*yollototl*), cuya significancia para entender el universo de los cantos, hace que merezca hablar de ella con más detalle.

Fray Bernardino de Sahagún nos cuenta que los nahuas llegaron a identificar con este nombre a un pájaro diminuto semejante a la codorniz, cuya existencia situaban en la región meridional de Teotlixco y que allí decían que “los corazones de los difuntos, o sus ánimas, se vuelven en aquella ave”.⁶³ Este dato, en apariencia confuso, es una de las primeras referencias al nagualismo, el cual fue un aspecto ignorado, poco tratado y sobre todo mal entendido por los evangelizadores al meterlo en el cajón de sastre del diablismo.

Al igual que ocurrió con otros aspectos de la cosmovisión nahua como la astronomía y la astrología,⁶⁴ los españoles que se interesaron por desentrañar la complejidad de la cultura nahua, pecaban del uso restringido y absoluto de esquemas y patrones centrados en la tradición grecorromana y cristiana que impedían cualquier acercamiento comprensivo y aprehensivo de las informaciones que les proporcionaban los propios sabios nahuas, imprimiendo a sus interpretaciones sesgos ideológicos y prejuicios culturales. El hecho es que esta creencia en el *yollototl* aún pervive y es lo que nos permite entender mejor aquello que se dijo pero no se escuchó.

Actualmente, por ejemplo, en algunos pueblos mayas se dice que esta ave del corazón es un diminuto pájaro que vive dentro de él y controla su latido. Para los tzeltales este pájaro recibe el nombre de *mutil ko'tantik* (“ave de nuestro corazón”) y se dice que en el caso de las mujeres es una gallina y de los hombres un gallo, aunque también se le describe como una paloma o un sanate,⁶⁵ ave autóctona que como veremos se menciona con profusión en estos cantos; esta es asustadiza y puede llegar a abandonar el corazón si se espanta o es cazada, por lo que la persona enferma, se desmaya o fallece. La debilidad y timidez del *yollototl* lo hace proclive a ser la víctima propiciatoria del nagual de algún enemigo que, aprovechando la noche y el sueño, se disponga a cazarlo y comérselo. Por tal motivo, es aconsejable que el nagual de la persona sea un animal más fuerte que el del potencial enemigo, para que pueda enfrentarse con él y proteger así al ave del corazón. Igual creencia también existe entre los nahuas de la Huasteca.

Crear en el *yollototl* también se constata en Teotihuacán (ss. II-VII d.C.). Allí, encontramos numerosas terracotas votivas donde se representa a esta ave o personaje divino saliendo del interior de los difuntos. Parece que entre los mexicas se asocia, indefectiblemente, con el estamento militar, como si esa creencia

fuera incorporada por este grupo social desde las regiones mayas, totonacas y otomíes durante los continuos contactos y conflictos que se sucedieron entre ellos y estos pueblos. Para este grupo, la liberación del “ave del corazón” se definiría, en un principio, como una conversión reservada a aquellos que ejercían la profesión de las armas, si no se considerase a su vez, como reflejo de su transformación en un nagonal celeste más poderoso.

Esto también nos remite a una entidad anímica llamada *teyolia* con la cual, rápidamente, los misioneros intentaron equiparar el “alma” o “ánima” cristianas. Ésta se consideraba un don divino y proporcionaba la vida, la animicidad de la persona y por tanto su conocimiento, voluntad y emociones, situándose en el corazón.⁶⁶ A la muerte de la persona, el *teyolia* permanecía cerca del cuerpo durante cuatro días y después abandonaba el mundo para afrontar el nuevo destino que tenía reservado. En ese sentido, se le relaciona con lo comentado anteriormente de los destinos *postmortem*, se considera que en el caso de los guerreros, es su transformación en aves la transfiguración de esa alma. Esta concepción, en la actualidad, se mantiene y nos da razones para entender lo que se dice en algunos cantos, desde una cristianización de los conceptos hasta las representaciones. Así, a pesar de irse imponiendo una visión punitiva de tales destinos, el viaje a la “Gloria” concebido como un paraíso celestial situado al sur al igual que el Tonatiuh ichan, “la Casa del Sol”, ahora recibe el nombre de *campa xochita*, “donde crecen las flores”. Allí, las ánimas de los difuntos residen durante siete años, a partir de los cuales pueden bajar cada año a la Tierra, en el verano, en forma de mariposa u otro ser alado dirigiéndose desde occidente hacia el mar.⁶⁷ De aquí, el gran respeto y cuidado de no maltratar o matar todo volátil migratorio. De este modo se lo contaba a Italo Signorini y a Alessandro Lupu un nahua de la Sierra de Puebla:⁶⁸

Hay meses que bajan [de la Sierra], como ahora en agosto bajaron unas palomitas (mariposas) blancas. Porque Dios Nuestro Señor, les abre la puerta para que vayan a pasear... Van hasta el mar, van a dar sus vueltas quién sabe dónde y llegan otra vuelta hasta allá. Y ahí primero pasan ésas [palomitas], después pasan esos helicópteros (libélulas), los que pasan de manada, todos son rojos, no como los que andan aquí. Bueno, de ahí pasan los gavilanes; pasando este octubre ya pasan los gavilanes. También van allá, al mar, se van a bañar... Así está dispuesto en la escritura, que tienen que ir a bañarse cada año los espíritus de los difuntos.

Regresando a los tiempos antiguos y a la sociedad mexicana, semejante concepción hunde sus raíces en aquellos tiempos, pero éstos a su vez se hacían también retrotraer a la época de Teotihuacán.⁶⁹ En este continuo, en las ceremonias funerarias se expresaba dicha asociación entre la aurora y los volátiles preciosos, aves y mariposas.⁷⁰ Con estos animales se establece, en la dimensión simbólica y ritual, una identificación entre el soldado ataviado de insignias, escudos, vestidos y penachos de ricas plumas, los ágiles y hábiles danzantes, los cantores y guerreros y esos mismos volátiles, elegantes, raudos, coloridos, de agradable trino y cuyas alas y plumajes asemejan banderas e insignias de guerra. Las plumas no son meros adornos, son galardones, son expresión de la posesión de un “divino corazón” integrándose en la identidad del caballero y le transforman en una de las aves nobles que acompañan a Huitzilopochtli en sus correrías, identificando a éste con Tonatiuh. No es extraño que tal divinidad, y otras como Tlaloc o Quetzalcoatl, merezca ser llamado *Tloqueh Nahuaqueh* –“el Señor del cerca y del junto”– o *Ipal nemo huani* –“Aquél gracias al cual se vive”–, al ser también una potencia cosmogónica que no sólo procura mantener con ayuda de los hombres al Quinto Sol en movimiento –identificándose con él–, sino que es el agente que marca el destino de aquellos que han sido designados para convertirse en guerreros.

Encontramos en estos cantos imágenes muy complejas y ricas, más de lo que parecería a primera vista, y que demuestran la interrelación de diferentes áreas y tradiciones culturales mesoamericanas a través, en este caso, del sistema de creencias y de la lírica. Por ejemplo, la enumeración de aves que contienen estos cantos, es la representación prefigurada del destino final (*tonalli*) de los mismos guerreros que interpretan los cantos y las danzas o, al menos, las presencian, pero sobre todo son la encarnación de los héroes mencionados como *exempla* de las virtudes y las cualidades de un auténtico “guerrero valiente”. Además, la fauna ornitológica, en su variedad, dibuja una réplica de la jerarquía social y militar. A cada rango o escalafón, le corresponde su ave emblemática con unos atributos y cualidades característicos que pretenden servir de insignias que dan fe del valor, arrojo y méritos en la batalla. No podemos, tampoco, olvidar que a toda esta complejidad se añade la asociación de estas aves a determinadas divinidades a las que se adscriben.

Hay que comentar, también, que aparte de la concepción de estas aves preciosas como identificaciones o “personificaciones” de los guerreros, existe un uso figurado en el habla culta como representación metafórica de lo querido y estimado, aplicado en general a los hijos y a los nobles. Como recoge fray Andrés de Olmos en su *Arte de la lengua mexicana*, tanto a unos como a otros eran “...a las aves lindas y preciosas comparado. Tlahuquecholph, çaquametl, quetzalhtototl, teuquecholph, çaquan, tçinitzcan, xiuhtototl, piliuitl, tlaçopilli”.⁷¹ En ese comentario se nombran gran cantidad de especies que van a ser, reiteradamente, mencionadas en los *xopancuicatl*, tanto por su asociación con el estamento militar y su ideología mística-guerrera, como por caracterizarse por ser aves cuya etología las relaciona con los humedales e incluso de modo augural con la llegada de la estación de las lluvias por ser migratorias.⁷²

Aunque parte de estas especies de aves sean propias del centro de México, en su mayoría son exóticas y su hábitat se encuentra o bien al oriente y sur del Anahuac o en el altiplano y en las selvas de Guatemala y Honduras, en tierras mayas. Se resalta así el valor de su rareza y escasez, incluso su concepción como aves fabulosas. Tenemos así al quetzal (*quetzaltototl*), pájaro precioso de cuello y pecho colorado, con cola de anchas, largas y verdes plumas. También se mencionan todas las variedades de aves acuáticas y migratorias como el flamenco rosa (*tlauhquechol* y *teoquechol*) identificado con Huitzilopochtli y el flamenco blanco (*quechol*) considerado “el príncipe de las garzotas blancas, que se juntan a ella donde quiera que la ven”⁷³ y que se juzgaba era la encarnación de Xipe Totec; el momoto corona azul (*xiuhquechol*), avecilla de plumaje verde y alas y cola azules y el turpial del sureste más conocido como pájaro madrugador (*zacuan*), de plumas leonadas y con la cola de plumas amarillas doradas y plumas negras, que cuando vuela se agitan semejando el brillo del oro y el flamear del fuego.

Otras aves, más propias de las tierras altas son aves acuáticas como la garceta de pecho castaño (*ayocuan*), el pato real (*tzinitzcan* o *teotzinitzcan*) de plumas negras y verdes brillante; el *aztatl*, llamada por los españoles “garzota blanca”, de plumas blanquísimas, símbolo de la nobleza y con las que se ataviaba a los soldados muertos en combate, el cual ya hemos dicho que acompaña al flamenco rosa y al pato cucharón (*yacacentli*) de vistoso plumaje que se relaciona con otros como el *yacapatlahuac* o el *yacatextli*, también conocido como *atapalcatl* por su cualidad de anunciar la lluvia en la víspera, mediante el batido de sus alas en la superficie del agua.⁷⁴

Conviene comentar que todo este simbolismo que relaciona a las aves u otros volátiles con la guerra y con las lluvias, se refleja en los propios adornos e insignias que portan los señores,

tanto al ir a las ceremonias y a las danzas como para ir al combate. Muchas de estas investiduras, en sus nombres o en su composición (*tlauhquecholtzontli*, *tlauhquechol*, *xochiquetzal-papalotl*, *itzpapalotl*),⁷⁵ designan esa vinculación e incluso les revisten de la imagen de hombres-pájaro. Estos penachos, insignias y condecoraciones sirven para identificar el rango y las hazañas del que acaba mostrándose, en una imagen fusionada, como el guerrero-cantor-danzante-pájaro,⁷⁶ tal como se nombra en los mismos cantos.

Entre las canoras están el sanate (*tzanatl* o *teotzanatl*), una especie de pájaro parecido a un cuervo o un tordo de plumaje negro pero con un bello y sonoro canto; el turpial oscuro (*xochitototl*) de plumaje amarillo y negro; el martín de campo llamado en náhuatl “pájaro cascabel” (*coyoltototl*); otro tordo de color rojo cuyo trino semeja cascabeles y el pájaro matraca tropical (*ayacachtototl*) de color leonado cuyo canto es parecido al ruido de las sonajas; ambos elementos, cascabeles y sonajas, son instrumentos omnipresentes en la música mesoamericana.

Tal vez la más conocida de todas estas aves que se enumeran sea el colibrí (*huitzitzilin* o *huitzitzil*), ave asociada con el dios Huitzilopochtli. Esta avecilla veloz, zumbona e incansable de múltiples colores, es quizás la que mejor representa esa visión espiritual y vital que relaciona a los héroes caídos con el ideal de la austera, pero refinada, regla de vida de la élite –los colibríes “comen y manteniéndose del rocío de las flores”– y con la llegada de la estación de lluvias y la renovación cíclica de la vida. Cual ave fénix, se decía que estas diminutas aves “renuévanse cada año: en el tiempo del invierno cuélgase de los árboles por el pico, allí colgados se secan y se les cae la pluma; y cuando el árbol torna a reverdecer él torna a revivir, y tórname a nacer la pluma, y cuando comienza a tronar para llover entonces despierta y vuela y resucita”.⁷⁷ Se podría afirmar de esta manera, que el

renacer como colibríes es un merecimiento, una recompensa por permitir y ayudar a que el Sol siga dibujando el año.

En general, en estos cantos, ya sea que se expresen con alborozo o con lamento, hay un sublime deseo de morir. Es en la muerte como adquiere sentido la vida, como se manifiesta el *tonalli*, despreciándose lo que hay en la Tierra como una atadura, una ilusión que nos aparta de nuestro deber como soldados y nos engaña sobre lo que somos. Se consagra ritualmente la destrucción, la violencia mítica, tanto de la guerra como del sacrificio, como una fuerza regeneradora alentada por el belicoso Huitzilopochtli,⁷⁸ que ya naciera soldado y combatiente.

La ocasión para representar estos cantos era las múltiples celebraciones que se llevaban a cabo durante las festividades que salpicaban el periodo de la estación de las lluvias. Durante el calendario solar de 365 días (*xiuhpohualli* o “cuenta de las hierbas”), se sucedía cada mes diversas fiestas de las cuales las más favorables para la ejecución de los *xopancuicatl* eran aquellas que precisamente coincidían con los momentos de mayor pluviosidad. En las fiestas de *Toxcatl* (en la primera veintena de mayo), *Etzalcualiztli* (durante el solsticio de verano), *Tecuilhuitontli* (en la segunda quincena de junio), *Huey Tecuilhuitl* (en la primera veintena de julio) y *Tlaxochinamico* (durante la última decena de julio y primera de agosto), se daba la ocasión propicia para su celebración pública o privada en convites después de la celebración de los sacrificios, ofrendas y ritos. No podemos olvidar tampoco a este efecto, la interrelación con el otro calendario ritual de 260 días (*tonalpohualli*). Ambos ciclos se correlacionaban, según el paso por el cenit del Sol y de las Pléyades, con el comienzo de la estación de lluvias cuya llegada al Valle de México se empezaba a anunciar en el mes de *Atl cahualo*, también llamado *Quiyahuitl ehua* y las fiestas dedicadas a los dioses tla-loqueh, lo que aproximadamente se corresponde con nuestro mes

de febrero. En algunas fiestas móviles del *tonalpohualli* también se daba lugar a la interpretación de estos cantos en festejos como los que animaban la llegada del día uno-flor (*ce-xochitl*).

... decían que los señores bailaban en este signo por su devoción, los días que les parecía; y cuando habían de comenzar esta solemnidad ponían dos varales con flores a la puerta del palacio, y aquello era señal que habían de bailar a honra de este signo, algunos días, y el cantar que habían de decir mandaba el señor que dijese el que se llama cuestecayotl, o tlauanca cuextecayotl, o uexotzincayotl, o el que se llama anahuacayotl, o alguno de los otros que están aquí señalados.

Y también los que tenían cargo de guardar los plumajes con que bailaban, sacaban todos los plumajes que tenían para que se tomase cual quisiese el señor, y conforme a aquél daban sus divisas o plumajes a los principales y hombres valientes y soldados, y toda la otra gente de guerra, y también daban mantas y maxtles a los cantores y a los que tañían teponaztli y atambor, y a los que silbaban, y a todos los otros bailadores y cantores; y dábanles de comer a todos éstos diversas maneras de tamales y diversas maneras de moles, como aquí se declara.

Y cuando ya estaban enfadados de este baile, quitaban los varales que habían puesto, en señal que el baile ya se había acabado, y quemábanlos y luego todos cesaban de bailar en el palacio; pero los principales en sus casas podían bailar.⁷⁹

Con estos cantos y danzas se ensalzarían las proezas y las virtudes de los asistentes, soldados y oficiales, animándoles, orientándoles y preparándoles para el momento trascendental de esclarecer su tonal en el campo de batalla. Este designio, el tonal, marcado por el día del nacimiento en el calendario ritual (*tonalli*), es considerado una parte indisoluble también de la persona y que da sentido social a la vida. Sin embargo, a pesar de que éste parece determinado o definido por las características de su signo, su manifestación negativa o positiva depende de la persona,

de su rectitud y entrega y de la educación recibida, sobre todo, para aquellos signos que se consideran nefastos. Visto por los primeros cronistas como una especie de signo astrológico, funciona como un signo carismático que otorga unos rasgos personales de nacimiento (aptitudes, actitudes y temperamento) que inclinan a la persona hacia la práctica de determinados oficios y con la disposición de ciertas cualidades, pero no garantiza su éxito social o personal en él mismo, por lo que no sirve como señal de predestinación.

El éxito en la vida depende de otros aspectos, como ya hemos dicho, tales como la sujeción a las normas, el cumplimiento de los ritos, el cultivo de la virtud y el aprendizaje de buenas enseñanzas. Aun así, su resolución final es todo un misterio irresoluble para la mente humana, cuyo esclarecimiento está sujeto a toda clase de rituales, augurios y supersticiones.⁸⁰ Como decían los padres al despedir a los hijos que iban a ingresar al calmecac:

Marcha ahora a donde te dedicaron, con amate y copal, tu madre y tu padre, al calmecac, a la casa del llanto y de la tristeza, donde se funden y se labran, brotan y florecen los nobles, donde como collares, como plumas finas los dispone y ordena Nuestro Señor Tloque Nahuaque, donde se apiada de ellos y los escoge Ipal nemoani, de donde salen nuestros señores, los capitanes y los reyes, los guardianes de la ciudad, de donde salen los que están en la estera y la silla, los coloca, los elige Nuestro Señor Tloque Nahuaque, están en la estera de las águilas, en la estera de los tigres, en su mano queda el vaso y el tubo de las águilas.⁸¹

Esta cuestión de cómo será el final del camino, de si se alcanzará la perfección, en definitiva, de si se cumplirán las expectativas en función de lo anunciado por el tonal, es el tema central y de fondo de los cantos de verano.

Características estilísticas

La métrica de estos cantos presenta dificultades que tienen que ver más bien con el intento de aplicar categorías propias de nuestra tradición literaria. Al respecto, hay que decir que la tendencia a considerarlo una expresión poética, recitada, obvia el hecho de que nos encontramos ante todo con una composición musical.

Su métrica no responde a una versificación determinada por una rima asonante o consonante o a su longitud silábica o vocálica, sino de ritmo. Aunque en algunos fragmentos se aprecien rimas internas o cierta regularidad en la longitud del verso, no son más que casos esporádicos que no permiten establecer ningún tipo de regla.

En tal caso, y como ya lo indicó Ángel María Garibay, la organización del texto se ajusta a una base rítmica marcada por instrumentos tales como el teponaztli o el huehuetl que marcan una armonía según acentos que podemos intuir por ciertas anotaciones instrumentales onomatopéyicas (*totototo, totototo, tititi, toti, tihti, titi, tihtiti*), o interjecciones que se insertan en la frase con un uso apelativo (*oo, aa, e, a hua, ni ca, iyo, yo ya hue, ye*) o sintomático (*a yoo, a ya, ya*) que expresan a modo de quejido, dolor, temor, lamento y tristeza; y jaleos (*o hua ya, ye hua, hui ya*) que animan el baile y que, en su mayoría, están en boca, más bien, del acompañamiento coral que del cantor, pues sirve para animarle durante el baile y cubrir sus pausas.

Como recientemente ha señalado León-Portilla en su revisión del tema,⁸² estos señalamientos registran la estrecha vinculación entre canto y música en múltiples combinaciones silábicas en la construcción del metro, como han apreciado diferentes musicólogos como Karl A. Nowotny⁸³ y Vicente T. Mendoza.⁸⁴ El hecho es que la notación consonántica funciona como un marcador del ritmo como nos recuerda John Bierhorst⁸⁵ y que

sería de base pentafónica,⁸⁶ que junto con la marcación vocálica indicaría la intensidad y la altura de los distintos sonidos cuya convención no está todavía plenamente aclarada a pesar de las propuestas realizadas por Karl A. Nowotny y por Elsa Ziehm.⁸⁷

Al margen de su uso como marcadores de ritmo, se especula con la existencia de algún tipo de frase musical. En esa dirección van las hipótesis de que el vocablo *cencamatl* que es definido por Alonso de Molina como “palabra”, parece que funciona como un término especial que en el lenguaje musical nahua estaría indicando un conjunto de “palabras” integradas como unidad fónico-semántica.⁸⁸ Este dato es importante, pues como señala tanto León-Portilla como Richard Haly,⁸⁹ es un elemento a considerar en la traducción al conformar “cláusulas” o “versos-línea”. Así Haly argumenta que:

... puesto que el golpe sobre el tambor debe coincidir con las sílabas, largas o breves o sólo con las acentuadas *ti* [es decir con otras sílabas indicadoras del sonido y del ritmo], puede asociarse con unas y otras. Si tres *ti* deben hacerse resonar [...], la definición que da Molina de *cencámatl* debe aplicarse para admitir palabras de tres sílabas o tres acentos.⁹⁰

En nuestro caso, creemos que hay otra serie de marcadores que establecen tal versificación, como algunas licencias que aparecen en la letra musical como la epéntesis o inclusión de apoyos vocálicos al final de la palabra o de sufijos verbales y nominales sin valor léxico por su redundancia, que aprovechan el carácter aglutinante de la lengua náhuatl como es el caso de *-i*, *-ya*, *-qui*, *-an*. Estas apoyaturas no tienen más fin que ajustar la longitud del texto a la frase musical, y así el ritmo marcado por esta es el que establecería el sentido de la longitud de tales textos. Esto revela un consciente conocimiento estructural de su lengua, hasta el punto de alterar la morfología de las palabras

empleando morfemas cuya afijación no produce alteración ni confusión semántica, pero completan la frase musical.

Nos encontramos, con que de estos cantos sólo se conservan las letras musicales de las cuales carecemos de partitura, lo que explica la aparente falta de uniformidad en ellos. Incluso, vemos el mismo canto reproducido pero con sus marcadores alterados para ajustarse a otra frase musical diferente. Sin embargo, el conjunto comparte una misma estructura básica que consiste en la agrupación de versos o frases delimitadas por una coda, creando una unidad de significado. Dicha coda consiste en un estribillo y una sucesión de interjecciones, invocaciones y jaleos como lo vemos en el siguiente ejemplo, que en algunos manuscritos fue suprimida precisamente para darle un acabado más literario de acuerdo con los cánones occidentales:⁹¹

Con casi nada estamos contentos oh
con poco caminamos alegres [con] nuestro corazón en la tierra hey.
Yo soy Yoyoh, yo deseo flores oh
ando dispersando mi canto florido. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

Anhelo, codicio ay
la amistad, la nobleza, en alguna manera, la hermandad; yo deseo
flores,
ando dispersando mi canto florido. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

En cuanto a la agrupación de estas frases y pares, dado el carácter cerrado de las mismas, no implica necesariamente una sucesión narrativa, por lo que en ocasiones presenta un agolpamiento descriptivo de hechos que, como comentan Frances Karttunen y James Lockhart,⁹² aluden de modo discontinuo a sucesos comunes que refuerzan un *leitmotiv* central. Lo que sí se aprecia claramente es que las frases y su agrupación en pares se suceden según una relación de complementariedad o parale-

lismo, compartiendo un mismo estribillo final a modo de epifonema que le otorga una unidad formal. En eso, el papel vertebrador de la narración estaría más bien desarrollado por la danza.

Los cantos, en cuanto a su extensión, tampoco tienen un patrón claro, pues parece que era corriente la adición o supresión de nuevos pareados, tal como se desprende de las diferentes versiones que aparecen de algunos cantos en diversos documentos. Incluso, en casos muy escasos, se conservan agrupaciones mayores de estos pareados denominadas *huehuetl* (tambor), que hacen alusión al instrumento director del canto y que parecen dividir la representación en actos o partes marcados por tonadas, que darían paso al cambio de coreografías y cuadros temáticos correspondiente a toda una celebración festiva.

Otro aspecto a destacar es su disposición dialogada, de acuerdo con su ejecución representacional como ritual público. Los cantos son interpretados por dos coros que se disponen a ambos lados del lugar de celebración, aunque esta disposición no excluye la existencia de un solista o dúos que dramaticen los diálogos.⁹³ Así, el canto suele ser protagonizado por una primera persona, singular o plural, y dirigido a un destinatario en segunda persona, también plural o singular, introduciéndose en algunos casos una dramatización dialogada entre dos protagonistas. Los *dramatis personae* son guerreros destacados, sacerdotes, nobles y gobernantes que adquieren la categoría de personajes históricos, y en el caso de colectivos, identifican grupos étnicos o estamentos sociales. La divinidad sólo participa de estos diálogos como destinatario y su voz nunca se oye, situación acorde con la ya mencionada opacidad de las divinidades rectoras, remarcándose el carácter distante, inescrutable, incomprensible de *Ipal nemohuani*, que lo hace tan semejante al dios Zeus, “el hijo de Cronos, de pensamientos tenebrosos” de la *Odisea* de Homero⁹⁴ o al Dios cristiano definido por la patrística griega como “inalcanzable” (ἀκατάληπτον).⁹⁵

Respecto a las creencias religiosas, es necesario señalar que, aunque estos cantos mantengan la forma y reflejen sustancialmente el pensamiento y la cosmovisión nahua prehispánica, no podemos obviar que son cantos cuyo uso perduró durante el Virreinato, haciéndose notar la consiguiente influencia cultural española. Así, el proceso de evangelización y conversión al cristianismo de las poblaciones nahuas o la influencia del cristianismo en la religión prehispánica, se hace evidente en muchos de estos cantos, aunque no podamos determinar el sentido profundo de tal cristianización en los mismos. Esa dificultad se evidencia en las dudas que entre los religiosos españoles suscitaba la marcha del proceso evangelizador y que dio lugar al conocido sincretismo religioso del cristianismo católico americano.

El recelo hacia esta forma de expresión levantó muchas suspicacias entre los evangelizadores, pues veían en ellos un medio de resistencia y mantenimiento de las creencias autóctonas. Esto era así en el caso de los himnos religiosos (*teocuicatl*), como expresa fray Bernardino de Sahagún:

Costumbre muy antigua es de nuestro adversario el diablo buscar escondrijos para hacer sus negocios, [...] este nuestro enemigo en esta tierra plantó un bosque o arcabuco, lleno de muy espesas breñas, para hacer sus negocios desde él y para esconderse en él, para no ser hallado, como hacen las bestias fieras y las muy ponzoñosas serpientes. Este bosque o arcabuco breñoso son los cantares que en esta tierra él urdió que se hiciesen y usasen en su servicio, y como su culto divino y salmos de su loor, así en los templos, como fuera de ellos ...⁹⁶

La etiquetación de la religión nativa como idolatría y culto al demonio, determinó que estos cantos y otros textos fueran objeto de continuas censuras y prohibiciones. Dada la íntima vinculación y coexistencia de lo humano y lo divino en la cosmovisión nahua, cualquier texto, religioso o no, hacía indisolublemente mención a

divinidades, ceremonias y creencias autóctonas. Las alusiones a estos asuntos, explícitas o implícitas en los cantos, generaban un gran malestar entre las autoridades políticas y religiosas españolas. La razón era, por una parte, la incapacidad para detectar la presencia o ausencia de tales sentidos y conceptos, como indicador de que se estaba logrando extirpar la idolatría. Sin embargo, conscientes de la imposibilidad de eliminar tales usos y expresiones, se pensó que sería más conveniente aprovecharlas resignificándolas desde una visión e interpretación cristianizada. Aunque esta solución era coherente con la fuerza cultural de las manifestaciones artísticas y rituales locales, el resultado fue un verdadero ejercicio de cosmética verbal que en ocasiones parecía quedarse en lo meramente superficial, sin que realmente hubiera garantías de un eficaz cambio en las ideas que se evocaban en algo más que un par de palabras. Por ejemplo, cuando el oidor Alonso de Zorita recogió algunos *huehuehtlahtolli* para su *Breve y Sumaria Relación de los Señores de la Nueva España*, dejó bien claro su proceder a este respecto:

... los tradujo en su lengua, y dice que hizo a unos principales que los escribiesen [...] e que los escribieron e ordenaron en su lengua sin estar él presente, y los sacaron de sus pinturas, que son como escritura e se entienden muy bien por ellas, e que no se mudó letra de lo que le dieron, más que dividirlo en párrafos [...] Y que los nombres que había de sus dioses les avisó que los quitasen e pusiesen el nombre del Dios verdadero y Señor nuestro.⁹⁷

Esta práctica de considerar suprimida la idolatría mediante la sustitución de los nombres de las divinidades indígenas por los nombres de “Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo” y otros personajes de los evangelios, se hace patente también en los cantos que ofrecemos. Sin embargo, no debemos sólo verlos como un burdo medio de tranquilizar el espíritu del cristiano viejo o

el celo exortizador de la labor del misionero en un alarde de absolutismo moral de las autoridades coloniales, sino también como una forma de introducir la nueva religión aprovechando, en todo lo posible, las normas y formas expresivas del antiguo orden, aun a costa de crear una cosmovisión ambivalente y ambigua, tanto de los españoles como de los pueblos nahuas.⁹⁸ De cualquier modo, el proselitismo resultante pretendía, mediante la apropiación de los antiguos textos, dejar en manos de los religiosos la capacidad de manipular y reinterpretar la memoria indígena y los conceptos de sus terminologías especializadas, con la intención de conservar en lo posible, todo aquello que en las tradiciones autóctonas representaban —a sus ojos— valores de virtud y rectitud, además de afinidades míticas y litúrgicas conciliables con una visión cristiana de la vida y el culto.

Se explica así como, por su capacidad mediadora, los cantos nahuas lograron mantenerse vivos durante más de siglo y medio después de la Conquista hasta entrado el siglo XVII. Para los españoles tenían sentido, primeramente, por su funcionalidad aculturizadora y signo de conversión, y para los nahuas, como forma de resistencia ideológica inicial a la dominación colonial y después como medio de adaptación a un nuevo estado de cosas, integrando en su cosmovisión el cristianismo como nuevo corpus explicativo, con el que recrean y perpetúan una visión mesoamericana del mundo.

No podemos, por tanto, considerar a los *xopanquicatl* que presentamos como tergiversaciones por la mera presencia de estas interpolaciones. Sería caer en un ridículo purismo indigenista al calificar a estas producciones nahuas de no auténticas, pues por el contrario expresan vivamente, en primera persona, las transformaciones culturales y sociales que se dieron en la cultura nahua y cómo se redefinió su identidad durante la

segunda mitad del siglo XVI. Son la voz de unos actores de la historia que procuran mantener la fidelidad a la memoria de sus antepasados y a la vez reconocer la existencia de una nueva ordenación, de un nuevo tiempo, donde los antiguos referentes religiosos, base de una prístina religión de Estado, han sido cuestionados, relegados y anulados por otros que siguen sirviendo de modo igual o más eficiente a la legitimación del expansionismo imperial, en esta ocasión de la Corona hispánica.

En cuanto a los recursos expresivos que aparecen en estos cantos, hay que señalar el uso de figuras y tropos tales como la anáfora, la aliteración, el dialogismo, el epímone, la tmesis, etc.,⁹⁹ que refuerzan la musicalidad de las piezas y pretenden romper la monotonía de los ritmos. La figura retórica más característica de la lengua náhuatl es el difrasismo, que consiste en expresar una idea o concepto a través de dos sustantivos complementarios, componiéndose —siguiendo la terminología de Edmund Leach—¹⁰⁰ una cadena sintagmática de signos, es decir, una pareja de metonimias que en conjunto expresan una metáfora. Por tanto, es un tropo perteneciente a la sinécdoque y no debe entenderse en sentido literal, sino simbólico.

Sin embargo, como ya hemos comentado al hablar del sentido creativo de los cantos floridos, estos difrasismos no son símbolos individualizados sino estandarizados,¹⁰¹ asociaciones arbitrarias pero convencionales, por lo que su uso es habitual y generalizado, y lo que hace el cantor al componer un canto nuevo, es acudir a un repertorio de imágenes codificadas cuyas claves hunden sus raíces en su tradición cultural e histórica. Ejemplos de tales difrasismos, de los cuales algunos aparecen con profusión en los cantos que mostramos son:

<i>In atl, in tepetl</i>	El agua, el cerro	La ciudad o el pueblo
<i>In mitl, in chimalli</i>	El dardo, el escudo	Guerra o batalla
<i>In teoatl, in tlachinolli</i>	El agua divina, la hoguera	Gran guerra o enfermedad

<i>In petlatl, in icpalli</i>	La estera, el asiento	Gobierno o cargo
<i>In teix, in tenacaz</i>	Los ojos, los oídos de alguien	El mensajero de alguien
<i>In tenyotl, in mahuizyotl</i>	La fama, la honra	El prestigio del linaje
<i>In xochitl, in cuicatl</i>	La flor, el canto	La belleza o bondad inmanente
<i>In moztla, in huipitla</i>	Mañana, pasado mañana	En breve, en pocos días
<i>In cuiltlapilli, in atlapalli</i>	La cola, el ala del ave	El macegual, el pueblo llano
<i>In poctli, in ayahuilitl</i>	El humo, la niebla	El recuerdo memorable
<i>In ocelotl, in cuauhtli</i>	El jaguar, el águila	Los soldados valerosos

Son abundantísimas estas formas en el náhuatl culto empleado en géneros como los *huehuehtlahtolli* (pláticas de ancianos)¹⁰² y su significado muchas veces puede variar según el contexto y su función en la oración. En algunos casos, al traducir los cantos hemos optado por conservar la forma difrasística, sobre todo cuando su significado es bastante obvio. En estos casos, se puede tomar por un alarde de creatividad lírica lo que no deja de ser una convención retórica de los discursos de la élite, pero no se puede negar la belleza de su síntesis y capacidad de evocación de los mismos. En la presentación de cada parte citaremos y explicaremos los difrasismos que pudieran aparecer y el criterio de traducción adoptado.

Se ha mencionado anteriormente que el canto en estos textos se ve salpicado de múltiples interjecciones que puntúan, interrumpen y estructuran las canciones. Lo cierto es que tales interrupciones propician un estilo narrativo donde es frecuente introducir el verso quebrado, que permite, al compás de la música, introducir versos más cortos intercalados entre otros más largos. Este recurso indica que el ritmo del canto y la música es variable y se ve acelerado como elemento de énfasis en la narración del canto. Además, esta variación en la longitud métrica del verso supone la aparición de otras figuras o recursos líricos como el encabalgamiento y la tmesis. Se advierte tal recurso en el hecho de que en muchas ocasiones no coincide la pausa del verso musical –marcada por los quejidos– con la pausa morfo-

sintáctica que prolonga la narración y genera también el suspenso en la misma. En ese sentido, se suele dividir una palabra u oración entre dos versos.

Hay que tener en cuenta (y eso es a lo que muchos estudiosos y traductores se tienen que enfrentar en estos textos) que no existe una clara puntuación de las oraciones, algo que no consideramos que sea tanto una deficiencia del texto escrito, como una característica estilística del canto (la mencionada discusión sobre la conformación de los *cencamatl* como recitados), dado que en sí se conforma mediante la sucesión de palabras-oración ordenadas y vinculadas en torno a un tópico y cuyo discurso está supeditado al desarrollo de una dramatización coreográfica y una composición musical. De esta manera, verso y oración no tienen por qué coincidir, y podemos encontrar varias oraciones en un verso o una palabra-oración dividida en dos versos como veremos. Esto produce un uso muy flexible de la lengua en dos sentidos: uno sintáctico y otro morfológico.

En cuanto a la estructura sintáctica de los versos, se logra dotar a los sustantivos de diferentes funciones gramaticales. Pueden operar como sujetos y objetos de dos oraciones, como sujetos de dos oraciones o como objetos simultáneos de una misma acción. A diferencia del español, esta multifunción o multirreferencialidad no se realiza mediante el uso de pronombres o de relativos ni se adecúa a la puntuación de oraciones definidas, sino que se deriva de la interrelación que se puede establecer según las características del verbo (*v. g.* la valencia del verbo y la indexación personal)¹⁰³ o la relación que se forma con otros sustantivos –para construir, por ejemplo, difrasismos– o compartir una misma acción por concordancia de persona y número.

Un ejemplo lo tenemos en este fragmento, donde se han sustituido las interjecciones por sus intervalos correspondientes marcados con corchetes en blanco:¹⁰⁴ “... *Cenca itlacuilol itic on*

mani [] in atl [] (i)n tepetl in Tenochtitlan quizo-zohua [] con- []
cucuepa [] in pale [] capitán ontlatoa *ye oncan, on tlachia
ilhuicac itic*".¹⁰⁵ Aquí vemos una composición donde el uso del
verso quebrado y del encabalgamiento, permite estructurar y
reestructurar la sintaxis del relato describiendo diferentes pers-
pectivas del hecho con una gran economía de sintagmas y co-
nectores. Así se entiende que:

1. Muchas son las pinturas que están en el interior del agua.
2. En el agua, en el cerro, en Tenochtitlán las despliega, las
vuelve el padre.
3. Las vuelven el padre, el capitán.
4. El padre, el capitán hablan allá, observan lo profundo del
cielo.

Otro ejemplo lo tenemos en este fragmento: "*Tlaca nelli ye nel
tihui ye nel tic-* [] cahua in xochitl [] *inhuan* in cuicatl *i[n]huan*
in tlalticpac ye nelli ye nel tihui, o hua ya".¹⁰⁶ En éste, se aprecia
cómo la interrupción hace que el oyente mantenga al primer
sustantivo como objeto de la acción y luego a esa misma acción
se le atribuye otro objeto, de modo que ambos objetos acaban
asociándose como equivalentes, produciéndose una identifica-
ción según el siguiente esquema:

1. ... la verdad [...] es lo que en verdad tú dejas
2. Tú dejas la flor
3. Tú dejas la flor con ellos, el canto con ellos en la tierra
4. Con ellos el canto, con ellos en la tierra la verdad ...

Se consigue así que se establezcan relaciones simbólicas entre
los significantes, confirmadas con su asociación e intercambio,
con un efecto similar al que se produce mediante la aposición o la

autonomasia. Esto permite una gran síntesis y sobre todo acota la multirreferencialidad de significados y sentidos en torno a los temas y protagonistas del canto, enriqueciendo con pocos elementos el imaginario narrativo. Se trataría de un juego verbal, donde los oyentes deben de estar en todo momento recordando lo que se ha dicho y estar pendientes de lo que se va a decir. La longitud del verso sintáctico se prolonga en el verso métrico en lo que es el discurso oral cotidiano, y tal encabalgamiento logra mantenerse gracias al verso quebrado con el que se destacan determinadas palabras como un nexa o nudo verbal, lo cual también proporciona ventajas mnemotécnicas y compositivas.

La longitud del verso sirve como inicio, continuación o término de una composición flexible de oraciones de acuerdo con las inflexiones y ritmo de la música, permitiendo una libre asociación de funciones y relaciones gramaticales en las palabras. De ese modo, se logra con menos palabras una mayor carga descriptiva y expresiva que en el caso mostrado. Revela que, lo que se contempla dentro del agua, es lo mismo que se contiene en los libros y lo que el padre y el capitán están contemplando del cielo y que en ambos casos es algo que se ubica o se identifica con Tenochtitlán, lugar donde están gobernando ambos. Igualmente el agua identificada con el cielo (agua = cielo), mediante su incorporación a una forma difrasística (agua, cerro) acaba transformándose también en representación de la ciudad (agua = cielo = Tenochtitlán), creando toda una unidad de sentido en la estrofa.

Obviamente, por el interés en saber qué se contiene en el texto y de subrayar su importancia, el empleo del verso quebrado es un recurso adecuado por la tensión narrativa y la curiosidad que despierta en el espectador. Este recurso del verso quebrado produce además licencias en el uso libre no ya de la palabra, sino también de los morfemas que la componen, y aquí se advierte como también puede afectar a la misma morfología de las palabras.

La aglutinación característica del náhuatl implica una composición normativa de las palabras-oración mediante la unión de raíces y afijos para crear unidades de significado pleno, sorprende que en ocasiones se aplace la cópula verbal. Esto se lleva a su grado sumo, por ejemplo, con la separación de los afijos verbales, elementos que aislados carecen de significación o función gramatical, pero que el cantor les dota de una carga expresiva.

Así se aprecia como en el mismo fragmento antes comentado se dice “*in Tenōchtitlan quizozohua* [] *con-* [] *cuecuepa* [] *in pale*”, en cuyo caso, se ha forzado la división de la forma verbal *concuecuepa* separando los prefijos verbales *c-on-* de la raíz verbal *cuecuepa* mediante un quejido. Otro ejemplo, lo vemos en otro fragmento también citado donde se dice “*ye nel tic-* [] *cahua in xochitl*”, donde se emplea el mismo recurso separando de la forma verbal *ticcahua* los prefijos verbales *ti-c-*. En otro canto también lo vemos de nuevo usado de modo paralelístico y anafórico: “*ca mach in tic-* [] *maceuh xochitl a ya* [] *ca mach in tic-* [] *maceuh in tic-* [] *i[t]tac in cuicatl tictemaca*”. Aquí se observa como se hace por dos veces con la forma *ticmaceuh*, una con la forma *tiquittac* y no se aplica con la forma *tictemaca*, lo que le da un sentido discrecional pero también normativo a su uso. Se advierte que la intención es crear expectación ante determinadas acciones que se van a desarrollar, enfatizándose su importancia y anunciando la introducción en el relato de una acción transitiva, es decir, cuyo producto va a afectar a los protagonistas o elementos de la historia.

Este encabalgamiento también se puede dar con los sufijos verbales, como en el caso de “*Amoxtitlan* [] *zan ye oh tlatocati-* [] *que on* [] *in mexicana*”. Aquí se interrumpe la enunciación de la forma verbal *ohlatocatique* dejando para adelante la aclaración del número plural de la persona que realizó la acción (el tiempo

perfectivo está más bien anunciado con el aumento o-), que se trata de los mexicas.

Esta variedad y particularidad de recursos expresivos plantea problemas de traducción de difícil resolución, pues permite que las palabras tengan un uso ambivalente como sujeto y objeto de diferentes oraciones consecutivas e, incluso, se va reemplazando el sujeto de las acciones por nuevos actores. Este recurso le da mucha fuerza expresiva y evocadora a las situaciones narradas, creando un tejido tupido de imágenes que serían representadas por los danzantes.

Notas sobre la transcripción y traducción de los cantos

Los cantos que se incluyeron en los *xopancuicatl* que ponemos a disposición del lector, han sido extraídos de las dos principales recopilaciones que de los antiguos cantos se realizaron en tiempos posteriores a la Conquista. De los *Cantares Mexicanos*¹⁰⁷ se ha sacado el núcleo central de esta antología, integrado por once cantos. Se trata de una recopilación de cantos en náhuatl de origen geográfico diverso (Tetzaco, Chalco, Huexotzinco, Tenochtitlán) efectuada entre 1560 y 1570, aunque hay constancia de que algunos de ellos se comenzaron a reunir en 1532 y otros fueron añadidos en la década de 1590.

Otros provienen de *Romances de los señores de la Nueva España*, en la que hay también cantos en náhuatl procedentes de ciudades del centro de México. Estos cantos debieron de recogerse antes de 1580, algunos de los cuales son versiones de los anteriores. De aquí hemos incluido sólo un canto para la celebración de un *xopancuicatl*, dedicado y protagonizado por la figura histórica de Nezahualcoyotl (1402-1472), tlatoani de Tetzaco. En esta última obra también existen otros cantos que, aunque no llevan

expresamente el nombre de *xopanquicatl* al no denominarse por su contexto de uso festivo sino por el género de canto, son versiones de los *xopanquicatl* recogidos en los *Cantares Mexicanos* bajo dicho epígrafe. En tal sentido, se ha prescindido de su inclusión por juzgarse reiterativa, pues sus alteraciones y recreaciones no presentan más relevancia que demostrar la difusión, popularidad y adaptación local que dichos cantos tuvieron por toda el área ocupada por los pueblos nahuas.

Para posibilitar la traducción, se siguió un procedimiento metodológico que bien se podría nombrar como “clásico”¹⁰⁸ en el tratamiento de estos textos: 1. transcripción paleográfica, 2. correcciones y restituciones al texto original, 3. análisis morfémico, 4. identificación gramatical y 5. traducción libre.

La transcripción paleográfica preliminar se hizo literal y desarrollando las abreviaturas. Posteriormente, ese texto fue corregido para facilitar su traducción y lectura. Se reconstruyeron las codas y fragmentos que fueron omitidas en los textos originales mediante el recurso elíptico del “etcétera”, lo que está indicado mediante el uso de corchetes ([]). También se separaron las palabras de acuerdo con las características morfémicas de la lengua. Para aclarar el sentido del texto original, se incluyen algunos elementos, también entre corchetes, de manera que el lector no deje de advertir la estructura original.

Se corrigieron los *lapsus calami* producidos durante el copiado de los manuscritos como la omisión, la duplicación y la confusión¹⁰⁹ de letras, indicándose en notas al pie de página la escritura original de aquellas palabras recogidas en el texto que pudieran ser objeto de discusión. También se uniformizaron las grafías para hacer más sencilla la lectura del texto en náhuatl, siempre y cuando no implicaran una alteración de la fonología de la lengua. Así, conviene aclarar que la alfabetización de la lengua náhuatl en estos cantos como en otros textos, se hace

tomando como referencia la pronunciación del castellano del siglo XVI e incluso también del latín clásico. Hay que recordar que en aquel entonces no existía una norma ortográfica estándar, por lo que existe una amplia variedad en la representación de grafemas-fonemas, y para hacer más comprensible la lectura al lector actual se precisa de una transcripción que normalice tal representación. Por tal razón, ante el uso indistinto de las letras “i”, “j” e “y” para representar los fonemas /i/ y /j/ hemos optado para el primer fonema la letra “i” y para el segundo la letra “y”. Para el caso del fonema /s/ representado por las letras “c” ante las vocales /e/ e /i/ y “ç” y “z” ante las vocales /a/ y /o/ o al final de palabra, hemos decidido sustituir en todos los casos la letra “ç” por la “z”, a fin de simplificar y unificar las grafías.¹¹⁰

Con igual fin hemos suprimido el uso de la letra “qu” para la representación del fonema /k^v/ a favor del uso también generalizado de la letra compuesta “cu” o “uc”, sin embargo la hemos mantenido, siguiendo la ortografía castellana, para la representación del fonema /k/ ante las vocales /e/ e /i/, y empleando la letra “c” para dicho fonema ante las vocales “a” y “o”. Igualmente, para el fonema /š/ representado por las letras “s” y “x” hemos optado por el uso de la letra “x”; y el cierre glotal /ʔ/ (rara vez representado pero cuya pronunciación se ve constatada mediante el uso de la letra “h” y de los diacríticos ^o y [`]) se ha representado, cuando así se indica, mediante la letra “h”. A este respecto, aunque se puede adivinar la presencia de este fonema, no lo hemos querido señalar si así no se ha hecho en el texto original. En este caso la razón ha sido el considerar que puede ser indicativo del debilitamiento de su sonido en el dialecto en que se escribió el canto. Tampoco se quiso uniformizar la representación de otros fonemas por implicar alteraciones en su articulación. Es el caso del fonema /k^v/ que como ya se dijo se representa con la letra “cu” pero también “uc” ante consonante o al final de palabra, y del fonema /w/, representado por

las letras “hu” ante vocal y “uh” ante consonante y final de palabra. En el empleo de la “u” en náhuatl, dado que resulta confusa por usarse tanto para el fonema consonántico /w/ como para el vocálico /ō/, hemos reemplazado en el primer caso la letra “u” por la letra “hu” y en el segundo por la letra “o”.

En lo que respecta a las vocales, se ha creído conveniente marcar la longitud vocálica, dado que en la lengua náhuatl existen ocho vocales (a, e, i, o, ā, ē, ī, ō). En ocasiones, como acabamos de decir, la vocal /ō/ es escrita con la letra “u” en cuyo caso hemos corregido tal uso. Sin embargo, también queremos advertir que si marcar estas longitudes puede ser útil para los estudiosos que busquen desentrañar el misterio de la métrica de los cantos nahuas, dicha longitud puede ser también variable entre diferentes dialectos, tanto en el tiempo como en el espacio, así que deben considerar esa posibilidad en sus trabajos. La marcación de estas vocales en los textos no es un rasgo que consideremos preciso ni constatado. En todo caso, la revisión de las vocales se ha establecido a partir de los trabajos de R. Andrews, J. Bierhorst, F. Karttunen; M. Launey y A. Wimmer,¹¹¹ lo que no evita que se puedan encontrar algunas divergencias en su identificación.

En lo que atañe a la traducción, se hizo un análisis morfémico y gramatical para establecer la estructura sintáctica del texto haciendo una primera traducción palabra por palabra y después literal del texto, en la medida de lo posible. Se ha querido ser fiel a la estructura original de los cantos, al menos como se desprende de los registros que se conservan. Así, se han respetado las estrofas en tanto que se consideran como tales aquellas unidades discursivas con significación propia que fueron así acotadas por el recopilador, aunque en algunas ocasiones se advierte que fueron omitidas por su repetición o yuxtaposición cuando fueron transcritas originalmente.

También, como marcadores de ritmos o cambios de ritmo en la música o de entradas de danzantes o fin de los cuadros de bailes, se han conservado las interjecciones y quejidos que salpican e irrumpen en muchas ocasiones a lo largo del discurso. Este recurso expresivo es tan frecuente, que se llegan a alterar significativamente las normas de composición morfosintáctica, lo que tiene como efecto el producir el *suspense* de la acción narrativa o intensificar el dramatismo de la acción.

Tales estrofas y quejidos, aunque se suceden en una secuencia, no son necesariamente pronunciadas por la misma persona y se advierten casos de diálogo en los cantos, o de acompañamiento en la introducción de quejidos y exclamaciones. Esto se ve en la sucesión de la primera y la segunda persona de singular y plural, con la que se individualiza o se colectiviza a los participantes del canto. El uso de la tercera persona del singular parece emplearse para la divinidad y la de tercera persona del plural para los enemigos. Obvio está que son observaciones que hay que confirmar aún con otras piezas, pero que nos han servido para establecer la estructura dialogada de los cantos.

Por otra parte, está la comentada tendencia al uso del encabalgamiento o encadenamiento de diferentes oraciones aprovechando la flexibilidad sintáctica de la lengua náhuatl. En tales casos, los sustantivos adquieren, ambivalentemente, la función de sujeto u objeto indistintamente de una o más oraciones, componiendo oraciones de relativo. Esta licencia o recurso sirve para prolongar los sintagmas, al reducir la extensión de las oraciones y enriquecer los sentidos de significación del discurso. Por tal razón, se ha mantenido este recurso a través del empleo de la yuxtaposición y del punto y coma y la coma en la traducción, de manera que las estrofas son en muchas ocasiones, nada más que una oración compleja.

En la elección de los equivalentes, hemos querido reflejar la sencillez y la llaneza del lenguaje empleado, sin más florituras que la construcción de imágenes derivadas de los recursos metafóricos ya mencionados, pero nunca caracterizada por el uso de un vocabulario cultista o especial. En la introducción de cada canto, explicamos cuál ha sido la solución adoptada para algún caso concreto, cuya elección de un equivalente preciso ha planteado una especial dificultad. En lo que respecta a los nombres de plantas y animales, se ha buscado el término común con el que se conoce a las especies identificadas en la zona; no se hicieron traducciones “literales” que causan más extrañeza que claridad y mistifican el sentido del texto en la lengua española. Igual ocurre con otros términos, incluidos los nombres propios.

Se han encontrado algunas palabras que entran en la categoría de “palabras inencontrables”,¹¹² es decir, que carecen de registro lexicográfico en diccionarios o vocabularios, y cuyo análisis morfémico no arroja mucha luz sobre su significado. Tales palabras se encuentran señaladas en el texto y las marcamos, precisamente, por tratarse de escollos que diferentes autores han intentado salvar de distinta manera. Unos los han sustituido por “equivalentes supuestos”, otros, en el peor de los casos, los han omitido. En nuestro caso, se ha establecido su categoría gramatical y se procedió a su búsqueda en textos afines, pero el hecho de ser en buena parte arcaísmos y vocablos propios de textos litúrgicos herméticos o referidos a elementos exofóricos o externos al texto, ha hecho que no fuera fructífera, en algunos casos, nuestra labor.

En esta situación nos hemos permitido lo que otros colegas en semejantes situación han hecho, indicarlo, aunque vaya en detrimento del “acabado” de la traducción. Como nos señala en tales casos Peter Newmark, “el traductor no puede nunca ‘dar de lado’ a una palabra inencontrable: debe suponer siempre,

aunque le parezca absurda (o que no existe, o que, si existe, está fuera de lugar), que está allí por algo y no se puede pasar por alto”.¹¹³ A ese respecto, nuestras conjeturas han oscilado entre el significado contextual más probable y el sugerido por la morfología de la palabra, explicando las razones de su interpretación en ese sentido.

En cuanto al estilo, precisamente, la belleza y la expresividad de estos cantos reside en como a través de una prosa sencilla y clara, se contienen, sin embargo, ricas metáforas e imágenes verbales cargadas de simbolismo en su concepto y de formulismo en su forma. Aquí, se nos plantea un gran dilema y dificultad, como ya lo contempló George Steiner en relación con la poesía prerrafaelista. También configurada por “fórmulas”, por “fragmentos de sublimidad y sonoridad previos al poema y cuyo foco de interés no está dentro de él, sino que se encuentra sobrescrito por afectadas convenciones exteriores”¹¹⁴ y sólo se hace comprensible al experto a través de la crítica textual y erudita que nos ayuda a resolver la barrera de la sintaxis y la semántica. Pero la ceguera verbal persiste y no queda más remedio —como se advertirá en las introducciones a los cantos—, que acudir a la didáctica, la polémica y la arqueología para salvar la diferencia de “hábitos de sensibilidad”.¹¹⁵

Por esta razón, se hace tan difícil hacer una traducción sistemática y fiel de estos cantos. La traducción literal no hace más que reforzar la distancia entre la comprensión de la simbología y el significado y la percepción de las formas, los valores, las armonías, los ritmos y las sonoridades. Igualmente, una traducción comprensiva, si se quiere, incluso explicativa, desbarata y deshace los restos de una lírica cuyas formas gramaticales y expresivas, por la distancia y el tiempo, crean un texto exótico y oscuro y, por tanto, en ocasiones, inaprehensible para el lector hispanohablante de hoy.

En cuanto a aspectos que pudieramos llamar hermenéuticos, es decir, aquellos que afectan al sentido del discurso, aunque damos ciertos elementos para su esclarecimiento, está en manos del lector su culminación última; como incursor en la intrincada madeja de las palabras póstumas, las metáforas remotas y las experiencias históricas, debe poner sus sentidos, vivencias y conocimientos para lograr –parafraseando a Hans-Georg Gadamer– una *fusión de horizontes* que le permita actualizar su mensaje, apreciar lo que de vivo se conserva en el esqueleto de unos cantos que se empeñan en permanecer brillantes en los rescoldos de la historia.

La inclusión de estudios preliminares a estos cantos pretende orientar y facilitar la comprensión y “recuperación de información”, pero no determinar su sentido último que deberá dar el lector o el investigador. Como nos vuelve a indicar George Steiner, si “cualquier lectura profunda de un texto salido del pasado de la propia lengua y literatura constituye un acto múltiple de interpretación”,¹¹⁶ más cabe afirmar esto para una lengua que presentimos ajena a pesar de ser considerada parte de nuestro patrimonio cultural y por consiguiente de la misma identidad nacional e histórica de los mexicanos. En tal caso, las glosas y notas al pie no son más que apoyaturas que pretenden cubrir la vergonzosa desnudez del olvido, de la realidad no descrita y sólo adivinada a través de sutiles indicios más cercanos a la suposición que a la evidencia.¹¹⁷

Con todo ello, se pretende fortalecer al lector dándole las herramientas para que haga un juicio que le aproxime un poco más hacia el entorno vivo de los cantos. Esto en sí es un gran cambio con respecto a otras traducciones existentes que omiten cualquier apoyatura explicativa sobre el contenido y el contexto histórico y cultural concreto. Nuestra intención es la de permitir que el lector pueda reconocer las formas que tras

el cristal del canto parecen advertirse, acercándose y no tanto alejándose, de ese mundo pretérito donde cobraron fuerza y vida quejidos, frases y palabras. Se trata pues de “volver visibles las cosas bañándolas en su propia luz, y no avasallarlas proyectando la nuestra”.¹¹⁸

Por tanto, dialogamos con el texto “escuchándolo” de un modo quizá no tan directo como el traductor, pero igualmente tan imaginativo como prudente, rescatando aquello que también tiene significación para él. La lectura de las letras de estos cantos es una invitación a participar del hecho hermenéutico que da sentido y de la reflexión hermenéutica que surge del esfuerzo por comprender ese sentido. El confrontar lo que se ha querido expresar en estas formas líricas –transmisoras de saberes, sensaciones y emociones – con lo que podemos comprender y captar en la actualidad, marca una dirección que prolonga la existencia de estas obras como patrimonio personal y humano.

A pesar de ese esfuerzo, siempre nos quedará una sensación de frustración e insatisfacción ante la pregunta de si realmente estamos comprendiendo todo lo que se quiso expresar en ellos; pero quizá esa fuera también la sensación del público y los participantes que asistían e interpretaban esos cantos: una insatisfacción que nos mueve a participar del devenir de la existencia y buscar la iluminación de su misterio.

¹ Véase Miguel Figueroa Saavedra, “Palabras olvidadas, letras borradas. La literatura de los pueblos indígenas de México”, *Cuadernos del Minotauro*, pp. 67-78.

² Véase Miguel León-Portilla, *Literaturas indígenas de México*.

³ *Códice Matritense de la Real Academia de la Historia*, folio 176r.

⁴ Véase A. J. O Anderson *et al*, *Beyond the Codices. The Nahuatl View of Colonial Mexico*.

⁵ Fernando Horcasitas, “La narrativa oral náhuatl (1920-1975)”, *Estudios de cultura náhuatl*, pp. 177-209; Julieta Campos, *La herencia obstinada. Análisis de cuentos nahuas*.

⁶ María Sten, *Vida y muerte del teatro náhuatl*.

⁷ *Códice Matritense del Real Palacio*, fol. 161 y ss.

⁸ Véase Alfonso Caso, *El pueblo del sol*; Enrique Florescano, *Memoria indígena*, pp. 165-174; Miguel León-Portilla, *Toltecatoytl, aspectos de la cultura náhuatl*, pp. 206, 264-266.

⁹ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, pp. 205-207.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 207-208.

¹¹ *Ibid.*, pp. 208-209.

¹² *Ibid.*, pp. 380-382.

¹³ Fr. Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, lib. VI, cap. 43, fol. 205r.

¹⁴ *Ibid.*, lib. VI, cap. 43, fol. 202r.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ John Bierhorst, frente a esta interpretación, sostiene que “flores y cantos” representan transfiguraciones o representaciones de los espíritus de los guerreros muertos, de acuerdo con su apreciación de que en los cantos estos elementos se comportan como personas (John Bierhorst, *Cantares Mexicanos. Songs of the Aztecs*, p. 17). Esta interpretación es cuestionada por Miguel León-Portilla (*Quince poetas del mundo náhuatl*, pp. 52-55), Karen Dakin (“Review of *Cantares Mexicanos: Songs of the Aztecs*”, *American Anthropologist*, p. 1015) y James Lockhart (“Care, Ingenuity and Irresponsibility: The Bierhorst Edition of *Cantares Mexicanos*”, *Reviews in Anthropology*, pp. 119-132), pues no se sostiene en más evidencia que la propia circularidad de su hipótesis que se manifiesta en su traducción. En nuestro caso tampoco creemos que las flores y los cantos sean representaciones o transfiguraciones de los guerreros, héroes o divinidades. Además eso se advierte en que fuerza algunos sentidos de los verbos en estos cantos donde los muestra como sujetos de la acción cuando son objetos. Aunque no se descarta la manifestación o retorno de los antepasados en estas celebraciones, no creemos que lo hagan a través del medio vegetal o musical. Estas son las señales, los medios a través de los que se manifiesta el momento de su retorno o viaje como volátiles, algo semejante a lo que podemos ver en la celebración del Día de Muertos, donde los pétalos son el camino y el medio para que el difunto regrese a la casa y no la representación simbólica del fallecido. No obstante, es bien cierto que en algunas expresiones funcionan ciertas flores como metonímias que aluden a los guerreros que caen en combate como metáfora visual y sonora.

¹⁷ Véase James Lockhart, *Los nahuas después de la Conquista*.

¹⁸ John Bierhorst, *Cantares Mexicanos...*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁹ Aunque se pueda sostener que dicha oscuridad se debe a ciertas lagunas o vacíos que hay en los corpus lexicográficos existentes que registran el léxico del lenguaje común y no el de los lenguajes especiales y especializados, dichas ausencias se pueden atribuir precisamente al secretismo y uso poco frecuente o restringido de ciertos espacios y momentos de tales palabras, que los hizo “no detectables” por los frailes gramáticos o desconocidos o no explicitados para los gramáticos nahuas cristianizados en dichos documentos.

- ²⁰ Véase el prólogo de *Psalmódia christiana...*, de Fr. Bernardino de Sahagún.
- ²¹ John Bierhorst, *Cantares Mexicanos...*, *op. cit.*, pp. 17, 42; Ángel María Garibay, *Panorama literario de los pueblos nahuas*, pp. 38-39.
- ²² Juan de Tovar, *Historia y creencias de los indios de México*, p. 176.
- ²³ Miguel Figueroa Saavedra, "In Toltecatoytl: reflexiones en torno al concepto nahua de 'arte' y 'creación cultural'", *Actas del IX Congreso Internacional de Historia de América*, pp. 169-174.
- ²⁴ Andrés de Olmos, *Historia de México*; Ángel María Garibay, *Teogonía e historia de los mexicanos...*, pp. 91-120.
- ²⁵ Adje Arnd Both, *Aerófonos mexicas de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlán* (tesis doctoral), p. 223.
- ²⁶ *Ibid.*, pp. 275-285.
- ²⁷ Juan Bautista de Pomar, *Relación de Juan Bautista de Pomar. Tezcoco, 1532*; Ángel María Garibay, *Poesía Náhuatl I. Romances de los Señores de la Nueva España...*, p. 190.
- ²⁸ Fr. Bernardino de Sahagún, *Psalmódia christiana...*, *op. cit.*, p. 459.
- ²⁹ John Bierhorst, *Cantares Mexicanos*, *op. cit.*, p. 4.
- ³⁰ Fr. Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, *op. cit.*, lib. IV, cap. 7, fol. 18r. Traducción propia.
- ³¹ Enrique Florescano, *Memoria indígena*, *op. cit.*, pp. 210-213.
- ³² Véase Walter J. Ong, *Oralidad y escritura*.
- ³³ Ángel María Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, Apéndice, pp. 869-888.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 881.
- ³⁵ James Lockhart, *Los nahuas después de la Conquista*, *op. cit.*, pp. 564-565.
- ³⁶ Miguel León-Portilla, *Literaturas indígenas de México*, *op. cit.*, pp. 267-283; *Trece poetas del mundo azteca; Quince poetas del mundo náhuatl*.
- ³⁷ Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y Vocabulario en lengua mexicana y castellana*.
- ³⁸ Fr. Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, *op. cit.*, lib. X, cap. 8, folio 18v-19r.
- ³⁹ Cfr. Dominique Raby, "Xochiquetzal en el cuicacalli, cantos de amor y voces femeninas entre los antiguos nahuas", *Estudios de cultura náhuatl*, pp. 203-228.
- ⁴⁰ Fernando de Alva Ixtlilxochitl, *Historia de la nación chichimeca*, p. 222.
- ⁴¹ Fr. Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, *op. cit.*, p. 798.
- ⁴² *Ibid.*, p. 214.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 467.
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 471.
- ⁴⁵ *Idem.*
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 468.
- ⁴⁷ Véase Anthony F. Aveni, *Observadores del cielo en el México antiguo*, pp. 44-48, 54.

- ⁴⁸ Fr. Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana...*, *op. cit.*
- ⁴⁹ F. Hernández, *Obras completas. Escritos varios*, p. 89.
- ⁵⁰ Véase Ángel María Garibay, *Llave del náhuatl*, p. 377; Miguel León-Portilla, *Literaturas indígenas de México*, p. 249.
- ⁵¹ Cfr. Mercedes de la Garza, "Uso ritual de plantas psicoactivas entre los nahuas y los mayas", Y. González Torres (coord.), *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, pp. 89-104.
- ⁵² Para conocer más detalles de este recurso simbólico y expresivo de las flores preciosas véase: Marie Sautron, "In izquioxochitl in cacahuaxochitl. Presencia y significación de un binomio floral en el discurso poético náhuatl prehispánico", *Estudios de cultura náhuatl*, pp. 243-264.
- ⁵³ Francisco Hernández, *Antigüedades de la Nueva España*, p. 125.
- ⁵⁴ Fernando de Alva Ixtlilxochitl, *op. cit.*, p. 188.
- ⁵⁵ *Ibid.*, p. 139.
- ⁵⁶ Miguel León-Portilla, *Literaturas indígenas de México*, pp. 249-250.
- ⁵⁷ Donald Keene, *La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*, p. 58.
- ⁵⁸ Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, pp. 249-257.
- ⁵⁹ Primer canto de verano, versos 24-27.
- ⁶⁰ Séptimo canto de verano, verso 8.
- ⁶¹ Alonso de Molina, *Aquí comienza vn vocabulario en la lengua castellana y mexicana*.
- ⁶² Entre los nahuas el ser humano se concebía como un complejo de entidades anímicas o componentes espirituales; los principales eran *tonalli* (rumbo, calor, destino, lucidez), *teyolia* o *yolia* (vida, animicidad, vitalidad, conocimiento) e *ihiyotl* (aliento, soplo, hálito, aire); (cfr. Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*; Italo Signorini y Alessandro Lupo, *Los tres ejes de la vida*; Carlos Viesca Treviño, *Ticiotl, conceptos médicos de los antiguos mexicanos*).
- ⁶³ Fr. Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, *op. cit.*, p. 632.
- ⁶⁴ Véase Alfredo López Austin, "The research methods of Fray Bernardino de Sahagún: The questionnaires", Munro S. Edmonson (comp.), *Sixteenth-century Mexico: The work of Sahagún*, pp. 111-150; Anthony F. Aveni, *op. cit.*, pp. 51-53.
- ⁶⁵ Pedro Pitarch Ramón, *Ch'ulel: una etnografía de las almas tzeltales*, pp. 32-33.
- ⁶⁶ Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, *op. cit.*
- ⁶⁷ Italo Signorini y Alessandro Lupo, *op. cit.*, p. 53.
- ⁶⁸ *Idem.*
- ⁶⁹ Miguel León-Portilla, *Quince poetas del mundo náhuatl*, p. 34.
- ⁷⁰ *Códice Matritense de la Real Academia de Historia*, vol. VIII, fol. 191r-194r.
- ⁷¹ Andrés de Olmos, *Arte de la lengua mexicana*, p. 187.
- ⁷² Recoge Fr. Bernardino de Sahagún: "Tomaban pronóstico de la lluvia y de la helada del año de la venida de algunas aves y de sus cantos" (Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, lib. II, cap. XX, p. 96).

⁷³ *Ibid.*, p. 630.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 638.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 439, 442-433.

⁷⁶ Así se evidencian las habilidades que debe tener un caballero y soldado: destreza, agilidad mental, memoria.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 632.

⁷⁸ Respecto a esta cuestión y las características del ritual y el calendario ceremonial, consúltese el compendio de Juan José Batalla y José Luis de Rojas, *La religión azteca*.

⁷⁹ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, lib. IV, cap. 7, p. 224.

⁸⁰ Entre algunas de estas prácticas adivinatorias está la captura del pájaro *cuatezcatl*. Se decía que esta ave que vive en las lagunas tiene un pequeño espejo redondo en la cabeza. Si alguien la capturaba podía ver a través de ese espejo cuál sería su futuro en la guerra, viendo si sería cautivo o si había de ser victorioso. Su presencia en sí era signo de mal agüero porque se tomaba como señal de la proximidad de una guerra (*Ibid.*, p. 637).

⁸¹ Fr. Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, op. cit., fol. 179r.

⁸² Miguel León-Portilla, "La música en la literatura náhuatl", *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, pp. 8-36.

⁸³ Karl Anton Nowotny, "Die Notationen des 'Tono' in den Aztekische Cantares", *Baessler-Archiv*, pp. 185-189.

⁸⁴ Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, pp. 23-24.

⁸⁵ Bierhorst, *Cantares Mexicanos.*, p. 74.

⁸⁶ Ángel María Garibay, *Poesía náhuatl II. Cantares Mexicanos...*, Prólogo.

⁸⁷ Karl Anton Nowotny, op. cit.; Elsa Ziehm (ed.), *Nahua-Texte aus San Pedro Jícora in Durango*; cfr. León Portilla, *ibid.*, supra., p. 26.

⁸⁸ Miguel León-Portilla, *ibid.*, supra., p. 27.

⁸⁹ Richard Haly, "Poetics of the Aztecs", *New Scholar*, pp. 85-133.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 90.

⁹¹ Tercer canto de verano, versos 22-28.

⁹² Frances Karttunen y James Lockhart, "La estructura de la poesía náhuatl vista por sus variantes", *Estudios de cultura náhuatl*, pp. 15-65.

⁹³ Así nos lo recuerda Fernando Horcasitas al mencionar la descripción que hace el conquistador anónimo de los coros de los templos que encontraron los primeros españoles, al decir que se colocaban "unos a un lado y otros a otro, como si rezasen vísperas o completas" (El conquistador anónimo, *Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la gran ciudad de Temestitan Mexico, escrita por un compañero de Hernán Cortés*, p. 46; cit. en Fernando Horcasitas, *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, p. 162).

⁹⁴ Raymond Bloch, *Los prodigios en la Antigüedad Clásica*, p. 31-32.

⁹⁵ Salvador Díaz Cíntora, *Huehuetlatolli. Libro sexto del Códice Florentino*, pp. 75-76.

⁹⁶ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, lib. II, ap. VI, p. 168.

⁹⁷ Alonso de Zorita, *Breve y sumaria relación de los señores de Nueva España*, pp. 112-113.

⁹⁸ Véase Georges Baudot, “Nahuas y españoles: dioses, demonios y niños” y J. Jorge Klor de Alva, “El discurso nahua y la apropiación de lo europeo”, Miguel León-Portilla *et al.*, (eds.), *De palabra y obra en el Nuevo Mundo*, vol. 1: *Imágenes interétnicas*, pp. 87-113, 339-368, respectivamente.

⁹⁹ No entramos en una especificación detenida de los mismos, pues ésta tendrá cabida en otro estudio.

¹⁰⁰ Edmund Leach, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, pp. 13-22.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹⁰² Miguel León-Portilla, *Literaturas indígenas de México*, *op. cit.*, pp. 203-206.

¹⁰³ La lengua náhuatl se caracteriza por ser una lengua con deixis personal, es decir, las funciones actanciales del verbo (sujeto y objeto) se marcan en el verbo del que depende el sintagma nominal. En ese sentido, el número de actantes del verbo, su valencia, implica una subdivisión morfológica entre verbos intransitivos y transitivo, llevando estos últimos varios prefijos para indicar no ya el sujeto de la acción, sino los objetos y beneficiarios de la acción verbal (cfr. Michel Launey, “La elaboración de los conceptos de diátesis en las primeras gramáticas del náhuatl”, K. Zimmermann (ed.), *La descripción de las lenguas amerindias en la época colonial*, pp. 22-24).

¹⁰⁴ Primer canto, versos 46-52.

¹⁰⁵ “... Muchas son las pinturas que están en su interior, *que están en ah, / el agua eeh, / el cerro, en Tenochtitlán las despliegan ay, / las ay, / vuelven eh huy, / el padre eh huy, / el capitán, que hablan allá, mirán a lo profundo del cielo*”.

¹⁰⁶ “Ah sí, *la verdad* es que de veras nos vamos, *ya en verdad tú lo ay / dejas, la flor ay / con ellos, el canto con ellos en la tierra, lo que es verdadero...*”

¹⁰⁷ *Cantares Mexicanos*, edición facsimilar.

¹⁰⁸ Cfr. David Ch. Wright Carr, *Lectura del náhuatl. Fundamentos para la traducción de los textos en náhuatl del periodo Novohispano Temprano*, p. 196.

¹⁰⁹ En algunos casos no se ha procedido a “corregir” el texto original, por considerar que reflejan diferencias fonológicas de tipo geolectal. Por esa misma razón, no hemos considerado adecuado incluir el sonido glotal con la consonante “h”, por suponer que su no registro se deba a un debilitamiento o desaparición de la misma del mismo carácter.

¹¹⁰ No está de más recordar al lector español que con estas letras, tal y como ocurría en el castellano del siglo XVI, estamos representando un fonema fricativo alveolar sibilante /s/ sordo, propio de la fonología náhuatl que se equiparó con el mismo fonema /s/ del castellano y que no debemos confundir con el fonema /z/ del sistema centropeninsular español para cuya representación reservamos estas letras.

¹¹¹ J. Richard Andrews, *Introduction to classical Nahuatl*; John Bierhorst, *A Nahuatl-English dictionary and concordance to the Cantares Mexicanos...*;

Frances Karttunen, *An analytical dictionary of Nahuatl*; Michel Launey, *Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl*; Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue nahuatl classique*.

¹¹² Se entiende por “palabras inencontrables”, aquellas palabras y locuciones cuyos equivalentes son aparentemente inexistentes a causa de vacíos conceptuales o de la dificultad para esclarecer su significado en la lengua de origen. Cfr. Peter Newmark, *Manual de traducción*, pp. 237-239.

¹¹³ *Ibid.*, p. 247.

¹¹⁴ George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, p. 36.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁷ Hay que admitir que para el lector común estas introducciones y glosas pueden ser bastante eruditas y, en consecuencia, algo incomprensibles, pues nos centramos en discusiones quizá muy prolijas sobre lexicografía, morfología y semántica. Lo que se pretende con ellas es mostrar los argumentos que han servido para establecer los criterios que se tomaron en cuenta para optar por una traducción del texto original y no por otra. Incluso, se discuten otras traducciones para reflejar la dificultad compartida al querer revelar el significado escondido de palabras de las cuales tenemos constancia en textos, pero no registro lexicográfico que nos permita comprender su significado. Este exceso de información persigue una transparencia que puede ser relevante para otros traductores o para los estudiosos de la lengua y la cultura náhuatl, que esperamos estimen no tanto como norma canónica, sino como una invitación a participar de una discusión siempre abierta.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 408.

PRESENTACIÓN A LOS CANTOS

Cuando recibí la invitación para escribir una presentación sobre unos cantos en lengua náhuatl traducidos por Miguel Figueroa Saavedra, jamás me imaginé que iba a encontrarme con un trabajo de dimensiones clásicas. Pensé que eran algunos poemas del *yankuik tlajtoli*, la “nueva palabra”, que se están escribiendo en este tiempo.

La lengua náhuatl le ha dado nombre e identidad a la nación mexicana, además de aportaciones lingüísticas a muchas lenguas del mundo, aunque en la actualidad esté limitada por ignorancia o por desprecio. Es una lengua que habla siempre con imágenes y metáforas nombrando a la naturaleza con sus flores y lluvias. Es sublime y tiene una sonoridad propia de canto de pájaros y, por ello, creo que guarda una relación íntima con el color, la voz y la música de las aves. El *koyoltototl* (pájaro cascabel), *kuikatototl* (pájaro primavera), *sensontototl* (cenzontle) y el *ketsaltototl* (quetzal), unos por su voz y otros por el colorido de sus plumas, hicieron saber a los antiguos mexicanos que *Ipalnemoani*, “el por quien se vive”, era el que había hecho todas esas bellezas. Efímeras algunas, como las flores, por ello era necesario cantarlas y cantarle al creador de todas las cosas; creo que así nació el *xopankuikatl* o cantos de verdor, y el *teokuikatl* o cantos a *teotl*, que podría ser cualquier divinidad, como por ejemplo, el dios del maíz, *Centeotl*.

Yo hablo y escribo la lengua náhuatl en una variante de las tres que existen en el estado de Veracruz, pero nunca he hecho

un análisis o un estudio de los *xochikuikatl*, la poesía de mi remoto pasado histórico. Sin embargo, fui leyendo poco a poco este libro titulado XOPANCUICATL. CANTOS DE LLUVIAS, CANTOS DE VERANO... y me fue atrapando, y en la lectura reconcí palabras, imágenes, ritmos y la emoción de cada verso, de cada texto.

Aunque el maestro Figueroa Saavedra dice que su "... intención es [sólo] la de permitir que el lector pueda reconocer las formas que tras el cristal del canto parecen advertirse, acercándose y no tanto alejándose, de ese mundo pretérito donde cobraron fuerza y vida quejidos, frases y palabras...", da una explicación sencilla pero muy amplia y con un profundo conocimiento de la poesía recogida en los *Cantares Mexicanos* del siglo XVI.

Este libro es un verdadero *Xochikuauitl*, un "árbol florido" de cuyas hojas brota el *xochikuikatl*, el "canto florido", la palabra sagrada, y hace que nuevamente resplandezca para los ojos y oídos de quienes saben de estos cantos. Hay una "palabra nueva" por cada lengua que existe, pero creo necesario conocer la "antigua palabra" para saber cuáles son nuestras raíces.

Juan Hernández Ramírez
Colatlán, Veracruz, mayo de 2010

PRIMER CANTO DE VERANO

Estudio del canto

Este canto de verano, perteneciente a la recopilación de *Cantares Mexicanos* (fol. 52v-53r.), hace referencia expresa a la estación de las lluvias y va consagrado a *Ipal nemohuani*, “Aquél gracias al que se vive”, advocación dirigida inicialmente a Omteotl, uno de los dioses creadores, y que en este periodo se va a hacer extensiva al dios cristiano como denominación general para la divinidad. En este canto se emplea un estilo y lenguaje más tradicional y esotérico, respecto al que se usa en otras clases de cantos como los *yaocuicatl* o los *cuauhcuicatl*. Se describe un universo de hermosas imágenes simbólicas y rituales relacionadas con la llegada de las lluvias y el esplendor vital que surge, representado por animales, flores e insectos.

Teniendo en cuenta el periodo al que pertenece y al ser un canto tenochca, es inevitable la introducción de referencias bélicas, propias de la mística guerrera que se impuso a partir del gobierno de Itzcoatl (1427-1440) y de alusiones cristianas derivadas de la dominación española y del proceso de evangelización. Este canto nos sitúa, en su inicio, en el “petate o estera de flores”, donde se despliegan los guerreros que habrán de comenzar el combate. Se funden así dos imágenes, la del campo de batalla y la del paraíso celestial hacia donde deberán iniciar su vuelo los guerreros caídos y sacrificados, encarnados en bandadas de flamencos

y otras aves. Se establece de este modo una personificación de las aves preciosas mediante su identificación con los personajes homenajeados. Así se nombran a Motelchiuh con los sobrenombres de Chalchiuhahuachchopiltzin, “grillo rociado de jade” y Xochiahuachquetzin, “quetzal rociado de flores”, y a Icpitzin. Si bien de este último no tenemos noticia de quién puede ser, de Motelchiuh tenemos más que sobradas referencias.

Durante el sitio de México-Tenochtitlán, Motelchiuh integraba junto al *cihuacoatl* tenochca Tlacoh y a los tlatelolcas Coyohueh y Temiloh, el llamado Consejo de Guerra que se reunía en la *cuauhcalli* para resolver los asuntos de la guerra.¹ Distinguido con el cargo de *huitznahuacatl*, estuvo presente en las deliberaciones que condujeron a decidir la entrega de la ciudad como jefe de México² y participó en las negociaciones con los españoles sobre las condiciones de la misma. Tras la muerte de Cuauhtemoc y ya bautizado como Andrés Motelchiuh, gobernó como *tlatoani* de Tenochtitlán entre 1526 y 1530. Durante este periodo participó en la conquista de la Huasteca, Honduras y Anahuac, acompañando después a Nuño de Guzmán en la conquista de Culhuacan, donde murió en 1530.³

A ambos se les destaca como conocedores de la divinidad y de los misterios de la vida, capaces de conmovier con sus actos y devoción, con su baile y canto a Ipalnemohuani, “Aquél gracias al que se vive”. De esta manera, con la llegada de las lluvias y la humedad es posible hacer de este mundo una temporal representación de su sempiterna morada primaveral: la casa del verano, la Casa del Sol (*Tonatiuh ichan*).

Las imágenes simbólicas y metafóricas se suceden durante todas las partes del canto, combinando referencias a la fauna acuática o anunciadora de la lluvia, a la vegetación y a las pinturas y libros, uniendo belleza, riqueza, memoria e identidad en este acto de exaltación de la fama. Así por ejemplo, el canto

—del flamenco o de Chalchiuhahuachchopil, según se entienda— es comparado con las escrituras y, en conjunto, con “un libro que se dobla como mazorca tierna de plumas” por la vistosidad del plumaje y la esbeltez de su cuello.

De igual manera, se identifica a Motelchiuh de modo simbólico, con este ave por su hábito de zambullirse e introducir su cabeza en el agua, al afirmar que “conoce el interior del agua”, es decir, que según el simbolismo religioso nahua ha estado donde están los dioses.⁴ De allí, del profundo azul celeste y terreno, del agua que envuelve al mundo, saca el cantor los cantos que expresan de modo ininteligible las mismas verdades que se contienen en los cantos que se encierran en la casa de las mariposas (*papa-localli*) y la casa de las cuevas (*oztocalli*). En tal marco, el pájaro momoto —o quizás en las versiones más antiguas, la llegada del flamenco identificado con Huitzilopochtli— anuncia y propicia la llegada de las lluvias vivificadoras.

A este respecto, el personaje mencionado como Ayocuan, nombre con el que se conoce a varios principales,⁵ puede considerarse un sobrenombre de Motelchiuh, dado que recibe el tratamiento de “señor chichimeca”, título que se otorga desde mediados del siglo XV a los gobernantes de Tetzco y Tenochtitlán, aunque también hay referencias de su aplicación a los gobernantes de Chalco, Acolhuacan y Tlaxcala.⁶

Se le estimaría, por tanto, como otra ave con la que se le compara, considerándole como una garceta de vistoso y multicolor plumaje a la que “todas las aves del agua se acompañan con ella, como con su príncipe”,⁷ por lo que lo hemos traducido como un atributo suyo. En ese sentido, no se toma este término como una alusión a una divinidad suprema, acepción que recogen algunos especialistas como John Bierhorst,⁸ aunque no deja de ser un recurso de divinización del personaje cuya persistencia parece no haber planteado problemas a las autoridades católicas.

En cuanto a Icpitzin, su nombre, literalmente “el luciérnaga”, nos deja traslucir un significado simbólico en lo que se refiere a un animal nocturno asociado a la humedad y que es portador de luz. Ya el mismo Fray Bernardino de Sahagún decía al respecto de este insecto que “algunos bobos piensan que son aquellos hechiceros, que andan de noche y echan lumbre por la cabeza o boca”,⁹ por tanto es un referente más del nagualismo que en este caso recalca el papel de portador de luz de Huitzilopochtli, asociado con el sol nocturno. Hay que recalcar, a este respecto, que la espléndida imagen donde se fusionan los elementos diurnos-nocturnos y fuego-agua en el verso 19 a partir de la alusión a la luciérnaga como volátil nocturno y luminoso, juega tanto un papel simbólico como nagual, como lírico como metáfora.

También se mencionan diversas ofrendas: flores amarillas de sempasúchil que se recogen para venerar a las diosas vinculadas con las aguas y los cultivos (Chalchiuhtlicue, Chicomecoatl, Huixtocihuatl y Tlazolteotl), hermanas de los *tlaloqueh* o dioses de la lluvia, que rigen las aguas, los cultivos y la fertilidad, permitiendo la vida y la reproducción. Si bien la descripción puede ajustarse a los diferentes festejos y celebraciones que se desarrollan entre los meses de *Tecuilhuitontli* y *Ochpaniztli*, parece aludir a las celebraciones de este último, en honor de la madre de los dioses (*teteô Innan*) también llamada “corazón de la tierra” (*tlalli Iyollô*) y en general “abuela” (*Toci*).

Se organizaban bailes y peleas de mujeres que portaban flores de sempasúchil durante doce días. Después se sacrificaba a la mujer que encarnaba a la diosa, ataviada con un tocado hecho de flores artificiales de algodón (*ichcaxochitl*). También se hacían sacrificios a Huitzilopochtli, a quien se ofrecían las flores blancas de esquisúchil y de cacao. Asimismo, se daba ocasión para que los soldados hicieran alarde, se repartían insignias y a los jóvenes guerreros se les recibía para prepararlos para la guerra.

Los logros del homenajeado, los favores de la divinidad hacia él, van a la par con los favores recibidos a la ciudad, nombrada a través del difrasismo “el agua, el cerro” (*in atl, in tepetl*). Se establece una asociación que en último lugar supedita la glorificación de la persona por el bienestar de la comunidad. Esta definición comunitaria de la gloria y el bienestar como merecimiento, implica la creencia de una “deuda” contraída por ésta y por sus miembros con la divinidad que provee y mantiene la vida en la Tierra.

Es interesante anotar a este respecto, la inclusión con un sentido simbólico de referencias a prácticas y usos mercantiles para expresar esta idea, como es la mención en los versos 39-40 de la recepción de los cantos como un objeto de préstamo que nos concede la divinidad y los cuales, por ende, deben ser devueltos y agradecidos. El uso por la divinidad de nuestro sufrimiento y muerte como objeto de su gasto, y la consideración del homenajeado –de su sacrificio real, potencial o figurado– como pago que debe recibir la divinidad por sus favores, encuentra su correspondencia con las ofrendas de sauces y agua preciosas –referencia simbólica a la vitalidad, como fortaleza y sangre–, como moneda con la que costear la prosperidad de la ciudad.¹⁰

En este caso, se hacen patentes alusiones a mitos cosmogónicos que refieren la figura de Quetzalcoatl y su papel en la creación del mundo. Con la destrucción del Cuarto Sol por una inundación, cuatro dioses decidieron alzar el cielo. Para ello, Tezcatlipoca y Quetzalcoatl se transfiguraron en árboles. Quetzalcoatl se transformó en un sauce precioso cuya principal cualidad era su firmeza ante el embate de los elementos (*quetzalhuexotl*).¹¹ Con el levantamiento del cielo (*ilhuicatl*) de una tierra anegada por las aguas del cielo desplomado (*amilpan*), se dio pie a la creación de la Tierra y posteriormente del Quinto Sol. Esta historia, junto con el hecho del árbol asaeteado que

acaba adoptando la forma de una cruz, debió de juzgarse como un adecuado medio para introducir el concepto de sacrificio cristiano a través de la figura de Cristo en el madero y suprimir cualquier fundamentación sobre el mismo de un sacrificio humano. Así el sauce y la sangre preciosos son cristianizados, al igual que toda la evocación a la creación del mundo y el cielo como base sobre la que levantar el universo tal y como existe (otras figuras cristianas representarían el resto de pilares que sostienen ese cielo), y que en el caso de este canto pretendía dar una esperanza regeneracionista para la perpetuación de la cosmovisión nahua tras la Conquista.

La mención de Dios como *Tiox*, del ángel como *angelota*, de la Virgen María como *Malia*, muestran que en este caso no podemos hablar de interpolaciones sino de la asimilación de nomenclaturas cristianas y españolas como nuevos nombres de dioses con la consecuente “con-fusión” teológica. Este vocablo reemplaza no tanto al nombre de un dios en particular como a la palabra “*teotl*”, tal como se ve en otros cantos que aún lograron conservar este término¹² y se ve el efecto evangelizador que hizo bastante hincapié en quitarle a éste cualquier sentido pagano, eliminando su uso¹³ o asociándolo únicamente a aspectos teológicos cristianos.

Igualmente la presencia de figuras como el fraile (*pale*) y el capitán general (*capitan*), como nuevas autoridades cívico-religiosas se plasma en su papel como intérpretes de los códices, a imagen y semejanza de las órdenes sacerdotales y militares prehispánicas, renovando lo que se debe entender como “nueva verdad” o “nueva fe”. Se hace patente de esta manera que en este proceso de sustitución, también se impone la concepción cosmovisional y cosmológica nativa, lo que produce aparentes contradicciones en la descripción y papel de la divinidad cristiana. Este intento de establecer equivalencias entre los “nuevos

dioses” traídos por los españoles y el panteón tradicional, protagonista de los mitos aludidos en los cantos de propiciación y exaltación.

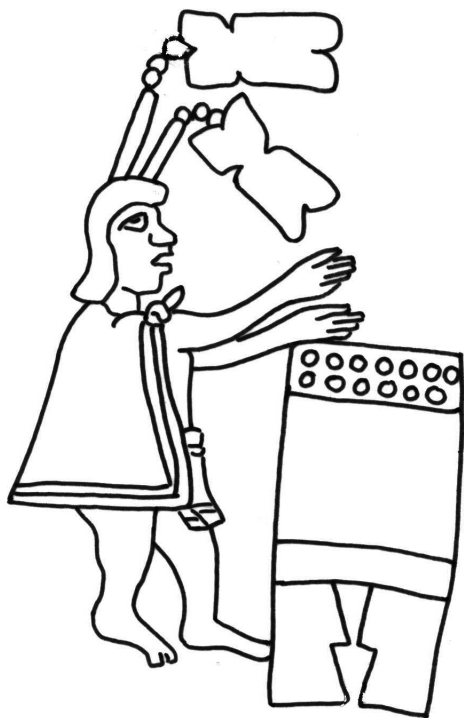
Desconocemos a qué personajes españoles hace referencia el canto como para que merezcan ser considerados parte del homenaje. Se podría suponer que con *capitan* se refieren a Hernán Cortés, tratado en los textos con este cargo antes de ser nombrado *malquex*. En tal caso, también podríamos pensar que por *pale* se estuviera refiriendo al primer fraile mercedario que le acompañó, fray Bartolomé de Olmedo¹⁴ y que ofició la primera misa en Tenochtitlán, implantó el culto a la Virgen de los Remedios y comenzó el bautismo de los nobles mexicas y tlatelolcas. Si se considera que se hace referencia en este canto a estos personajes y sucesos, la creación del canto se situaría en torno a 1524 y no más allá de 1530 como también afirmaba Ángel María Garibay.¹⁵ Su ubicación en los primeros tiempos de la dominación española, se desprende no sólo por la primera introducción de conceptos y términos cristianos, sino por la incorporación temprana de los castellanismos nahuatlizados ya señalados.

Por tanto, se puede sostener que este canto fue compuesto por nahuas cristianos en homenaje a las primeras autoridades españolas reconocidas, pero claro está, practicantes de un cristianismo muy *sui generis* que fue objeto de crítica y motivo para el cuestionamiento del recién iniciado –por los franciscanos– proceso de conversión. El hecho es que en este canto aún perviven en sus formas de expresión modelos y estructuras líricas prehispánicas mantenidas en un contexto de aculturación temprana. De este modo, aunque se reconozcan ceremonias, atributos y ofrendas dirigidas tradicionalmente al dios Huitzilopochtli, el destinatario del canto ya se nombra como *Tiox*.

El porqué de un canto como éste, donde se ensalzan las hazañas de los tenochcas y se conservan referencias a las prác-

ticas rituales prehispánicas, con mensajes católicos que se mantienen hasta el tercer cuarto del siglo XVI, puede deberse a que las autoridades religiosas todavía no consideraban que su representación y contenido pudiera ser incompatible con el cristianismo, aunque como hemos señalado no dejara de ser objeto de sospecha. Otra posibilidad es la propia autoridad que sus celebrantes ejercían y que hacían de tales cantos un medio de ostentación que no hacía aconsejable cuestionar en aquel momento. No debemos olvidar que en este momento la cultura nahua todavía conservaba su vitalidad y el lenguaje era aún la lengua culta de las élites del altiplano mexicano, élite que seguía jugando un papel importante.

Por otra parte, se podía tomar como un adecuado ejercicio de mistificación que desde una perspectiva proselitista católica, se transformara un canto de exaltación del valor y el honor del guerrero y su viaje *postmortem* a la Casa del Sol para su posterior transformación en ave, en una representación del viaje del alma a los cielos, identificándose a las aves preciosas con ángeles. No obstante, el poder político local seguía estando en las manos de las principales familias tenochcas de la ciudad de México-Tenochtitlán, las cuales no tenían reparos en seguir rememorando y homenajeando a sus héroes nacionales en ceremonias particulares de carácter semipúblico, como es el caso del tlatoani Motelchiuh. En cualquier caso, es evidente la riqueza de significados, símbolos y referencias míticas y sociales intregrados en un modo de expresión aparentemente escueto y llano, como suele ser propio de los *teocuicatl*.



Mexicaxopancuicatl tlamelauhcayotl

1 Ōtocontēcaque in moxōchinpetl ya,
2 in nēn oncān onnēntlamatizque in mocnōicnīhuān īpal nemōa.
O hua ya ,[o hua ya].

3 Tlā toconēhuacān moxōpancuicuīcatzin, Chālchiuhahuachch
opiltzin, ye tiMotelchīuh, ye tehuātl tonmati a,
4 in ātl ītic tehuātl tictlapoa chālchiuhōztōcalli in Tenōchtitlān.
[O hua ya, o hua ya].

5 Tlā timitzmacacān motlāuhquechōl, Xōchiahuachquetzi[n],
Chālchiuhahuachchopiltzin, [ye tehuātl tonmati a,
6 in ātl ītic tehuātl tictlapoa chālchiuhōztōcalli in Tenōchtitlān.
O hua ya, o hua ya].

7 Chālchiuhtlacuilōlli o[n] in cuīca, āmoxtli onquetzalxīlōhuītō
liuhtoc in yēctli[i] on cuīcatl, xōchinpapalōcalli ya;
8 īc ōmpa huāltemo in cuīcatl, ōmpa niccaqui a,
9 nicuīcanitl ye hua,
10 in ītlatōl ilhuicac ye īchān angelota. Ho [o hua ya o hua ya].

11 Zan nepāpa[n] zan ītic a ya o,
12 ontzaucticac a
13 xōchipapalōcali a,
14 [īc ōmpa huāltemo in cuīcatl, ōmpa niccaqui a,
15 nicuīcanitl ye hua,
16 in ītlatōl ilhuicac ye īchān angelota. Ho, o hua ya, o hua ya].

Canto de verano mexicana al modo de revelación

1 Tendimos tu estera de flores ay,
2 donde en vano se verán affigidos tus humildes amigos, gracias a Él se vive. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

3 Ojalá cantemos tus cantos de verano, Chalchiuhahuachchopil, tú Motelchiuh, ya conoces ah,
4 el interior del agua; tú eres el que abres la casa de las cuevas de jade en Tenochtitlan. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

5 Ojalá te demos tu flamenco rosa, Xochiahuachque[tzal],¹⁶ Chalchiuhahuachchopil, ya conoces ah,
6 el interior del agua; tú eres el que abres la casa de las cuevas de jade en Tenochtitlan. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

7 Pinturas de jade son lo que canta, libros que se doblan como mazorcas tiernas de pluma, éstos son los buenos cantos, los de la floreada casa de las mariposas ay,
8 de allí descende el canto, allá la escucho ah,
9 yo cantor eh huy,
10 esta su palabra que está en el cielo, en la casa de los ángeles. ¡Oh, oh huy ay, oh huy ay!

11 Hay mucha variedad [de cantos], sólo en su interior ah ay oh,
12 están encerrados ah,
13 en la floreada casa de las mariposas ah
14 de allí descende el canto, allá lo escucho ah,
15 yo cantor eh huy,
16 esta su palabra que está en el cielo, en la casa del ángel. ¡Oh, oh huy ay, oh huy ay!

17 Īxōchiāmīl īpan cān ye onnemi in patlāntinemi a,
18 zā yehuā

19 in Tiox¹⁷ īxiuhquechōl Icpitzin inteōcuitlatlapal īca tlapetlānia
in huēhuētítlan xōpancalitic cuīca, tlapayahuitl mani. A [o hua
ya, o hua ya].

20 Īchālchiuhxāltomacocōzqui a,
21 zā yehuā,

22 [i]n Dios īxiuhquechōl Icpitzin [in teōcuitlatlapal[t]ica
tlapetlānia in huēhuētítlan xōpancalitic cuīca, tlapayahuitl mani.
A o hua ya, o hua ya].

23 ¡Tlā oc tehuān tompēhuacān! ¡Tlā oc tehuān toncuīcacān! Mā
toconnēntlamachtīcān īpal nemōani. At cana huel īaāhuiltīlōyān,
at ca huel īēllelquīxtīlōyān. [O hua ya, o hua ya].

24 Mā icnōxōchitl a,
25 ye nicmana ya.

26 Nicān nictzetzeloa xōpan in xōchitl cempōhualxōchitl a
27 ye īca on aāhuialōyā[n]. [O hua ya, o hua ya].

28 Ni[c]quetza in tohuēhuēuh, niquinnechicoa in tocnīhuān i[n]
mēllelquīza, niquincūicatia tiazque ye īchān. Ximotlamachtīcān,
ximocuiltōnōcān, in antocnīhuān. A hua ya, [o hua ya].

17 Sobre los floridos campos inundados es donde va a vivir el que
anda volando ah,

18 sólo eh huy,

19 el pájaro mototo de Dios, Icpitzin, el que entre los tambores
derrama luz sobre las cosas con sus colores dorados; en la casa
del verano cantan, se extienden las grandes lluvias. ¡Ah oh huy
ay, oh huy ay!¹⁸

20 Son sus collares de jaltomates de jade¹⁹ ah,

21 sólo de Él,

22 de Dios es el pájaro mototo, Icpitzin, el que centellea las cosas
entre los tambores con sus colores dorados, en la casa del verano
cantan, se extienden las grandes lluvias. ¡Ah oh huy ay,
oh huy ay!

23 ¡Vamos ya a empezar todos juntos! ¡Vamos ya a cantar todos
juntos! Conmovamos a Aquel gracias al que se vive. Tal vez en
alguna parte esté su lugar de recreo, tal vez sea éste su lugar de
esparcimiento. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

24 Que pobres flores son ah

25 las que he aquí que ofrezco ay,

26 acá agito en verano la flor del sempasúchil ah,

27 por eso es el momento en que se huele bien. ¡Oh huy ay, oh
huy ay!

28 Levanto nuestro tambor, recojo a nuestros amigos que se con-
mueven²⁰ cuando les canto que iremos ya a su casa. ¡Sed dichos-
os, sed afortunados, amigos nuestros! ¡Ah huy ay, oh huy ay!

29 Mā izquixōchitl i[n], mā cacahuaxōchitl. Mā on neaquīlō mā necōzcatīlō huēhuētītlan a

30 Yece ye nicān xōchināhuatīlō, yece ye nicān in cuīcanāhuatīlō in tlālticpac o

31 Ximotlamachtīcān, ximocuiltōnōcān in antocnīhuān. O hua ya.

32 Tiquetzaltōtōtl, titlāuhquechōl, tompapatlāntinemi in īpal nemōhua, timohuihuixoa, timotzetzelo. Nicān moicnōchān, moicnōcal a,

33 ĩnmancān o hua ya,

34 zā ye monecuiltōnōl, motēicnēlil in tlālticpac huel onnemōa timohuihuixohua. [O hua ya, o hua ya].

35 Xiuhquechōlxōchitl, in tlāuhquechōlxōchitl in malīnticac on in moyōllo in motlatōl, nopiltzin oh,

36 in chīchīmēcatl tēuctli in tiayocua cuēl achīc ye nicān xoconmotlanēhui in tlālticpac. O hua ya, [o hua ya].

37 Īca nichōca, compolohua in tomiquiz, compoloa in totlaōcol, yēctli[i] on cuīcatl cuēl achīc, [ye nicān xoconmotlanēhui in tlālticpac. O hua ya, o hua ya].

38 Tiquetzaltōtōtl tīpatiuh yehuān,

39 in Tiox. Zan quetzalhuexōtica chālchiuhātica zan toconāltia [i]n ātl o ya,

40 in tepētl. Āyahuitl zan topan mani, māquīza o

41 Mā yēctli xōchitl, mā momāc onmani a,

42 onxōchimalīntoc amocuīc amotlatōl. Moquetzalehcacēhuaz tiquehcapāhuia, ye tlachia in cōzcatl in, ye tlachia in quetzalli i[n], ye nemalinalo āyahuitl. [O hua ya, o hua ya].

29 Ojalá sean flores de esquisúchil, sean flores de cacao. Que se
vistan, que se hagan guirnaldas entre los tambores ah

30 Mientras aquí se entonan flores, aquí se entonan cantos, en la
tierra oh

31 ¡Sed dichosos, sed afortunados, amigos nuestros! ¡Oh huy ay!

32 Tú eres un ave quetzal, tú eres un flamenco rosa que andas
revoloteando, gracias a Él que se vive, te sacudes, te agitas. Aquí
tu mísero hogar, tu pobre casa ah,

33 es donde se encuentran. ¡Oh huy ay!

34 Ya sólo tu riqueza, tu provecho están en la tierra donde bien
se vivirá, tú que te meces. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

35 Las flores del momoto, las flores del flamenco se alzan entre-
lazadas, son tu corazón, tu palabra, mi príncipe oh.

36 Señor chichimeca, tú que eres una garceta, por poco tiempo
aquí tómalas prestadas en la tierra. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

37 Lloro porque Él consume nuestra muerte, consume nuestra
tristeza, los buenos cantos son por poco tiempo aquí, tómalos
prestados en la tierra. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

38 Tú que eres quetzal, eres la paga de Él,

39 de Dios. Sólo con sauces preciosos, con agua preciosa, sólo tú
vas a acicalar al agua oh ay,

40 al cerro. Niebla es sólo lo que sobre nosotros se extiende, se
libera oh

41 Que sean buenas flores las que en tus manos se depositan ah,

42 se entrelazan como flores, vuestros cantos, vuestras palabras.

Con tu abanico de plumas les das aire. Ya esperan los collares, ya
esperan las plumas²¹ a que ya se entreteja la niebla. ¡Oh huy ay,
oh huy ay!

43 Tlāhuilli xōchitl oncuepōntimani, āmoxtli manca Mēxico
[i]n, ya o hua ya,
44 tōnatimani. Aa hua ya, [o hua ya].

45 Cenca ye māmox hi
46 Cenca itlacuilōl ītic on mani a,
47 in ātl o ya
48 [i]n tepētl in Tenōchtitlān quizozohua ya
49 con ya
50 cuecuepa yehuā,
51 in pale, yehuā
52 in capitan ontlatoa ye oncān, on tlachia ilhuicac ītic. Oh hua
ya, [o hua ya].

53 Xiuhtlaquetzalli mochīuhticac in Santa Malia ilhuicac tla-
quetzalli mochīuhticac yehuā
54 in Tiox anconapaloa calli manicān anconpachotimani
ānāhuatl o a,
55 in ilhuicatl. A hua ya, [o hua ya].

56 Zan chālchiuhxicalli amomāc ommani a
57 Zan quetzalhuexōtica anquiahuachpēhuitoque in ātl in
tepētl, cemānāhuac, mā oc cemilhuatl. O hua ya, [o hua ya].

58 Yancuē tictlālia in mōztōcal, zan titlatoāni; ca yehuā
59 in Tiox, yancuē ticmana ya
60 Mochālchiuhteponāz, tictzetzelo. [O hua ya, o hua ya].

43 La claridad y las flores van abriéndose, los libros que quedaron
en México, donde ¡Ay oh huy ay!,
44 va haciendo calor. ¡Ah, ah huy ay, oh huy ya!

45 Muchos son tus libros hey,
46 Muchas son sus pinturas, los que están en su interior, los que
están en ah,
47 el agua eeh,
48 el cerro, en Tenochtitlán las despliegan ay,
49 las ay,
50 vuelven él,
51 el padre, él,
52 el capitán,²² que hablan allá, observan lo profundo del cielo.
¡Oh huy ay, oh huy ay!

53 Un pilar de turquesa se erige, es Santa María que está en el
cielo; un pilar se erige eh huy,
54 es Dios; vosotros mojáis de agua las casas que aquí están,
vosotros cubrís la tierra oh ah,
55 el cielo. ¡Ah huy ay, oh huy ay!

56 Una jícara²³ de jade está depositada en vuestras manos ah,
57 con un sauce precioso estuvisteis rociando al agua, al cerro, en
el mundo un día más. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

58 Las primicias es lo que dispones en tu casa cavernosa, sólo
tú eres señor, Él,
59 Dios, las primicias es lo que ofreces ay,
60 tu atabal de jade que tañes. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

61 Āmoxtlī toconitta ye hua ya
62 in pale in moch ōmpa to[n]neci in timācēhualti, ilhuicatl ītic
zan tontlacaqui ōmpa toconnōtza yehuā,
63 in Tiox. [O hua ya, o hua ya].

¹ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, *op.cit.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Idem.*

⁴ Fr. Bernardino de Sahagún en el *Códice Florentino*, lib. 12, cap. 2, fol. 4v, recoge la siguiente expresión que transcribimos y adaptamos como “*Ca otiquimittatoh in toteuhiyô huan in teteoh in atl ihtic*” (“fuimos a ver a nuestros señores los dioses en el fondo del agua”).

⁵ Ángel María Garibay, *Poesía Náhuatl I...* p. 229. También se cita a un tal Ayocuan, caudillo de los mexitin en Tetzco de mediados del siglo XIII en Fernando de Alva Ixtlilxochitl, *op. cit.*, p. 89, y un tal Felipe Ayocuan en los *Anales de Tecamachalco*, hacia 1572. Para otras referencias véase John Bierhorst, *A Nahuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares Mexicanos with an Analytic Transcription and Gramatical Notes*, p. 78.

⁶ John Bierhorst recoge el dato de las relaciones de Chimalpahin, Ixtlilxochitl y Muñoz Camargo, *op. cit.*, p. 78.

⁷ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, p. 630.

⁸ John Bierhorst, *A Nahuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares Mexicanos...*, *op. cit.*, p. 78.

⁹ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, p. 659.

¹⁰ La cuestión de si esta alusión refleja cambios sociales en la estructura de la sociedad mexicana es un tema que merecería mayor atención. Si la aparición de imágenes bélicas se atribuye a la importancia que va adquiriendo el estamento de la nobleza (*teteuctin*, *pipiltin*), al hilo de la expansión militar tenochca durante los siglos XV y XVI, es cierto que la consolidación de una clase mercantil (*pochtecah*, *oztomecah*) se ve también favorecida por el empuje de esta misma expansión, por lo que no es extraño que tras la Conquista y la reducción del protagonismo de la nobleza militar tenochca, éstos fueran adquiriendo más relevancia y se tendiera a adoptar una concepción más mercantil del “contrato” entre la divinidad y la comunidad. Recordemos que la apertura de rutas comerciales y la llegada de materias primas y productos elaborados a través del tributo desarrolla la institución del mercado (*tiyanquiztli*) y estimula al artesanado (*toltecah*, *amantecah*), lo que supone que los comerciantes incrementen su poder económico y social con el control de las mercaderías, ocupando un lugar privilegiado entre los grupos sociales dominantes que los asimila con la nobleza militar y los ensalza como signo de prosperidad sociocultural (*necuiltonolli*),

61 Un libro es lo que miras eh huy ay,
 62 padre, a todo al que allá está te muestras, te haces merecedor, de lo profundo del cielo sólo tú lo escuchas,²⁴ lo que allá hablas, con Él,
 63 con Dios. ¡Oh huy ay, oh

(cfr. V. M. Castillo Farreras, *Estructura económica de la sociedad mexicana según las fuentes documentales*; José Luis de Rojas, *México Tenochtitlan. Economía y sociedad en el siglo XVI*, pp. 113-118, 212-240; Miguel León-Portilla, *Toltecatoytl, aspectos de la cultura náhuatl*, pp. 309-342).

¹¹ *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, pp. 32-33; esta metamorfosis también relaciona a Quetzalcoatl con la diosa virgen Mayahuel y la invención del pulque.

¹² En *Cantares Mexicanos* en el fol. 17r-17v se recoge un *yaocuicatl* donde se incluye la fórmula “*yehuan teotl*” que es la que aquí se reemplaza como “*yehuan Tiox*”.

¹³ Alonso de Zorita, *Breve y sumaria relación...*, *op. cit.*, pp. 112-113.

¹⁴ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, p. 271.

¹⁵ Ángel María Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, p. 590.

¹⁶ En el manuscrito está *xochiahuahquetzi*. Podría tratarse de un nombre propio reverenciado en paralelo con el siguiente sustantivo, como ya explicamos en la introducción. Sin embargo, hemos interpretado en este caso un posible error en la transcripción del canto y que la palabra original fuera *xochiahuahquetzaltzi*[*n*]. Obviamente, admitimos el riesgo de tomar esta decisión, pero en caso contrario el componente radical *-que-* o *-quetz-* carecería de significado en la composición, pues si se tratara de un sufijo agentivo *-que* o *-quetl* debería haberse formado la palabra **xochiahuacatzli*[*n*] y no es probable que se trate de una forma verbal conjugada en tiempo perfectivo del verbo *quetza* como interpreta John Bierhorst (ni siquiera como composición modal con un verbo *ahuachia*), así que se pensó que pudiera tratarse de un *lapsus scriptori*. La versión de John Bierhorst de estos versos —“*O you of the drizzling flowers, you that stand on toe-points, cricket of the drizzling jade...*” (“Oh, tú el de flores lloviznantes, tú que estás sobre la punta del pie, grillo de jade lloviznante”)—, no sólo altera el orden del término principal de la composición **xochiahuahchli* (llovizna o rocío de flores), sino que toma el verbo *quetza* (levantarse, alzarse) con el sentido del verbo *ihcac* (estar de pie), e incurre en el error de tomar como forma verbal una forma que carece del prefijo sujeto de segunda persona que él —libremente— interpreta que debe tener. Obviamente nos parece más coherente considerarlos una forma de antonomasia, es decir, sustituye al anterior personaje ampliando sus denominaciones, ya que la acción sigue dirigiéndose a él.

¹⁷ En todos los cantos que aquí se incluyen, al nombrar a Dios, tanto en su forma nahuatlizada “*Tiox*” como en su forma española “Dios”, su nombre es precedido por las palabras *za[n]* *yehua* o *yehuan*. La palabra “*yehua*” puede corresponderse con diferentes homónimos y homófonos. Puede tratarse de una partícula introductoria *yehua* –“*yewa*: denantes, o ahora poco ha” (Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua mexicana y castellana*)–, de una forma exclamativa *yehua* compuesta por las exclamaciones *ye* –“*ye*: o, interjection para hazer exclamación” (Molina)– y *hua* referida en el *Arte de la lengua mexicana* de Molina como una interjección de compasión, temor o maravilla (*uah*), o un pronombre enfático *yehhuā*, *yehhuān* o *yehhuātl* (“*yehua*: aquel, aquella, aquello” (Molina)). Por lo general, y por la estructura sintáctica, la hemos tomado como una exclamatoria introductoria, pero es evidente su uso sistemático para introducir a personajes solemnes de modo enfático. Sea considerado o no un elemento semántico, creemos que también actúa como marcador del verso y prepara a los celebrantes para la presentación e identificación del personaje en la escena ritual.

¹⁸ Esta estrofa es bastante dificultosa por la carga de elementos y cualidades interrelacionados. Hemos optado por una traducción muy semejante a la ya ofrecida por Bierhorst, aunque más ceñida a los propios términos expresados, evitando duplicar o glosar el texto. Bierhorst lo traduce como “*This turquoise swan of His, God’s gold-colored firefly: it’s soaring along- over His meadow of flowers. And there’s a glowing, then, beside the drum, and in this Green-Place house a steady gentle rain of songs*” (“Este cisne de turquesa es Suyo, luciérnaga de Dios coloreada de oro: se alza sobre Su campo de flores. Y hay un brillante, pues, junto al tambor y en esta casa del Lugar del Verdor, una constante lluvia suave de cantos”). Existe, sin embargo, una cuestión por esclacer y es si la frase “*intecuitlatlapal ica tlapetlania*” en realidad es “*in teocuitlatlapal[t]ica tlapetlania*” (“que hace brillar con un color dorado”). El sentido en sí de la oración no cambiaría mucho en la traducción, pero resolvería la cuestión de por qué se está indicando que dicho color brillante se adjudica a varios poseedores y no a uno solo, como parece expresarse al hablar de Icpitzin. Siempre puede sospecharse un error de escritura y que se tratara de “*in [i]teocuitlatlapal ica tlapetlania*”. De todos modos, esa es la razón de que optemos por traducirlo en plural, aunque el texto en sí no da pie a considerar que ese color sea irradiado por diferentes protagonistas. En cuanto al verbo *tlapetlania*, Molina recoge para el verbo (*tlapetlania* el significado de “derramar cosa líquida, o acicalar y luzir algo”, e igualmente el verbo *tlapetlani* como “relampaguear / o el que derrama y vierte cosas líquidas”, lo que nos plantea un dilema, pues si optamos por la forma “hace brillar” se pierde el sentido húmedo que se le da a esta acción y que lo hace tan expresivo en relación con lo que se está diciendo aquí al asociar la luz nocturna con la humedad; al rayo y el relámpago (interpretándose la luz intermitente de la luciérnaga como una forma de centella) con las lluvias. Se aprecia en eso una diferencia entre luz húmeda o luz reflejada, propia, por ejemplo, de un objeto bruñido, frente a la luz directa y seca (*v. g.*

solar) que se expresa en el verbo *tlanexitia*. Por tal razón, ante las opciones de “hacer brillar”, “relucir”, “relumbrar”, “resplandecer”, “lucir”, “centellear” e incluso “bruñir”, se optó por la perífrasis “derramar luz”, con la que logramos conservar las connotaciones de la acción lumínica de la luciérnaga con la del rayo y la lluvia.

¹⁹ Esta palabra introduce cierta extrañeza por las características de los elementos mencionados. Dicha palabra, “*ichalchiuhxaltomacocoqui*” parece contener una metáfora referida a la forma de las joyas que componen el collar a modo de un rosario, aunque puede aludir a un collar de frutos hermosos. Esta versión ambivalente es la que parece tomar también Bierhost al traducirlo como “*God’s jade tomatillo jewels*” (“joyas de tomatitos de jade de Dios”). Se reconocen tres componentes principales de la palabra: *chalchihuitl* (jade), *xaltomatl* (jaltomate) y *cozcatl* (joya, cadena de oro, collar). La clave está en el término principal que es *cozcatl* y cuya forma *cocoqui* se interpretaría como la forma poseída, marcada por el prefijo posesivo y reduplicada para indicar pluralidad. Sin embargo, podría considerarse que *cocoqui* fuera un sustantivo agentivo en sí y pudiéramos encontrarnos con un nombre propio relacionado con el ave *coxcotli*, *cocotli* o *cocotli* (en algunos dialectos modernos se nombra al *kochkoch* como un ave que canta de noche), opción que no se ha elegido por ser dudosa su identificación morfológica. La cuestión en todo caso es saber si como metáfora, *xaltomatl* juega un papel cromático o también formal de acuerdo con su saliencia o algún tipo de cualidad real propia de tipo ritual o medicinal, como el resto de plantas que se mencionan en los cantos. Esa posibilidad queda aquí abierta.

²⁰ El verbo *ellelquiza* o *ellelquiza*, tiene un significado ambivalente y opuesto. Según Molina (Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua mexicana y castellana, op. cit.*) puede entenderse tanto como “recrearse, esparcirse o desenhadarse”, es decir, entretener a otro, como “recibir o tener gran angustia y aflicción”. Esto plantea un problema de ambigüedad semántica, aunque parezca precisarse su sentido a partir del verso 23 donde se emplea la forma causativa *ellelquixtia* para formar el locativo “*iellelquixtiloyan*” y que se tradujo como “lugar de esparcimiento”. Sin embargo, para no dejar de lado la ambivalencia del verbo en su forma simple, se escogió usar como equivalente el verbo “conmoverse” en un sentido neutro. Por otra parte, observamos el error de Bierhorst de no reconocer este verbo y descomponerlo en dos palabras. A tal respecto, identifica un prefijo posesivo *im-* donde contemplamos una fusión del determinativo *in* y del prefijo reflexivo *mo-* del verbo, a causa del debilitamiento de la *n* final de *in* y de la pérdida de la vocal *o* de *mo-* con la incorporación, creando Bierhorst un inexistente sustantivo **ellel(li)* y hacerlo sujeto del verbo *quiza*, traducéndolo como “*and their cares are put aside ...*” (“y sus preocupaciones son puestas a un lado ...”) de forma que transformaría además en sujeto lo que morfológicamente sería un sustantivo incorporado al verbo como elemento resemantizador. Hay que recordar que el verbo transitivo *ellelquiza* se emplea en forma reflexiva, pero no indica un sentido impersonal, pues el sujeto es animado (cfr. Michel Launey, *Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl*, pp. 140-141).

²¹ La acción verbal indica una personificación. Ni los collares ni las plumas se comportan como objetos de la acción de esperar, sino que son sujetos de la acción. “*In cozcatl, in quetzalli*” es un difrasismo que designa a los hijos de los nobles (Andrés de Olmos) que, aún pequeños, esperan la niebla, la fama y la humedad germinadora. La acción la marca el verbo *tlachia*, “mirar, ver o atalar...” (Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua mexicana y castellana, op. cit.*), el cual también tiene el sentido de “estar expectante”, “esperar”, acción que en algunos dialectos se remarca con la forma reflexiva. La traducción de Bierhorst –“*And they look around, these jewels! They look around, these plumes, these whirled ones, this mist that lies upon us...*” (“¡Y ellos miran a derredor, estas joyas! Ellos miran a derredor, estas plumas, arremolinadas, esta neblina que se extiende...”)—cae en cierta ambigüedad, pues no aclara si están funcionando como aposición del sujeto, o, si se trata de objetos de la acción, algo improbable al no usarse un prefijo objeto definido. En cualquier caso se establece un paralelismo en la acción que se ejecuta entre los actores de esta parte y el mirar expectante que luego efectúan el padre y el capitán, quienes ya logran observar un lugar concreto en la profundidad del cielo que los otros antes esperaban vislumbrar, por lo tanto, es la secuencia de una acción dramática e iniciática.

²² Respecto a estas personas, que en el canto son nombrados como *capitan* y *pale*, como en el estudio preliminar se indicó, podrían ser identificados como personajes históricos con las figuras de Hernán Cortés y de fray Bartolomé de Olmedo, por lo que serían parte del tema de homenaje del canto y festejo.

²³ Una jícara es una vasija pequeña de cáscara de calabaza, madera, corteza o barro. Su figura ha servido de representación popular con la que describir la bóveda del cielo por tomarse como un recipiente donde se contienen las aguas de él, tal como se puede ver en su uso en la adivinanza (*zazani*) que incluye Bernardino de Sahagún en el *Códice Florentino* (fol. 197v.), donde se alude al cielo como *xoxouhqui xicaltzintli* (“azulada jicarilla”). Esta imagen del cielo como un recipiente superior, se complementa con las cuevas que se aluden en el verso 58, que como recipientes inferiores con depósitos donde descansan las aguas de la Tierra, son ambas la energía animadora de la primavera, del verdor. La imagen que da se fusiona perfectamente con la representación cristiana de una bóveda celeste sujeta por columnas.

²⁴ Con la forma *tontlaqui* se da a entender que a lo que se escucha o atiende es a un objeto que está indefinido. Así, se afirma que es algo desconocido que se encuentra en el cielo con Dios, lo que refuerza el sentido ignoto, incierto y misterioso de lo que se ve y se dice que está en lo profundo del cielo.

SEGUNDO CANTO DE VERANO

Estudio del canto

Este segundo canto de verano también procede de los *Cantares Mexicanos* (fol. 60r-62v). Se organiza en un grupo de seis cantos que bien podrían ser, aunque en el manuscrito original no se menciona explícitamente, tambores o piezas de una representación ceremonial. No obstante, todos ellos son bastante heterogéneos en sus temáticas y estilos, pues se combinan diversos tipos de cantos (*yaocuicatl*, *cuauhuicatl* y *teocuicatl*), por lo que puede sospecharse que es una recopilación variopinta. En cualquier caso, dado que se incluyen todos ellos bajo el epígrafe de cantos de verano, los hemos incluido interpretando tal diversidad como manifestación de la amplitud de repertorio de cantos y la complejidad de las celebraciones aludidas.

De acuerdo con los personajes mencionados en los dos primeros tambores, Oquih, tlatoani de Azcapotzalco, y Motecuzoma Xocoyotzin, tlatoani de Tenochtitlán, nos encontramos con un canto de confraternización entre tepanecas y mexicas, que refleja la hegemonía y control que estos últimos habían adquirido sobre la ciudad de Azcapotzalco. Es más, Oquitzin en realidad era tenochca y fue nombrado tlatoani de Azcapotzalco por el mismo Motecuzoma Xocoyotzin, acto de investidura al que bien podría responder el presente canto, ratificando su alianza y sujeción a Tenochtitlán.

Los cantos de estos tambores son de guerra, con los cuales se rememoran diversos y variados episodios históricos que dieron comienzo a la grandeza de Tenochtitlán y a la dispar relación que a lo largo de la historia mantuvo con Azcapotzalco y otras ciudades del Valle de México. La conmemoración de episodios pretéritos en común, pretende crear una identidad histórica compartida que sirva como fuente de inspiración y estímulo con la que salir de la incertidumbre del tiempo presente, provocada por la caída de la ciudad ante los españoles y tlaxcaltecas. Se espera de este modo resurgir de nuevo, siguiendo el ejemplo de los antepasados, tanto de los mexicas como de los tepanecas y restituir su vieja gloria, orgullo e identidad con un posible cambio de alianzas o al menos de reconciliación.

El primer tambor está dedicado a Motecuzoma Xocoyotzin (1502-1520) como representante de los mexicas. Se recuerdan acontecimientos protagonizados por los mexicas a su llegada al Valle de México en el siglo XII. Se cuenta que a su arribo a la laguna de México en 1250, guiados por Tenoch, se asentaron en Chapultepec, en aquel entonces bajo el dominio de Azcapotzalco, por lo que ofrecieron sus servicios a los señores tepanecas. Su llegada levantó el recelo y la hostilidad de los pueblos del Valle de México que los consideraban intrusos y a los que se les toleraba en tanto que sirvieran de mercenarios. Los mexicas eligieron como jefe militar a Huitzilihuitl que fortaleció el asentamiento con sólidas defensas, por lo que fue conocida la ciudad como Chapultepec Hueytenanco. En un enfrentamiento con los chalcas,¹ los mexicas se retiraron a Atlacuiyahuyan. Huitzilihuitl fue capturado por éstos y sacrificado en la ciudad de Culhuacan. Tras recuperarse fueron a esta misma ciudad a pedir a su tlatoani Achitometl que les concediera un nuevo asentamiento, y tras una larga deliberación se les envió a Tizapan, una tierra maldita, estéril

y llena de animales dañinos y venenosos, creyendo que esto los mantendría reducidos y sujetos, pero no fue así gracias a su ingenio, esfuerzo y adaptabilidad.²

Otras fuentes dicen que en su estancia en Chapultepec, los tepanecas promovieron una falsa guerra con la complicidad de Culhuacan para forzar a los guerreros mexicas a abandonar la ciudad y dejarla desprotegida. Así, mientras los mexicas se enfrentaban con dificultad a los culhuas y eran derrotados, los tepanecas entraron en Chapultepec y raptaron a sus mujeres.³ Se dice también que durante tal enfrentamiento fue capturado y sacrificado Huitzilihuitl, y buena parte de los mexicas fueron hechos prisioneros del señorío de Xaltocan, aunque lograron escaparse para caer de nuevo bajo servidumbre de Colhuacan.⁴

En relación con lo ya mencionado sobre la historicidad de este primer tambor, es increíble la capacidad sintética y expresiva de este canto y la labor de entrelazado en los diversos episodios del imaginario y la memoria histórica mexica aludidos en una especie de actualización cíclica. En el canto introducido como primer tambor se alude al hecho de las duras condiciones a las que fueron sometidos por los colhuas y la diáspora a que se vieron sometidos los mexicas, por lo que la mayoría fue dispersada y sometida por los señores de Colhuacan, Xochimilco, Matlatzincó, Cuahnahuac, Chalco, Acolhuacan, Xaltocan, Azcapotzalco y Mazahuacan, y sólo algunos de ellos lograron refugio en las aguas de Acocolco. Así se nos cuenta en los *Anales de Tlatelolco*, que aquellos mexicas que estaban refugiados:

Pasados cinco días, [...] fueron a suplicar a Colhuacan; [...] a los señores Acxocauhtli, Coxcoxtli, Chalchiuhtlatónac y Achitómetl. Les dijeron, pues, los ancianos mexicas: “Señores nuestros, oh tlatoque, acá nos envían Ténoch, Iztacchiauhtótotl, Ahuéxotl y Tenantzin. Esto nos dijeron: ‘Id a suplicar a los señores de Colhuacan. Pobre gente que se quedó sufriendo entre las aguas; [ahora] nos sometere-

mos a los señores, [...]” [...] Huitzil̄huitl aún no se había sacrificado cuando llegaron los enviados [...]. Entonces la mujer [que iba con Huitzil̄huitl] se puso a gritar: “¿Por qué no habríamos de morir? ¿Por qué habrían de venir ellos? Que escuchen los señores: ‘¿Por qué no habríamos de morir?’ [...] Y antes de que la subieran [a la piedra del sacrificio], la mujer exclamó entre lágrimas: “¡Oh colhuas, ya me voy adonde está [mi] dios; pero mis cabellos y mis uñas se convertirán en hombres!”. De la misma manera se expresó Huitzil̄huitl. Después de sacrificarlos, limpiaron su sangre. Luego fueron los mexicas a Colhuacan, y se establecieron en Tizaapan; [...] Pasados diez días, los señores de Colhuacan les dieron esta orden: “Mexicas, tenéis que venir arrastrando una chinampa, donde estén una garza y una serpiente, y donde haya liebres [...]” [...] fueron arrastrando la chinampa que estaba preparada; encima iba la garza, y una serpiente viva se tendía sobre la chinampa. [...] les dieron un nuevo mandato: “Mexicas, los señores de Colhuacan os mandan decir que les traigáis un venado que no esté herido, y que no tenga ningún hueso roto. [...]” [...] Luego llevaron el venado delante de los señores; y éstos vieron que [el animal] estaba intacto.⁵

A partir del verso 27, en este primer tambor, encontramos otro interesante ejemplo de cómo los cantores bebían de la tradición histórica narrativa a la hora de componer sus textos en ese ejercicio de síntesis y recreación histórica.⁶ La descripción del lugar de Tula Tlapallan, mítica y ancestral metrópoli civilizadora del altiplano mexica reconocida por los mexicas –entre otras localizaciones– en las ruinas de Teotihuacán, tiene entre sus características algunas de las que se atribuyen a México-Tenochtitlán en tiempos de su fundación como es la fauna que encontraron los mexicas al llegar allí. Así, junto al águila que se alza, que chilla, que se despliega, que come, en aquel lugar también se encontraron la serpiente que sisea y el pez que nada veloz,⁷ señales de que allí encontrarían todo lo necesario para establecerse. Estas señales también se encuentran en esta descripción, salvo que

el águila es reemplazada, por el más modesto sanate,⁸ lo que marca una diferencia comparativa con aquella legendaria Tula Tlapalan que ensalza a la actual Tula Tenochtitlán.

Se mencionan, además, los nombres de algunos de los legendarios *teomamaqueh*⁹ que protagonizaron la peregrinación de los mexicas hasta la fundación de la ciudad de Tenochtitlán. Estas referencias nos indican como perduró una tradición narrativa en la rememoración de la historia, que hunde sus raíces en los antiguos códices prehispánicos que constituyen el grupo de la *Tira de la peregrinación* y que vemos también citado en 1530 en las posteriores crónicas y relaciones durante el Virreinato.¹⁰

Este canto parece truncado, pues toda la descripción y la referencia histórica sirve de marco para contextualizar una serie de demandas e incógnitas a las que debía responder Motecuzoma como cantor. Este canto como otros que veremos estaba, por tanto, concebido como un diálogo, pero por alguna razón la entrada del cantor que debía de exponer su visión del acontecer al coro, no fue registrada.

En este canto o segundo tambor parece que está dirigido a Oquitzin, también conocido como Oquitzin, Oquihtzin u Oquichtzin y bautizado por los españoles como Carlos, ya siendo tlatoani de Azcapotzalco; tuvo un papel destacado en la defensa de la ciudad de Tenochtitlán como miembro del consejo de guerra en calidad de *tlacateuctli*.¹¹ Tras la rendición, sufrió la misma suerte que sus compañeros al morir también en la localidad de Hueymollan en 1524, en la expedición a las Hibueras junto con Cuauhtemoc y Tlacoh, aunque, a diferencia de la muerte violenta de éstos, lo haría a causa de unas fiebres y disentería.¹² Ante estos datos, pareciera que este canto se tratara de una elegía en su honor, cuya figura difunta pasaría a integrar el panteón público de aquellos heroicos gobernantes que protagonizaron la defensa del sitio de Tenochtitlán y Tlatelolco.

En este canto empiezan a mencionarse dos términos que son de difícil clarificación pues no están registrados y no pertenecen al lenguaje común. Estos términos son “tlacocohan” y “tlailotlac”. Ambos tienen problemas de interpretación. Aunque parecen ser calificativos o denominaciones que quieren describir alguna característica del protagonista del canto, no queda claro su sentido a pesar de contar con cierto contexto de interpretación.

En el caso de “tlacocohan” o “tlacocohua” podríamos llegar a pensar en un nombre propio y la posibilidad de que respondiera a otras variaciones como *tlacocohua*, **tlacocohuah* o **tlacohcohuah*. Existen palabras como *tlacocolilli*, “aborrecido de otros”, *tlacocolli*, “herido, lastimado, o llagado de otros”, *tlacocoloa*, “cantar, o graznar el gallo de la tierra. Dar rodeos”, *tlacocola*, “el que compra muchas cosas” o *tlacocolani*, “el que compra algunas cosas” (Molina, 1571b), que nos arrojan soluciones creativas que van desde la idea del que es odiado o rechazado hasta el que es consumidor. Sin embargo, no queda claro en relación con el contexto cuál puede ser su significado o sentido.

Bierhorst interpreta este vocablo como “*you’re inflicting wounds*” (“estás infligiendo heridas”) al identificarlo como el verbo *cocohua*, “hacer daño” y que podría relacionarse con la sustitución de la que es objeto con el verbo *ihltacohua* o *ihltacoa* y de lo que hablaremos más adelante al analizar los *cantos de verano mexicas*. Sin embargo, se hace difícil aceptar tal propuesta, puesto que no tendría sentido con la acción descrita en la estrofa y morfológicamente no puede sostenerse, pues de tratarse del verbo “*cocohua*” (dañar), el objeto de la acción se dirigiría a cosas no a personas, lo que introduciría otro absurdo más. Tampoco es posible considerarlo una forma pasiva o impersonal. Además, se omite el valor del signo braquigráfico al final de la palabra para forzar un sentido verbal de la forma que no está clara.

Morfológicamente podría considerarse que se tratara de una forma habitual o eventual del frecuentativo del verbo comprar, “cochhua” y la palabra fuera “tlacochhuani” (el que compra mucho), pero tampoco tendría un sentido claro. Otras identificaciones como sustativo plural poseído plantean problemas similares. Como nombres propios encontramos Tlaco, Tlacocihua, Tlacomihua, Atlacotl y Atlacol, por lo que éste podría ser un apelativo compuesto con la palabra *tlaco* (honor), *tlahco* (mitad, medio) o *tlacohkli* (esclavo) y quizás la palabra *cohuatl* (serpiente, gemelo), pero nos abstenemos de decantarnos por un significado preciso. Igualmente, aunque hemos considerado el signo braquigráfico como representación de una “n” debilitada, puede tratarse también de una glotal aspirada, con lo que se volvería a considerar la hipótesis de que se trate de una forma verbal plural de primera persona y que significaría algo así como “por eso nosotros compramos honor”, opción arriesgada aunque plausible, o una forma agentiva *Tlacocohuac, como se advierte en el usual doblete Cuitlahuah y Cuitlahuac. El caso es que hemos optado por conservar su forma en náhuatl y tomarlo como un nombre propio común.

La otra palabra, *tlailotlac* o *tlailotlacatl* es en principio un cargo judicial con el que se designaba a uno de los tres miembros del tribunal supremo y también al jefe de los mercaderes. Sin embargo, el término como tal es un adjetivo gentilicio con el que fue conocido uno de los pueblos toltecas que llegó a Tetzaco en la época del tlatoani Quinatzin, durante la primera mitad del siglo XIV. Originarios de la Mixteca y tras establecerse durante una época en Chalco, se instalaron en la capital de Tetzaco y otras ciudades subsidiarias, constituyendo sus propios barrios. Los *tlailotlaqueh* fueron afamados como “consumados en el arte de pintar y hacer historias, más que en las demás artes”.¹³ Desde entonces, algunos *tlahtoqueh* de estas ciudades fueron conocidos como “señor tlai-

lotlaca”, siendo un título ostentado por los señores de Tzacualtitan, de Tenanco-Chiconcohuac y de Tenanco-Tepopollan, además de registrarse como apelativo para algún cargo de consejero de algunos príncipes acolhuas.¹⁴

En el caso del presente canto, determinar el sentido de este vocablo es problemático, pues no parece que esté designando un título o cargo, aunque especialistas como John Bierhorst hayan optado por su traducción como “*Arbiter*” por su uso para nombrar un tipo de cargo judicial. Tampoco parece ser un nombre propio, aunque se emplee como patronímico de los descendientes del linaje de los *tlailotlaqueh*.

Para algunos autores como Ángel María Garibay, esta palabra se debe entender en un sentido figurado como ocurre con otros gentilicios, por lo que suele traducirla como “emigrante”, por tratarse de un pueblo refugiado que pide asilo. Este sentido puede estar en consonancia con los frecuentes desplazamientos, diásporas y cautiverios vividos por los mexicas, de cuyos relatos se hacen eco los cantos. En estos se narra cómo muchos personajes históricos se vieron obligados a exiliarse a señoríos vecinos escapando de la conquista, la persecución o la traición, y que parece ser parte del tema central del canto.

Tanto la peregrinación original y la búsqueda de un asentamiento en el Valle de México, como la conquista por los españoles y la huida de la población de México-Tenochtitlán, son episodios históricos que permiten ver a los tenochcas protagonistas del canto como *tlailotlaqueh*, en cuyo caso se trataría de manifestar un sentimiento de gratitud hacia los tepanecas. Sin embargo, aunque se pudiera establecer como equivalente a este término con palabras como “emigrante” o con una carga más dramática como “refugiado” o “exiliado”, considero que es más prudente mantener el término náhuatl. No se puede descartar que el personaje homenajeado por el canto, se estuviera

nombrando con alguno de los altos cargos antes citados. Esta posibilidad además sería coherente con el hecho de que otros personajes del canto también son mencionados junto con sus tratamientos y apelativos. En apoyo a esta posibilidad se podría esgrimir la inclusión en el canto de otros cargos como aposición de los personajes. Además, existen otros sentidos¹⁵ contenidos en la palabra, que aunque no parezcan pertinentes, no son tampoco descartables. No obstante, tanto en el caso de *tlacocohuan* como de *tlailotlac*, hemos tomado una postura conservativa, aunque pudiéramos estar ante ejemplos de innovación léxica o semántica ante la necesidad de expresar cambios en la realidad cultural y social que vivieron las sociedades nahuas tras la Conquista, o ante un vacío léxico de difícil aclaración.

En cuanto al tema, en el canto se apela a los nobles mexicas para que sigan el ejemplo de aquellos *tlahtohqueh* distinguidos por su valor, los coetáneos Motecuzoma Xocoyotzin (1502-1520) y Cuitlahuac (1520), los históricos Acamapich (1375-1395) y Huitzilihuitl (1396-1417), y del mítico sumo sacerdote (*teohuatzin*) Cuauhcoatl, quien interpretara las señales que indicaban el lugar elegido por Huitzilopochtli para fundar la ciudad de Tenochtitlán. Con este recuerdo de la época prístina de Tenochtitlán, se espera lograr la gracia y el favor de Huitzilopochtli (la divinidad) a cuyo olvido, capricho e inescrutabilidad se le achaca la caída de México-Tenochtitlán y la confianza en el destino asignado a los mexicas como pueblo tolteca.

A partir del tercer tambor, el tipo de cantos cambia, adoptando un estilo más semejante al de los himnos religiosos. Al menos, a diferencia de otros cantos recogidos, en éstos se conserva el nombre de las divinidades a las que iban consagradas las ceremonias; las divinidades, los mitos y los atributos, todos giran en torno a la figura de Tezcatlipoca.

En cuanto a las personalidades mencionadas, se nos hace difícil establecer identificaciones claras. En algún caso parece que habla de los tlatelolcas Tentlil y del acolhuaca Popoca, ambos mencionados como protagonistas del encuentro entre la embajada enviada por Tecocoltzin, tlatoani de Acolhuacan, y que fue recibida por el *tezcacoacatl* Popocah, el *tlacatecatl* Temiloh, el *tlacochcalcatl* Coyohuehueh y el *tzihuatepanecatl* Matlalacah con vistas a convencerlos para romper su alianza con los tenochcas y negociar su rendición.¹⁶ La mención de palabras como los nombres de *Telitl*,¹⁷ *Popocatzin* o *Acolihuatzin*¹⁸ y los gentilicios como *chichimecatl* en las fuentes al hablar de este episodio, no concuerdan con lo que se dice de ellos en el canto, por lo que surgieron para ellos otras interpretaciones. Resulta, por tanto, confuso y arriesgado establecer una vinculación meramente casual, aunque como en el canto anterior, parece que se hace referencia a la destrucción de Tenochtitlán.

Otro detalle es que el canto tiene un tinte religioso muy marcado como ya hemos anunciado. Se habla de Xochiquetzal, hermana gemela de Xochipilli, diosa de las flores y del canto, de las artes, del sexo, la belleza y el amor; esposa de Tlaloc y, posteriormente, raptada por Tezcatlipoca y convertida en una de sus cuatro concubinas junto con las diosas Atletonan, Huixtocihuatl y Xilonen; es la portadora de grandes transformaciones: de la llegada de la época de la floración, de las sucesiones dinásticas o de la decadencia de los señoríos e imperios.¹⁹ El factor causal es la podredumbre y la contaminación física o espiritual como renovación y alternancia, sea la expulsión de los dioses del Tamoanchan o la caída de Tula.²⁰

Al igual que Tezcatlipoca, es una diosa cuyas cualidades y comportamientos ambiguos y variables, la muestran como burlesca y engañosa, pues genera incertidumbre e inestabilidad, lo que se refleja en el enunciado de preguntas y súplicas que le

dirigen para que aclare la intención y la finalidad de los cambios que provoca o anuncia. En este caso, la respuesta ante la incógnita de la vida y la muerte es “que pronto sean éstas (las gustosas flores y cantos) nuestra riqueza, nuestras vestiduras con las que vayáis a disfrutar...” (*maya [i]n tonecuitonol in, maya [i]n tonequimilol ica xonahahuiacan...*). El tema de la certidumbre de la muerte que autores como León-Portilla ya señalaron como un tema recurrente en los cantos nahuas,²¹ implica de por sí una reflexión metafísica sobre el principio de certeza, donde se discute la dificultad de diferenciar lo cierto de lo aparente. Es, en este sentido, una respuesta existencial semejante al “*carpe diem*” de Horacio o al “*collige, virgo, rosas*” de Ausonio, aunque no en un sentido meramente sensual. Hay que apreciar y disfrutar de aquello que transitoriamente da sentido y gusto a la existencia mundana y, en un sentido más ascético, que nos permita adentrarnos en el conocimiento profundo de las cosas.

La descripción de las flores con las que Xochiquetzal trenza el varal floreado, nos habla también de las visiones y viajes extáticos producidos por el uso de psicotrópicos, donde estos interrogantes se plantean, no tanto hacia las visiones vividas, sino hacia la existencia cotidiana. La alusión al varal floreado o palo florido, nos remite además a la fiesta de *Ce-xochitl*, de la que ya se ha hablado en la introducción. Simplemente recordar que en esta quinta fiesta movable se “hacían gran fiesta los principales y señores; bailaban y cantaban a honra de este signo y hacían otros regocijos, y sacaban entonces los más ricos plumajes con que se aderezaban para el areito; y en esta fiesta el señor hacía mercedes a los hombres de guerra, y a los cantores y a los del palacio”.²²

La figura de Tezcatlipoca se alude de fondo, haciendo referencia a la casa de Popoca, el volcán Popocatepetl, lugar a cuyo interior se adentró y donde le fue seccionada su pierna, y desde

entonces es un cerro por cuya apertura escapa el humo antes retenido. Alude en sí a la muerte como inframundo, al país de los muertos, al Mictlan —en contraposición al Tamoanchan—, tal y como el escribano quiso aclarar glosando la frase con dicha palabra.²³ La mayoría de las estrofas de este canto se contienen en otra versión recogida en los *Romances de los Señores de la Nueva España*²⁴ con diferente ordenación, por lo que el presente canto parece una ampliación de otro, que habría sido reordenado y engrosado con dos estrofas suplementarias.

El cuarto tambor es otro canto de guerra donde se describe con efectistas imágenes metafóricas la guerra entre Tenochtitlán y Huexotzinco, y en concreto la terrible derrota de Ahuayocan en 1517, donde murieron mil doscientos tenochcas.²⁵ En esta guerra, los tepanecas y chalcas participaron como aliados de los tenochcas en lucha contra huexotzincas, chololtecas y atlixcas. En la contienda los tenochcas y aliados fueron derrotados; ahí, murió Tlacahuepan, hermano de Motecuzoma Xocoyotzin, ambos nombrados en el canto. Se homenajea por tanto a la valerosa figura de Tlacahuepan que, capturado en el campo de batalla, pidió fuera allí mismo despedazado. Ante la noticia de esta matanza, Motecuzoma, lastimero, se dice que pronunció las siguientes palabras²⁶ que resumen el sentido de estos cantos: “En fin, no murieron entre damas ni rregalos ni biçios mundanos. Murieron como balientes hombres, en campo peleando, en gloriosa y suabe muerte florida y en florido campo en batalla floresçido, de nosotros deseada”.

Es probable que este canto se compusiera con motivo de los funerales, pues tras disponer la pira funeraria, como señala Hernando de Alvarado Tezozomoc, “comienzan luego los biexos, puesto el teponaztli y atabal, a cantar el rromance de la muerte, todos con rrodela en las manos y bordones en la mano”.²⁷ El canto se dirige primeramente a Yaotzin, la advocación guerrera del dios

Tezcatlipoca, nombrándose también a Xippilli Cuauhtlehuamitl, el sol ascendente, y a Xippe Totec dios al que estaba dedicada la fiesta de *Tlacaxipehualiztli*, que iba a celebrarse días después de dicho funeral.²⁸ La muerte, en este caso, conduce a otros lugares míticos como Poctlan, la “tierra de humo”, otra forma de nombrar a la casa de Popoca, y Teotihuacán, la ciudad donde los dioses dieron nacimiento y movimiento al Quinto Sol. Por tanto, se considera que Tlacahuepan se transformará en astro o en ave que acompañe al Sol a semejanza de Quetzalcoatl y de Nanahuatzin.

En el canto de este tambor, se recoge la fórmula “*tiyaqui, yanco*”, la cual ya la encontramos registrada en textos tan antiguos como los himnos de los dioses que recopila Sahagún en el *Códice Florentino*.²⁹ El canto a Huitzilopochtli comienza “*Vitzilobuch[tli] iaquetl aia y iacon ai*”. Se reconoce, por tanto, la fórmula “*yaquetl a ya i, yacon ai*” que Ángel María Garibay tradujo como “Huitzilopochtli, el joven guerrero, el que obra arriba...”³⁰ Tanto en las traducciones de Ch. E. Dibble, A. J. O. Anderson³¹ y de J. Bierhorst³² consideran que *yaqui* es una variante de *yauhqui*,³³ y lo toman como epíteto de “guerrero” al igual que Garibay. Esta identificación parte de lo comentado por Sahagún,³⁴ en cuanto a la existencia en el ejército mexicana del escalafón básico del *telpochtli yaqui tlamani*, que nombraba al soldado novato que entraba por primera vez en combate y respondía con dignidad a su “bautismo de fuego”. Si atendemos a Molina que registra *yaqui* como “ydo o partido para alguna parte” (Molina, 1571b), se entiende que se le denomina como “mancebo que marchó, que ofrendó.”³⁵

El sentido simbólico de esta expresión implica la iniciación de algo así como “el camino del sol”. La fórmula “*yaqui yaco*,”³⁶ como hemos mostrado, se usa en cantos donde el protagonista es una divinidad de carácter solar (Tezcatlipoca, Huitzilopochtli, Tonatiuh) para expresar la idea de movimiento y deriva,

significado reforzado con el uso de la palabra *yaco/yanco* —la cual incluso pareciera que adquiere un valor meramente exclamativo—, y cuya creación y uso debe remontarse bastante atrás.³⁷ En eso conviene recordar que al *yaqui tlamani*, “dábale licencia el señor para que se pudiese teñir el cuerpo con color amarillo y la cara con color colorado, toda la cara y las sienes con color amarillo; esto hacían la primera vez los mayordomos del señor en señal de honra”.³⁸ Es evidente que el guerrero que se estrena en el combate con éxito se le identifica con el Sol naciente que empieza a hacer su recorrido, como si fuera una marcha de guerra al modo como Huitzilpochtli nació.

En el tambor quinto tenemos un ejemplo de diálogo entre un cantor solista y un coro que va preguntándole y comentando sus palabras. Se trata de una dramatización con la que se pone de relieve las debilidades y los trabajos que les acontecen a los jóvenes nobles en el cultivo de la virtud como camino para lograr el merecimiento y el recuerdo. Tal mensaje se cierra con la imprecación que hacen los magistrados *tezcacohuacatl* y *atempañecatl*, cargos con un marcado carácter religioso y militar del canto, que relacionan a este canto con las celebraciones del mes de *Huey Tecuilhuitl* dedicadas a la diosa Xilonen.³⁹

En ellos hay un tono de recriminación a los jóvenes nobles para que no se alejen de la virtud y así alcancen el conocimiento certero de la realidad divina y de su destino. Esto lo encuadra en el tipo de canto al estilo de un *melahuac cuicatl*, cuestión sobre la que volveremos a hablar con más profundidad al tratar el noveno canto. El noveno canto es un ejemplo de reproducción de esta versión más moderna, en la que se advierten ciertas modificaciones que demuestran como estos cantos eran readaptados en cada ceremonia y, seguramente, ajustados a nuevas formas musicales que alteraban la métrica y el ritmo de los mismos.

En el tambor sexto, hay un hermoso canto de fraternidad donde se expresa el desprecio por este mundo y la incertidumbre por conocer cómo será ese lugar al que se habrá de ir “en un instante”, sea mediante la visión o la muerte. Se manifiesta, así, el deseo de esclarecer la certeza del *tonalli* del noble guerrero y declarar su compromiso hacia su consecución, anhelando la transformación que le permita acompañar al Sol en su ascenso.

Mexicaxopancuicatl tlamelauhcayotl

Inic ce huehuetl

1 Quēn in ye olinque in mēxica i
2 in Chapoltepēc? Hui ya.
3 Zan ye yan hui ya hui ya
4 polihuito Huītzilihuitl in Cōlhuacān a, o hua ya, o hua ya.

5 Āmoxtitlān o,
6 zan ye ōhtlatocati ya,
7 que on a,
8 in mēxica i,
9 inīc ye onahcito inīc motēcato a,
10 in Cōlhuacān a, o hua ya.

11 Yāōtlatoco ye hua ya,
12 Xāltocān tlāca i ya o.

13 Zan qui[n]nāhualpoloa a,
14 i[n] mēxica i,
15 in Chapōltepēc hui ya,
16 Chōquiztlēhua ya,
17 I[n] mēcēhuall[i] on⁴⁰ a,
18 in Huītzilihuitl. O hua ya.

19 O anca ye oncān Tīzaāpan i,
20 Cocōc quimatito mēxica on in chīchīmecca i, o hua ya

Canto de verano mexica al modo de revelación

Primer tambor

1 ¿Cómo fue que se movieron los mexicas hey
2 de Chapultepec? ¡Huy ay!
3 Sólo ya ¡ay huy ay huy ay!,
4 hacia donde fue a perecer Huitzilihuitl, a Culhuacán. ¡Ah, oh
huy ay oh huy ay!

5 Entre libros oh,
6 ya se habían ay,
7 gobernado ah,
8 los mexicas hey,
9 cuando ya llegaron, cuando se asentaron ah,
10 en Culhuacán. ¡Ah, oh huy ay!

11 Vienen a hacer la guerra eh huy ay,
12 la gente de Xaltocan, hey ay oh

13 Les hacen la celada ay,
14 a los mexicas hey,
15 en Chapultepec huy ay,
16 arrancan a llorar ay,
17 el pueblo⁴¹ ah,
18 Huitzilihuitl. ¡Oh huy ay!

19 Se encuentra allá, en Tizaapan hey.
20 Vienen a saber lo que es el dolor los mexicas, los chichimecas.
¡Hey, oh huy ay!

21 Zan ye quittohua on Achitometl, zan ye quihtlani ye hua
22 cuepchināmitl a ya,
23 huītzilaztatl in yacacintli, cōhuātl on moyahualotihuītz in
ye ontlāquīza ya
24 ahmīnqui mazātl hui ya
25 ĩca quimāmaliz ĩchān i
26 ĩca quitlanihtoque ātl o ya,
27 [i]n tepētl in cemānāhuac i, o hua ya.

28 Ye nicān Tōllān Tlapallān quichīhuaz in tonāhuac onoque;
ye nicān polihuizque in tonāhuac onoque. Ye nicān tzanatl
īhcahuacayān, cōhuātl īzomocayā[n], zan michin [ī]patlāniyā[n];
ye nicān [ī]cuepōntimaniyān in nepapan xōchitl ahcemellecān
in to[n]tlatohua on tiMotēuczōma i, o hua ya.

29 Cān on yāhque on in quimanacoh on in tenōchtli ye hua
30 in Aātl on, Āhuexōtl on a
31 in Tenōch in Ocēlōpan i
32 niman iuh quinnāhuatia in Huītzilihuitl ye nicān polihuiz-
que in tonāhuac onoque, ye nicān tzanatl īhcahuacayān, ye
nicān [ī]cuepōntima[ni]yā[n] nepapan xōchitl ahcemelecān in
to[n]tlatohua on tiMotēuczōma i, o hua ya.

Inic ome huehuetl

[Cuicanimeh]

1 Zan toconquetzalmana ya
2 mocuīc a ya,
3 zan titlatohuāni ya
4 in tOquitzin ye ĩca ye hua
5 titlacocōhuān nicān in tenāhuac ān o hua ya.

21 Sólo dice eso Achitometl, sólo pide esto: eh huy,
22 una chinampa,⁴² ay ah,
23 una garza, un pato, una serpiente que se enrosca, ya sale
todo esto ay,
24 un venado sin flechar huy ay;
25 gracias a esto⁴³ les llevará a su casa⁴⁴ hey,
26 porque le pidieron agua oh,
27 y un cerro⁴⁵ en el mundo. ¡Hey, oh huy ay!

28 Aquí en Tula Tlapalan sucederá esto a los que con nosotros
están. Aquí perecerán los que con nosotros están. Aquí en el lugar
donde gorjea el sanate, donde la serpiente sisea,⁴⁶ donde sólo el pez
brinca, aquí, donde brotan variadas flores. Es un lugar inhóspito
aquél del que vas a hablar,⁴⁷ Motecuzoma. ¡Hey, oh huy ay!

29 ¿A dónde fueron los que vinieron a ofrendarle el nopal eh huy,
30 Ahuatl, Ahuexotl ah,
31 Tenoch, Ocelopan hey?
32 Entonces así les declara Huitzilihuitl: “Aquí perecerán los
que con nosotros están”. Aquí, donde gorjea el sanate, aquí don-
de brotan toda clase de flores. Es un lugar inhóspito aquél del
que tú vas a hablar, Motecuzoma. ¡Hey, oh huy ay!

Segundo tambor

[Coro]

1 Despliegas como plumas ay,
2 tu canto ah ay,
3 tú que eres el tlatoani ay,
4 tú Oquih, porque, eh huy,
5 eres *tlacocohuan*, aquí junto a la gente. ¡Oh huy ay!

[Cuicani]

6 Zā nihuālla oc a ya ye hua ya

7 Zan nitlailotlac i

8 Mā zā ihui ye hua,

9 mā zā o anquittoque in tonāhuac onoque on chālchiuhtlapāniz
toyōllo ye hua

10 itloc īnahuac īpal nemōhuani. O hua ya.

11 Zā ye ic xichōcacan na ya

12 anmēxica i[n] antēpilhuān, ye nō ceppa [i]n tāuh īpan i

13 totzacual imancā[n]⁴⁸ tipopolihuizque quēn quittohua īpal
nemōani. O hua ya.

14 I mach oc quihuālmati a

15 in tlācatēuctli in Motēuczōmatzin a

16 in Cuitlāhuatzin ni.

17 Ximotlapalocān, anmēxica in antēpilhuān i

18 Quēn quittoa īpal nemōhuani? O hua ya.

19 Ontlaōcolmalīntia iyōllo ye hua

20 in Cuāuhcōhuātl ay

21 in teōhuatzin hui xa huéya on o hua ya.

22 Mā o[c] contlāti īpal nemōani, mach oc quihuālmati. Quēn
poliohuaz? A.

23 In mēcēhualli ye ontīmalihuiz icnōpillōtl a

24 in tēnāhuac i o hua ya.

[Cantor]

6 Sólo vengo aún, ¡ah ay, eh huy ay!,

7 sólo soy un *tlailotlac* hey,

8 Ojalá sólo así eh huy,

9 hablaseis de los que junto a nosotros yacen. Se quebrarán como el jade nuestros corazones eh huy,

10 junto a Él, al lado de Aquél gracias al que se vive. ¡Oh huy ay!

11 Ya sólo entonces llorad ah ay,

12 vosotros mexicas, los que sois nobles, Otra vez sobre nuestra agua hey,

13 donde nuestra pirámide⁴⁹ se encuentra, nosotros desapareceremos como dice Aquél gracias al que se vive. ¡Oh huy ay!

14 Ciertamente van a conocerle ah,

15 el soberano Motecuzoma ah

16 y Cuitlahuac hey.

17 Sed osados, vosotros mexicas, los que sois nobles hey

18 ¿Qué dice Aquél gracias al que se vive? ¡Oh huy ay!

19 Hace que se retuerza de pena su corazón eh huy

20 de Cuauhcoatl ay,

21 el sumo sacerdote. ¡Hey, ehe, no no, oh huy ay!

22 Que todavía lo oculte Aquél gracias al que se vive. Ciertamente van a conocerle. ¿De qué manera será la destrucción? ah,

23 [Entre] el pueblo será, se propagará la miseria⁵⁰ ah

24 junto a la gente. ¡Oh huy ay!

[Cuicanimeh]

25 Zan to[n]motlamachti ya i

26 mopal nemōani in tlālticpac qui

27 mā niman oc an

28 xiquimilcāhuani in mēxica in Tlatilōlco in teōcuitlapantica
on tlāhuizcalēhuaticac in a

29 in tlailotlac i o hua ya, o hua ya.

[Cuicani]

30 Zan ninotolīnia ninēntlamati a,

31 zan nitlailotlac i

32 quēmania otechontlāti īpal nemōani. Quēn nemōaz? In mā
yuh nemōhua in mach oc ticuālmati ōtiyāque ye īchān o hua ya.

[Cuicanimeh]

33 Zan ye ic tichōca in ye hua ya

34 ye tēchīhuintia īpal nemōhuani, mach oc quihuālmati in
Ācamāpich, in Huitzilihuitl i

35 conīxtlahui ya

36 in mēxicayōtl a

37 in tepanēcayōtl o hua ya.

Inic eyi huehuetl

[Cuicanimeh]

1 Xōchinquetzal in quechōl mahuilia, mahuli on xōchitl a

2 īcpac ān, o hua ya.

3 Zan co[n] ya

4 chichīna ya

[Coro]

25 Sólo tú fuiste dichoso, ay hey

26 gracias a Tí se vive en la tierra, hey

27 Si entonces por un rato ah

28 [no] te hubieras olvidado⁵¹ de los mexicas en Tlatelolco, con
estandartes dorados estaría alzándose la aurora ah.

29 Es un *tlailotlac*. ¡Hey, oh huy ay, oh huy ay!

[Cantor]

30 Sólo me aflijo, estoy desanimado ah,

31 sólo yo el *tlailotlac* hey,

32 cuando nos ocultó Aquél gracias al que se vive. ¿De qué ma-
nera se vivirá? Que así se viva. Ciertamente vienes a saber que
ya fuimos a su casa. ¡Oh huy ay!

[Coro]

33 Sólo por esto tú lloras, eh huy ay.

34 Ya nos embriaga Aquél gracias al que se vive. Ciertamente
van a conocerle Acamapichtli y Huitzilihuitl, hey

35 al que fue a restituir ay

36 la mexicanidad ah,

37 la tepanecaidad. ¡Oh huy ay!

Tercer tambor

[Coro]

1 Xochiquetzal, el flamenco, está satisfecha, saciada sobre ah

2 esas flores. ¡Oh huy ay!

3 Sólo ay

4 va a libar ay

5 nepapan xōchitl in māhuilia, māhuili on xōchitl a
6 īcpac ān, o hua ya.

7 Zan ca xi[uh]hui[t]zhuayo i[n] monacayo moyōllo ye hua
8 chīchīmēcatl on tēuctl[i] o[n] Telitl hui ya
9 chālchihuitl moyōllo ye hua
10 cacahuaxōchitl in ye izquixōchitl in a hua iya o ay ya y ye
11 mā tāhuiyacān ā, o hua ya.

12 Timalīntihuītz xōchincuahuitl on huehuetzcani xōchitl ā
13 in Tamōānchān xōchpetlapan a ya hue
14 mimilihui xōchitl anelhuayō xōchitl ā ye hua ya
15 xōchitl i
16 quetzal[li] ītipca [i]n toncuīca titlailotlac i
17 tāhuiaxticac i
18 timalīnticac i, a hua iya o ay yay ye
19 mā tāhuiacān a, o hua ya.

[Cuicani]

20 O ayōppa [tlāca]tihua in tlālticpac i ya
21 on antēpilhuān i[n] anchīchīmēca mā tāhuiacā[n] o hua
22 huīcalō [i]n xōchitl Cān on ye Mictlān? Zan tictotlanēhui ya
23 ye nelli, ye nel tihuī, o hua ya.

[Cuicanimeh]

24 Tlaca nelli, ye nel tihuī, ye nel tic ya
25 cāhua in xōchitl aya
26 īnhuān in cuīcatl ī[n]huān in tlālticpac ye nelli ye nel tihuī.
O hua ya.

5 diversas flores, la que está satisfecha, saciada sobre ah
6 esas flores. ¡Oh huy ay!

7 Están llenos de espinas de turquesa tu carne, tu corazón eh huy,
8 Ese chichimeca es el señor Telitl, huy ay.
9 Jade es tu corazón eh huy.
10 Hay flores de cacao y de esquisúchil. ¡Ah huy ay oh ay ay!
11 ¡Alegrémonos! ¡Ah oh huy ay!

12 Vienes trenzando la vara florida, [con] flores risueñas ah,
13 del Tamohuanchan, encima de esteras de flores, ah ay huy,
14 [con] flores abotonadas, flores sin raíz, ah ay huy ay.
15 flores hey,
16 plumas en su interior, tú cantas, *tlailotlac*, hey,
17 estás disfrutando, hey,
18 estás trenzado hey. ¡Ah huy ay oh ay ay eh!
19 ¡Alegrémonos! ¡Ah oh huy ay!

[Cantor]

20 Oh, no dos veces se nace en la tierra hey ay,
21 vosotros príncipes chichimecas, alegrémonos oh huy,
22 [pues] son traídas estas flores. ¿Dónde se encuentra la tierra de
los muertos? No nos fijamos en ay
23 lo que es verdad, que es que de veras [allá] nos vamos.⁵²
¡Hey, oh huy ay!

[Coro]

24 Ah sí,⁵³ la verdad es que de veras nos vamos, ya en verdad tú lo⁵⁴ ay
25 dejas, la flor ay,
26 con ellos, el canto con ellos en la tierra, lo que es verdad, que
es que de veras [allá] nos vamos. ¡Hey oh huy ay!

27 Cān in tihuī? Ye hua ya
28 Cān in tihuī on timiqui, oc nel on in tinemi? Oc āhuiyelōyān? Oc
āhuiltillān, O īpal nemōani?
29 Anca zanyo nicān in tlālticpac qui
30 huēlic xōchitl in cuīcatl a ya
31 manyan tonecuiltōnōl in mayan tonequimilol īca [i]n xona-
hāhuiyān o hua ya.

[Cuicani]

32 Xonahāhuiacān antēpilhuān anchīchīmēca in
33 cān tiyāzque ye īchān Popōcatzin hui ya
34 in tlailotlac i
35 in Ācōlihuatzin a ya
36 [i]n tepētizque ayāc mocāhuaz in tlālticpac qui
37 huēlic xōchitl inin cuīcatl aya
38 maya [i]n tonecuiltōnōl maya [i]n tonequimilol īca xona-
hāhuiacān. O hua ya.

Inic nahui huehuetl

[Cuicanimeh]

1 Tlachinōlpōctli on chīmalcocomoca e hua ya
2 o yohualteuhtl[i] e hua ya
3 on nenehuixtoc in moxōchiuh, Yāōtzin, icahuaca [i]n ye oncān
nepapan in cuāuhtli in ocēlōtl a. O hua ya.
4 In zan tēmocnīuhti ya
5 on in zan tēicnōmati, tlachinōl[li] milīni, teuhtli cōzahui ya

27 ¿A dónde vamos? ¡Eh huy ay!
28 ¿A dónde vamos al morir? ¿En verdad aún estamos vivos?
¿Aún será un sitio de contento? ¿Aún será un momento de re-
gocijo oh Aquél gracias al que se vive?
29 Pues nada más que aquí en la tierra
30 son gustosas las flores, los cantos ah ay
31 ojalá fueran nuestra riqueza, nuestras galas, por eso id a
disfrutar. ¡Oh huy ay!

[Cantor]

32 Divertiros, vosotros príncipes chichimecas
33 a donde vayamos, a la casa de Popoca, huy ay,
34 del *tlailotlac*, hey,
35 Acolhuah, ah ay;
36 ellos serán cerros, nadie se quedará en la tierra hey,
37 son gustosas las flores, los cantos ah ay
38 que pronto sean nuestra riqueza, nuestras galas, por eso id
a disfrutar. ¡Oh huy ay!

Cuarto tambor

[Coro]

1 La humareda de un incendio, el crepitar de los escudos eh huy ay
2 oh, el polvo de la noche eh huy ay,
3 son comparables a tu flor, Yaotzin. Vocean⁵⁵ allá varios águi-
las y jaguares. ¡Ah, oh huy ay!
4 Sólo entablaron amistad ay,
5 sólo se mostraron humildes, un incendio resplandece, el polvo
se amarillea ay,

6 ācaxōchitl itzahuatztzeltzeli hui ā
7 oncuēcuēptimana. O hua ya.

8 Yāōxōchiātlāpan a ya
9 ye chīmalpāpalōcalli [i]mancā[n] hui ya
10 a oncān in tlacochtica quipōhua contlatlāztica in [i]teōāxōch
iāmoxtlacuilōl in Motēuczōmatzin a oncān in Mēxico qui
11 patlān tōnacā tizat. A hua yya o, o hua ya.

12 Cuāuhintehuehueli⁵⁶ [i]mancā[n] totlān tohuā[n] ye hua ya
13 ā oncān in tlacochtica quipōhua contlatlāztica iteōāxōchiā-
moxtlacuilōl in Motēuczōmatzin a
14 oncān in Mēxico qui
15 patlān tōnacā tizat. A hua yya o, o hua ya.

16 Zan motlāuhquechōl moyāuhtīuh on in icato ya
17 in titēpiltzin ā
18 in Tlacahuepan mopopoyauhta ya
19 tiyaqui yanco hui
20 [i]n mitzhuālixima Xippilli Cuāuhtlehuanitl. A hua yya, o
hua ya.

[Cuicani: Moteuczomatzin]

21 Zan mopani ya
22 ye oncān milīni pozōni, ye hua ya
23 in tlachinōlli on in cocomocatima[n] ye tonmotlatia [i]n Totēc
Teōcuitlaxōchitl, momoyāhua ye oncān Nopiltzin o
24 in Tlacahuepan. A hua yya, a on, o hua ya.

6 rojas lobelias⁵⁷ que como puntas de obsidiana se precipitan
como rocío ah,

7 ruedan por todas partes. ¡Oh huy ay!

8 Sobre el río de aguas de flores de batalla, ay,

9 se encuentra la casa de las mariposas-guerrero⁵⁸ huy ay

10 ah, allí con los dardos él cuenta⁵⁹ lo que están arrojando, sus
pinturas del libro floreado por el agua divina, de Motecuzoma ah,
allá en Mexico hey

11 volaron los cuerpos y la tiza.⁶⁰ ¡Ah huy hey, hey ay oh, oh huy ay!

12 La rodela del águila está junto a nosotros, con nosotros, eh huy ay

13 ah, allí con los dardos él cuenta lo que están arrojando, sus pin-
turas del libro floreado por el agua divina, de Motecuzoma ah,

14 allá en Mexico hey

15 volaron los cuerpos y la tiza. ¡Ah huy hey ay oh, oh huy ay!

16 Sólo tu flamenco rosa se va encumbrando,⁶¹ aquél que se alzaba
en pie ay.

17 Tú eres el príncipe, ah

18 Tlachahuepan, el que va dejando buen recuerdo ay.

19 Eres el que marcha, él es el que se fue huy!,⁶²

20 el que te vino a conocer, Xippilli, Cuauhtlehuanitl.⁶³ ¡Ah huy
hey ay, oh huy ay!

[Cantor: Motecuzoma]

21 Se pone encima ay,

22 ya allá relumbra, se inflama eh huy ay

23 ese incendio que se propagó; ya vas a arder, Totec, flor dorada.
Se despedaza allá mi príncipe, oh,

24 Tlachahuepan. ¡Ah huy ay ah oh, oh huy ay!

25 A hue ye o hua ye. Ninēntlamati ya
26 icnōyōhua in noyōllo ye hua
27 [i]n in noconita [i]n nicnōpilli mihui tzetzelohua ya
28 in teōpan. Iya nihua ya yyo yanco hui o hua ya.⁶⁴

29 In ye cemi ya
30 ye on capān tlatla ya
31 tehuehueli Pōctlān Teōtīhuacān ay ya hue
32 in noconitta nicnōpilli mihui tzetzelohua ya
33 in teōpan. Iya nihua ya yyo yaco hui on.

Inic macuilli huehuetl

[Cuicani]

1 Tlaōcoya [i]n noyōllo nicuīcanitl nicnōtlamati ye hua ya
2 zan ye in xōchitl i
3 zan ye in cuīcatl a
4 ica nitlacocohua in tlālticpac qui.
5 Mā nēn quihtocan in techcocōlia in techmiquitlani moch
ōmpa onyazque cān on ye Mictlān a o hua ya.

[Cuicanimeh]

6 In quēnmaniān in ōtonciāuh in in ōtontlatziuh in toconīnāyaz
in in momāhuizō in motleyō in tlālticpac qui.
7 Mā n[ēn] quitocan in techcocōlia in techmiquitlani moch ōnpa
onyāzque cān on ye Mictlān y o hua ya.

[Cuicani]

8 In mā zan oc huello on nemōhua in tlālticpac qui.

25 ¡Ah huy eh oh huy! Estoy compungido, ay
26 es compasivo mi corazón, eh huy
27 voy a ver, yo el huérfano, tus plumones sacudirse, ay,
28 en el templo. ¡Hey ay, yo soy, ay hey oh, el que se marchó huy,
oh huy ay!

29 Y ya al fin, ay
30 ya crepita,⁶⁵ arde ay
31 la rodela en la tierra de la humareda, en Teotihuacán, ay yahue
32 voy a ver, yo el huérfano, tus plumones sacudirse, ay,
33 en el templo. ¡Hey ay ay, yo soy, ah ay hey oh el que se marchó
huy, oh huy ay!

Quinto tambor

[Cantor]

1 Está triste mi corazón, soy cantor, me siento compungido, eh
huy ay.
2 Sólo con la flor hey,
3 sólo con el canto ah,
4 soy *tlacocohua*, en la tierra, hey.
5 Que por nada digan que nos quieren mal y nos desean la muerte.
Todos allá iremos, donde está el Mictlan. ¡Ah oh huy ay!

[Coro]

6 Alguna vez te cansaste, tuviste pereza en ocultar tu dignidad,
tu fama en la tierra.
7 Que no digan dónde nos quieren mal, nos desean la muerte.
Todos allá iremos, donde está el Mictlan. ¡Hey oh huy ay!

[Cantor]

8 Que también se vive bien en la tierra hey,

9 Mā zan oc īhui ya
10 mopal nemōhua on yehuā
11 [i]n Tiox in quin icuāc onnetemōloz a
12 in otiyaque ye ichān aa hua ya.

13 In zan on nepolollān o[n] tlālticpac qui
14 zan ic on nelnāmicoz in tocuic toxōchiuh quin icuāc on
netemōloz a
15 in otiyaque ye ichān a a hua ya.

16 Hui, titotolinia mā iuhqui timiquican, mā ōmochīuh, mā
tēchonitocan in tocnīhuān, mā n[en] tēchonahuacan cuāuhtin ya
17 ocēlōtin a ya o hua ya.

[Cuicanimeh]

18 Quēn huel xoconchīhua? Quēn huel xoconcuīli ixōchi[uh]
hua ya?
19 Zā yehuā
20 [i]n Tiox, hui ya
21 nencuīhuayān a
22 cuihuayā[n] ohuicān māhuizpan ixtlāhuacān a [ya, o hua ya].

23 Mā zoc quiyōcoli, mā zoc tictēmachican cān in tlahuīca ya
24 īca ya
25 amēchmotlātiliz īpal nemōhuani, o hua ya.

26 O hua ya yo, xicnōtlamatican tezcacōhuācatl, ātepanēcatl
mach nel anihuīhui[nti] in cōzcatl in chālchihuitl i
27 mā anmonenecti, mā antlaneltocati, [o hua ya].

9 También del mismo modo ay
10 gracias a ti se vive, Él,
11 Dios. Entonces se buscará ah
12 su casa a la que ya fuimos. ¡Aah huy ay!

13 Cuando sólo sea un lugar de desolación la tierra hey
14 no cesarán de ser recordados nuestros cantos, nuestras flores; entonces se buscará ah
15 su casa a la que ya fuimos. ¡Aah huy ay!

16 Hey, estamos apenados, ojalá así nos muriéramos, ojalá hubiera sido así. Que vengan a hablar de nosotros nuestros amigos, que vengan a llamarnos la atención las águilas, ay,
17 y los jaguares. ¡Ah ay, oh huy ay!

[Coro]

18 ¿Cómo podrás hacerlo? ¿Cómo podrás agarrar sus flores, huy ay?
19 Sólo Él,
20 Dios huy ay
21 está donde se arrebató ah,
22 donde se es tomado, el lugar peligroso, el lugar del miedo, el lugar desierto. ¡Ah ay, oh huy ay!

23 Que aún le compongá, que aún confiemos en que a un lugar [nos] lleva, ay
24 en el que ay,
25 os esconderá Aquél gracias al que se vive, oh huy ay.

26 ¡Oh huy ay oh! Compadecemos, *tezcacoaca*, *atempañeca*.⁶⁶
Dicen que de veras estáis bien borrachos, los que sois joyas, jades hey.

27 No lo aparentéis, no finjáis serlo. ¡Oh huy ay!

Inic chicuace huehuetl

[Cuicanimeh]

1 Zan tontēyenelia anca cān tla[y]ōcoya in īpal nemōhuani in.
2 Cuix nelli? Cuix nō amo nelli? Quēn in conittohua in? Mā oc
onnēntlamati in toyōllō, ye hua ya o hua ya.

3 Quēxquich in ye nelli quilhui ya?

4 in amo nell[i] on zan tonmonēnequi in īpal nemōhuani. Mā
[o]c onnēntlamati in toyōllō, ye hua, o hua ya.

[Cuicani]

5 In yehuā

6 [i]n Tiox īpal nemōhuani ninēntlamati a.

7 Anca zo āc yez o hua ye,

8 Anca zo āc nonāhuiyez in tēnāhuac a, o hua ya.

9 In zan tictlazotzetzeloa on hua ye

10 in motecpa ye huītz yn monecuiltōnōl, īpal nemōhuani in
izquixōchitl i[n] cacahuaxōchitl in zan noconelēhui ya

11 zan ninēntlamati ya, o hua ya.

12 Oncān xihuitl a ya

13 quetzalli patlāhuac moyōllō motlatōl, notatzin,

14 o īpal nemōhuani, tontēicnōitta tontēicnōpilitta in zan cuēl
achitzinca in motlōc monāhuac a, o hua ya.

15 Chālchiuhitzmolīni in moxōchiuh īpal nemōhua ye
xōchimimilihui xiuhquechōl cuepōntimani a

16 i[n] zan cuēl achitzinca in motlōc monāhuac o hua ya.

Sexto tambor

[Coro]

1 Sólo tú revelas la verdad, entonces [¡dinos!], ¿dónde compone Aquél gracias al que se vive?

2 ¿Es verdad? ¿Es mentira? ¿Qué es lo que se dice? Aún nuestro corazón está inquieto. ¡Eh huy ay, oh huy ay!

3 ¿Cuánto de cierto es lo que le dijiste ay?

4 La mentira es aquello que aparentas, Aquél gracias al que se vive. Aún nuestro corazón está inquieto. ¡Eh huy ay, oh huy ay!

[Cantor]

5 [Como así es] Él,

6 Dios, Aquél gracias al que se vive, yo me inquieto ah.

7 Pues nunca estará oh huy ay

8 Pues nunca estaré yo satisfecho junto a la gente. ¡Ah, oh huy ay!

9 Cuando lo tañes con amor, oh huy ay

10 de tu interior viene tu riqueza, Aquél gracias al que se vive, flores de esquisúchil y de cacao son sólo lo que yo deseé, ay

11 por lo que yo me inquieto. ¡Ay, oh huy ay!

12 Allá está la turquesa ay,

13 las anchas plumas preciosas; son tu corazón, tu palabra, mi respetado padre,

14 oh, Aquél gracias al que se vive, te apiadas de la gente, les compadesces. En un instante ya se está a tu lado, junto a ti. ¡Ah oh huy ay!

15 Como jade germina tu flor, gracias a Él se vive, ya brota como las flores, un pájaro momoto que se despliega ah.

16 En un instante se está a tu lado, junto a ti. ¡Oh huy ay!

17 I yo ya hue y ya ya hui xa hue.

18 ah na hui ya on ah nihuellamati tlālticpac on ye nicān o hua ya.

19 Anca iuhcān ye niyōl iuhcān nitlācat a.

20 Icnōpillōtl zan nicmatico [i]n ye nicā in tēnāhuacān o hua ya.

21 Mā oc netlatlaneuh o

22 nicān in antocnīhuān i

23 zanyo nicān a

24 i[n] tlālticpac an, o hua ya.

25 In mōztla huīptla quēn connequin moyōllō īpal nemōhuani ton-
yazque ye īchān, antocnīhuān, mā oc tonahāhuaiacan, o hua ya.

¹ En este canto se menciona como enemigos a los xaltocantlacas, quienes lideraron hacia 1319 una alianza con Culhuacan y Azcapotzalco para someter a los tenochcas que se habían instalado en Chapultepec. Es interesante que no se mencione explícitamente a los tepanecas como enemigos, pues es evidente la intención de estos cantos de favorecer la confraternidad entre éstos y los mexicas.

² Juan de Tovar, *Historia y creencias de los indios en México*, op. cit., pp. 77-79.

³ *Anales de Cuauhtitlan*, fol. 16-17; *Anales de la nación mexicana*, fol. 20.

⁴ "Historia mexicana", *Anales de Tlatelolco*, pp. 64-67.

⁵ *Idem*.

⁶ Este salto en los referentes históricos en sentido cronológico inverso y el hecho de cambiar de un metro corto a uno largo nos hace sospechar que a partir de este verso se trata de otro canto yuxtapuesto. No obstante, dado que se incluyó como parte del primer tambor del *xopancuicatl*, hemos respetado la disposición consignada en los *Cantares Mexicanos*, aunque un estudio más detallado podría revelar rasgos particulares de este tipo de representaciones ceremoniales en cuanto a la sucesión de temas y cambios de ritmo.

⁷ Hernando de Alvarado Tezozomoc, *Cronica mexicayotl*, fol. 67r-v y 87v.

⁸ Son llamativas estas alteraciones pues, evidentemente, no son debidas a un mero capricho dado el sentido emblemático e icónico de los animales mencionados. En la parte anterior, por ejemplo, se advierte que la garza que debían transportar a Achitometl en los *Anales de Tlatelolco* se le nombra como *aztatl*, mientras que si vemos el canto que tenemos delante de nosotros, veremos que se la nombra como

17 ¡Ay hey ay ah ay huy ehe huy!

18 No estoy contento, no estoy agusto aquí en la tierra. ¡Oh huy ay!

19 Quizás sea un lugar como en el que viví, en el que nací ah.

20 [Pero] miseria es sólo lo que he conocido aquí, entre la gente.
¡Oh huy ay!

21 Que ya no se tome por algo oh.

22 Aquí sois nuestros amigos hey.

23 y nada más que aquí ah,

24 en la tierra. ¡Ah, oh huy ay!

25 Mañana, pasado mañana, cómo quiere tu corazón, Aquél gracias al que se vive, iremos a su casa, amigos nuestros. ¡Venga, alegrémonos! ¡Oh huy ay!

huitzilaztatl en el verso 23 de este primer tambor. En este caso pudiéramos pensar que este cambio fuera un modo subrepticio de seguir manteniendo la presencia de Huitzilopochtli bajo los ojos censores de los frailes, dado que fue el dios que les ayudó a encontrar y arrastrar la chinampa con la garza y la serpiente, o una alusión a Huitzilihuitl como personaje central del relato, o simplemente una subespecie divinizada. En principio no se puede más que especular al respecto.

⁹ Se citan cuatro de ellos: Ahuatl, Ahuexotl, Tenoch y Ocelopan.

¹⁰ Podemos citar entre otras a la *Crónica Mexicayotl*, la *Tercera relación de Chimalpahin* y la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*.

¹¹ Véase el estudio introductorio a los cantos de verano cuarto, quinto y sexto de esta antología.

¹² Domingo Chimalpahin, *Diario*, p. 167.

¹³ Fernando de Alva Ixtlilxochitl, *Historia de nación chichimeca*, cap. XII, pp. 86-87.

¹⁴ *Ibid.*, cap. XXIII, p. 113.

¹⁵ No podemos descartar del todo que exista un sentido más positivo derivado de las cualidades de los antiguos *tlailotlaqueh* como escritores, compositores y relatores de historias, y que le dan una definición competencial al cargo.

¹⁶ *Anales de Tlatelolco*, *op. cit.*, pp. 107-111.

¹⁷ Con este nombre se conoce a un noble chichimeca, señor de Tenayuca, de principios del siglo XV (Walter Lehmann, *Die Geschichte der Königsreiche*

von Colhuacan und Mexico, pp. 214-231). John Bierhorst lo identifica como Tenitl, suponiendo un error de escritura y seguramente, fundamentándose en la asociación de este término propiamente gentilicio con el sentido de “chichimeca” como “bárbaro”, pues *tenitl* al igual que otros términos como *chontal*, *popolocatl* o *pinotl* hacen referencia a pueblos considerados por los mexicas como salvajes, incultos y hablantes de lenguas ininteligibles. No obstante, no hay nada que nos haga suponer tal error y por nuestra parte consideramos que el nombre Telitl o Tellitl está bien consignado, sólo está pendiente su plena identificación.

¹⁸ Ángel María Garibay piensa que esta persona es alguien originario de Chalco o es un emigrado de Acolhuacan (Garibay, *Poesía náhuatl I. Romances de los Señores de la Nueva España...*, p. 229). Obvia decir que ambas especulaciones se basan en lo que se puede interpretar a partir de lo dicho en los propios cantos.

¹⁹ Algunos de estos aspectos se aprecian en el *Canto de Xochiquetzal* que recogió Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, p. 173.

²⁰ Cfr. M. Graulich, *Mythes et rituels du Mexique ancien préhispanique*; G. Olivier, “Huehucóyotl, ‘Coyote viejo’. El músico transgresor, ¿dios de los otomíes o avatar de Tezcatlipoca?”, *Estudios de cultura náhuatl*, pp. 113-132; Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*.

²¹ Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, pp. 203-217.

²² Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, p. 95.

²³ A pesar de que en el manuscrito de *Cantares Mexicanos*, en el texto original se insertó la palabra “*mictlan*” entre las palabras “*ichan Popocatzin*” es evidente que su inclusión tenía un fin más aclaratorio que el de corregir un verso incompleto, pues estaría produciendo una alteración de la sintaxis de la oración. Por tal razón, hemos suprimido esta palabra de la transcripción del canto original. Por otra parte, nos alberga la duda de si nuestra interpretación de este fragmento está sesgada precisamente por esa glosa. Como canto de verano se hace extraño que no se mencione a un noble claramente al estilo de los demás cantos. En ese sentido, Popocatzin puede tratarse del *tezacahuacatl* Popoca, a quien Tecocoltzin, tlatoani de Acolhuacan, le envió sus mensajeros para sugerirle la ruptura de la alianza de Tlatelolco con los tenochcas durante el sitio de Tenochtitlán (*Anales de Tlatelolco*, *op. cit.*, p. 109). No obstante, optamos por considerar el valor informativo y aclaratorio de la glosa a falta de otra evidencia, lo que condiciona toda la interpretación que mostramos. En todo caso, como *tlailotlac* se menciona a un tal Acolhuah, no identificado.

²⁴ Ángel María Garibay, *Poesía náhuatl I. Romances de los Señores de la Nueva España...*, pp. 29-31.

²⁵ *Anales de Tlatelolco*, *op. cit.*, p. 99.

²⁶ Hernando de Alvarado Tezozomoc, *Crónica mexicana*, p. 403.

²⁷ *Ibid.*, p. 404. Esta es una de las pocas referencias, en una crónica histórica, a un canto concreto que permitiría fechar este canto en 1517, de ser el canto original, aunque este canto, aquí, incluido en el quinto tambor de un *xopanquicatl*, pudiera haber sido sometido a algunas ligeras adaptaciones.

²⁸ *Ibid.*, p. 406.

²⁹ Fr. Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, op. cit., libro II, Apéndice.

³⁰ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general...*, op. cit., p. 868.

³¹ Charles E. Dibble y Arthur J. O. Anderson, *Florentine Codex; General History of the Things of New Spain*, lib. 2.

³² John Bierhorst, *Cantares...*, op. cit., p. 349.

³³ Dibble y Anderson lo asocian también a partir de las opiniones de Seler con las formas *ihiaquetl*, *ihiyaqui* e *iyac*. Se partiría de dos verbos diferentes, por un lado, el verbo *yauh*, “ir”, y el verbo (*te*)*ihia*, “aborrecer”. Obviamente, la segunda posibilidad no es factible por tratarse de un verbo transitivo. Por tanto, lo hipótesis de que sean palabras derivadas de la raíz verbal *ya(uh)* parece más acertada y nos descubre, a través de la escritura, variaciones fonológicas que pueden mostrar cambios en la lengua que reflejen no tanto diferencias dialectales como cronolectales. Tanto en el caso de *yaqui*, *yaco* y la palabra *yahcuicatl* que mencionaremos más adelante, se advierte que el fonema /w/ ante los fonemas consonánticos velares /k/ y /k^w/, ha podido describir un comportamiento que dibuja probables procesos de cambio del tipo *w > h > ø, o *w > n > ŋ > ø, o *w > h / n > ø, que explicaría la gran variabilidad de sus formas gráficas y que quizás pudieran servir para establecer una datación relativa de los cantos de acuerdo con su comparación y asociación de los rasgos que describen variantes dialectales actuales más o menos conservativas, o a la datación cronológica de los documentos conservados. Otra posibilidad es que sólo esté manifestando una variabilidad alofónica [h] ~ [ŋ] ~ [ŋ] ~ [ø] / ____ [k / k^w] que señale variedades geolectales.

³⁴ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general*, op. cit., p. 460.

³⁵ La forma *tlamani* es bastante particular y no aparece tal cual en los diccionarios y produce confusión entre el verbo (*tla*)*mana*, “ofrecer ofrenda” y el verbo *mani*, “... está el libro, plato, o librillo con agua, etc.” (Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*) y el que sea una palabra que funciona como agentivo (**tlamanqui*, **tlamanic*, **tlaman*) equivalente a *tlamanani*, “el que ofrece don o ofrenda, o el que da el diezmo” (Molina). Tanto para *yaqui* como para *tlamani*, Sahagún ofrece la siguiente traducción comprensiva: “mancebo guerrero y cautivador”, o sea, que marchó a la guerra y que ofreció cautivos.

³⁶ En el caso de la forma *yacoyanco* es más evidente su sentido verbal y se interpreta como la conjugación introversa perfectiva del verbo *yauh*, que hace que Bierhorst se decida por traducirlo como “*You’ve gone!*”. Por otra parte, hemos de decir como dato añadido que Garibay lo toma como el locativo *ahco*, “arriba, en lo alto”.

³⁷ En cuanto a la morfología, si suponemos que en algún momento se produjo en el náhuatl central la sustitución de las formas agentivas en *-quetl* por formas agentivas en *-qui* en un orden que estaría por determinarse, como se advierte en los cambios y adaptaciones morfosintácticas que tiene esta fórmula en los cantos del siglo XVI que estamos tratando, quizá pueda servir como marcador para establecer una atribución temporal a algunas de las producciones de cantos que se conservan. Como mera observación, diremos que en el náhuatl de la Huasteca aún se conserva el tipo de formación del agentivo con el sufijo *-k* y el

uso de la *e* como vocal epentética, que da tanto la forma sustantivada singular *-ke-tl*, como plural *-ke-h* y que parece perdió su preferencia de uso ante la utilización del sufijo *-k* en singular con apoyo de una vocal epentética *i* en el caso de C+k- a final de palabra que manifiesta tanto un uso verbal como sustantivo. Hay otros cambios de tipo fonológico como el de /n/ > /h/ o de /n/ > /ø/ que se constata con la conservación de ese sonido /n/ que posteriormente va a ser glotalizado o aspirado en varios dialectos de la sierra de Zongolica.

³⁸ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general*, *idem*, *supra*.

³⁹ El *tezcacohuacatl* se encargaba de vigilar que la conducta de los jóvenes durante la fiesta dedicada a la diosa Xilonen fuera la debida. Si se encontraba a un joven que hubiera estado bebiendo pulque durante tal celebración –recordemos que el consumo de pulque estaba reservado sólo a los mayores de 52 años–, se le condenaba a muerte. Las autoridades encargadas de la ejecución que funcionaban como verdugos eran, entre otros, el *tezcacohuacatl* y el *atempanecatl* mediante el procedimiento de descabellar o desnucar con un golpe de su bastón (Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general*..., p. 126).

⁴⁰ En el texto original está escrito como “*imacehuallon*”.

⁴¹ En el texto original encontramos la expresión “*imacehuallon*” que plantea diferentes posibilidades de interpretación que dificultan aclarar la sintaxis del texto. En general, y eso es algo que se advierte en otros cantos, los sustantivos ante el demostrativo *on* tienden a ligarse con la escritura reflejando algo así como una sinalefa. Eso supone algunos problemas para diferenciar las formas poseídas de las que no lo son cuando el determinativo inicial *in*, sufre un debilitamiento de la /n/, confundiéndose con el prefijo posesivo de tercera persona del singular. La forma *imacehuallon*, por tanto, podría interpretarse también como “*imacehual on*”, sin embargo, la duplicidad de la // nos apunta a la opción contraria y se trate de “*[n] macehuall[i] on*”. En tal caso, no se establecería una relación de posesión con Huitzilihuitl, el protagonista del texto, el cual parece cumplir una doble función sintáctica como nexos del encabalgamiento. La siguiente cuestión afecta a su significado, y es saber si la palabra “*macehualli*” se refiere a *mahcēualli* (recompensa, merecimiento, merced) o a *mācēhualli* (macegual, plebeyo, campesino), dado que en el náhuatl escrito no se suele marcar el saltillo. Consideramos que es la segunda opción, pues parece expresar que tanto el pueblo como su líder son protagonistas del sufrimiento.

⁴² Esta estrofa se refiere claramente al episodio histórico que ya hemos comentado en la introducción al canto. La mención a estos textos históricos aclara cualquier duda de traducción y da más claridad a la glosa que acompaña esta parte, donde se refiere a un “*chinamitl apan mohuilana*”, es decir, un seto o cerca de cañas que arrastra el agua.

⁴³ El sufijo locativo *-ca* tiene aquí un sentido instrumental y causal ambivalente, que permite una construcción paralelística en náhuatl difícil de conservar en la traducción al español.

⁴⁴ Visto en el relato histórico que lo que se indica es una prueba de sumisión y acatamiento de la autoridad con el seguimiento de órdenes precisas, como la captura de animales vivos, no podemos admitir un sentido cinético para tra-

ducir esta parte como el que adopta Bierhorst, quien fuerza la traducción del verbo *māma* (llevar a cuestras a otro, regir o gobernar) en forma aplicativa, para darle el sentido de matar (“*He’ll kill it at home*”). Quizá su traducción se haya dirigido hacia esta interpretación al tomar el verbo como el verbo (*tla*)*mamali* (taladrar, barrenar, perforar), posibilidad morfológicamente plausible pero contradictoria con los relatos históricos que hemos presentado en la introducción al canto y donde se deja claro que no se mata a ningún animal, aunque el relato pudiera estar preluando algún tipo de práctica ritual antecedente de las guerras floridas como caza de especímenes vivos e ilesos.

⁴⁵ Se refiere con este difrasismo (*in atl, in tepetl*) a lograr un asentamiento, a fundar su ciudad (*altepetl*).

⁴⁶ Jonathan D. Amith identifica este verbo *zomoca* en la forma “*teçomoca*” que se aplica a la acción de resoplar y bufar del cerdo (http://www.geocities.com/atl_tlachinolli2012/amith/Amith-es.htm). La construcción de esta palabra podría ser **izomoca* y respondería a una descripción onomatopéyica similar a otras palabras que hacen referencia a la emisión de sonidos como *ihcahuaca*, *izahuaca*, *izanaca* o *icoyoca*.

⁴⁷ No creemos que tal como dice Bierhorst, este verso que sirve de coda esté aludiendo a la acción de “gobernar”. No parece tener sentido que se describa un espacio idílico y luego se diga que gobierna un lugar inhóspito. Pareciera que más bien se refiere a cierta premonición, pues ya hemos comentado el carácter explicativo que tiene el verbo *tlahto*a como la acción de explicar verbalmente el conocimiento adquirido en sueños, visiones y viajes extáticos. Quizá Moctezuma estuviera a punto de describir la destrucción que se avecinaba, uniendo experiencias pasadas con visiones futuras ya cumplidas para los espectadores. En ese sentido, el locativo es el objeto de la acción verbal, ya que como explica M. Launey (*Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl*, *op. cit.*, p. 53), los locativos se les hace objeto de la acción con el uso del prefijo objeto indefinido *tla*-.

⁴⁸ En el texto original está escrito “*totzaquallimanca*”.

⁴⁹ En el caso de *totzacuallimanca* se repite lo ya mencionado respecto a “*imacehuallon*” (véase nota 41 de este mismo canto). Vemos que ha ocurrido el mismo fenómeno de aglutinar dos formas independientes de modo que el transcriptor ha creído oír una forma absoluta, conservando de modo remanente el sufijo nominal. Algunos autores reconocen una forma difrasística *atl, tzacualli*, equivalente a *atl, tepetl*. Esto ha llevado a autores como Bierhorst a considerar su traducción comprensiva como “*our city*” (“nuestro pueblo, nuestra ciudad”). Aunque sea factible la expresión, no puede considerarse que el cantor esté utilizando una forma convencional de nominar, sino una expresión descriptiva imaginativa que logra crear un neologismo terminológico, por lo que mantenemos una traducción literal del texto para mostrar la intención de renovación de las fórmulas convencionales.

⁵⁰ El verbo **timalihui* se relaciona con palabras como *timalli*, “podre o materia” o *timallo* “apostemarse y henchirse de materia la llaga”, (Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua mexicana y castellana*, *op. cit.*, 1571b) y expresa una imagen metafórica en torno al concepto de “supurar”, “secretar”,

“aumentar la infección”, “proliferar” en un sentido asociado al término *icnotl* y sus compuestos, que da a entender que la acción que se produce es similar a la extensión de algo purulento, nocivo y repugnante. Este verbo se aplica con un sentido figurado e hiperbólico fuera de su uso como término propio del campo de la medicina y la enfermedad.

⁵¹ Se trata de la expresión de un deseo irrealizable a través del modo optativo y de la forma eventual. Alude a la derrota de los últimos focos de resistencia durante el sitio de Tenochtitlán y las esperanzas de victoria.

⁵² Esta composición pareada y anafórica es, en su sencillez, brillante al combinar usos adverbiales con sustantivos a partir de la raíz *nel-*. A pesar de su aparente sencillez, es complicada de interpretar. La expresión “*ye nelli, ye nel tihui*” ha sido traducida normalmente como “muy cierto es: de verdad nos vamos...” (Miguel León-Portilla, *La filosofía...*, p. 210) y en el náhuatl moderno *nel* expresa el significado de “realmente”, por lo que no entendemos por qué Alexis Wimmer en su diccionario en línea (<http://nahuatl.ifrance.com>) le otorga a *nel* un valor temporal como “entonces”. La morfología de la forma *nel* parece tratarse de un sustantivo truncado, el sentido es cercano a “verosímil”, es decir, aquello que “parece veraz pero que no estamos seguro que lo sea” y que asume una función adverbial o modal.

⁵³ *Tlach* es una exclamación que indica que uno se arrepiente de la acción realizada o se da cuenta de algo (Cfr. Michael Launey, *Introducción...*, p. 334).

⁵⁴ En la anterior nota 52 hablamos de la composición “*ye nelli, ye nel tihui*” como muestra de juego verbal, aquí descubrimos un ejercicio de alarde al aumentar el encadenamiento sintáctico mediante el recurso de la anadiplosis. Se amplifica de esta manera el efecto paralelístico, usando interjecciones como marcadores de ritmo y delimitadores de la estructura sintáctica. El verso “... *neli ye nel tihui ye nel tic ya cahua in xochitl*” se quiebra con una aparente ruptura de la forma verbal *ticcahua*. El suspenso que se produce al meter un lapso de espera para completar la forma verbal por los oyentes, permite un juego verbal semejante al albur que es característico de los cantos, que es el juego con las asociaciones y descomposiciones entre las unidades morfosintácticas para crear y recrear palabras de acuerdo con el criterio de agrupación silábica que se tome. Así, en el oyente el quejido de quiebre permite que se escuche “*neli, ye nel tihui ye neltic []*” y a continuación escuchar “*ticcahua in xochitl*”. Se logra, por tanto, una economía expresiva y un juego de coherencia semántica al buscar la mente completar el sentido empleando una misma unidad, pudiéndose interpretar como “*neli, ye nel tihui, ye neltic [], ticcahua in xochitl...*”, es decir, “... la verdad, que es que de veras nos vamos, es lo que parece verdad, (es lo que) tu dejas, la flor...”, la “flor” como aquello que es dejado por la divinidad, se asemeja a la verdad que él sólo posee, es de las pocas cosas que nos permiten reconocer qué de verdadero nos queda de nuestra experiencia.

⁵⁵ El verbo *ihcahuaca* se define como cualquier sonido no articulado provocado por un ser vivo o su conjunto. Así, puede usarse tanto para hablar del canto de los pajaros o de los insectos, como para referirse al sonido confuso y agolpado que hace la gente cuando anda en los espacios públicos como plazas,

al hablar o al aplaudir (cfr. Alexis Wimmer). Sin embargo, en este fragmento el sentido que se le quiere dar responde a la definición que tiene la palabra *tlah-cauacaliztli* de “alaridos de moros en la guerra” (Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua mexicana y castellana*, op. cit.), y que nos muestra que se aplica a los gritos de arenga, provocación, desconcierto y alarde que emite una tropa en el combate. En este punto, conviene recordar las palabras del conquistador anónimo: “Mientras pelean cantan y bailan; y a vueltas dan los más horribles alaridos y silbos del mundo, especialmente si notan que van alcanzando ventaja; y es cierto que a quien no los ha visto pelear otras veces ponen gran temor con sus gritos y valentías” (Conquistador anónimo, *Relación de algunas cosas de la Nueva España, y de la gran ciudad de Temestitán México, escrita por un compañero de Hernán Cortés*, Joaquín García Icazbalceta (comp.), *Colección de documentos para la historia de México*).

⁵⁶ Esta composición de palabra es bastante anómala como en el caso del verso 15 del segundo tambor del sexto canto de verano que incluimos, donde se menciona la palabra *teocuitlaxochintotl*. En ambos casos, la incorporación del segundo término en la formación de un sustantivo compuesto se realiza con el uso de una ligadura *-in-* de la que carecemos de referencias en las gramáticas, aunque también puede indicar una aspiración (/h/ > /n/). Así, en vez del esperado *cuauh-tehuehuelli* encontramos la composición *cuauh-in-tehuehuelli*. Quizá se trate de algún recurso para ajustar el metro del verso. En todo caso, no se ha considerado en la traducción por desconocer su sentido.

⁵⁷ La *acaxochitl* o “flor de caña” (*Lobelia fulgens*) es una flor rojiza que recibe diferentes nombres en español: jarritos, chichirigallo, zarcillo, lobelia y aretitos, que es como más se le conoce en el centro de México por su forma. En este caso, cumple una función metafórica al tomar como referente al casquete de plumas muy coloradas llamado *tlauhquechol* cuyo penacho distinguía a los señores en la guerra (Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general...*, op. cit., p. 442). Su belleza, uniformidad, colorido y fragilidad refuerzan una imagen florida y emplumada, que recuerda con su color la sangre derramada. La imagen no puede ser más expresiva: el desplazamiento de los cuadros de batalla, el agolpamiento de los cuerpos derribados de los soldados en el campo, la caída de sus penachos y sus armas de obsidiana salpicados de sangre, asemeja una lluvia de flores rojas que se precipitan y retuercen sobre la tierra que van cubriendo y en la que arraigan. Al leer el canto no podemos dejar de citar nuevamente al conquistador anónimo: “Es una de las cosas más bellas del mundo verlos en la guerra con sus escuadrones porque van con maravillosa orden y muy galanes, y parecen tan bien, que no hay más que ver” (*Idem.*). Esta imagen se refuerza con la siguiente estrofa donde la lluvia se transforma ya en río.

⁵⁸ Literalmente se habla de “mariposas con escudos”, “mariposas escudadas” o “mariposas de escudos”. La palabra *chimalli*, “rodela, escudo” funciona aquí como metonimia que caracteriza a las mariposas como los volátiles en que se han transformado los guerreros.

⁵⁹ Aquí el verbo (*tlapohua*) tiene todo el sentido ambivalente del verbo “contar”. Puede referirse tanto a la cuantificación de los caídos usando los dardos como uni-

dades de cuenta, como a continuación narrar y repasar con un puntero sus nombres en una relación o crónica solemne del evento en manos del tlatoani. En todo caso, el libro de pinturas escrito con sangre opera como otra metáfora del campo de batalla y como la memoria y la fama que reciben los guerreros valientes.

⁶⁰ La expresión “*patlan tonaca tizatl*” puede tomarse como un sustantivo *tonacatzatl*, el cual podría ser incluso un nombre propio. Por la acción del verbo sería también el nombre de un ave, pero por lo mismo de un guerrero homenajeado como hemos visto en otros cantos. La referencia, en todo caso, creemos que es general y se menciona a todos los caídos en combate o en sacrificio, ya que este atributo, la piel cubierta de tiza, identifica a éstos (cfr. Miguel León-Portilla, “¿Hay composición de origen prehispánico en el manuscrito de *Cantares Mexicanos?*”, *Estudios de cultura náhuatl*, pp. 141-147) y mencionamos que estas eran las formas de morir que daban acceso a la Casa del Sol y que eran características de la élite. Esta fórmula actúa como un difrasismo no convencional para hablar de los guerreros que alzan el vuelo tras su sacrificio.

⁶¹ Los verbos *moyahua*, “pasarse el papel, o cundir la mancha, o enturbiarse el agua” y *poyahua*, “matizar en pintura” (Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua mexicana y castellana*, *op. cit.*) indican acciones como entonar, tizar, ahumar u obscurecerse (**yahua*) y que, figuradamente, implican adquirir fama y dejar recuerdo —*moyauhtihua*, va oscureciéndose; *mopopoyauhta*, fue a ennegrecerse (como por acción del humo). Esto supone que la búsqueda de equivalentes se enfrenta a una inversión del sentido, pues las expresiones españolas que reflejan tal concepto son imágenes contrarias (sin tacha, sin mácula, sin mancha; se oscurece su recuerdo, se ennegrece su memoria). En náhuatl hay una relación simbólica con la escritura con la que se registra la memoria histórica y el concepto del recuerdo como “niebla”, que conserva las imágenes del pasado en nuestra mente. Por esto, se ha prescindido de buscar un equivalente léxico, pues se acaba manifestando una idea contraria al concepto expresado.

⁶² Respecto a la expresión “*tiyaqui yanco*” véanse los comentarios realizados en el estudio preliminar de este canto. Hemos optado por considerarlos formas derivadas del verbo *yauh*, sin darle ningún sentido como nombres de cargos.

⁶³ Ambos nombres aluden al dios Tonatiuh, el Sol. En el *Códice Florentino* se dice en la oración a Tlaloc, “*in Tonatiuh, in Quauhtlehuanitl, in Xippilli, in tiacauh, in oquichtli, in totonametl in manic*” (Fr. Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, *op. cit.*, lib. VI, cap. 7, fol. 31r.). El nombre de Tonatiuh parece haberse eliminado seguramente por posibles complicaciones con las autoridades religiosas.

⁶⁴ Esta frase exclamativa compuesta por una sucesión de interjecciones parece contener algunas expresiones con valor léxico. Se reconoce la forma “*yanco hu*” que se repite en varios de estos cantos y que ya hemos visto y comentado al tratar del paralelismo “*yaqui, yaco*” en el estudio del segundo canto. Es posible que *nihua* también sea otra forma y se refiera al cantor, quizá como variación del pronombre enfático *nehhuatl* pronunciado al modo de otros dialectos del náhuatl. No obstante, pensamos en la posibilidad de que se pudiera estar diciendo “Hey ay, yo soy ay, hey oh el que viene, hey oh huy ay”, aunque sería necesario

rastrear otras composiciones para establecer su sentido claro que en lo formal puede tratarse de una sucesión de jaleos y notas altas y largas de quejidos, como otros traductores lo han considerado. A ese respecto no creemos que implique una ruptura métrica, sino que pertenecen a una misma frase musical.

⁶⁵ El verbo *capani* significa “cruxir o restallar las coyunturas de los dedos quando los estiran” (Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua mexicana y castellana, op. cit.*). Evidentemente, se alude a la acción del fuego mediante una imagen sonora.

⁶⁶ Tanto *tezcacoacatl* como *atempañecatl* son nombres de rangos militares y soldados de élite, considerados como capitanes y generales en jefe. Ambos también detentan funciones judiciales y ejecutan sentencias. En el canto, actúan como autoridades que saben lo que les espera a los jóvenes soldados para llegar a su escalafón o cumplir su destino, y velan por la disciplina, el valor y el honor de sus oficiales.



TERCER CANTO DE VERANO

Estudio del canto

Este canto de verano se encuentra en la recopilación de *Cantares Mexicanos* (fol. 68r-v). Está dedicado y protagonizado por un personaje llamado Yoyoh, cuya identificación se hace difícil pues existen varias personas con este nombre.¹ Se le ha llegado a identificar con Nezahualcoyotl, precisamente a través de otros cantos y crónicas en los que también se le menciona con este sobrenombre.² Sin embargo, dado el contexto y las características de los cantos recogidos en *Cantares Mexicanos* ya comentadas en la introducción, se considera también la posibilidad de que el protagonista sea el nieto de Nezahualcoyotl, Jorge Yoyohtzin, cuyas cualidades le permitieron aspirar al gobierno de Tetzco en contra de las costumbres acolhuas referentes a la sucesión.³ Hijo menor de Nezahualpilli, Yoyoh gobernó en Tetzco entre el año 1532 y 1533, tras suceder a varios de sus hermanos.⁴ Su valor como militar fue apreciado por los españoles, pues en 1524 participó en la expedición formada por españoles, acolhuas y mexicas, dirigida por Gonzalo de Sandoval para acabar con la resistencia de la Huasteca.

El canto se estructura de modo dialogado. Inicia con el personaje homenajeado. Éste se introduce cumplidamente con la habitual presentación del cantor, en la que se desea que todos los presentes participen y disfruten del canto. A continuación, en el verso 4 interviene el grupo de cantores y danzantes, invitándole a que siga, enunciando los méritos que le hacen merecedor de pronunciar su canto.

Ya en común, Yoyoh continúa el canto como representante de todos los participantes. Con ellos comparte su canto compuesto en la “casa de las mariposas”, con el cual exalta la fraternidad, la nobleza y el vasallaje de los asistentes como único modo de hacer presente y perpetuar la prosperidad, la fertilidad y la belleza que nos muestra el verano y que se expresa en el canto de modo efímero. No deja de contenerse en todo ello un lamento por el tránsito de la muerte que conduce al Ximohuayan, una despedida hacia aquellos camaradas que se quedan y a los cuales, como recuerdo, deja el cantor sus mejores flores.

En cuanto a cuestiones rituales, se hace mención en el canto a la *xochimecatl* o “cuerda floreada”, ofrenda habitual en diversas festividades relacionadas con la primera floración. Estas fiestas fueron cristianizadas en torno a la celebración de Santiago Apóstol, el 25 de julio, y eran festejadas por diversos grupos sociales. Así, los comerciantes honraban a Yacatecuhtli y los principales a Tezcatlipoca y a Mictlantecuhtli en la llamada fiesta de *Miccailhuitontli*, dedicada a los difuntos y que se celebraba aproximadamente entre la segunda quincena de julio y la primera de agosto.

Otras festividades donde se empleaba la *xochimecatl* eran el mes de *Tecuilhuitontli* en honor a la diosa Huixtocihuatl y el mes de *Tlaxochimaco*, dedicado al dios Huitzilopochtli. Si bien en el primer caso, estas cuerdas floreadas eran portadas por mujeres que danzaban ligadas con ellas, en el segundo, se empleaban para aderezar las estatuas de los dioses. Parece que así también se puede interpretar este canto, como una encarnación por parte del cantor de la figura de Huitzilopochtli, que es engalanado mediante guirnaldas y sartaes de flores, para después dar paso a un convite y a un baile en el que los hombres y las mujeres nobles se entrelazaban. Éstos iban paso a paso al son marcado por músicos y cantores; bailaban cerca de un altar circular llamado *momoztli*, en los patios de los templos y de las casas.

Otra festividad que nos menciona fray Diego de Durán, era la fiesta de *Xochicalaquia*. Ésta se celebraba en el mes de *Huey Tequilhuilitl*, hacia julio, y estaba dedicada a la diosa Xilonen, madre del maíz tierno y concubina de Tezcatlipoca. Durante ella, hombres y mujeres iban coronados con guirnaldas de cempasúchil y, como en las danzas anteriores, bailaban en el patio ceremonial portando su *xochimecatl* en bandolera sobre el hombro izquierdo y con ramos de la misma flor. Al finalizar la danza, ofrendaban sus flores recién recogidas y traídas de las chinampas.

Por otra parte, hacemos notar el posible sentido metafórico de *xochimecatl*, en tanto que la misma sale de la boca del cantor, al igual que de la boca de los dioses el *ayauhcozamlotl*,⁵ el arco iris, como si fuera una serpiente. Esta imagen introduciría la alusión a la belleza y el colorido que aporta el cielo lluvioso, asociando lo florido a las lluvias de la estación del verano y remitiéndonos a la imagen de Quetzalcoatl. En lo que respecta a la composición es interesante la repetición del verso de la coda final por estrofas pareadas, con la peculiaridad de quebrar el último verso en la segunda estrofa con un quejido. Tal recurso le da bastante regularidad al ritmo del canto, además de acentuar su dramatismo.

Como muestra de su difusión y de cómo fue apropiado, compuesto y creado de modo colectivo este canto, encontramos que, al igual que en el anterior, algunas estrofas de este canto de verano se incluyeron o se tomaron de otros cantos recopilados en los *Romances de los Señores de la Nueva España*.⁶ Es un ejemplo muy interesante de cómo eran compuestos estos cantos mediante adiciones, re combinaciones e interpolaciones, además existían diferentes variaciones que, respetando en lo posible el mensaje original, la métrica y el ritmo del canto, alteraban su forma para expresar nuevos sentidos. Así, los cambios van desde la modificación del número del sujeto o la sustitución de partículas con idéntica cantidad silábica.

Xopancuicatl

[Cuicani: Yoyotzin]

1 Noo[m]pēhua noncuīca zan nicuīcanitl hui ya
2 mān tēmaco xōchitl, mā īca onāhuielo a
3 īca ontlamachtilo in tlālticpac ah, o hua ya, o hua ya.

[Cuicanimeh]

4 Ca monecuiltōnōl ticuīcanitl a ya
5 ca mach in tic ya
6 macēuh xōchitl a ya
7 ca mach in tic ya
8 macēuh in tic ya
9 i[t]tac in cuīcatl tictēmaca ya
10 nicā[n] xōchimecatl i
11 mocamacpa quīzticac tontēcūiltia ya ya
12 īca ho
13 netlamachtilo ya
14 in tlālticpac a
15 īca, ha o hua ya o hua ya.

[Cuicani: Yoyotzin]

16 Quetzalpāpalōcalca ōmpa ye nihuītz a ya oo
17 ye nictoma ye
18 nocuīc, [o hua ya].

19 Nepapan tlacuilōlli ye noyōl in nicuīcanitl a ya o
20 ye nictoma ya
21 Nocuīc, a hua ya o.

22 Achi iuh ic tonāhuia o
23 Achi [i]n ic tonpapāctinemi toyōllō in tlālticpac qui.

Canto de verano

[Cantor: Yoyoh]

- 1 Salgo a cantar, sólo soy un cantor hey ay.
- 2 Se [nos] ofrecen flores con las que habrá alegría ah
- 3 con ellas se disfrutará en la tierra. ¡Ah, oh huy ay, oh huy ay!

[Coro]

- 4 Es tu fortuna, tú que eres cantor ah ay.
- 5 Se dice que tú ay
- 6 mereces flores ah ay
- 7 se dice que tú ay
- 8 mereces lo que ay
- 9 viste, los cantos que [nos] das ay
- 10 aquí, la cuerda floreada hey
- 11 que de tu boca está saliendo, haces que la tomen ay ay
- 12 por esto oh
- 13 hay felicidad ay
- 14 en la tierra ah
- 15 por esto. ¡Ah, oh hua ay, oh huy ay!

[Cantor: Yoyoh]

- 16 De la emplumada casa de las mariposas, de allá yo vengo. ¡Ah ay ooh!
- 17 Yo libero ya
- 18 mi canto. ¡Oh huy ay!

- 19 Variadas pinturas son mi corazón, yo soy cantor. ¡Ah ay oh!
- 20 Yo libero ay
- 21 mi canto. ¡Ah huy ay oh!

- 22 Con casi nada estamos contentos oh
- 23 con poco caminamos alegres [con] nuestro corazón en la tierra hey.

24 Ye niYoyontzin, nixōchiyeyelēhui[a] ya o,
25 nixōchicuicūcatinemi, o hua ya, o hua ya.

26 Nicnēnequi niquehelēhui[a] ya
27 in icnīuhyōtl in tēcpillōtl achi cōhuāyōtl nixōchiehelēhui[a] ya
28 nixōchicuicūcatinemi, o hua ya, o hua ya.

29 Nihuālchōca nihuālicnōtlamati zā nicuīcanitl hui ya
30 Tlaca, ah nicuīcaz in noxōchi[uh] oo hua ya
31 mā ic ninapāntiaz can o
32 Xīmōhuayā o hua ya
33 ni[c]huāl a⁷
34 [y]ōcoya o hai ya o hua ya.

35 Zā nō iuhqui xōchitl i a ya
36 īpan momati in tlālticpac qui
37 zan cuēl achic tocontotlanēhui[a] ya a y
38 xōpanxōchitl o
39 xonahāhuiyacān, o hua ya
40 ni[c]huāl o
41 yōcoya, o hua ya o hua ya.

24 Yo soy Yoyoh, yo deseo flores oh
25 ando dispersando mi canto florido. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

26 Anhelos, codicio ay
27 la amistad, la nobleza, en alguna manera, la hermandad; yo
deseo flores,
28 ando dispersando mi canto florido. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

29 Vengo a llorar, vengo a compadecerme, sólo soy un cantor hey ay,
30 ¡Quietos!, que no cantaré mis flores ooh huy ay
31 mas me pondré la manta y me iré a donde está oh
32 el Ximohuayan oh huy ay.
33 Vengo ah
34 a componerlas. ¡Oh huy ay oh huy ay!

35 No otras sino estas flores hey ah ay
36 las que se sienten sobre la tierra hey
37 las que al instante tomamos prestadas hey ah hey.
38 Son las flores del verano oh
39 que os diviertan oh huy ay.
40 Vengo oh
41 a componerlas. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

¹ El nombre correcto de este personaje es Yoyohtzin, sustantivo múmero derivado de la palabra *yoyohtli*, cuyo significado según Alonso de Molina es “caxcauel de arbol”. Por tanto, su nombre vendría a significar “el que es (suena) como un cascabel”. El hecho de que la palabra termine en saltillo, una consonante glotal característica del sistema fonológico náhuatl, es posible que por su tendencia al sonido aspirado o por su representación gráfica como un acento, se interpretara como una “n”, lo que explica que algunos autores mencionen este nombre con la forma de Yoyontzin. En este sentido, no creemos que este nombre se derive del verbo *yohyoma*, “moverse de forma lasciva”, tal como tempranamente afirmó Brinton en *Ancient Nahuatl Poetry, containing the Nahuatl text of XXVII ancient Mexican poems* (1887).

² Daniel Garrison Brinton, *op. cit.*; Ángel María Garibay, *Poesía náhuatl I. Romances de los Señores de la Nueva España...*, *op. cit.*, p. 238; Fernando de Alva Ixtlilxochitl, *Historia de la nación chichimeca*, *op. cit.*, p. 188.

³ Fernando de Alva Ixtlilxochitl, *ibid.*, p. 243.

⁴ *Ibid.*, p. 206.

⁵ Fr. Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, lib. XI, fol. 78r.

⁶ Ángel María Garibay, *Poesía náhuatl I. Romances de los Señores de la Nueva España...*, *op. cit.*, pp. 5-6. En este otro canto de la recopilación de Garibay, parece que se hace una identificación expresa entre Nezahualcoyotl y Yoyoh, aunque también podría interpretarse como un diálogo entre estos dos personajes.

⁷ Originalmente estaba escrito “*nihuallaocoya*”, que es morfológicamente correcta, comparándolo con la siguiente estrofa donde se expresa “*nihual o yocoya*”, hemos creído que se produjo una hipercorrección y que, en realidad, fuera “*nihual a ocoya*”, lo que daría coherencia y unidad métrica al canto.

CUARTO, QUINTO Y SEXTO CANTOS
DE VERANO
(CANTOS LLANOS DE VERANO)

Estudio de los cantos

Tanto este cuarto canto, como los dos siguientes, el quinto y sexto, incluidos en la colección de *Cantares Mexicanos* (fol. 68v-69v), parecen recogidos en un mismo lugar y momento. Así lo indican sus títulos que los mencionan como tres tipos diferentes de “cantos llanos” de verano, según la traducción que fray Alonso de Molina da al término “*melauac cuicatl*”.¹

Según Georges Baudot,² estos cantos llanos, cuyo origen se remonta al siglo XII,³ son un género lírico que derivaría de los *teocuicatl*, lo que se aprecia en su significación religiosa que se ha mantenido, con la característica distintiva de que tienden a acentuar los aspectos históricos y míticos, lo que provoca que su lenguaje sea menos esotérico. Sin embargo, la opinión de Baudot al tratar este género de canto, es discutible. Sí es cierto que, aunque el quinto canto ofrezca problemas de traducción importantes a causa de ciertas expresiones crípticas y vocabulario desconocido, en general, el lenguaje es bastante claro, aunque no creemos que la consideración de “*melahuac*” apunte solamente a la sencillez del lenguaje empleado.

No podemos obviar que cuando los frailes españoles identificaron a estos cantos como “canto llano”, pudieran estar usando

algo más que un equivalente léxico, y que en realidad captaran el concepto. Precisamente, por “canto llano” se entiende, en la liturgia y en la música religiosa, al canto gregoriano o cualquier canto realizado por las órdenes religiosas, por lo que quizá aplicaban un término que mostraba el carácter sacro y templario de los *melahuac cuicatl*.

Llamábase canto llano, eclesiástico, unísono o simple, pues tales son las denominaciones que se emplearon para nombrar a un tipo de canto devoto y grave, lo cierto es que hasta aproximadamente 1574, existió en la biblioteca del Colegio de la Santa Cruz de Santiago de Tlatelolco un *Arte de Canto Llano*,⁴ por lo que tal equivalente debía de asentarse en algún tipo de coincidencia musical (voces al unísono) o litúrgica (cantos de celebración que excitan a la piedad y devoción) bien identificada.

En la cuestión temática, en ninguno de estos tres cantos el tema histórico o mítico está tan bien representado como en las piezas del canto segundo de esta antología, los cuales no se nombran como *melahuac cuicatl*. Quizá esta sea una diferencia temática y de tratamiento que caracteriza al *melahuac cuicatl* y que vemos también confirmada en los cantos de verano otomíes, que incluimos como cantos séptimo y octavo, compuestos al estilo de los *melahuac cuicatl*, y que abordan la cuestión de la carrera militar y el combate como un camino de revelación.

Se remarca, en consecuencia, la intención explicativa o explícitamente reveladora de su mensaje en materia de los misterios de la otra vida para con aquellos que se quedan y el deseo de que sigan el buen ejemplo —“engrandecer el corazón”— como camino para alcanzar la Casa del Sol.⁵ En esta línea encontramos el siguiente comentario de H. de Alvarado Tezozomoc, donde define y contextualiza este tipo de canto durante una ceremonia de confraternización de la Triple Alianza, en época

de Ahuiztotl (1486-1502), a la que son invitados los hasta entonces hostiles yopitzincas, chololtecas y huexotzincas:

Comienzan ellos a bailar y cantar al estilo mexicano y luego comienzan de apagar las lumbres y luminarias y yncensarios que los mayordomos tenían ardiendo en el bailes y areito. Y así como los enemigos entraron en el areito a bailar, luego las apagaron, señal de paz con ellos. De dado el baile general, dexan los comunes el baile y canto y solamente los señores principales mexicanos bailaron quatro géneros de canto: el uno era llamado melahuacacuatl (el canto verdadero y derecho); segundo, el de Huexoçingo, terçero, el canto de Chalco; el quarto, de otomi el canto.⁶

En este último aspecto, lo que sí apreciamos como característica general de estos *melahuac xopanquicatl*, es que el cantor adopta un tono más amargo y triste, cercano al carácter elegiaco del *choquizcuicatl* (“canto de lamento”) y del *icnocuicatl* (“canto de desdicha”), que acentúa el dolor por la marcha y la muerte del guerrero y la miserable condición de los hombres y las cosas que permanecen en la Tierra. En cualquier caso, estos cantos se incluyen como parte de un *xopanquicatl* y, por lo tanto, la finalidad de rendir homenaje a las figuras distinguidas de la comunidad está siempre presente.

En cuanto a su relación con los *teocuicatl*, se aprecia en las expresiones que se dirigen a la divinidad. En concreto, la divinidad aludida en estas composiciones y omitida en las versiones recogidas debió de ser Tezcatlipoca. La imagen del dios donador está presente en los tres cantos, sobre todo por las referencias y a través de los atributos a él asociados en diferentes cantos y oraciones consagrados a él. Así, por ejemplo, en el canto cuarto, versos 19-20, se dice: “... *ma ye cuele tlacahua moyollo yehua / quen in ticnequi in tlalticpac?*” (“¡Venga! Otorga cosas tu corazón eh huy. / ¿Qué es lo que quieres en la tierra?”), donde se

hace patente la capacidad de la divinidad de conceder cosas o dádivas de forma temporal o permanente, de forma prevista o incierta, pero exige reciprocidad por parte de los hombres.

En las oraciones a Tezcatlipoca recogidas por fray Bernardino de Sahagún, se contienen fórmulas similares para expresar tal idea: “*Auh in axcan, tlacatlé, totecoé, Tloqueé, Nahuaqueé, manozo tlacahua in moyollotzin manozo oc achitzinca mopaltzinco on cochitlehua on temictlamati...*”⁷ (Y hoy, Dueño y Señor Nuestro, Dueño del cerca y del junto, quizás ofrezca tu corazón, quizás todavía, en un instante, gracias a ti me despierte de repente y recuerde los sueños...); o también, “*Auh iz nelle axcan, tlacatlé, teotecuyoé, Yohuallé, Ehecatlé, Moyocoyatziné, Titlacahuané, quen quinequi in moyollotzin quecin tocommonenequiltia...*”⁸ (“Y aquí ciertamente hoy, Teotecuyo, Yohualli, Ehecatl, Moyocoyatzin, Titlacahuan,⁹ ¿cómo es lo que quiere tu corazón, cuánto se te antoja...”).

Se aprecia cómo se toma el atributo de “*ipal nemohuani*”, originalmente asignado a Ometeotl, como etiqueta advocativa con la que reemplazar o aludir de modo velado a la divinidad a la que se consagra el homenaje y la celebración sin emplear un nombre concreto que pudiera ser tomado por las autoridades religiosas españolas como prueba de idolatría. Se daba por entendido que la divinidad mencionada era Dios, como los misioneros también lo mostraban en su apropiación del término.

Los personajes aludidos en el cuarto canto son Huani y Coanacoch, respectivamente. Huanitzin, también conocido como don Diego de Alvarado Huanitzin, fue uno de los nobles tenochcas más importantes y un auténtico superviviente de todo lo que fue el incierto, intrigante y violento proceso de la Conquista. Antes de la llegada de los españoles fue designado en 1520 por Motecuzoma como señor de Ehecatepec, amparándose también en sus derechos de herencia como hijo de Tezozomoc Acolhanuacatl y nieto de Axayacatl.¹⁰ Estuvo presente en toda

la organización de la defensa de Tenochtitlán junto con Acua-zaca, Oquiz y Tentlil.¹¹ Tras la derrota, conservó el señorío de Ehecatepec y en 1538 fue nombrado por el virrey Antonio de Mendoza, tlatoani de México-Tenochtitlán, cargo en el que permaneció hasta su muerte hacia 1541. Casado con Francisca de Moctezuma, fue padre del famoso cronista nahua Hernando de Alvarado Tezozomoc.

La figura de Coanacoch, en este caso, tendría como objeto el recuerdo póstumo, si consideramos que este gobernante, junto con el tlatoani tenochca Cuauhtemoc y el tlatoani tlacopaneca Tetlepanquetzal, dirigió la lucha contra los españoles, tlaxcaltecas y chalcas que sitiaron la ciudad de Tenochtitlán hasta su rendición. Éstos fueron ejecutados sumariamente en las Hibueras en 1525,¹² bajo la infundada acusación de conspiración contra Hernán Cortés. Es por tanto probable que en la celebración de este canto, estuvieran representantes de las familias nobles acolhuas, lo que explicaría la inclusión de este héroe, al igual que la figura de otro tlatoani de Tetzoco, Yoyoh, sucesor de Coanacoch, como protagonista y cantor del quinto canto, muerto en 1533 y del que ya hemos hablado en el tercer canto.

Por el mismo motivo de conmemorar los méritos de los caídos en la lucha contra los españoles, tanto en el canto cuarto como en el sexto, se menciona de nuevo al noble Oquiz, pero no en categoría de tlatoani como en el segundo canto. Aquí se le menciona en su cargo de *tlacateuctli* en el consejo de emergencia reunido en Tenochtitlán en 1521.¹³ Este consejo de guerra reunido en el *cuauhcalli*, estaba formado por él y por el tlatoani Cuauhtemoc, el *cihuacoatl* y *tlailotlacatl* Tlaco, y el *huitznahuacatl* Motelchiuh. Su celebración tendría por objeto adoptar las medidas civiles y militares necesarias para afrontar el sitio al que estaba sometida la ciudad, dirigiendo y coordinando las operaciones estos dos últimos junto con sus homólogos tlatelol-

cas Coyohuehuh y Temiloh.¹⁴ En su cargo de *tlacateuctli*, es decir, en calidad de “vicetlatoani”, actuaría estrechamente con Cuauhtemoc en la defensa de la ciudad.

El sexto canto se divide en dos tambores, introducidos por los compases de la música en un preludio instrumental que marca el ritmo del canto. En éste se expresa el deseo de transformarse en ave preciosa; se describe la diversidad de aves a las que un guerrero puede aspirar a ser convertido por la divinidad y así permitirle acompañar al Sol a su casa. Es obvio decir, que en estos cantos, la figura de Tonatiuh, el Sol, está elidida y se da por sobreentendida su presencia mediante la pertenencia de dicha morada a través de la forma poseída (*ichan*). Tal anhelo se constata en otras fuentes como las ya citadas oraciones a Tezcatlipoca, en las que se dice:

... Tal vez en algún lugar deseas al águila, al jaguar, quizás allá irá a la casa del sol, quizás siga a Cuauhtlehuánitl, el jaspeado, el capitán, tal vez haga beber y dé dones sobre nosotros, en el Mictlan, en el cielo.

Que eso sea todo, que estés alegre, dueño y señor nuestro, dueño del cerca y del junto, dueño de la tierra, Moyoyocatzin, Titlaca-huan, que se disipe el humo y la niebla, que se apague el fuego y la hoguera, que se mantenga la tierra, que canten y desplieguen sus alas el flamenco, el turpial, que te llamen, que te rueguen, que te conozcan.¹⁵

En todo ello, se expresan imágenes que funden y entrelazan el valor militar, el patriotismo, la amistad, los instrumentos musicales, las danzas, los cantos, la lluvia, el verdor y las flores; está latente la caducidad y la incertidumbre del mundo terrenal. Allí, todo es aspiración, aflicción y consuelo, sin más esperanza que lograr el merecimiento de la divinidad, la divinización como acceso a una vida más dichosa.



Íc centlamantli melahuac xopancuicatl

[Cuicanimeh]

1 Mā ya huālmoquetza in tohuēhuēuh, mā ya huālmoquetza in
cuīcanitl a ya

2 zan ye quitzetzelohua ya

3 nepapan xōchitl on on necuiltonōloc o

4 netlamachtiloc in ixōchiuh i

5 īxpan i

6 in īpal nemōhuani, o hua ya, o hua ya.

7 Zan oc tocontlātia ye a ya

8 in monecuiltōnōl īpal nemōhuani, quēn connequi in moyōllō?

E hua, o hua ya, o hua ya.

[Cuicani]

9 Tētlōc ye nicān oo a

10 in tēnāhuac ca

11 īca nichōcaz a ya,

12 ninotelchīuh. Mā ye huel nimiqui, mā niquimontlālcāhui in
tonāhuac onoque, o hua ya, o hua ya.

13 Anihuelitolo, nichicoitolo, zā nitla[i]lotlac i

14 nicmati a

15 nicaqui a

16 noyōl iyo o.

17 Mā ye cuēl nimiqui, mā niquimontlālcāhui in tonāhuac onoque,
o hua ya, [o hua ya].

18 Zā nichōca niquittohua ye hua

19 in motlōc monāhuac īpal nemōani mā ye cuēle tlacāhua
moyōllō ye hua

I canto llano de verano

[Coro]

1 Presto se alce nuestro tambor, presto se alce el cantor ah ay
2 que ya sacude ay
3 variadas flores, ésas que se gozaron oh,
4 se disfrutaron mucho sus flores hey
5 ante ÉL hey,
6 Aquél gracias al que se vive. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

7 Pero aún escondes ah ay
8 tu riqueza, Aquél gracias al que se vive. ¿Qué es lo que quiere
tu corazón?¹⁶ ¡Eh huy, oh huy ay, oh huy ay!

[Cantor]

9 Ya está con alguien aquí oh huy,
10 junto a alguien ah,
11 por esto me lamentaré ah ay,
12 me desprecio: ¡Ojalá esté muerto! Que les ceda mi lugar a los
que se tienden a nuestro lado, oh huy ay, oh huy ay.

13 De mí no hablarán bien, de mí murmuraran, sólo soy un *tlai-*
lotlac hey.

14 Yo conozco ah,
15 yo escucho ah
16 a mi corazón oh.
17 ¡Vamos, que me muera! Que les ceda mi lugar a los que se
tienden a nuestro lado. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

18 Sólo me lamento. Digo eh hey
19 que a tu lado, que junto a ti está Aquél gracias al que se
vive. ¡Venga! Otorga cosas tu corazón eh hey.

20 quēn in ticnequi in tlālticpac? a, o hua ya, o hua ya.

[Cuicanimeh]

21 Mā ximotlapalocan antēpilhuān tētēucti in Huanitzin i

22 in mā yehuātzin in Cōhuānacoch amo mēcēhualli o hua

23 aīc polihuiz in amotēyō ya

24 in Mēxico nicān a, o hua ya, o hua ya.

25 Can teōcuitlamāquīzcalco zan titlacoti oncā titlailotlac i,

26 mā titlaōcox xichueili in moyōllo in ticpāqui, mach a

27 cān yaz, ca ye īchān i, o hua ya, [o hua ya].

28 Zan īchoquiz¹⁷ tlapaloa a

29 in tepiltzin Oquitzin i

30 quihuālitohua i[n] xichueili in moyōllo in tlālticpac qui

31 mach a

32 ca a

33 yaz can o

34 ye īchān i, o hua ya, [o hua ya].

Ic ontlamantli melahuac xopancuicatl

[Cuicani: Yoyotzin]

1 Tlālpan tēmoc in xōchitl, tlālpan quitemohui a

2 in īpal nemōhuani, zā niman ye hua

3 yēctli ya

20 ¿Qué es lo que quieres en el mundo? ¡Ah oh huy ay, oh huy ay!

[Coro]

21 Tened valor vosotros que sois príncipes, señores, Huanih hey,
22 y aquél, Cohuanacoch, que no es esa la recompensa oh huy.
23 Nunca desaparecerá vuestra fama ay
24 aquí en México. ¡Ah oh huy ay, oh huy ay!

25 Donde está la casa de los brazaletes de oro, sólo eres un siervo, allá eres un *tlailotlac* hey.

26 No te entristezcas. Engrandece tu corazón del que gozas. Dicen ah

27 que a donde vaya, será a la casa de Él. ¡Hey, oh huy ay, oh huy ay!

28 Sólo su lamento se humedece¹⁸ ah

29 el príncipe Oquih hey

30 viene a decir que engrandezcas tu corazón en la tierra hey.

31 Dicen ah

32 que ah

33 irá a donde oh

34 está la casa de Él. ¡Hey, oh huy ay, oh huy ay!

II canto de verano

[Cantor: Yoyoh]

1 Sobre el suelo están las flores que descendieron, que a la tierra bajó ah

2 Aquél gracias al que se vive, sólo entonces eh huy

3 son buenas ay

4 xōchitl, zā niman ye hua
5 cōzahuic xōchitl a, o hua ya. o hua ya.

6 Inma ic neapānalo o
7 antepilhuān antētēuctin, a ya hue
8 īchoquiz tlatelolotihuitza, a ya
9 ca quitemohui in īpal nemōani, zā niman ye hua
10 yēctli ya
11 xōchitl, zā niman ye hua
12 cōzahuic xōchitl a, o hua ya, o hua ya.

13 Ach tle on i
14 quinequi in toyōllō in tlālticpac qui
15 huelteyōlquima in īpal nemōa moxōchihua ya
16 mā onnetlanēhuilo cōzahuic xōchitl a
17 ca icahuaca xōchitl, ayāc quicentlamittaz inic timiquizque,
a hua ye, o hua ya, [o hua ya].

[Cuicanimeh]

18 Intlā nel teōcuitlatl mā xo[n] ya
19 tlāti¹⁹ ya
20 intlā mochālchiuh mocōzqui moquetzal, zan tictlanēhuico,
ayāc quicentlamittaz inic timiquizque, a hua ye, o hua ya, o
hua ya.

[Cuicani: Yoyotzin]

21 Ye cān tinemico, xōchipan tinemico, [a]chin titocnīhuā[n], oo
22 mā iuh zan quēntetl mā onnemōhua i, o hua ya, o hua ya.

4 las flores, sólo entonces eh huy
5 son amarillentas las flores. ¡Ah, oh huy ay, oh huy ay!

6 En este momento en que se envuelve oh,
7 vosotros príncipes, vosotros señores ah ay huy,
8 en su llanto, con el que vino a cubrirse todo ah ah ay,
9 el que hizo descender Aquél gracias al que se vive, sólo entonces eh huy
10 son buenas ay
11 las flores, sólo entonces eh huy
12 son amarillentas las flores. ¡Ah, oh huy ay, oh huy ay!

13 No sé qué es lo que hey
14 quiere nuestro corazón en la tierra hey.
15 Es cosa muy reconfortante que gracias a Él se viva, se florezca ay.
16 Que se tomen prestadas la amarillentas flores ah;
17 vocean las flores: “nadie quedará para despedirle cuando estemos muertos”. ¡Ah hua ay, oh huy ay, oh huy ay!

[Coro]

18 Si de verdad es oro ay
19 escóndelo ay.
20 Si son tu jade, tus joyas, tus plumas preciosas, sólo los tomaste prestados. Nadie quedará para despedirle cuando estemos muertos. ¡Ah huy ay, oh huy ay, oh huy ay!

[Cantor: Yoyoh]

21 Éste es el lugar a donde vinimos a vivir, entre las flores vinimos a vivir como es debido, vosotros amigos nuestros ooh
22 de alguna manera se ha de vivir. ¡Hey, oh huy ay, oh huy ay!

23 In zā niYoyo, ye nicā pāqui toyōllō tīxco timatico, yēctli
totlatōl antocnīhuān i
24 ĩca nichito, o hua ya, o hua ya.

25 ¡Hui xa hue e! Ye ninotolinia icnōpilōtl a ya
26 in anāhuiya in anihuelamati zan nontlatlaōcoxinemi in
tlālticpac ye nicā. O hua ya, [o hua ya].

27 Ca ya nihui[t]z oc²⁰ in quinequi in noyōllō in imāhuizō [i]n
Tiox ho,
28 ĩpal nemōhuani ic oqui[ch]piltihua in ĩca māhuiztihua
tlālticpac qui
29 in tēucyōtl, in tlatocayōtl. O hua ya, o hua ya.

Ic etlamantli [melahuac xopancuicatl]

Inic ce huehuetl

Totototo, tototototo, tititi, totititi, toti, tihti, tihtiti.

[Cuicanimeh]

1 Mā oc onienīuhtihua ehe hua ya
2 mā oc tontiximatican xōchitl ĩca i
3 onēhualoz in cuīcatl otīyaque ye [ī]chān, o hua ya,
4 ca ye toconcāuhtihui on, o hua ya
5 in totlayōcol in tocuīc on zā ye onīximachoz o
6 onēhualoz otīyaque ĩchān. O hua ye, o hua ye.

23 Soy Yoyoh. Aquí alegre está nuestro corazón, frente a nosotros viniste a conocer nuestra buena palabra, vosotros amigos nuestros hey,

24 por la que sigo esperando. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

25 ¡Huy ehe huy eh! He aquí que estoy afligido, [pues] hay miseria ah ay.

26 No estoy alegre, no estoy contento, no hago más que entristecerme aquí en el mundo. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

27 Que ya vengo, [porque] aún quiere mi corazón la gloria que es de Dios oh,

28 de Aquél gracias al que se vive, por eso nacen los hombres,²¹ por eso merece respeto en la tierra hey

29 el señorío, el dominio. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

III canto de verano

Primer tambor

Totototo, tototototo, tititi, totititi, toti, tihti, tihtiti.

[Coro]

1 Ojalá todavía sean amigos, eh eh huy ay.

2 Ojalá todavía nos comprendamos por medio de las flores hey.

3 Será elevado el canto en su casa, a donde fuimos. ¡Oh huy ay!

4 Vamos acompañándote oh huy ay,

5 nuestra composición, nuestro canto serán conocidos oh,

6 serán cantados en su casa, a donde fuimos. ¡Oh huy eh, oh huy eh!

[Cuicani]

7 Cuīcatl on quicaqui zā noyōllo nichoca, ye hua ya
8 ye nicnotlamati a
9 nicān xochitica ticauhtehuazque tlālticpac ye
10 nicān i
11 zan tictotlanehuiya ho o
12 tiazque ye īchān. O hua ya, o hua ya.

13 Mā nicnocozcati nepapan xōchitl, mā nomac ommani a
14 mā nocpac [i]xochiuh in ticcauhtehuazque tlālticpac ye
nicān zan tictotlanehuia ooh
15 tiazque ye īchān o hua ya o hua ya.

[Cuicanimeh]

16 O hu[a] anca, iuhqui chālchihuitl on, o hua ye
17 in toconpehpena i
18 yētlī ye mocuīc īpal nemōhuani zan nō iuhqui in icnīuhyōtl
a ya
19 toconcenquīxtia tlālticpac ye nicān. O hua ya, o hua ya.

[Cuicani]

20 Ic nontla[y]ōcoya in nicuīcanitl ica nichōca a
21 itquīhua xōchitl cān on ye īchān ya
22 itquīhua yētl[i] on cuīcatl zan cenemiz ye nicān in tlālticpac
qui
23 mā oc ic tonāhuīacān antocnīhuān. O hua ya, o hua ya.

24 Māca nel āc icnōtlamati ye nicān antocnīhuān, anca zo ayac
huel īchān in tlālticpac, ayāc
25 mocāhuaz quetzalli an

[Cantor]

7 Ese canto lo escucha sólo mi corazón; me lamento eh huy ay,
8 me compadezco ah
9 aquí por las flores que dejaremos al marchar la tierra hey,
10 aquí hey
11 sólo las tomamos prestadas oh
12 de su casa, a donde iremos. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

13 Ojalá me engalane con variadas flores, que en mis manos se
extiendan ah,
14 que sean sobre mí sus flores, las que dejaremos al marchar
aquí en la tierra, de donde sólo las tomamos prestadas oh
15 de su casa, a donde iremos. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

[Coro]

16 ¡Oh entonces!, como si fueran jade oh huy eh
17 tú los recolectas hey,
18 tus buenos cantos, Aquél gracias al que se vive, del mismo
modo que a los amigos ah ay
19 que escoges aquí en la tierra. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

[Cantor]

20 Cuando compongo soy cantor porque me lamento ah.
21 Se llevan flores a dónde está su casa ay,
22 se llevan los buenos cantos; sólo convivirán aquí en la tierra hey.
23 Entretanto, estemos alegres, vosotros nuestros amigos. ¡Oh
huy ay, oh huy ay!

24 Que en verdad nadie se compadezca aquí, vosotros nuestros
amigos,
25 pues tal vez nadie pueda estar en su casa; pues en el mundo
nadie se quedará. Las plumas ah

26 poztequi a ye hua ya
27 in tlacuilōlli a
28 zan onpopolihui xōchitl on cuitlahui ya ye hua
29 īxquich ōmpa yāuh i²²
30 cāno[n] i
31 i īchān a, o hua ya, o hua ya.

[Cuicanimeh]

32 Zā no iuh in tinemi, zan cuēl achīc motlōc monāhuac i
33 in īpal nemōhuani, huālneiximacho tlālticpac ye nicān i
34 ayāc mocāhuaz quetzalli ān
35 poztequi a ye hua ya
36 in tlacuilōli a
37 zan onpopolihui xōchitl o[n] cuitlahui ya ye hua
38 īxquich ōmpa yāuh i²³
39 cāno[n] ye
40 īchān na, o hua ya, o hua ya.

Inic ome huehuetl

Totototo, tototototo, tititi, toti, tihti, titi, tihtiti.

[Cuicani]

1 Zā nompēhua noncuīca yanco hui
2 ye noconeua i
3 zan can ye incuīc, yehuā
4 [i]n Tiox īpal nemōhuani. O hua ya, o hua ya.

26 están quebradas, ah, ay huy ay,
27 las pinturas ah
28 están destruidas, las flores se han descompuesto ay eh huy.
29 Todo allá va hey
30 a donde hey
31 está su casa. ¡Ah, oh huy ay, oh huy ay!

[Coro]

32 De este mismo modo vivimos, sólo cuando se está junto a ti,
a tu lado hey,
33 Aquél gracias al que se vive, uno se conoce a sí mismo aquí
en la tierra hey.
34 Nadie se quedará, las plumas ay
35 están quebradas ah, eh huy ay,
36 la pinturas ah
37 están destruidas, las flores se han descompuesto ay eh huy.
38 Todo allá va hey,
39 a donde, oh,
40 está su casa. ¡Ah, oh huy ay, oh huy ay!

Segundo tambor

Totototo, tototototo, tititi, toti, tihti, titi, tihtiti.

[Cantor]

1 Salgo a cantar al que marchó huy,
2 voy a cantar hey
3 donde están sus cantos, para Él,
4 Dios, Aquél gracias al que se vive. ¡Oh hua ya, oh hua ya!

5 Cuīcailhuizōlmana ya
6 in ye necoc huālacic īpal nemōhua antepilhuān mā onne-
tlanēhuilo yēctli ya
7 moxōchitl i, a hua yo, a yoo, o hua ya, o hua ya.

[Cuicanimeh]

8 Nepapan cuāhui[t]zhuayoticac in mohuēhuēuh zan yehuā
9 [i]n Tiox o hui ya a
10 on tzinitzcā celizticac ay ya hue
11 ica mitzonāhuiltia in tepilhuān o
12 achin ye iuhcān cuīcaxōchithuālli [ī]mancā[n].²⁴ O hua ya,
o hua ya.

13 In tlapalihuixōchitl oncuepōntoc ye on cāhua icahuaca
ontlatohua ye, ye hua ya
14 in quetzalāyacachtōtōtl a
15 in Tlacotzin teōcuitlaxōchintōtōtl Oqitzin in patlānti-
nemi a o
16 achin ye iuhcān a
17 cuīcaxōchithuālli [ī]mancā[n]. O hua ya, o hua ya.

18 Zan tzinitzcā in zacuan ye tlāuhquechōl īca tictlatlapalpōa
ye mocuīc īpal nemōani tiquinmoquetzaltia in mocnīhuān i
19 in mēxica i
20 ic tiqimellacuāhua. O hua ya, o hua ya.

[Cuicani]

21 I yanqui yanco. Hui yo xa hue.
22 Quēn o[n]conchīhuaz in mā huel nimiqui a
23 mā niquetzaltōtōtl i
24 āpan tihuī ilhuicatl ītic. O hua ya, o hua ya.

5 La fiesta del canto se extiende ay,
6 vino a llegar por ambos lados, gracias a Él se vive, vosotros
príncipes. Qué sean tomadas, prestadas tus buenas ay
7 flores. ¡Ah huy oh ah ooh, oh huy ay, oh huy ay!

[Coro]

8 Lleno de todo tipo de espinos está tu tambor, sólo es Él,
9 Dios ¡oh huy ay ah!,
10 un pato real que se yergue brotando, ay ay huy,
11 por esto te alegran los príncipes oh.
12 Es posible que sea como un patio de flores y cantos el lugar
en el que se encuentra. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

13 El arbusto de ihuisúchil ²⁵ está floreciendo, ya lo gozan los
que gorjean, los que van a trinar eh eh huy ay,
14 el precioso pájaro matraca ah,
15 Tlaco, y el dorado turpial oscuro, Oquiz, andan volando, ah oh
16 Es posible que sea como ah
17 un patio de flores y cantos el lugar en el que se encuentra.
¡Oh huy ay, oh huy ay!

18 Sólo con el pato real, el turpial, el flamenco, tú tejes de colo-
res tu canto, Aquél gracias al que se vive, tú les pones plumas
preciosas a tus amigos hey,
19 los mexicas hey
20 cuando les das ánimos. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

[Cantor]

21 Hey, él es el que marcha, el que se fue. ¡Huy oh ehe huy!²⁶
22 ¿De qué manera harás que bien muera ah,
23 que sea un pájaro quetzal? Hey.
24 Al río vamos, al interior del cielo. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

[Cuicanimeh]

25 Cuēl achic ye nelli tontēcuiloa oncān tontēicnōmati in motlōc monāhuac. O hua ya, o hua ya.

¹ Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua mexicana y castellana*, fol. 55r.

² Georges Baudot, *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*, pp. 86-89.

³ Los cantos noveno y décimo que se incluyen más adelante, están compuestos al modo de un *melahuac cuicatl*. En la introducción a los mismos comentarios de nuevo la cuestión cronológica y la posibilidad de que ese estilo sea algo remontable al Posclásico temprano, al Epiclásico e incluso al Clásico, pero, en ese sentido, la tradición que podría estar dando pie a este género sería la otomí u otra tradición ancestral compartida, y no la nahua.

⁴ Miguel Mathes, *Santa Cruz de Tlatelolco: la primera biblioteca académica de las Américas*, pp. 33-34.

⁵ Alonso de Molina define el verbo transitivo *melaua*, en una de sus acepciones, como la acción de “exponer y declarar la escritura, o lo que es dificultoso de entender” (Molina, *Vocabulario en lengua mexicana y castellana*, *op. cit.*). Igualmente, el verbo *melauacaytoa* se define como “dezir clara y derechamente la cosa, o declarar lo que esta escuro de entender”. Tampoco hemos de olvidar el significado moral del verbo que adopta su forma agentiva, que es la que aquí se emplea, derivado de un sentido figurado, como rectitud de conducta y equilibrio, pues también *melahua* tiene las acepciones de andar derecho, dirigirse directamente a un punto o enderezar algo que está torcido, por lo que se podría suponer un afán de constricción en el tono de conmisericordia que adopta el cantor.

⁶ Hernando de Alvarado Tezozomoc, *Crónica mexicana*, *op. cit.*, p. 283.

⁷ Fr. Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, lib. VI, cap. II, fol. 7r-v.

⁸ *Ibid.*, cap. I, fol. 2r.

⁹ Advocaciones de Tezcatlipoca, literalmente: “Divino Dueño y Señor Nuestro”, “Noche”, “Viento”, “El que se ofrece”, “Somos tus siervos”.

¹⁰ Hernando de Alvarado Tezozomoc, *Crónica mexicana*, *op. cit.*

¹¹ *Anales de Tlatelolco*, *op. cit.*, p. 109

¹² Domingo Chimalpahin, *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*, *op. cit.*, p. 167.

¹³ *Anales de Tlatelolco*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴ Fr. Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, lib. XII, cap. XXXVIII, p. 37.

¹⁵ Fr. Bernardino de Sahagún, *ibid.*, lib. VI, cap. I, fol. 4. Traducción propia.

¹⁶ Alonso de Molina recoge como equivalente a la expresión “ser cierto”, “tener creído y entendido”, la expresión *yuh quimati noyollo* (Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, *op. cit.*). Se entiende que aquello que satisface la inquietud del corazón como sentimiento o conocimiento es aquello que se le denomina “verdad” o “certeza” en el sentido nahua, y que aporta paz y sosiego.

[Coro]

25 De inmediato ciertamente tú tomas nota,²⁷ allá te compadesces de la gente, junto a ti, a tu lado. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

Puede también identificarse de modo metafórico o real con la riqueza que permanece oculta a nuestros ojos.

¹⁷ Originalmente estaba escrito “*michoquiz*”, pero evidentemente o es *ichoquiz* o es *mochoquiz*. Interpretamos que el escribano corrigió inmediatamente el texto al dictado o copiado, cambiando el *mo* que iba a escribir por *i* y que se olvidó de tachar la *m*, dado que el lamento se refiere a la figura de Oquih.

¹⁸ El verbo *tlapaloo* viene a significar “mojar el pan en el potaje, cuando comer” y el verbo (*tl*)*paloa* el de “gustar algún manjar, o mojar el pan en algún potaje, o salsa” (Molina, *Vocabulario en lengua mexicana y castellana, op. cit.*). Al margen de que este verbo adquiriera en su sentido figurado y con objeto de persona el sentido de “saludar”, muestra una personificación del llanto como algo que necesita empaparse. Obviamente, puede tratarse de una expresión hiperbólica en la que el lamento es tan seco o ha derramado tantas lágrimas que requiere de ser humedecido para seguir llorando o llamarse llanto.

¹⁹ El verbo *tlatia*, como todo verbo transitivo en náhuatl, requiere de un prefiijo objeto. En el texto se dice *xotlati*, cuando debería ser *xocontlati*. Sospechamos que es un *lapsus scriptori*, aunque no corregimos el texto original más que para indicar la presencia de un prefiijo direccional *on-* por si estuviera indicando interferencias con el español, no tanto en el cantor como en el escribano.

²⁰ John Bierhorst interpreta que aquí se dice “*niHuizoc*”, entendiendo que Huizoc es un nombre propio (Bierhorst, *Cantares Mexicanos, op. cit.*, pp. 374-375), a semejanza del nombre Huitzotl (*A Nahuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares...*, *op. cit.*, p. 144). Esta identificación nos parece algo apresurada, pues los personajes homenajeados son mencionados siempre en forma honorífica. En el verso 16 del tercer canto que incluimos, vemos que el cantor emplea la expresión “*nihuitz*”, y es una de las acciones recurrentes que ejecuta en los cantos. Es por esto que creemos que esta es la palabra que está aquí mencionada, acompañada de la partícula temporal *oc*.

²¹ Se hace una mención explícita al sexo masculino.

²² Originalmente estaba escrito “*yahui*” en los versos 29 y 38.

²³ Véase nota anterior.

²⁴ En el texto original se dice “*cuicaxochitl hualliman ica*”. Si comparamos con la siguiente repetición de la coda, se advierte que ha habido una alteración y que debería haberse escrito “*cuicaxochithualli [i]manca[n]*”.

²⁵ John Bierhorst lo identifica como una variante del árbol llamado *ihhui-xochitl*, traduciendo literalmente su nombre como “flor de plumas rojas” (Bierhorst, *Cantares Mexicanos...*, *op. cit.*, pp. 412-413). Francisco Hernández lo

describe como "... un árbol grande, con hojas oblongas [...] parecidas a las de pinahuitztlí; flor roja, similar a plumas de ave, de donde proviene su nombre. [...] Aseguran los indios que quien lleve consigo una rama de este árbol caerá bien a todas las personas con las que tenga trato, conseguirá el favor de nobles y reyes, y obtendrá de ellos lo que ha pedido" (Raquel Álvarez y Florentino Fernández, *De Materia Medica Novae Hispaniae. Manuscrito de Recchi*, p. 339). Ante este valioso dato, es fácil suponer el papel que cumple esta planta en la narración y el simbolismo analógico que adquiere su flor semejante a plumones, pues decir que la planta florece es similar a decir que se empluma.

²⁶ Véase nota 36 del segundo canto.

²⁷ El verbo *tehcuiiloa* se entiende como representar a alguien en un dibujo o inscribir o escribir su nombre (Alexis Wimmer, *op. cit.*). Esta acción se le adjudica a los dioses y se refiere al campo de batalla como se recoge en el siguiente texto del *Códice Florentino*, lib. VI, cap. 14, fol. 60r, que transcribimos y adaptamos del siguiente modo: "*in oncan teihcuiloa in oncan temachiyotia in oncan tetlapalaquia tetlilania in tonan in totah Tonatiuh Tlalteuctli*" ("allá dibuja a la gente, allá les colorea, les perfila nuestra madre, nuestro padre, Tonatiuh, Tlalteuctli"). Se da a entender que la memoria y presencia de los caídos se perpetúa con su registro en los libros, donde adquieren nueva vida gracias a los dioses. Es posible que sea una alusión al *tonalpohualli* y a la posible escritura de los cantos (véanse notas 59 y 62 del segundo canto).

SÉPTIMO Y OCTAVO CANTOS DE VERANO (CANTOS OTOMÍES PARA CANTO DE VERANO AL MODO DE REVELACIÓN)

Estudio de los cantos

Los cantos que a continuación mostramos, los que hemos numerado como séptimo y octavo cantos, han sido extraídos respectivamente de los folios 2r-v y 2v-3r de *Cantares Mexicanos*. En esta recopilación están nombrados como “*xopanquicatl otoncuicatl tlamelauhcaoyotl*”, es decir, son cantos otomíes al modo de revelación (llanos)¹ para ser representados como cantos de verano.

Por lo general, los “*otoncuicatl*” se han considerado un tipo de canto que se integra en el que se puede llamar género de cantos étnicos o folclóricos, donde los cantores y danzantes representaban a los miembros de otras comunidades o imitaban el estilo de sus cantos y danzas. Esto se funda en la existencia de otros cantos, también con denominación gentilicia y que se caracterizaban por su tipismo folclórico.

Si mandaba el señor que cantasen los cantores de Uexotzincayotl, o Anahuacayotl, así los cantaban y bailaban con los atavíos del areito de Uexotzincayotl o Anahuacayotl, y si el señor mandaba a los maestros y cantores que cantasen y bailasen el cantar que se llama Cuextecayotl, tomaban los atavíos del areito conforme al cantar y se componían con cabelleras y máscaras pintadas, con narices agujereadas y cabellos bermejos, y traían la cabeza ancha y larga

como lo usan los cuextecas, y traían las mantas tejidas a manera de red.²

Sin embargo, la nota aclaratoria que en *Cantares Mexicanos* el recopilador incluyó al final de la relación de una serie de cantos étnicos, parece más bien confusa, pues de inicio el mismo recopilador admite que no entendió bien lo que estaba copiando. Así, este escribano anónimo comentó que los cantos étnicos que incluyó eran:

Cantares antiguos de los naturales otomís que solían cantar en los combites y casamientos, buelto en lengua mexicana siempre tomando el jugo y el alma del canto y rrazenes [*sic.*] metafóricas que ellas decían, como Vuestra Reverencia lo entenderá i mejor que no yo, por mi poco talento irán y van con razonable estilo y primor para que Vuestra Reverencia las aproveche y entremeta a sus tiempos que conviniere como buen maestro que es Vuestra Reverencia.

Es evidente que los cantos que comenta como habituales en convites y otras celebraciones sociales importantes, como los matrimonios que señala, son *xopancuicatl*, pues la temática de estos cantos no es muy diferente a la de los cantos ya mencionados, aunque ambos carecen de un personaje homenajeado, seguramente por no referirse a funerales. En este sentido, se evidencia el carácter de *tlamelauhcaoyotl*, es decir, el canto se expresa a modo de cantos elegíacos, como “cantos de desdicha” o “cantos de lamento”, similares a los anteriores cantos llanos ya comentados.

La posibilidad mencionada de que sean traducciones o adaptaciones de cantos originales del pueblo ñahñú u otomí para solaz de los señores mexicas es algo que es, en principio, muy discutible y exige de un estudio comparativo pormenorizado. La falta de textos líricos coetáneos otomíes y el tipo de cantos que aún se crean en la actualidad,³ de carácter popular, no permiten establecer una conexión clara ni confirmar lo que

el escribano dijo, aunque compartan características estilísticas semejantes en el uso de recursos expresivos y el tipo de estructuración métrica quebrada.⁴

Esta idea choca con la actitud que tenían los mexicas hacia los otomíes y que hace ilógico que sean protagonistas de cantos tan refinados y, paradójicamente, nada diferentes en temática a los anteriores como para encontrar una referencia en la cultura y la forma de ser, atribuida a los otomíes. Como nos recuerda Jacques Soustelle,⁵ el estereotipo étnico que tenían era de ser “torpes, toscos e inhábiles [...] eran muy perezosos, aunque eran recios y para mucho, y trabajadores en labranzas; no eran muy aplicados a ganar de comer y usar de continuo el trabajo ordinario...”⁶ Decirle a alguien que era un “otomí” era en sí un insulto. Por tanto, esa imagen externa que se les adjudicaba no era muy favorable como para considerarlos un modelo cultural, y en consecuencia, no parece probable que hubiera una apropiación en estos cantos de aspectos culturales otomíes que merecieran admiración o fueran parte de una cultura mesoamericana hegemónica.

Aquí, encontramos incluso ciertas disonancias con otras fuentes donde la imagen de los otomíes es más excelsa. Así, por ejemplo, en otros relatos se indica que el señor de los otomíes “era hombre de mucho ingenio y que deseaba saber el comienzo de todas las cosas”⁷ y que “fue el primero que comenzó a guerrear y fue muy afortunado, y fue en el tiempo de Huehue Motezuma, primer señor de los mexicanos, que estaban ya en México,”⁸ siendo un pueblo con el que los mexicas establecieron pactos y acuerdos ya desde el gobierno de este tlatoani, a mediados del siglo XV, dada su fuerte presencia en Tetzcoco.

Sin embargo, hay otros dos aspectos que pueden explicar el porqué de la nominación de “cantos otomíes”. Sahagún⁹ nos comenta el siguiente dato:

Había entre ellos adivinos que se decían *tlacihque*, que quiere decir, allegados y semejantes a su dios, los cuales decían, y sabían y alcanzaban lo que su dios disponía y determinaba de las cosas, porque los tales le hablaban y él les respondía; y así a éstos como a sabios les preguntaban cuándo y cómo habían de ir a guerras los otomíes, y el suceso que en ellas habría; y si había aquel año de llover bien, o no, y si había de haber hambre, o enfermedad, o mortandad, y otras muchas preguntas de esta suerte se hacían a los tales adivinos; y por las respuestas que les daban, que eran como oráculos, si salían alguna vez verdades, los adoraban y tenían por dioses, y por esta fama concurrían gentes de muchas y lejas partes a verlos.

Se erigen, de modo alternativo, otras dos explicaciones probables para esta denominación. Tal vez pueda deberse al carácter de los cantos cuyas características, ya dijimos, los sitúan en los ya comentados *melahuac cuicatl* como cantos litúrgicos de revelación, que se dirigen como aspecto funcional al esclarecimiento de lo que les pasará a los guerreros en combate en ceremonias de consagración. Se aludiría, en tal caso, a un modo de exposición o a un género relacionado con los otomíes —y lo decimos a modo de hipótesis— apuntando a una antigua hegemonía cultural que tuvo este pueblo en el centro de México, que les pudo, a su vez, hacerlos representantes de una forma de entender la vida mucho más extendida hace dos mil años.

Tanto en el periodo Clásico (150-650 d.C.), como en el Epiclásico (650-900 d.C.) y en el Posclásico temprano (900-1200 d.C.), la presencia de los otomíes-mazahuas en el altiplano mexicano fue destacada y predominante, asociándose parte de su esplendor con el militarismo que empezó a prodigarse a partir del siglo II. Tanto en Tula como en Teotihuacán, se admite la presencia étnica, si no el predominio, de los otomíes. En Teotihuacán parece que fue uno de los grupos más destacados que configuraron la multiétnica megalópolis, junto con los nahuas nonoalcas, los chocho popolucas y los totonacos. Tras

la caída de Teotihuacán, los otomíes consolidaron su poderío en la región de Toluca y crearon importantes señoríos como el de Cahuacan. Con la llegada de los tolteca-chichimecas, éstos se mezclaron con los otomíes contribuyendo a crear las bases de lo que sería el auge de Tula a partir del siglo X. A pesar de la expansión mexica-tenochca ya en el Posclásico tardío (1200-1521), los otomíes, aún en el siglo XVI, siguieron dominando vastos territorios, incluida la antigua Tula.¹⁰

Es muy probable que los *otoncuicatl* sean el vestigio de todo este devenir histórico y del papel emblemático que pudieron tener los otomíes como “señores de la guerra” en un momento dado. La conformación de una élite militar otomí y su papel en el expansionismo y disgregación de los sistemas sociopolíticos del centro de México, tuvieron que generar ceremonias, prácticas rituales y concepciones ideológicas que establecieron los antecedentes de los cantos *tlamelauhcaoytl* como género que luego sería adoptado por las élites nahuas y adaptados a su lengua como una forma de apropiación del pasado tolteca y teotihuacano.

Se entendería, por tanto, que la visión sagrada, mística y vitalista de la guerra por parte de los mexicas, tendría sus raíces o se integraría perfectamente en una visión de la guerra mesoamericana, que ya se vería representada en los frescos de Teotihuacán como una reflexión de la propia vida a partir de la muerte y la asociación entre los ciclos naturales y los ciclos sociales, donde la destrucción y la construcción son dos caras de un mismo proceso de perpetuación. Hay que recordar, a tal respecto, que en el ejército mexica hay un escalafón que se denomina *otomitl*¹¹ cuyo “uniforme” conserva rasgos étnicos que caracterizan a un tipo de especialista militar o unidad militar a semejanza de otros ejércitos de la historia. Este escalafón es uno de los rangos superiores del orden militar que distinguía al soldado *tequihuah* que lograba hacer un quinto cautivo.

En todo caso, lo que se advierte, como en otros cantos que se han llamado étnicos, es la vinculación con los *yaocuicatl* como cantos de combate, pero también con los *teocuicatl* a través de un nexo estilístico que marca el *tlamelauhcaoyotl*. Pero si ya eran muy complejos de por sí estos vínculos, en este canto entra otro tipo de canto denominado *yahcuicatl*.

La aparición del *yancuicatl* o *yahcuicatl* a principios del siglo XVI, supuso una renovación que atendía a las necesidades de levantar la moral del ejército tras los tropiezos, en el transcurso de la guerra con los pueblos vecinos. El cambio consistió en llevar ciertos cantos litúrgicos a la escena militar. Esta modernización del género pone de manifiesto la apropiación cultural, por parte de los mexicas y los nahuas del siglo XVI, de este tipo de cantos, y los cambios en la concepción funcional de los mismos que responden al acrecentamiento de la ideología místico-militarista.

Existe una referencia alusiva a este hecho en la obra de Ixtlilxochitl, cuyo trabajo historiográfico tiene como una de sus fuentes predilectas, precisamente los cantos. Al hablar de los manejos políticos del severo Motecuzoma Xocoyotzin para reducir la hegemonía de Tetzcoco en la Triple Alianza, sin con ello provocar su disolución, comenta que en su apoyo encubierto a los tlaxcaltecas durante la guerra entre éstos y los acolhuas:

Vuelto que fue Motecuhzoma a su ciudad mandó que las ciudades y pueblos de la Chinampa que solían dar cierto reconocimiento a los reyes de Tetzcuco, no se le diesen más, e hizo otras cosas, con que de todo punto mostró su saña, como muy específicamente lo manifiestan los cantos que tratan de esta tragedia que se intitulan Yacuicatl.¹²

Teniendo en cuenta que tales acontecimientos ocurrieron durante los gobiernos del citado tlatoani Motecuzoma (1502-1520) y del tlatoani acolhua Nezahualpilli (1472-1516), esos cantos de lamento tuvieron como fuente de inspiración aconte-

cimientos datables en torno a la primera década del siglo XVI. A ese respecto, en este canto, como en los cantos de revelación ya mencionados, se hace palpable el impacto que suscitó la masacre en Tlapepéxic, donde murió la flor y nata de la nobleza acolhua a manos de los tlaxcaltecas —aniquilada en el campo de batalla o capturada para su sacrificio— ante la pasividad de sus aliados mexicas que contemplaban desde lejos la matanza. Es desde la impotencia y la impasibilidad, donde el sacrificio colectivo es objeto y excusa para reflexionar sobre la incertidumbre del destino y el sentido de la vida por parte de la nobleza mexica, pero también para expresar la hegemonía que dentro de la Triple Alianza adquiriría, ahora, el ejército mexica y que con los *yahcuicatl* celebraba, ser ahora, la única fuerza suprema que podía avanzar con garantías de triunfo sobre un campo de batalla.

La etimología de esta nomenclatura es algo difícil de establecer, pero creemos que se relaciona con la ya comentada para la palabra *yaqui*.¹³ Vendría a significar “canto de marcha” —*ya(uh>h>n)-cuicatl*— y tendría como fin motivar a aquellos que van a la guerra para que la tomen como un camino de conocimiento y de encuentro con su propio destino, o, incluso, sea entonado durante la marcha o el combate como *yaocuicatl*, fuera del espacio ceremonial de palacios o templos, con un verso más largo y un ritmo más lento acorde con su uso procesional o de desfile.

Volviendo al tema del *otoncuicatl*, quizá el nombrar así a estos cantos¹⁴ se deba a quiénes estaba dirigido o por quiénes debían de ser interpretados como oficiales superiores y cargos supremos, los *otomih*, o para aquellos que quisieran alcanzar ese título a la espera de conseguir su quinto cautivo. De esta forma se explicaría, en parte, esa aparente contradicción entre el desprecio de los nahuas hacia sus coetáneos otomíes y la exaltación guerrera y la reflexión vital, que se desprende de unos cantos que también pueden entenderse como “cantos para otomíes”.

Xopancuicatl otoncuicatl tlamelauhcaoytl

1 Onihuālcac, nicuīcani nepapan xōchitlālpan huel tēēllel-quixtican, tētlamachtican, oncānahuachtōnameyōquiauhtimani, oncān cuicuīca in nepapan tlazotōtōme, oncuīcatlōza in coyoltōtōtl cāhuantimani in intozquitzin in quēllelquixtia in tlōque in nāhuaque yehuā [i]n Dios. O hua ya, o hua ya.

2 Oncān nicaqui in cuīcanelhuayōtl in nicuīcani; tlahahzo ahmo quin tlālticpac in pēuh yēctli yancuīcatl; tlahahzo ōmpa in ilhuicatl itic huālcaquizti in conēhua in tlazocoyoltōtōtl in quimēhuilia nepapan teōquecholme zaquantōtōtl, oncān tlahahzo quiyēctēnēhua in tlōque in nāhuaque. O hua ya, o hua ya.

3 Niyōlpoxāhua in nicaqui a

4 nicuīcani, ahco quīza in notlalnāmiquiliz o,

5 quinpepetlatiquīza in ilhuicame, nelcicihuiliz ehēcayōtiuh in i

6 quinālquixtia in ōmpa ontlatēnēhua in zaquan, huitzitzil in ilhuicatl itic. O hua ya, o hua ya.

7 Auh nohuiāmpa nictlachialtia in noyōllō; auh tlahazo nelli in amo īxquich quēhua in tlazotōtōtl, tlahazo ye oc tlapanahua in ilhuicatl itic īyōllō in tlōque in nāhuaque mochīuhtica ca intlācamo teuhyōtiuh in notlalnāmiquiliz, azo huel quinālquixticaitta [a]zo in tlamāhuizōlli in ilhuicac, ic papāqui in ilhuicac tlazotōtōme īxpan in tlōque nāhuaque. O hua ya, [o hua ya].

Canto otomí para canto de verano al modo de revelación

1 Vine a entrar, soy cantor en variopintas tierras de flores, mucho a la gente hacen que se recreen, allá se extiende una lluvia de rayos de rocío, allá no dejan de cantar variados pájaros preciosos; deposita el canto el pájaro cascabel. Sus trinos difunden el recuerdo y alegran al dueño del cerca y del junto, a Él, a Dios. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

2 Allá oigo el fundamento del canto, yo soy cantor. Quizás no en la tierra empezó el buen *yahcuicatl*; quizás allá en lo profundo del cielo se oiga bien lo que canta el amado pájaro cascabel, lo que le cantan diversos flamencos y el turpial. Allá quizás alaban al dueño del cerca y del junto. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

3 Se me ablanda el corazón, yo lo escucho, ah,
4 yo soy cantor, de lo alto sale mi pensamiento oh
5 que raudo peina los cielos, mi suspiro tempestuoso hey
6 los atraviesa hasta allá donde se expresa el turpial y el colibrí, en lo profundo del cielo. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

7 Pero a todas partes le hago mirar a mi corazón, pues quizás lo verdadero no sea cuanto canta el pájaro precioso, quizás aún sobrepase lo profundo del cielo el corazón del dueño del cerca y del junto; eso es lo que ocurre, si no estuviera lleno de polvo mi pensamiento, quizás pudiera ver cosas maravillosas atravesando el cielo, con las que mucho se regocijan en el cielo los pájaros preciosos que están ante el dueño del cerca y del junto. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

8 Quēnin ah nichōcaz in tlālticpac ye nicān. Tlachazo oncā nemōa-
yān, ninoztlachahuia niquihtoā azo zan ye īxquich in nicān in tlāl-
ticpac ontlami a

9 [I]n toyōlia, mā cuēle ehuātl in tlōque in nāhuaque; mā ōmpa
īnhuan nimitznocuīcatili in ītic mochān, icahuanca¹⁵ noyōllō
ēhua, ōmpa nontlachia in monāhuac in motlōc tipal nemōhua.
O hua ya, o hua ya.

10 Mā xi[c]caqui [i]n nocuīc in tinocnīuh xōchihuēhuētl i

11 nictzotzona ya

12 ilhuicacuīcatl in niquēhua ya,

13 ic niquinmēlelquīxtia in tētēucti xōchicuepōni in noyōllō
izqui xōchitl nictzetzelohua ya

14 ic malī[n]tiuh in nocuīcatzin īxpan in tlōque in nāhuaque. O
hua ya, [o hua ya].

Xopancuicatl otoncuicatl tlamelauhcayotl

1 Xōchicalco nihuālcalaqui a

2 in nicuīcani oncān icac in chālchiuhuēhuētl, oncān chialo [i]n īpal
nemōhuani in tētēuctin xōchitl tzetzeluhtimani, tolcuātectitlā[n]
xōyacaltitlān onāhuiaxtimani in xōchicopaltlenāmactli huel
teyōlquima cāhuiacaīhuintia in toyōllō īxpan in tlōque in
nāhuaque.

3 Ic motoma [i]n tocuīc xōchiāhuiacaīhuinti in toyōllō a

8 ¿Cómo no voy a llorar aquí en el mundo? Quizás allá sea donde se vive, [o] me engañe, yo digo que quizás sólo cuanto hay aquí en el mundo se consume ah

9 nuestra alma, ¡eh!, es Él, el Señor del cerca y del junto. Qué allá con ellos yo te cante en el interior de tu casa, alce la voz mi corazón que parte, allá yo espero a tu lado, junto a ti, tú que eres gracias al que se vive. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

10 Escucha este mi canto, tú que eres mi amigo, [escucha] el tambor florido hey

11 que yo taño, ay,

12 el canto celestial que yo canto, ay

13 Con esto entretengo a los señores, florece mi corazón; cuantas flores yo sacudo, ay,

14 con esto se pliega mi canto ante el Señor del cerca y del junto. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

Canto otomí para canto de verano al modo de revelación

1 En la casa de las flores fui a entrar, ah,

2 soy cantor. Allá está el tambor de jade, allá se ven a Aquél gracias al que se vive, a los señores, las flores que lloviznan, entre los cortes de los juncos, entre las puntas verdes.¹⁶ Extiende su buen olor el incienso de copal de flores, cosas bien deleitosas que emborrachan suavemente nuestros corazones ante el Señor del junto y del cerca.

3 Cuando se desata nuestro canto, se emborracha suavemente con flores nuestro corazón, ah

4 oc ticmati inic nepapan xōchicuīcatl ic ticcehcemēltia in
tlōque nāhuaque Quēn ah tontlaelēhuia [i]n tinocnīuh? Mā no
huēhuētītlān ximoquetza ya

5 nepapan xōchitl īcximāpan a ya

6 chālchiuhocōxōchitl mocpac xi mana ya

7 xiquēhua ya

8 [i]n yēctli yancuīcatl ic mēlelquīxtia in tlōque in nāhuaque.

9 Tle in mach tiquilnāmiqui a

10 cān mach in nemi a

11 [i]n moyōllō ic timoyōlcecenmana ya

12 āhuīcpa tichuīca timoyōlpopoloa ya

13 in tlālticpac ca mach titla[n]tiuh xihuālmocuepa ya

14 xiccaqui [i]n yēctli yancuīcatl ximoyōlciāhua ya

15 xōchiātica ya

16 onāhuiaxtimani oncān niquēua ya

17 in yēctli yancuīcatl, nicuīcani ic niquēllelquīxtia in tlōque
in nāhuaque.

18 Xihuāllachian tinocnīuh in oncān ihca ya

19 [i]n xōchihuēhuētī tōnameyō[tl] ontotōnauhtimani
quetzalehcacēhuāztica ya,

20 on xōpalēuhtimani in oncān ic chialo ic mālhuilo in īpetl in
īcpal in tlōque in nāhuaque, xiccāhua ya

21 in mixtecomatl a

22 xihuālmocuepa ya

23 tohuān xiquēhua in yancuīcatl, nicuīcani, ic niquēllelquīxtia
in tlōque in tlanēciz in ic moyōllōcaltitlān.

4 ya sentimos que con variedad de cantos floridos es como distraemos al Señor del junto y del cerca. ¿Cómo no vas a desearlas, tú que eres mi amigo? Que también entre los tambores te alces, ay,

5 variadas flores están sobre sus pies, ah ay

6 son flores de ocote de jade, pónelas sobre ti, ay

7 eleva ay

8 el buen *yahcuicatl*, con el que se regocija el Señor del junto y del cerca.

9 ¿Qué dicen que recuerdas, ah?

10 ¿Dónde dicen que vive ah

11 tu corazón, con el que siembras vida, ay?

12 De una parte a otra tú te lo llevas, tú te inquietas ay

13 en la tierra; se dice que te vas consumiendo. Regresa, ay,

14 escucha los buenos *yahcuicatl*, remoja el corazón ay

15 con agua de rosas ay

16 por todas partes da buen olor, allá elevo ay

17 el buen *yahcuicatl*, soy cantor, con el que regocijo al Señor del junto y al Señor del cerca.

18 Ven a contemplar, tú que eres mi amigo, allá donde está ay

19 el tambor florido; la claridad del rayo del sol, calienta por doquier con un abanico de plumas, ay,

20 por todas partes reverdece allá; así se mira, se respeta la estera, el asiento del Señor del cerca y del junto. Déja ay

21 la obscuridad ah,

22 regresa ay

23 con nosotros; eleva el *yahcuicatl*, yo soy cantor, con lo que regocijo al Señor del cerca, para que amanezca en tu seno.

24 Tleca [i]n nēn in nicy[ō]coya in nitlaōcolcuīca in ic niquimilnāmiq̄ui in tepilhuān, in tlazomāquīz̄tin, in tlazoteōxiuhme, in quetzaltōtōme in motēyōtico, in motleyōtico in tlālticpac in oc noma caquiz̄ti in intēnyō in ihcahuanca,¹⁷ cāmpa nel tiazque? Ca zan titlācat̄ico ca ōmpa huel tochān in cānin Xīmōayān in o 25 cā[m]pa in yōlihuayān aīc t̄lami an.

¹ Véase el estudio introductorio a los cantos de verano cuarto, quinto y sexto de los cantos llanos de verano.

² Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general...*, p. 468.

³ Jacques Soustelle, "Literatura otomí", Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot (coords.), *Historia de la literatura mexicana*, pp. 241-252; Yolanda Lastra Suárez, *Los otomíes, su lengua y su historia*, pp. 63-65.

⁴ Jacques Soustelle, *ibid.*, p. 244.

⁵ *Idem.*

⁶ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, p. 586.

⁷ Ángel María Garibay, *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, p. 98.

⁸ *Idem.*

⁹ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general... op. cit.*, p. 585.

¹⁰ Yolanda Lastra, *supra.*, *ibid.*, pp. 79-83.

¹¹ Uno de los especialistas que trató de aclarar la cuestión de la organización militar mexica, José Lameiras, no tiene claro si este nombre se deriva de la existencia de un regimiento étnico o sólo nombra un tipo de cuerpo especializado. Lo cierto es que debieron de componer un cuerpo de vanguardia que se distinguía en el manejo de armas arrojadas y de choque, que actuaba tanto en el enfrentamiento directo como en emboscadas y escaramuzas (José Lameiras, *El encuentro de la piedra y el acero*, pp. 70, 83).

¹² Fernando de Alva Ixtlilxochitl, *op. cit.*, p. 241.

¹³ Véase nota 33 del segundo canto.

¹⁴ En apoyo a esta posibilidad está el hecho de que en el manuscrito de *Cantares Mexicanos* (fol. 2v-3r.) se incluye un canto con el título de "*mexicaot̄oncuīcat̄l*", es decir, "canto otomí mexica" o "canto otomí de mexicas", lo que introduce la paradoja de dos atribuciones gentilicias para un canto.

¹⁵ Escrito en el texto original "*ecahuanca*" cuando creemos que debería ser "*icahuaca*", sólo modificamos la vocal inicial para reconocer el verbo. Tanto en este canto como en el octavo, se evidencia el mismo error, aunque también es probable que se quisiera decir "*icahuacan*" o "*incahuacan*", pero en el resto de los cantos se repite con frecuencia la forma "*icahuaca*", "*ihcahuaca*" e "*ihcahuaca yan*",

24 ¿De qué sirve que yo componga? Yo hago cantos plañideros con los que recuerdo a los príncipes, apreciadas ajorcas, apreciadas turquesas, pájaros quetzales que vinieron a lograr fama, lograr honra en la tierra; y todavía resuena clara su fama, lo que se vocea: “¿A dónde iremos de veras?” Sólo nacemos. Allá puede ser nuestra casa donde está el Ximohuayan, oh, 25 un lugar donde se vive, donde nunca se perece, ah.

por lo que creemos que se trata de este verbo y no de un locativo derivado del verbo *cahua*.

¹⁶ *Tolcuatectitla* y *xoyacaltitlan* son dos palabras que plantean problemas de identificación, aunque se advierte su sentido difrasístico o paralístico al ver que aluden en ambos casos a protuberancias o puntas de tipo vegetal. (Cfr. John Bierhorst, *A Nahuatl-English dictionary...*, *op. cit.*, p. 402). En tal caso se supondría que se encierra un sentido metafórico y se alude con la imagen de flores o brotes cortados a las cabezas o penachos caídos en combate, incidiendo en la imagen del campo de batalla como un campo fértil. No obstante, podría ser que también se estuvieran mencionando títulos militares, como el *cuauhteuctli* y el (*cuauh*)*yahcatl*, que distinguen a los que han hecho cautivos de Atlixco, Huexotzinco y Tliluhquitepec, describiéndoles, comparándolos y distinguiéndolos con elementos vegetales (¿capitanes de juncos, guías de pasto verde?), aunque dudamos ante esta opción, pues no es usual que con nombres animados se empleen los sufijos locativos. Es probable, que en estas palabras existan sentidos velados en todo ese conjunto de referencias vegetales.

¹⁷ En el texto original estaba escrito “*incahuanca*”. Pareciera que el escribano esperaba que se repitiera el difrasismo *in inteyo*, *in intleyo*. Véase la nota 15 de este canto.



NOVENO Y DÉCIMO CANTOS DE VERANO (CANTOS DE VERANO MEXICAS AL MODO DE REVELACIÓN)

Estudio de los cantos

Los siguientes cantos que numeramos como noveno y décimo, se encuentran también en *Cantares Mexicanos* (fol. 5r-v, fol. 5v-6r); se les llama cantos de verano mexicas al estilo de cantos llanos o cantos de revelación (*mexicaxopancuicatl tlamelauh-cayotl*), identificando al *xopancuicatl* como un tono de canto. Igual que los cantos de verano otomíes que hemos señalado anteriormente, aquí parece introducirse una clasificación étnica en la nominación de los cantos. Aunque es posible que también se esté aludiendo a cierta posición militar o nobiliar, es evidente que con este nombre se encuadra la región de la que estos cantos son propios: México-Tenochtitlán.

En ellos se repiten las mismas características ya comentadas sobre los *melahuac cuicatl* y los *yahcuicatl*. Hay reflexiones acerca de la vida, el destino, el sentido de la existencia, sobre el valor de lo que dejamos y de lo que esperamos encontrar en el campo de batalla, se triunfe o sea derrotado.

En el noveno canto con esta denominación de canto de verano mexica al modo de revelación, vemos una reinterpretación del canto que se incluyó como quinto tambor en el segundo canto de verano. En este canto se reproducen la totalidad de las

estrofas, las que van de los versos 1-12, versos 16-17 y versos 23-27. Se omiten los versos 13-15 y 18-22. Sin embargo, en este caso el uso del etcétera por el escribano, como vimos en las piezas incluidas en el primer canto, no sólo indican la omisión de una serie de exclamaciones, sino, también, de toda una coda que ya está anunciada en la estrofa anterior o un fragmento ya conocido. Por tal razón, hemos reconstruido algunos de estos etcéteras con la repetición de los consiguientes fragmentos mencionados, y que se deducen de la comparación entre el canto del quinto tambor del segundo canto y el noveno canto.

Las alteraciones, en este caso, muestran cambios en el ajuste de la frase musical y el ritmo, que nos dan a entender que la representación del canto y la danza se adapta a una nueva composición musical. Esto nos pone de manifiesto la importancia de la música sobre el texto, es decir, no se compone una música para un texto, sino un texto que luego se habrá de acoplar a una interpretación musical y una coreografía.

Se advierten, también, modificaciones morfológicas de las palabras que en ocasiones responden a variaciones fonológicas pero, en otras, se aprecian esos ajustes métricos mediante la inclusión de quejidos, partículas y sufijos alargadores.¹ En cuanto al léxico, hay alteraciones muy reveladoras que nos indican que el canto del quinto tambor es previo y que el noveno canto ya es una versión más depurada por la influencia o vigilancia de las autoridades españolas. Mientras que en el segundo canto, en la primera estrofa, se dice que se va al *Mictlan*, en el noveno canto ha sido sustituido por el ambiguo “*ichan*”, lo cual es más lógico si tenemos en cuenta que los religiosos españoles intentaban alterar el concepto del término *Mictlan* para que se aplicara sólo al infierno. De esa forma, no tendría sentido decir en un canto de celebración que uno “se va al infierno”, a no ser que se estuviera admitiendo la pervivencia de concepciones

religiosas mesoamericanas, que no veían en esto un camino de condenación o castigo. Tampoco podemos descartar que fuera un recurso para encubrir el verdadero concepto,² pero el caso es que la solución se ajusta a la métrica.

De igual manera, el préstamo “Tiox” del primer canto ya se encuentra acá empleado de una forma completamente española como “Dios”, lo que nos hace sospechar que este canto se interpretó avanzada la década de 1530.³ Vemos también como la extraña palabra “(ni-)tlacocohua” es modificada por “(n-)ihltlacoa”. No sabemos de cierto si esto representa una pista que nos ayude a establecer la discutida etimología y significado de *tlacocohua* y que se derivara de una hipotética forma *(n-) ihltlacocohua. En tal caso, ambos significados girarían en torno al sentido de “dañar”, pero su comportamiento morfológico plantea algunos problemas para su clara identificación. El único verbo relacionado es *ihltlacoa* o *ihltlacohua*, pero es transitivo, por lo que exige el uso de prefijos que habrían creado la palabra “(ni-)tla-(i)ihltlacoa”, lo que no ha sido así. Tal vez sea porque se le da un sentido pasivo o impersonal a la expresión.

Lo cierto es que la introducción de la forma *ihltlacoa* nos permite suponer que los religiosos quieren integrar el concepto de “pecar”, en este canto, de un modo quizás burdo. Es cierto que tal hecho no parece tener sentido en relación con lo que se está narrando, pero entre los posibles orígenes de la palabra *tlacocohua*, se advierte la supuesta expresión de un sentimiento de aborrecimiento o autoinculpación. Por otra parte, los etcéteras también nos dan a entender que se conocía la versión anterior, y que se omitían partes por estar registradas ya por escrito o ser sabidas.⁴ En todo caso, “*tlacocohua*” era una palabra que por alguna razón, podía o tenía que ser reemplazada por otra similar y no simplemente omitida o alterada desde un uso dialectal o musical; ahora, la traducción de la forma “*nihtlacoa*”, plantea un problema de equivalencias difícil

de resolver y en el que admitimos nuestra impotencia para darle una solución, pues no tienen sentido ninguna de las posibilidades. Por esa razón, lo hemos tratado como un nombre al igual que se hizo con *tlacocohua*.

Como ya dijimos al hablar del tambor quinto del segundo canto, aquí se establece un diálogo donde se incita a evitar actitudes que se podrían denominar entrópicas, es decir, relajadas y acomodaticias cuyo mantenimiento conduce al abandono de las virtudes, al vicio y al desorden. Se advierte una preocupación por que en los jóvenes nobles no anide la cobardía, el conformismo, la pereza, la embriaguez, la mentira y la apariencia. Dependiendo de dónde situemos el canto, este mensaje cobra especial relieve.

Si el canto fue reinterpretado o creado en época avanzada de la Colonia, vemos que el mensaje del cultivo de la virtud les parecía a las autoridades españolas conveniente mantenerlo e incentivarlo, aunque la finalidad del canto iba más allá de hacer un llamamiento para “seguir el camino recto”. Aquí, se expresan una serie de ideales que responden a otro contexto en origen y que tienen que ver con el deseo de conjurar las amenazas contra el orden nobiliario y los valores e instituciones mexicas. Si el canto es anterior, tal vez se aluda a tendencias entre las jóvenes generaciones nobiliarias que podrían explicar la vulnerabilidad del aparentemente disciplinado y fortalecido sistema social mexica-tenochca, en especial, su ejército y clase nobiliar-sacerdotal, que muestra cambios ante la evolución de la ideología militarista y su puesta en práctica.

No olvidemos los lamentables episodios de cobardía y renegación que los nobles tenochcas mostraron al término del sitio de Tenochtitlán, y el traslado de los últimos focos de resistencia a Tlatelolco para escapar de la muerte y el cautiverio de los tlaxcaltecas y españoles. Estas acciones que, según cuentan las fuentes tlatelolcas, merecieron hasta el desprecio de sus

propias mujeres,⁵ ensombrecieron la imagen y el prestigio que pudiera quedar de aquellos nobles y soldados desesperados, perdidos y temerosos ante la inminente derrota y rendición. Seguramente, tanto el peso de la historia previa como posterior a la Conquista, le daban un sentido especial a este canto que pudiera, incluso, considerarse subversivo como “canto de guerra”, tal como advertía Sahagún:

Es cosa muy averiguada que la cueva, bosque y arcabuco, donde el día de hoy este maldito adversario, se absconde, son los cantares y salmos que tienen compuestos; y se le cantan, sin poderse entender lo que en ello se trata, mas de aquellos que son naturales, y acostumbrados a este lenguaje. De manera que seguramente se canta todo lo que él quiere, sea guerra o paz, loor suyo o contumelia de Christo, ni que de los demás se pueda entender.⁶

El décimo canto es una composición similar donde la idea de que la vida es un sueño irreal donde estamos dormidos hasta que despertamos realmente con la muerte es quizás el mensaje más relevante como concepción filosófica.

Es destacable la mención en el verso 22 de “*tonan*”, nuestra madre. Si veíamos en el primer canto la inclusión de *Santa María* como personaje del canto, en éste no podemos decir que haya una alusión mariana en el empleo de la forma *Tonan*. Seguramente, se habla de una divinidad femenina propia del panteón nahua que se caracteriza por la no inclusión de la forma referencial. Este dato nos remite con toda probabilidad a Tlaltecuhтли, tal como se apunta en varios textos en asociación con Tonatiuh.⁷ Sin embargo, el hecho de ir con un verbo de movimiento nos remite al siguiente episodio que recoge Sahagún:

En ese preciso tiempo fue cuando les dieron alcance los mexicanos. Querían cortarles la retirada. / Se tendieron los mexicanos a las

faldas del monte llamado Nuestra Madre (“Tonan”). / Pues cuando hubo amanecido, los españoles se aprestaron; almorzaron. También a su vez los mexicanos se aprestaron. Comen, beben, beben su agua de pinole. / Algunos suben arriba, para ver, para atalayar en disposición de guerra. Estuvieron vigilantes a qué hora se levantan, a qué hora se ponen en marcha los españoles. Su misión y su cometido era estarlos vigilando. / Pues cuando ya van en marcha, cuando emprenden el camino los españoles, los atalayas de guerra comienzan a dar gritos, vienen a decir a los otros: / —¡Mexicanos, ya se van vuestros enemigos! ¡Vamos preparados, vamos todos preparados, juntamente nos movemos, juntamente vamos con ellos ...! ¡No ha de quedar uno solo ...!¹⁸

Quizá por este fragmento se pueda suponer que se refiere a un canto entonado de cara a la persecución de los españoles en su retirada de Tenochtitlán en el verano de 1520, pero es posible que se señale a Tonan como un destino geográfico. Sin embargo, en la traducción no nos hemos decantado por aclarar su sentido último por falta de datos más precisos.



Mexicaxopancuicatl tlamelauhcayotl

[Cuicani]

1 Tlaōcoya in noyōllō, nicuīcanitl, nicnotlamati a ye hua
2 zā ye i[n] xōchitl i[n], zan ye in cuīcatl in, ica nihtlacoa
in tlālticpac ye nicān, mā nēn quitocan in techcocōlia, in
techmiquitlani moch ōmpa onyazque cān o
3 i[n] īchān i o hua ya, [ohuaya].

[Cuicanimeh]

4 I[n]in quēmaniān in ōtonciāhuic, in ōtontlatzihuic toconīnāyaz
in momāhuizzō in motēnyō in tlālticpac mā nēn quitocan. [mā
nēn quitocan in techcocōlia, in techmiquitlani moch ōmpa
onyazque cān o
5 in īchān i o hua ya, ohuaya].

6 In mā zan oc huel nemōhua on in tlālticpac, mā zā nō īhui ān⁹
7 yehuā
8 [i]n Dios quin icuāc onnetēmolo a
9 in tiaque in cānin ye īchān. [Ohuaya, ohuaya]

10 Huin, in titotolīnia mā iuhqui timiquican, mā ōmochīuh
in mān tēchonitocan¹⁰ in tocnīhuān, in mā tēchonahuacan in
cuāuhtin ya
11 ocēlōtl.

[Cuicani]

12 Mā zo quiyōcoli, māca oc xictemachican, cāna [i]n tlahuīca ya
13 īca ya
14 amēchmotlātīli in īpal nemōhuani. [O hua ya, o hua ya].

Canto de verano mexicana al modo de revelación

[Cantor]

1 Está triste mi corazón, soy cantor, yo me compadezco ah eh huy,
2 sólo hay flores, sólo hay cantos por eso soy un *ihltlachohua* en la
tierra, he aquí que por nada digan que nos odian y nos desean
la muerte. Todos allí irán donde oh
3 está su casa hey. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

[Coro]

4 Alguna vez te cansaste, tuviste pereza en ocultar tu dignidad,
tu fama en el mundo. Que por nada digan que nos odian y nos
desean la muerte. Todos allí irán donde oh
5 está su casa hey. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

6 Que también se vive bien en la tierra, también del mismo
modo ah

7 Él,

8 Dios, entonces se busca, ah

9 a donde fuimos, a donde está su casa. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

10 ¡Hey! Estamos apenados, ojalá así nos muriéramos, ojalá
hubiera sido así. Que vengan a hablar de nosotros nuestros
amigos, que vengan a llamarnos la atención las águilas ay,
11 y el jaguar.

[Cantor]

12 Aunque se lo compuse, ya no confiéis que a algún lugar [nos]
lleva, ay;

13 en el que ay

14 os escondió Aquél gracias al que se vive. ¡Oh huy ay, oh huy ay!

15 Ay ya yo, xicnōtlamatican tezcacōācatl ātecpānēcatl, mach
nel amihuīhuinti in cōzcatl in chālchiuhtl i
16 mā ye anmonecti, mā ye antlaneltocati.

Mexicaxopancuicatl tlamelauhcaoyotl

1 Nichōca e hua
2 nicnotlamati niquelnāmiqui ticāuhtēhuazque yēctli ya
3 xōchitl, yēctli ya
4 [i]n cuīcatl, mā oc tonāhuiacan, mā oc toncuīcacan cen ti ya
5 hui, tipolihui ye īchān. [O hua ya o hua ya]

6 Ach tle on ah iuh quimati in tocnīhuān cocoya in noyōllo
cualāni ye hua
7 ayōppan in tlācatihua ye
8 ayōppa piltihua ye
9 yece ye
10 quīxoa [i]n tlālticpac.

11 Oc achitzinca i
12 tētloc ye nicān tēnāhuac ān
13 aīc yezco on, aīc nāhuiaz aīc nihuelamatiz.

14 In cānon nemi a
15 [i]n noyōllō? Ye hua
16 Cān huel ye mochān, cān huel nocalla mani a?
17 [I]n ninotolīnia tlālticpac.

15 ¡Ah hey ay hey oh! Compadeceos, *tezcacoaca*, *atempañeca*. Dicen
que de veras estáis bien borrachos, los que sois joyas, jades, hey
16 No lo aparentéis, no finjáis serlo.

Canto de verano mexicana al modo de revelación

1 Lloro, eh huy
2 me compadezco. Me doy cuenta que dejaremos al marchar la
buena, ay,
3 flor, el buen, ay,
4 canto. Alegrémonos ahora un rato, cantemos un rato, pues del
todo nos ay
5 iremos, desaparecemos [para estar] en su casa. ¡Oh huy ay,
oh huy ay!

6 ¿Qué es lo que de otro modo sienten nuestros amigos? Está
sufriendo, mi corazón se enoja eh huy.

7 No se nace dos veces, eh
8 no se es niño dos veces, eh
9 pues eh
10 se pasa por el mundo.

11 Durante poco tiempo se está
12 cerca de alguien, aquí junto a alguien ah
13 nunca se estará; nunca me alegraré, nunca estaré contento.

14 ¿Dónde mora ah
15 mi corazón? Eh huy
16 ¿Dónde podrá estar mi hogar? ¿Dónde puede estar mi pue-
blo? ah
17 Estoy afligido en el mundo.

18 Zan ye tocontēmaca ye tocontotoma in mochālchiuh, ye on
quetzal malīntoc, zaquan īcpac xōchitl zā ya

19 [i]n tiquinmaca ya

20 [i]n tepilhuān o.

21 In nepapan xōchitl conquīmilo, conīhui[n]ti ye noyōllō ni-
man nichōca ya

22 īxpan niāuh in Tonān.

23 Zan noco[ni]lhuia īpal nemōhua māca ximozōma: māca
ximonequi [i]n tlālticpac mā zo tehuāntin motlōc tinemican i

24 zan ca ye mochān a

25 ilhuicatl ītic a [o hua ya, o hua ya]

26 Azo tle nello nic ya

27 ihtohua nicān īpal nemōhua zan tontēmiqui i

28 Zan toncochitlēhuaco: niquitoa in tlālticpac ye ayāc huel on
tiquilhuia ye nicān a

29 in mā nel ye chālchihuitl, mā [i]n tlamatilōlli on a ya

30 mā zo ya

31 īpal nemōhuani ayāc huel tiquilhuia nicān a.

18 Ya vas a dárselo a la gente, ya vas a desabrochar tu jade, ya
las plumas verdes están trenzadas, y las plumas amarillas que
están sobre las flores sólo ay

19 tú se las das ay

20 a los nobles, oh.

21 [Cuando] diversas flores envuelven, embriagan mi corazón,
entonces lloraré ay

22 ante ella, iré hacia Nuestra Madre.

23 Sólo yo le digo gracias al que se vive: “No te enojés, no seas
déspota en la tierra, que ojalá nosotros junto a ti vivamos hey

24 donde sólo está tu casa, ah

25 en lo profundo del cielo”. ¡Ah, oh huy ay, oh huy ay!

26 Quizás sea verdad lo que yo ay

27 digo, que aquí gracias al que se vive, sólo soñamos hey

28 sólo venimos a despertarnos sobresaltados. Yo lo digo, que
en la tierra no hay nadie al que tú se lo puedas contar, que
aquí ah

29 aunque haya jade, esto es cosa que se desgrana con las ma-
nos ah ay;

30 aunque sea ay

31 a Aquél gracias al que se vive, aquí no hay nadie al que tú
se lo puedas contar ah.

¹ Un recurso muy interesante es forzar la creación de formas perfectivas con diferente procedimiento de formación como en el caso de *otonciauh* (base 2 del verbo) y *otonchiahuic* (base 1 del verbo + sufijo perfectivo *-c*) con una finalidad métrica.

² Parece que existía una verdadera preocupación por descubrir donde se escondía ese *Mictlan* en los textos. Recordemos la glosa que identificaba “*ichan Popocatzin*” como el *Mictlan*. Véase nota 23 del segundo canto.

³ También se observa que en el segundo canto el coro habla en futuro cuando en este canto ya lo hacía en pasado, modificación bastante significativa en cuanto que delata un tipo de referente que ya en la segunda versión se considera histórico.

⁴ Revisese el estudio del primer canto para contrastar lo dicho en el resto de piezas que se incluyen como tambores. Se advertirá cómo los cantos del segundo canto de verano se mantienen más acordes con formas y expresiones rituales propias del culto original, mientras que acá se están ya integrando en formas de celebración presumiblemente más cristianas, como se ve también en el primer canto.

⁵ *Anales de Tlatelolco, op. cit.*, pp. 109-111.

⁶ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, p. 168.

⁷ Véase nota 27 de los cantos de verano cuarto, quinto y sexto.

⁸ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, p. 768.

⁹ Originalmente escrito “*noiuiian*”. Existe una forma adverbial *iuian*, “manosamente, o con tiento”; y una interjección *iuian*, “desatino y locura grande” (Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua mexicana y castellana, op. cit.*) que podía estar aquí reflejada, aunque como se aprecia que son contrarias en el sentido. Sin embargo, se registra la expresión adverbial *çannoiiui*, “de la misma manera, o semejantemente” (*idem.*) que es la que identificamos aquí y que se ha alargado con la incorporación de un sufijo *-an*, recurso que hemos visto es de uso frecuente. En el verso 9 del quinto tambor del segundo canto se emplea *-ya*, pudiendo considerarse ambos variantes del sufijo *-yan* pero como decimos, sin valor semántico.

¹⁰ Originalmente escrito “*techonittocan*”.

UNDÉCIMO CANTO DE VERANO

Estudio del canto

Este undécimo canto de verano está extraído de los *Cantares Mexicanos* (fol. 6r-v). Es de los pocos que poseen un título: “Canto de compromiso¹ para quienes no se despiertan² para la guerra” (*nenonotzalcuicatl inpampa in aquiue ahmo onmixtilia in yaoc*). Por otro lado, tiene un texto introductorio en castellano que, como ya hemos dicho, consideramos se refiere a los cantos precedentes, incluidos antes que éste en la recopilación de *Cantares Mexicanos*.

Este canto mexica tiene todas las características propias de un *yaocuicatl* o canto de guerra,³ y su intención es animar a los asistentes a ir a la batalla en cumplimiento de sus compromisos como nobles miembros y, en consecuencia, también del destino que tienen asignado al llevar a cabo tal cometido. Es evidente que los destinatarios de la arenga son neófitos que acaban de ingresar en las fraternidades militares, “amigos cuyos corazones nada sienten, nunca tienen luz en sus corazones” y a los que se despierta con el canto.

En tal sentido, es bastante probable que este canto se representase con motivo de las ceremonias y fiestas que se realizaban en el mes de *Ochpaniztli*, ya aludidas al hablar del primer canto. Entre agosto y septiembre se hacían ceremonias y sacrificios donde el culto a las divinidades agrícolas –teteoh Innan, Tocih, Tlazolteotl,

Cinteotl— iban muy a la par con la celebración de rituales de consagración militar bajo el amparo de Huitzilopochtli. Como se nos comenta de modo somero en el manuscrito titulado *Calendario mexicano, latino y castellano*:⁴ “En este mes hacía alarde el señor de toda la gente de guerra y de los mancebos que nunca habían ydo a ella, y a éstos daba armas y divisas y los señalaban por soldados para que de allí adelante fuesen a la guerra”.

En este tipo de ceremonias donde tiene lugar el canto que presentamos, este era entonado para aleccionar a los jóvenes nobles que ingresaban en la fraternidad militar y asumían el compromiso de entregar sus vidas en el cumplimiento de la misión que les era asignada: continuar y regenerar el orden social y natural que representaba la era del Quinto Sol y la gloria de México-Tenochtitlán. Para percatarnos mejor de la relación entre lo que el canto nos relata y el tipo de ceremonia semipública dirigida por el principal a cuyo cargo estaba el mando del ejército, vale la pena reproducir algunos fragmentos, en los que fray Bernardino de Sahagún nos da detalles de dicha fiesta de consagración militar. En su *Historia general...*, nos cuenta que:⁵

El señor poníase en su trono en las casas reales; tenía por estrado un cuero de águila con sus plumas, y por espaldar de la silla un cuero de tigre; estaba ordenada toda la gente de guerra, delante los capitanes y valientes hombres, en medio los soldados viejos y al cabo los bisoños iban todos delante del señor así ordenados, y pasaban como haciendo alarde por delante de él, haciéndole gran reverencia o acatamiento, y él tenía cerca de sí muchas rodelas y espadas y plumajes, que son aderezos de la guerra, y mantas y maxtles y como iban pasando a cada uno le mandaba dar de aquellas armas y plumajes.

... Acabado esto, ya estaban haciendo areito en el patio de la diosa Toci, y luego todos los que habían tomado las armas íbanse al areito; éstos a quienes se daban estas armas tenían entendido que habían de morir con ellas en la guerra.

Como se podrá apreciar en el canto, son continuas las referencias a todo aquello que define la ideología místico-militar de los mexicas y que, encontraban en estas ceremonias su plena expresión. La exaltación del campo de batalla como lugar donde mostrar la valentía y el arrojo, tanto en la victoria como en la derrota, encuentra en este canto vívidas imágenes que sacralizan su vivencia como experiencia, en la cual la nobleza militar demuestra una especial naturaleza, que la distingue del resto de los mortales hasta convertirlos en seres divinos. Así, mediante el difrasismo *teoatl, tlachinolli*, “el agua divina, lo quemado”, se designa un evento portador de una sufrida muerte como lo es una guerra o una epidemia.

Sin embargo, en un contexto bélico y ritual, su sentido es el de la batalla sagrada,⁶ y algunos especialistas le otorgan el significado de “sangre” al “agua o líquido divino”, por lo que se entiende dicho difrasismo como “sangre y fuego”. Una batalla se describe hermosamente como una lluvia de objetos preciosos que representan a los hijos de los principales que se agitan y caen en el combate (líneas 20-22), se identifica la lluvia y la batalla como acontecimientos fertilizadores de la tierra.⁷

En el canto se hace una continua prefiguración de su destino glorioso como futuros acompañantes de la divinidad, como miembros de un selecto grupo al que se le ha prometido el acceso a un mundo lleno de deleites duraderos, un jardín repleto de variadas flores fragantes y multicolores donde morar junto a la divinidad, transfigurados en preciosas aves, tal y como ya lo anunciaba el esplendor de sus trajes; al respecto, decía Sahagún: “todos los que bailaban parecían unas flores, y todos los que miraban se maravillaban de sus atavíos...”⁸

Naturalmente, este destino estaría a su alcance siempre que no faltasen a su honor, nobleza y camaradería a causa de la cobardía o el vicio, es decir, que primero estuviera el “respeto a la

guerra”. Por lo tanto, el logro de este destino es su objeto de deseo y el principio rector de su existencia como grupo social que vive para la guerra y para las divinidades que la amparan y que supone el desprecio por la vida particular, presente y terrenal percibida como un sueño del que se habrá de despertar. Como también recoge Sahagún, este sentir era una forma de ver la vida y no era compartida con igual entusiasmo ni compromiso por el resto de la sociedad, que veía con estupor tal juramento de entrega incondicional, así: “Las mujeres que estaban a la mira de este areito, lloraban y decían: Estos nuestros hijos, que van ahora tan ataviados, si de aquí a poco pregonan guerra, ya quedan obligados a ir a ella; ¿pensáis que volverán más? ¡Quizá nunca más los veremos! De esta manera se acuitaban las unas y las otras, y se angustiaban por los hijos.”⁹

En el canto se hace mención a Ce-Ollin, nombre calendárico con el que se reconoce a la diosa Tlazolteotl, a quien estaba dedicada la décimotercera sección del *tonalamatl*. Esta “diosa de la inmundicia” es la divinidad de la regeneración de la naturaleza, del crecimiento de la vegetación y, por tanto, de la sexualidad y la fertilidad, la regeneración y la purificación. Como divinidad agrícola se asocia con otras diosas y advocaciones como Toci, teteoh Innan, Ixcuina, Mayahuel, Chicomecoatl, Xippe Totec y Cinteotl, y también es madre de este último, el “dios del maíz”. En las ceremonias antes mencionadas y en la figura de la diosa Tlazolteotl, lo que se pone de manifiesto es la relación entre el sexo y la guerra¹⁰ como acciones que regeneran y mueven el mundo. La asociación entre estos dioses agrícolas y los dioses guerreros (Tezcatlipoca, Huitzilopochtli) que se produce durante este mes de *Ochpaniztli*, como ya hemos señalado, supone la creencia en la estrecha vinculación entre ambas actividades hacia un fin común como procuradores de “abono”, sea tanto para la tierra como para el Sol, de modo que no es

extraño que, por ejemplo, se ofrezcan en sacrificio guerreros cautivos a la diosa Tocih en el templo de Huitzilopochtli, como relata Sahagún,¹¹ participando en ello militares veteranos. Así, la preparación de los campos para la siembra va a la par con la preparación de aquellos jóvenes principales que ingresan en las órdenes y fraternidades militares, cuya función es servir de sustento “pariendo” cautivos o ser sacrificados como “abono” al Sol.

Este sentido ritual nos vuelve a remitir a toda la cuestión de la “guerra florida”, como combate ritual mediante el cual procurar cautivos y demostrar el valor de los guerreros nobles. La mención en el canto de las inmediaciones del oriente del Cuauhtepetl (“el cerro del águila”), lugar por donde los acolhuas y mexicas se internaban hacia el territorio de Tlaxcala para enfrentarse a tlaxcaltecas, huexotzincas, chololtecas y tliuhquitepecas,¹² considerados enemigos rituales en esos combates, nos recuerda también la celebración de otras ceremonias de *Ochpaniztli* que daban pie para iniciar la “batalla sagrada” ya mencionada y que allí tenía lugar. Como cuenta Sahagún,¹³ tras la celebración de los sacrificios:

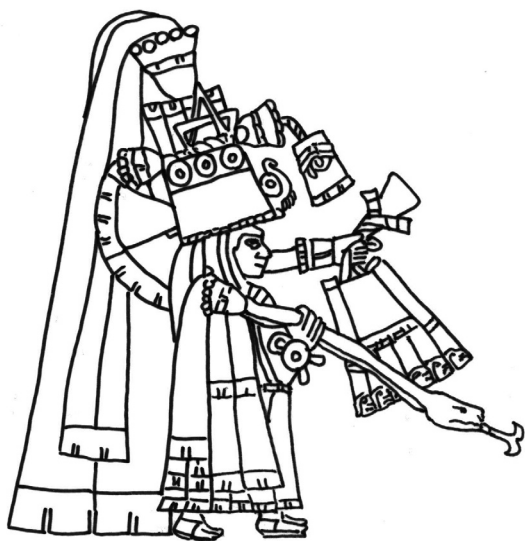
Estaban allí esperando al hijo de la diosa, Cinteotl [...] muchos soldados viejos, y tomábanle en medio e iban todos corriendo, porque habían de llevar el pellejo del muslo de la que murió [Tocih] [...] a un cerro que se llamaba Pópotl tetemi, que era la raya de sus enemigos.

Iban en compañía de éstos muchos soldados y hombres de guerra, con gran prisa, corriendo; llegando al lugar donde había de dejar el pellejo, que se llamaba mexayacatl, muchas veces acontecía que salían sus enemigos contra ellos, y allí peleaban los unos con los otros y se mataban...

En el canto queda bien claro que el objetivo —en este sentido— es la captura de guerreros tliuhquitepecas y tlaxcaltecas¹⁴

por aquellos soldados que reciben las *chimalxochitl* y *cuauhpi-lolxochitl*, vocablos ambiguos que aun con un sentido vegetal,¹⁵ mantienen un significado castrense como insignias militares con las que se distinguen a aquellos soldados que marchan a capturar cautivos para su sacrificio. Por tanto, el canto nos remite a ceremonias de iniciación e ingreso de los nuevos guerreros; se describe tanto el lugar donde tendrán que batallar en su categoría de hijos nobles, con su destino manifiesto como futuros acompañantes del Sol, y el vigor, la iluminación y el gozoso conocimiento de las regiones misteriosas que proporciona la ingestión de flores alucinógenas. De esta manera, ellos llegarán a conocer el “interior de la llanura”, el campo de batalla como un conocimiento reservado en exclusiva a la élite militar frente a otros espacios misteriosos como son la profundidad del agua y del cielo, indicados en anteriores cantos.

Aunque aparentemente no lo parezca, la conservación y la pervivencia de este canto puede deberse a que la divinidad a la que va dirigido, sea Tlazolteotl o su hijo Cinteotl, puede ser reconvertida en la figura del Hijo. La persona del Hijo cristiana, Jesús, fue precisamente traducida al náhuatl con el vocablo “Tepiltzin”, y esta es una invocación con la que vemos ya se designaba a ciertas divinidades a las que los nobles miembros de las órdenes del jaguar y del águila rendían culto, y a las cuales situaban en el cielo.



*Xopancuicatl nenonotzalcuicatl
inpampa in aquiue ahmo ommixtilia in yaoc*

[Cuicani]

1 Nietzotzona [i]n nohuēhuēuh nicuīcatlamatquetl ic niqumōnīxitia ic niqūmi[h]tlehua¹⁶ in tocnīhuān in ahtle inyōllō quimati, in aīc tlathui, īpan in inyōllō ya,

2 o cochmictoque in īpan motīmaloa in mixtecomatl a

3 yohualli, ah nēn niquitohua i[n] motolīnia i

4 mā quicaquiqui i

5 xōchitlathuicacuīcatl oc¹⁷ cēhtzetze[li]uhtimani a

6 huēhuētīlān. A o hua ya o hua i.

7 Tlahuizcalteō[xō]chitl ā

8 on cuepōntimani in i

9 xōchi qui

10 yāopan¹⁸ in tlōque in nāhuaque on ahuachtotōnameyōtimani in teyōlquima a

11 mā xicualitacan in ahtle īpan ontlata o,

12 zan nēn cuepōntimani o

13 ayāc māhaca quelēhuia o

14 in antocnīhuān amo zan nēn ya

15 xōchitl yōliliztlapalneucxōchitla. [O hua ya, o hua ya]

16 Quiyōlcaīhuintia ya

17 in teyōli a

18 zan oncān ye o[n]mani a

19 zan oncān ye on cuepōntimani a

20 cuāuhtepētīlān in yahualiuhcāncopa i ixtlāhuatl ītic a

*Canto de compromiso como canto de verano
para quienes no se despiertan para la guerra*

[Cantor]

1 Toco mi tambor, soy el que compone cantos,¹⁹ de esta manera
yo les despierto, de esta manera yo les pongo en pie a nuestros
amigos cuyos corazones nada sienten, nunca tienen luz en sus
corazones, ay

2 Oh, están muertos de sueño, sobre ellos se echa la noche ah

3 más cerrada; ¿no en vano digo que están apenados, hey?

4 Ojalá vengan a escuchar hey

5 los floridos cantos del alba que aún juntos lloviznan ah

6 junto a los tambores oh hua ay, oh huy hey.

7 La divina flor de la aurora ah

8 se abre por todas partes hey

9 el floreado hey

10 campo de batalla, el Señor del cerca y del junto extiende sus
rayos de rocío, lo que es gozoso, ah.

11 Mirad con agrado aquello que es menospreciado, oh

12 sólo en vano por todas partes se abren, oh

13 no hay nadie que no lo codicie, oh

14 vosotros que sois amigos, no sólo en vano ay

15 es una flor, que está en un jardín de dulces y multicolores
flores de vida, oh huy ay, oh huy ay.

16 Vivamente embriaga ay

17 al alma, ah

18 sólo allá va a estar, ah

19 sólo allá va por todas partes a abrirse ah

20 cerca de Cuauhtepetl, en sus alrededores, en el interior de
la llanura ah

21 oncān inemanayā oc teōātl tlachinōlli a
22 oncān inepoyāhuayān in teōcuāuhtli, **oncān iquiquinaca-**
yan in ocēlōtl, ipixauhyān in nepapan tlazomāquiztetl, inemo-
molotzayān in nepapan tlazopilihuitl, oncān teīntoque oncān
xāmantoque in tepilhuān.

23 Tlacuah yehuāntin in tepilhuān i[n] conelēhuia o:
24 in tlahuizcalxōchitlān ya
25 nemamalīhua²⁰ o
26 ic tētlanehnectia o,
27 in ilhuicac onoc on i Cēolītzin ini o.
28 Tepiltzin a
29 quitzetzelotimani o a
30 in tepilhuān in cuāuhtli ya
31 ocēlōtl, in quinnemachtia o
32 in xōchicuepānalōtl on in quimīhuintia ye yōlxōchiahuechtlī a.

[Cuicanimeh]

33 Inic timomati a
34 in tinochnīuh zan nē ya
35 [i]n xōchitl on in tiquēlehuia on in tlālticpac, quēn toconcuiz
on, quēn tic ya
36 chīhuaz on timotolīnia in tiquimiztlacoa a
37 in tepilhuān xōchitica cuīcatica mā xihuāllachiacan in a
38 tlei īca mihtlēhua²¹ on zan moch yehuāntin in telpilhuān
zacuame teōquecholti tzinitzcā tlatlāuhquechōltin
moyehyēctitinemi o
39 in onmati o in ixtlāhuatl itic an.

21 allá al oriente, se ofrece aún sagrada batalla, ah
22 allá donde se broncea²² el águila divina, allá donde ruge
el jaguar, es donde llovisnan diversas y apreciadas piedras
preciosas, donde se agitan diversos y apreciados plumones, allá
se están despedazando, allá se están destrozando los nobles.

23 ¡Eh! Ellos son los nobles que ésto desean, oh
24 que en el jardín de la aurora ay
25 sean introducidos oh,
26 de este modo ansían oh
27 el cielo donde se tiende Ce-ollin oh
28 el Hijo ah
29 por doquier lo sacuden oh ah
30 los príncipes, el águila, ay
31 el jaguar, a los que les hace que se sientan bien oh
32 con la apertura de las flores, y les emborracha con el rocío de
las flores de vida ah.

[Coro]

33 Por esto te encuentras bien ah
34 tú que eres mi amigo, sólo en vano ay
35 esas flores que ansias en el mundo, ¿cómo irás a recogerlas?,
¿cómo tú, ay,
36 lo harás? Tú que estás apenado, tomas consejo ah
37 de los príncipes por medio de flores y de cantos. Venid a
contemplar, ah
38 ¿Por qué se ponen en pie todos ellos, los que son nobles? Los
turpiales, los flamencos rosas, el pato real, los flamencos rojos
que no cejan de purificarse oh,
39 conocen donde está el interior de la llanura ah.

40 Chīmalxōchitl, cuāuhpilōlxōchitl ic oquichtlamattimani in ya
 41 [i]n tepilhuān xōchicōzcaocōxōchitl ic māh pantimani an
 42 quitīmaloa o
 43 yēctli ya
 44 cuīcatl, yēctli ya
 45 xōchitl imezōh imēlchiquiuh [I]patiuh mochīchua ya
 46 in quicelia on in teōātl tlachinōlli ii
 47 antocnīhuān Tlīliuhquitepēc a
 48 in tiyāōtēhua huēy otlipan a
 49 mā huel xoconmana o
 50 i ye mochīmal o
 51 huel xonica on in ticuāuhtli ya
 52 ocēlōtl a.

¹ El término que se emplea es *nenonotzalcuicatl*, una palabra compuesta por las palabras *nenonotzalli* y *cuicatl*. *Nenonotzalli* no lo registra como tal Molina, pero encontramos palabras como *nenotzalli*, “acuerdo, o determinación de personas congregadas, o concierto y contrato”, *nenonotzaloyan*, “cabildo o lugar de congregación, o acuerdo”, *nenonotzaliztli*, “acuerdo, o cabildo, o enmienda de vida” (Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua mexicana y castellana*, *op. cit.*). Rémi Siméon sí recoge la palabra *nenonotzalli* como “señalado, mostrado” (Rémi Siméon, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*). Creo que el significado con el que aparece en esta composición tiene más que ver con el de compromiso o acuerdo que con el de advertencia, enmienda o regaño, pues en todo el canto no se expresa ningún tono de reproche, sino que parece que va más encaminado a animar y motivar para el combate y, por tanto, para el cumplimiento del deber.

² Este título, a pesar de su aparente claridad, encierra un uso muy especializado de los términos. Es por esto, que la información que encontramos en los diccionarios y que suele corresponderse con el lenguaje común, debe ser revisada. Aquí se emplea el verbo *ixtilia* en su forma reflexiva, que suele entender como “estimarse en mucho con presunción” (Molina, *ibid.*, *supra.*) o “presumir mucho, creerse mucho, querer ser considerado” (Siméon, *ibid.*, *supra.*). En su forma transitiva (*te*-)*ixtilia* también puede significar “respectar a otro” (Molina, *ibid.*, *supra.*). Ahora, también encontramos el verbo *ixtia*: (*mo*-)*ixtia*, “atalayar o asechar” o “advertir y mirar diligentemente” (Molina, *ibidem.*) o “despertar” (Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, *op. cit.*), y (*te*-)*ixtia*, “hazer rostro a los enemigos” (Molina, *idem.*) y “despertar a otro” (Molina, *idem.*). Puede que el significado que se quiera dar sea el de despertar, encarar, afrontar o enfrentar a los enemigos

40 Con flores de escudos y flores de colgantes de plumas se van sintiendo hombres ay
 41 los nobles, que como flores de ocote en una guirnalda de flores se dispongan en fila ah.
 42 Honráis oh
 43 el buen ay
 44 canto, la buena ay
 45 flor, su sangre y pecho se convierten en la paga ay
 46 que recibe la sagrada batalla hey hey.
 47 Vosotros nuestros amigos, a Tliliuhquitepec ah
 48 vamos a la guerra a Hueyotlipan ah.
 49 Que bien muestres, oh,
 50 tu escudo, oh,
 51 bien te mantengas firme, tú que eres águila, ay
 52 él que es jaguar ah.

(despertarse, enfrentarse). La primera parte del canto parece ir en ese sentido, pues se hace hincapié en la necesidad de estar “despabilados” y “vivos” de cara a aquello que les espera a los guerreros, tanto en el combate como en su ascenso a los cielos. La forma verbal puede considerarse como un doble causativo de la forma *ixtia* mediante el uso del prefijo *on-* (Michel Launey, *Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl*, op. cit., p. 185) y el uso del reverencial y del aplicativo como la construcción de una forma reverencial, por lo que se puede entender como “se despiertan” o “se hacen despertar”.

³ Cfr. Miguel León-Portilla, *Literaturas indígenas de México*, op. cit., p. 247.

⁴ *Cantares Mexicanos*, fol. 9v.

⁵ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general...*, op. cit., pp. 134-135.

⁶ Los informantes de Sahagún explicaron esta metáfora como “este dicho se decía acerca de cuando acontecía una gran guerra, o quizás una gran epidemia. Se decía: sobre nosotros ha acontecido, o sobre nosotros cruzó así como agua divina y lo quemado, que quiere decir enfermedad o tal vez eso sea una guerra” (Fr. Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, op. cit., lib. VI, cap. XLIII, fol. 202v.). Traducción propia.

⁷ Si bien en el canto se menciona la figura del *cuicatlamatquetl* y se ha tomado como la denominación del especialista en la composición de cantos que no podemos dejar de señalar, aunque este dato no necesariamente sea proyectable al pasado, que el término *tlamatquetl* actualmente se refiere al cargo o

sacerdote presente en diversas ceremonias de propiciación de la estación de las lluvias y el nombramiento de autoridades locales (Cfr. Danièle Dehouve, “La dualité du pouvoir chez les indiens du Mexique”, comunicación presentada en los Rencontres nanterroises: Les dialectiques du conflit et du pouvoir). Quizá la particular forma de *cuicatlamatquetl* esté aludiendo a un especialista donde cantos y lluvias son una parte consustancial de su función.

⁸ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, p. 135.

⁹ *Idem.*

¹⁰ Para un mejor análisis de toda esta cuestión cfr. Patrice Giasson, “Tlazolteotl, deidad del abono: una propuesta”, *Estudios de cultura náhuatl*, pp. 135-157.

¹¹ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, p. 133-134.

¹² En la cuestión del ascenso en el escalafón militar hay que señalar que existe una especialización guerrera, pues no cualquier cautivo se consideraba un mérito de ascenso. Según algunas fuentes, los únicos enemigos considerados de categoría eran los cuextecas, tenimes, huexotzincas, atlixcas y tliuhquitepecas (Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, p. 461).

¹³ Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general...*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴ Se cita la localidad de Hueyotlipan, que pertenece al señorío de Tlaxcala y donde existía una guarnición permanente.

¹⁵ *Chimalxochitl*, “flor-escudo”, es el girasol, y *cuauhxochitl*, “flor de árbol”, una planta enredadera. Sin embargo, su denominación contiene connotaciones debidas a su significación ambivalente o a la existencia de homófonos, que le confieren un sentido simbólico. Así, diversos autores entienden que son metáforas o designaciones de insignias, ornamentos, emblemas o armas (*chimalli*, “escudo”, *cuauhtli*, “águila”) que hacen referencia a la guerra o a los prisioneros hechos en combate y destinados para el sacrificio (Garibay, *La llave del náhuatl*, p. 343). No obstante, consideramos que, en este caso, nombran metonímicamente a los soldados destinados a capturar a esos prisioneros y, por tanto, son insignias propias de aquellos soldados que han ingresado en las fraternidades militares y nobiliarias especializadas en este cometido (cfr. Garibay, *Poesía náhuatl I. Romances de los Señores de la Nueva España...*, p. 138). Esto se ve más claro, en tanto que la *cuauhxochitl* ha sido reemplazada, en este canto, por la *cuauhpilolxochitl*, introduciendo como término de la composición del sustantivo el *cuauhpilolli* o “colgante de plumas de águila”, atavío que indica la vocación militar de su portador como es el caso de la propia diosa Tlazolteotl.

¹⁶ Sospechamos que podría tratarse del verbo *itztehua*, “ir, partir” (Alexis Wimmer, *op. cit.*), en su forma primigenia y con valor transitivo, o de una forma *ih-t(i)-ehua* igual a la del verbo *ih-cah*, “estar de pie”, por lo que puede entenderse, en todo caso, como “poner en pie”. Hemos optado por tomarlo como la segunda opción aunque no haya registro lexicográfico de esta forma.

¹⁷ Originalmente escrito “*uc ceh*”.

¹⁸ La forma que originalmente estaba escrita “*xochiquiyaopan*”, me parece algo anómala, pues no está claro si quiere decir *xochiyaopan*, “en la guerra

florida” o *xochiquiyauhpan* “en la época de lluvias de flores”. Entiendo que aquí *qui* jugaba el papel de exclamación para marcar el quiebre y lograr vincular la imagen de *xochitl* tanto con *cuepontimani* como con *yaopan*, aunque morfológicamente se integrara en esta última palabra.

¹⁹ El término “*cuicatlamatquetl*” parece ser equivalente con el término *cui-catlamatini*, “componedor de canto”, es decir, como aquel profesional o encargado de practicar la *cuicatlamatiliztli*, “arte o ciencia de canto” (Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua mexicana y castellana, op. cit.*). Para otra posible interpretación, véase nota 7 del undécimo canto; en relación con la morfología de la palabra véase nota 37 del segundo canto.

²⁰ Originalmente escrito “*nemamallihua*”.

²¹ Parece más evidente en este verso que la forma verbal es *ihtlehua*.

²² Hemos optado por conservar el término original, pues se menciona la creencia de que el oscurecimiento de las plumas del águila se debe a su cercanía con el Sol, atributo que la sitúa junto a las divinidades celestiales solares, aunque pueda tener otros sentidos (véase nota 61 del segundo canto).



DUODÉCIMO CANTO DE VERANO

Estudio del canto

Este canto de verano con el que concluimos esta antología de doce cantos, está dedicado a Nezahualcoyotl, señor de Tetzco-co. Nezahualcoyotl es, sin duda, la figura histórica más reconocida y admirada de Mesoamérica, tanto en su época como en épocas posteriores. Este especial tratamiento que ha recibido se debe a muy diversas razones, pero todas ellas tienden a subrayar sus excepcionales aptitudes como gobernante y su apego, en el curso de su vida, al duro camino de la virtud, de la devoción piadosa y de la fidelidad a la memoria de su padre, a su pueblo y a sus amigos y familiares leales.

Nacido en el año uno-conejo (1402 d. C.) en la ciudad de Tetzco-co, hijo del tlatoani Ixtlilxochitl, le tocó vivir un momento convulso y sangriento de la historia del señorío de Acolhuacan, que estaba sometido a las intrigas por el poder y a las ambiciones anexionistas de los gobernantes tepanecas de Azcapotzalco, primero Tezozomoc y después Maxtla.

La muerte de su padre en 1418 a manos de los tepanecas y la usurpación del trono de Tetzco-co por éstos, dieron inicio a una tribulación del joven príncipe por diversos lugares en busca de refugio y apoyo. Acogido y protegido por sus parientes, los gobernantes de México-Tenochtitlán, sufrió repetidos intentos de asesinato por parte de los señores y aliados de Azcapotzalco.

No fue hasta 1427 que con el apoyo de diversos pueblos enemistados con los tepanecas —chalcas, huexotzincas, tlaxcaltecas—, Nezahualcoyotl reconquistó Tetzco. A partir de aquí, se formalizó la alianza entre Tetzco y México-Tenochtitlán que acabaría con la destrucción de Azcapotzalco en 1428 y que sería el germen de la Triple Alianza; junto con el señorío de Tlacopan, diseñaría la geopolítica del altiplano mexicano hasta la llegada de los españoles.

Por su popularidad y ejemplaridad es la figura prehispánica de la que más datos disponemos de su vida y personalidad.¹ Es quizá, por esta razón, que tenemos una semblanza psicológica precisa y compleja, que nos acerca al personaje histórico lejos de mitificaciones. Sus aptitudes y cualidades le hicieron, ya en vida, la encarnación del perfecto gobernante, a semejanza de otras figuras como el rey David, el rey Salomón, el emperador Marco Aurelio o Alfonso X de Castilla; fue un cultivador de toda clase de artes. Por tal motivo, entre sus coetáneos, Nezahualcoyotl gozó de gran fama por su habilidad como guerrero, arquitecto y urbanista, político, legislador, sacerdote y compositor de cantos. Son estas dos últimas facetas, las que le han consagrado como místico y poeta, dos aspectos íntimamente imbricados.

Se le considera el impulsor de aquellas corrientes filosóficas que defendían una vivencia de la religiosidad más contemplativa y pacifista, frente a la ya mencionada visión místico-guerrera propia de México-Tenochtitlán, y que les granjearía a los tetzcos la fama de “afeminados” y “cobardes” por parte de sus aliados y enemigos.² Como sabio, Nezahualcoyotl se le considera un guía espiritual, cuyos cantos son escuchados como palabra recogida y transmitida desde las regiones del conocimiento trascendente, como se expresa en este canto. Es a través de sus viajes extáticos y de sus visiones, como accede al “interior del agua”, esa dimensión trascendente que aparece mencionada recurrentemente en los

cantos y a la que sólo acceden los puros y valerosos, por lo que su biografía se nos narra a modo de historia excepcional:

Jugaba Nezahualcóyotl y cayó dentro del agua. Pero llegaron algunos dioses y lo sacaron. Lo llevaron hasta la cumbre del Monte de las sutiles nieblas (Poyauhtecatli). Allí logró de ellos una gracia. Lo embardunaron con la sangre de las víctimas, con el agua del ardor divino, y estas palabras le dijeron:

—¡Tú serás: lo decretamos! ¡Por tu mano la ciudad (de Azcapotzalco) será asolada!

Inmediatamente lo llevaron al sitio en que había caído y de las aguas salió.³

Como se nos narra en este canto coral, tales viajes se asocian con ciertas plantas alucinógenas, como el *poyomaxochitl* y el *cacahuaxochitl*, de uso y consumo ritual; flores que le permiten retornar al Omeyocan, el espacio de la dualidad original, en un viaje extático.

Como compositor de cantos, fue importante en la lírica religiosa de su tiempo, por lo que se llegó a magnificar su producción, lo que nos hace plantearnos el problema de la autoría y de las atribuciones. Daniel G. Brinton,⁴ a finales del siglo XIX, afirmaba que le eran asignables sesenta cantos. Actualmente, los expertos, más prudentes, le atribuyen aproximadamente treinta cantos,⁵ de aquellos que aún se conservan en las recopilaciones ya mencionadas. El canto de verano que incluimos a continuación, titulado “canto de verano de Nezahualcōyotl”, no es un canto compuesto por él sino un canto de homenaje para él, en el que se destaca su labor como cantor.

Este canto está extraído de la recopilación titulada *Romances de los Señores de la Nueva España* (fol. 38r-v) y su transcripción está tomada de la realizada por Ángel María Garibay,⁶ la cual hemos adaptado según los criterios ya comentados para el resto de cantos.

De Nezahualcoyotzin xopancuicatl

1 Āmoxcalco pēhua cuīca yeyecohua ye hua ya
2 quimoyāhua xōchitl on āhuia cuīcatl. O ha ma iya, hue ha
hua iya, o hua ya, o hua ya

3 Icahuaca cuīcatl o
4 yohualli e hua
5 tihuītz zan quinānquili ya
6 toxōchāyacach quimoyāhua xōchitl on āhuia cuīcatl xōchiticpac
cuīca in yēctli cocoxqui ye con ya
7 totoma āitec. Ho ilili ya ha ilili iyo hui o hui o hui, o hua ya, o
hua ya.

8 Zan ye connānquilia in nepapan quechōl in yēctli quechōl, in
huel ya
9 cuīca. Ha ilili ya ha ililili o hui o hui o hui, o hua ya, o hua ya.

10 Āmoxtlacuīlōl in moyōllō to[n]cuīcaticaco in tictzotzona in
mohuēhuēuh in ticuīcanitl xōpancal a
11 ītec in tonte ya
12 [ā]huilti. Ya ya o ili ya ha ilili lili ili ya o ha ma ha iya, o hua
ya, o hua ya.

13 Zan ticmoyāhua in pōyōmaxōchitl⁷ i,
14 in cacahuaxōchitl i
15 in ticuīcanitl xōpancal a
16 ītec in tonte ya
17 [ā]huilti. Ya ya o ya o li ya ha ilili lili ili ya o ha ma, o hua
ya, o hua ya

Canto de verano de Nezahualcoyotl

1 En la casa de los libros se comienza a cantar, se ensaya eh huy ay,
2 difunden la flor, se disfruta el canto. ¡Oh ah ah hey ay huy ah
huy hey ay, oh huy ay, oh huy ay!

3 Gorjean el canto oh
4 en la noche eh huy
5 que tú vienes, sólo le respondió ay
6 nuestra sonaja floreada, difunden la flor, se disfruta el canto,
sobre las flores canta el virtuoso faisán que ya los ay
7 libera del fondo del agua. ¡Oh ilili ay ah ilili ay oh huy oh huy oh
huy, oh huy ay, oh huy ay!

8 Ya le responden variedad de flamencos al virtuoso flamenco
blanco que bien, ay,
9 canta. ¡Ah ilili ay ah ililili oh huy oh huy oh huy, oh huy ay, oh
huy ay!

10 [Como] pinturas de los libros son tu corazón, vienes a cantar de
pie, tañes tu tambor, tú que eres cantor, en la casa de verano ah
11 en su interior fuiste a la gente ay
12 a alegrar. ¡Ay ay oh ili ay ah ilili lili ili ay oh ah ah ah hay ay,
oh huy ay, oh huy ay!

13 Sólo tú difundes las flores de poyomate, hey
14 las flores de cacao hey
15 tú que eres cantor en la casa de verano ah
16 en su interior fuiste, ay
17 a alegrarles. ¡Ay ay oh ay oh li ay ah ilili lili ili ay oh ah ah, oh
huy ay oh huy ay!

18 Xōchitl i
19 tic ya
20 mana in nepapan xōchitl i
21 ic zan tonte ya
22 [ā]huilti ya
23 titepiltzin⁸ o
24 tiNezahualcoyōtzin ah
25 noyōl quimati momaco on mani ya
26 timocōzcati ya
27 xōpan in xōchitl nō a ma ha om ha ma hay ya ha, o hua ya, o
hua ya.

28 Zan moch ōmpa ye huītze Ōnmeyōcān ilhuicatl i ītec o
29 īca tonte ya
30 [ā]huilti ya
31 titepiltzin o
32 tiNezahualcoyōtzin ah
33 noyōl quimati momaco on mani ya
34 timocōzcati ya
35 xōpan in xōchitl i.

18 Las flores hey
19 que tú, ay,
20 ofreces, son flores variadas hey
21 con las que fuiste ay
22 a alegrarles, ay
23 tú que eres príncipe, ah
24 Oh tú Nezahualcoyotl,
25 me temo que lo que es entregado, es lo que queda, ay.
26 Tú te engalanas ay
27 en verano con estas flores, sí. ¡Ah ah ah oh ah ah ah hey ay ah,
oh huy ay, oh huy ay!

28 Todos de allá venimos, del Omeyocan, en el interior del cielo oh
29 por eso fuiste ay
30 a alegrarles ay
31 tú que eres noble, oh
32 tú Nezahualcoyotl, ah
33 me temo que lo que es entregado, es lo que queda, ay.
34 tú te engalanas ay
35 en verano con estas flores hey. [¡Ah ah ah oh ah ah ah hey
ay ah, oh huy ay, oh huy ay!]

¹ Cfr. José Luis Martínez, *Nezahualcóyotl*.

² Fernando de Alva Ixtlilxochitl, *Historia de la nación chichimeca*, *op. cit.*, p. 203.

³ *Anales de Cuauhtitlán*, citado y traducido por Ángel María Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, pp. 489-490.

⁴ Daniel G. Brinton, *op. cit.*

⁵ Miguel León-Portilla, *Trece poetas del mundo azteca*.

⁶ Ángel María Garibay, *Poesía náhuatl I. Romances de los Señores de la Nueva España...*, *op. cit.*, pp. 92-94.

⁷ Originalmente escrito "puyumaxochitl".

⁸ Originalmente estaba escrito "titepiltzan".

EPÍLOGO

Después de que ustedes, los lectores, hayan leído y examinado lo que se ha expuesto a lo largo de esta antología y estudio, nuestro propósito se habrá cumplido si se ha logrado despertar un renovado interés por todo aquello que gira en torno al mundo de los antiguos cantos nahuas y, además, servir de puente para acceder a la imagen y al pensamiento de una cultura ancestral.

Puede que algunas de nuestras acciones y propuestas, en este libro, hayan ayudado a conocer o a ampliar la visión histórica y cultural que se tiene de la antigua cultura nahua, durante la época de la hegemonía mexica-tenochca y de la conquista española. Todos los cantos incluidos en la celebración de los *xo-pancuicatl*, nos sitúan en una cosmovisión compleja y vitalista que se articula en una lógica donde lo analógico permite una especie de monofisismo metamórfico. Todas las formas responden a una única naturaleza que se manifiesta y transforma en su propia diversidad, una diversidad la más de las veces fugaz. Es esa misma fugacidad la que muestra la animicidad y dinamicidad de un sistema del que no todos pueden ser parte, pues dicha posibilidad de participación responde a un merecimiento que depende de nuestra conducta, la que nos hace vincularnos con las fuerzas mantenedoras de la existencia y, por tanto, definirnos como “divinidad”. Hay una profunda asociación entre sociedad y naturaleza que tiene al hombre y, más especialmente, a los hombres-dios, como nexo con los dioses celestes, que con su movimiento hacen el mundo habitable.

Socialmente, esto se trasluce en la fama y la prosperidad personal, pero que en su sentido social implica el reconocimiento de un logro colectivo, familiar, comunal, social en el cumplimiento de la misión de perpetuar el mundo animado. Su acentuación ideológica o puesta al servicio del poder político, servirá como justificación del expansionismo militar y de la propuesta de las ciudades nahuas, del centro de México, de erigirse como los únicos agentes civilizadores, capaces de desarrollar ese papel cósmico.

A pesar de todo lo que hemos logrado conocer y descubrir en los testimonios textuales y en los vestigios arqueológicos, perduran lagunas y enigmas en el estudio del pasado. En la aclaración de sentidos y significados contenidos en las antiguas palabras que aún se conservan en huellas de sorda tinta, nos enfrentamos, las más de las veces, a limitaciones, deformaciones y olvidos que hacen que dicha labor sea no sólo difícil y esforzada, sino incluso ímproba. En todo caso, el futuro nos depara muchas sorpresas aún en ese objetivo de recuperar la memoria. Cuantos más seamos los que nos acerquemos, nahuas y no nahuas, a las antiguas palabras desde el conocimiento crítico y profundo de las fuentes y la lengua, más rica será la conversación que mantengamos con nuestros antepasados y con nosotros mismos.

Dudo que aquellos viejos creadores, señores, sacerdotes y militares, imaginaran que medio milenio después se conservaría todo aquello envuelto en una nueva niebla y humo que ha mantenido su memoria con una gloria que nunca esperaron. Ya no se trata de recordar sus triunfos, hazañas o consagraciones, sino de reconocerlos por su espíritu de exaltación, compromiso, integridad, entrega y valor, como una parte fundamental del patrimonio cultural de una humanidad que existe y se mantiene más allá del Quinto Sol.

En cada época hacemos preguntas y leemos de otro modo las viejas palabras que aún resuenan de tiempos lejanos y pueblos

remotos. A la luz de nuevos datos se dibujan diferentes perspectivas que nos dicen cosas aparentemente diferentes incluso, ajenas y distantes a nuestra forma de sentir y vivir. Sin embargo, en la información que conseguimos extraer de esos textos antiguos, no dejamos de percibir la constancia del espíritu humano en un devenir que se desenvuelve entre luces y sombras, angustias y esperanzas, incertidumbre y certeza. Son estos cantos, la palpable muestra de la inagotable e insaciable necesidad del ser humano, de expresarse a sí mismo y de explicarse como una parte fundamental de un todo, cuya magnitud y proporción se escapa a nuestros sentidos y a nuestro recuerdo.

El paso del tiempo revelará, quizá por eso mismo, la ingenuidad y confusión de nuestro trabajo de traducción e interpretación y eso será motivo, aunque suene paradójico, de satisfacción. Para avanzar hay, en ocasiones, que andar por caminos que no sabemos a dónde nos llevarán, pero también volver sobre nuestros pasos al ver que no llegamos a ningún lado con ellos. Entonces, deberemos de tomar otra senda más propicia y seguirla. Lo crucial es no quedarnos quietos mirando un camino que el viento amenaza con borrar, y condenarnos a no avanzar y a regresar a la complaciente parada de la idealización y de la suposición. Sirvan, por tanto, nuestros defectos como una invitación a otros para continuar este trabajo desde otras propuestas.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Raquel y Florentino Fernández. (1998). *De Materia Medica Novae Hispaniae. Manuscrito de Recchi*. Ediciones Doce Calles, Aranjuez.
- ANDERSON, A. J. et al. (1976). *Beyond the Codices. The Nahuatl View of Colonial México*. University of California, Berkeley.
- ANDREWS, J. Richard. (1975). *Introduction to classical Nahuatl*. University of Texas Press, Austin/Londres.
- ANÓNIMO. (1945) [1528]. *Anales de la nación mexicana o Manuscrito de Tlatelolco*. Ed. facsimilar de E. Mengin, Copenhagen.
- ANÓNIMO. (1975). *Códice Chimalpopoca: Anales de Cuautitlán y Leyenda de los soles*. Trad. directa del náhuatl de Primo Feliciano Velázquez, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México.
- ANÓNIMO. (2004). *Anales de Tlatelolco*. Paleografía y trad. de Rafael Tena, Conaculta, México.
- AVENI, Anthony F. (1993). *Observadores del cielo en el México Antiguo*. FCE, México.
- BATALLA, Juan José y José Luis de Rojas. (2008). *La religión azteca*. Editorial Trotta, Universidad de Granada, Madrid.
- BAUDOT, Georges. (1992). "Nahuas y españoles: dioses, demonios y niños", Miguel León-Portilla et al. (eds.), *De palabra y obra en el Nuevo Mundo*. Vol. 1: *Imágenes interétnicas*, Siglo XXI, Madrid, pp. 87-113.
- _____. (2004). *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*. UNAM, México.
- BIERHORST, John. (1985a) *Cantares Mexicanos. Songs of the Aztecs. Translated from the Nahuatl, with an Introduction*

- and Commentary. Stanford University Press, Stanford, California.
- _____. (1985b) *A Nahuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares Mexicanos with an Analytic Transcription and Grammatical Notes*. Stanford University Press, Stanford, California.
- BLOCH, R. (1968). *Los prodigios en la Antigüedad Clásica*. Paidós, Buenos Aires.
- BOTH, Arnd Adje. (2005) *Aerófonos mexicas de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlán*. Tesis doctoral, Departamento de las Ciencias Históricas y Culturales de la Universidad Libre de Berlín, Berlín.
- BRINTON, Daniel Garrison. (1887). *Ancient Nahuatl Poetry, containing the Nahuatl text of XXVII ancient Mexican poems*. Philadelphia.
- CAMPOS, Julieta. (1982). *La herencia obstinada. Análisis de cuentos nahuas*. FCE, México.
- Cantares Mexicanos*. (1994). Edición facsimilar, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México.
- CASO, Alfonso. (1953). *El pueblo del sol*. FCE, México.
- CASTILLO FARRERAS, Víctor. (1972). *Estructura económica de la sociedad mexicana según las fuentes documentales*. Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México.
- CONQUISTADOR ANÓNIMO. (1941). *Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la gran ciudad de Temestitan Mexico, escrita por un compañero de Hernán Cortés*. Editorial América, México.
- _____. (1999). *Relación de algunas cosas de la Nueva España, y de la gran ciudad de Temestitán México, escrita por un compañero de Hernán Cortés*, Joaquín García Icazbalceta (comp.), *Colección de documentos para la historia de México*. Edición digital, disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06922752100647273089079/index.htm>>
- CHIMALPAHIN, Domingo. (1998). *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*. Paleografía y trad. de Rafael Tena, 2 vols., Conaculta, México.

- _____. (2001). *Diario*. Paleografía y trad. de Rafael Tena, Conaculta, México.
- DAKIN, Karen. (1986). "Review of *Cantares Mexicanos: Songs of the Aztecs*", *American Anthropologist*. Vol. 84, núm. 4, pp. 1014-1016, American Anthropological Association, Arlington.
- DEHOUE, Danièle. (2002). "La dualité du pouvoir chez les indiens du Mexique", comunicación presentada en los *Rencontres nanterroises: Les dialectiques du conflit et du pouvoir*. Maison de l'Archéologie eth Ethnologie, Nanterre, 4-5 febrero. Disponible en (<http://www.iheal.univparis3.fr/enseignement/index.html>)
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. (1984). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Historia 16, Madrid.
- DÍAZ CÍNTORA, Salvador. (1995). *Huehuetlatolli. Libro sexto del Códice Florentino*. UNAM, México.
- DIBBLE, Charles E. y Arthur J. O. Anderson. (1950-1982). *Florentine Codex; General History of the Things of New Spain*. 12 libros en 13 volúmenes, School of American Research y University of Utah Press, Santa Fe.
- FIGUEROA SAAVEDRA, Miguel. (2002). "In Toltecatoytl: reflexiones en torno al concepto nahua de 'arte' y 'creación cultural'", *Actas del IX Congreso Internacional de Historia de América*. T. 1, Editora Regional de Extremadura, Mérida, pp. 169-174.
- _____. (2005). "Palabras olvidadas, letras borradas. La literatura de los pueblos indígenas de México", *Cuadernos del Minotauro*. Vol. 1, pp. 67-78, Minotauro Digital, Madrid.
- FLORESCANO, Enrique. (1999). *Memoria indígena*. Taurus, México.
- GARIBAY KINTANA, Ángel María. (1963). *Panorama literario de los pueblos nahuas*. Porrúa, México.
- _____. (1965) *Poesía náhuatl II. Cantares Mexicanos*. Paleografía, versión, introducción y notas explicativas de Ángel María Garibay K., Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México.
- _____. (1992) *Historia de la literatura náhuatl*. Porrúa, México.
- _____. (1999). *Llave del náhuatl*. Porrúa, México.

- _____. (2000). *Poesía náhuatl I. Romances de los Señores de la Nueva España*. UNAM, México.
- _____. (2005a). “Historia de los mexicanos por sus pinturas”, Ángel María Garibay K., *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*. Porrúa, México.
- _____. (2005b). *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*. Porrúa, México.
- GARZA, Mercedes de la. (2001). “Uso ritual de plantas psicoactivas entre los nahuas y los mayas”, Y. González Torres (coord.), *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*. Plaza y Valdés, México, pp. 89-104.
- GIASSON, Patrice. (2001). “Tlazolteotl, deidad del abono: una propuesta”, *Estudios de cultura náhuatl*. Vol. 32, pp. 135-157, UNAM, México.
- GRAULICH, M. (1987). *Mythes et rituels du Mexique ancien préhispanique*. Académie Royale, Bruselas.
- HALY, Richard. (1986). “Poetics of the Aztecs”, *New Scholar*. Vol. 10, pp. 85-133, University of California, Santa Barbara.
- HERNÁNDEZ, Francisco. (1959-1984). *Obras completas. Escritos varios*. T. VI, UNAM, México.
- _____. (2000). *Antigüedades de la Nueva España*. Dastin, Madrid.
- Historia mexicana*. (2004). En *Anales de Tlatelolco*. Paleografía y traducción de Rafael Tena. Conaculta, México.
- HORCASITAS, Fernando. (1978). “La narrativa oral náhuatl (1920-1975)”, *Estudios de cultura náhuatl*. Vol. 13, pp. 177-209, UNAM, México, .
- _____. (2004). *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*. 2 vols., UNAM, México.
- IXTLILXOCHITL, Fernando de Alva. (2000). *Historia de la nación chichimeca*. Dastin, Madrid.
- KARTTUNEN, Frances y James Lockhart. (1980). “La estructura de la poesía náhuatl vista por sus variantes”, *Estudios de cultura náhuatl*. Vol. 14, pp. 15-65, UNAM, México.
- KARTTUNEN, Frances. (1992). *An Analytical Dictionary of Nahuatl*. University of Oklahoma Press, Norman.
- KEENE, D. (1969). *La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*. El Colegio de México, México.

- KLOR DE ALVA, J. Jorge. (1992). "El discurso nahua y la apropiación de lo europeo", Miguel León-Portilla *et al.* (eds.), *De palabra y obra en el Nuevo Mundo*. Vol. 1: *Imágenes interétnicas*. Siglo XXI, Madrid, pp. 339-368.
- LAMEIRAS, José. (1994). *El encuentro de la piedra y el acero*. El Colegio de Michoacán, Zamora.
- LASTRA SUÁREZ, Yolanda. (2006). *Los otomíes, su lengua y su historia*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.
- LAUNEY, Michel. (1992). *Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl*. UNAM, México.
- _____. (1997). "La elaboración de los conceptos de diátesis en las primeras gramáticas del náhuatl", K. Zimmermann (ed.), *La descripción de las lenguas amerindias en la época colonial*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, pp. 21-41.
- LEACH, Edmund. (1989). *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo XXI, Madrid.
- LEHMANN, Walter. (1938). *Die Geschichte der Königsreiche von Colhuacan und Mexico*. Text mit Übersetzung von Walter Lehmann. Verlag von W. Kohlhammer, Stuttgart y Berlín.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. (1981). *Trece poetas del mundo azteca*. UNAM, México.
- _____. (1994). *Quince poetas del mundo náhuatl*. Diana, México.
- _____. (1995). *Toltecatoytl, aspectos de la cultura náhuatl*. FCE, México.
- _____. (1996). *Literaturas indígenas de México*. FCE, México.
- _____. (2002). "¿Hay composición de origen prehispánico en el manuscrito de *Cantares Mexicanos*?", *Estudios de cultura náhuatl*. Vol. 33, pp. 141-147, UNAM, México.
- _____. (2006) *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, UNAM, México.
- _____. (2007) "La música en la literatura náhuatl", *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. Vol. XXVI, núm. 103, pp. 8-36, Conaculta-INBA, México.

- LOCKHART, James. (1991). "Care, Ingenuity and Irresponsibility: The Bierhorst Edition of *Cantares Mexicanos*", *Reviews in Anthropology*. Vol. 16, pp. 119-132, Routledge, Nueva York.
- _____. (1999). *Los nahuas después de la Conquista*. FCE, México.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. (1974). "The research methods of Fray Bernardino de Sahagún: The questionnaires", M. S. Edmonson (comp.), *Sixteenth-century Mexico: The work of Sahagún*. University of New México, Albuquerque, pp. 111-150.
- _____. (1989). *Cuerpo humano e ideología*. 2 vols., UNAM, México.
- _____. (1994). *Tamoanchan y Tlalocan*. FCE, México.
- MARTÍNEZ, José Luis. (1972). *Nezahualcōyotl*. FCE, México.
- MATHES, Miguel. (1982). *Santa Cruz de Tlatelolco: la primera biblioteca académica de las Américas*. Secretaría de Relaciones Exteriores, México, pp. 33-34.
- MENDOZA, Vicente T. (1956). *Panorama de la música tradicional de México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.
- MOLINA, Alonso de. (1571a). *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. Casa de Antonio de Spinosa, México.
- _____. (1571b). *Vocabulario en lengua mexicana y castellana*. Casa de Antonio de Spinosa, México.
- _____. (1571c). *Arte de la lengua mexicana*. Casa de Pedro Ocharte, México.
- _____. (2001) [1555]. *Aquí comienza vn vocabulario en la lengua castellana y mexicana*. Edición facsimilar con estudio preliminar de Manuel Galeote, Universidad de Málaga, Málaga.
- MUÑOZ CAMARGO, Diego. (2003). *Historia de Tlaxcala*. Dastin, Madrid.
- NEWMARK, Peter. (1999). *Manual de traducción*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- NOWOTNY, Karl Anton. (1956). "Die Notationen des 'Tono' in den Aztekische Cantares", *Baessler-Archiv*. Vol. 4, núm. 2, pp. 185-189, **Berlin**.
- OLIVIER, G. (1999). "Huehucōyotl, 'Coyote viejo'. El músico transgresor, ¿dios de los otomíes o avatar de Tezcatli-

- poca?”, *Estudios de cultura náhuatl*. Vol. 30, pp. 113-132 UNAM, México.
- OLMOS, Andrés de. (1966). “Historia de México”, Ángel María Garibay, *Teogonía e historia de los mexicanos*. Porrúa, México.
- _____. (1993) [1547]. *Arte de la lengua mexicana*. Introducción y transliteración de Ascensión Hernández de León-Portilla y Miguel León-Portilla, 2 vol., Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.
- ONG, Walter J. (1997). *Oralidad y escritura*. FCE, México.
- PITARCH RAMÓN, Pedro. (1996). *Ch'ulel: una etnografía de las almas tzeltales*, FCE, México.
- POMAR, Juan Bautista de. (2000) [1582]. *Relación de Juan Bautista de Pomar. Tezcoco, 1582*, Ángel María Garibay, *Poesía Náhuatl I*. UNAM, México.
- RABY, Dominique. (1999). “Xochiquetzal en el cuicacalli, cantos de amor y voces femeninas entre los antiguos nahuas”, *Estudios de cultura náhuatl*. Vol. 30, pp. 203-228, UNAM, México.
- ROJAS, José Luis de. (1986). *México Tenochtitlan. Economía y sociedad en el siglo XVI*. El Colegio de Michoacán, FCE, México.
- SAHAGÚN, Fr. Bernardino de. (1906). *Códice Matritense del Real Palacio* (textos en náhuatl de los informantes indígenas de Sahagún). Edición facsimilar de Francisco del Paso y Troncoso, VI y VII, fototipia de Hause y Menet, Madrid.
- _____. (1907). *Códice Matritense de la Real Academia de la Historia* (textos en náhuatl de los informantes indígenas de Sahagún). Edición facsimilar de Francisco del Paso y Troncoso, VIII, fototipia de Hause y Menet, Madrid.
- _____. (1979). *Códice Florentino*. Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana, 3 vols., edición facsimilar, Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, Editorial Giumi Barbèra, México.
- _____. (1992). *Historia general de las cosas de Nueva España*. Porrúa, México.
- _____. (1999). [1583]. *Psalmodia Christiana y Sermonario de los Santos del Año en lengua Mexicana*. Edición, introducción, versión del náhuatl y notas de José Luis Suárez Roca;

- prólogo de Miguel León-Portilla, Instituto Leones de Cultura, León, diputación de León.
- SAUTRON, Marie. (2007). "In izquioxochitl in cacahuaxochitl. Presencia y significación de un binomio floral en el discurso poético náhuatl prehispánico", *Estudios de cultura náhuatl*. Vol. 38, pp. 243-264, UNAM, México.
- SIGNORINI, Italo y Alessandro Lupo. (1989). *Los tres ejes de la vida*. UV, Xalapa, Ver.
- SIMÉON, Rémi. (2006) [1885]. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. Siglo XXI, México.
- SOUSTELLE, Jacques. (1996). "Literatura otomí", Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot (coords.), *Historia de la literatura mexicana*. Vol. 1, pp. 241-252, Siglo XXI, México.
- STEINER, George. (2005). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. FCE, México.
- STEN, María. (1982). *Vida y muerte del teatro náhuatl*. UV, Xalapa, Ver.
- TEZOSOMOC, Hernando de Alvarado. (2001) [1598]. *Crónica mexicana*. Dastin, Madrid.
- _____. (1949) [1609]. *Crónica Mexicayotl*. Traducción directa del náhuatl de Adrián León, UNAM, México.
- TOVAR, Juan de. (2001) [1572]. *Historia y creencias de los indios de México*. Miraguano, Madrid.
- VIESCA TREVIÑO, Carlos. (1997). *Ticiotl, conceptos médicos de los antiguos mexicanos*. UNAM, México.
- WIMMER, Alexis. (2005-2009). *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Disponible en <http://nahuatl.ifrance.com>
- WRIGHT CARR, David Ch. (2007). *Lectura del náhuatl. Fundamentos para la traducción de los textos en náhuatl del periodo Novohispano Temprano*. Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, México.
- ZIEHM, Elsa (ed.). (1970). *Nahua-Texte aus San Pedro Jícora in Durango*, Gebrüder Mann, Berlín.
- ZORITA, Alonso de. (1954) [c. 1554]. *Breve y sumaria relación de los señores de Nueva España*. UNAM, México.

ÍNDICE

Presentación	11
Introducción	17
Presentación a los cantos	83
Primer canto de verano	85
Estudio del canto	85
Segundo canto de verano	107
Estudio del canto	107
Tercer canto de verano	153
Estudio del canto	153
Cuarto, quinto y sexto cantos de verano (Cantos llanos de verano)	161
Estudio de los cantos	161
Séptimo y octavo cantos de verano (Cantos otomíes para canto de verano al modo de revelación)	185
Estudio de los cantos	185

Noveno y décimo cantos de verano	
(Cantos de verano mexicas al modo de revelación)	201
Estudio de los cantos	201
Undécimo canto de verano.	215
Estudio del canto	215
Duodécimo canto de verano	231
Estudio del canto	231
Epílogo	239
Bibliografía	243

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Raúl Arias Lovillo,
Xopancuicatl.
Cantos de lluvias, cantos de verano.
Estudio y edición bilingüe de cantos nahuas,
de Miguel Figueroa Saavedra,
se terminó de imprimir en febrero de 2011,
en Editorial Ducere, Rosa Esmeralda núm. 3 bis,
col. Molino de Rosas, CP 01470, México, DF. Tel. 015556802235.
La edición, impresa en papel cultural de 75 g,
consta de 500 ejemplares más sobrantes para reposición.
En su composición se usaron tipos de la familia Century Schoolbook.
Formación: Guadalupe M. Q.
Edición: Patricia Maldonado Rosales.