

Miguel León-Portilla

“Estudio introductorio a los *Cantares*”

p. 151-295

*Cantares mexicanos.*

*Volumen I: Estudios*

Miguel León-Portilla (edición, paleografía, traducción y notas)

México

Universidad Nacional Autónoma de México,  
Coordinación de Humanidades, Instituto de  
Investigaciones Bibliográficas, Instituto de  
Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones  
Históricas/Fideicomiso Teixidor

2011

344p.

ISBN 978-607-02-2398-3 (obra completa rústica)

ISBN 978-607-02-2399-0 (volumen 1 rústica)

Formato: PDF

Publicado: 29 de julio de 2016

Disponible en:

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cantares/cm01.html>



INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS

DR © 2016, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México

## ESTUDIO INTRODUCTORIO A LOS CANTARES

En las composiciones incluidas en los primeros 85 folios del volumen conservado en la Biblioteca Nacional de México hay, según veremos, grandes diferencias de origen, tema y estilística. Puede afirmarse que en varias de ellas son perceptibles la creatividad, visión del mundo, creencias y recuerdos fabulosos o históricos de los nahuas que produjeron los textos antes de la llegada de los españoles. En esos cantares —a diferencia de otros con clara influencia europeo-cristiana, también en el mismo manuscrito— algo al menos de la antigua oralidad quedó transvasado en lo que Ángel María Garibay describió como “la luminosa prisión del alfabeto”.<sup>1</sup>

En contraparte, en los cantares portadores ya de elementos europeo-cristianos, a veces interpolados o añadidos de varias formas, y ya plenamente en los otros textos también en náhuatl de contenido cristiano, el proceso de su elaboración exigió un gran esfuerzo lingüístico y epistemológico. Se dirigió éste a expresar en náhuatl conceptos ajenos por completo a la mentalidad indígena. Tales producciones cristianas, que a algunos podrán parecer hoy de mucho menor interés, son dignas de atención como tema de análisis en el campo del conocimiento y la comunicación intercultural e interlingüística. A través de ellas pueden estudiarse y valorarse los procedimientos que se desarrollaron para lograr

1 Ángel María Garibay K., *Historia de la literatura náhuatl*, 2 v., México, Porrúa, 1953-1954, v. I, p. 15.

transmitir a gentes de cultura radicalmente distinta ideas, muchas de ellas sutiles y de connotaciones muy complejas. Dicho de otro modo, el estudio de los ejemplos, sermones, biografía de un santo, “memoria” sobre la muerte e historia y reflexión sobre un asunto tan particular como el de la pasión del Dios supremo hecho hombre, puede arrojar luz para explorar los recursos de que dispone la mente empeñada en argumentar para hacerse comprender.

En el presente volumen la atención se concentra exclusivamente en los “Cantares”, dejando para otros lo concerniente a los mencionados textos cristianos, las fábulas de Esopo en náhuatl y los escritos de Bernardino de Sahagún en español. En esta introducción —por necesidad un tanto extensa y para algunos tal vez árida— trataremos de los siguientes temas:

- Perduración y aprovechamiento temprano de los cantares como fuentes testimoniales.
- Ocaso y redescubrimiento de estos cantares.
- Registro de varias fechas en el manuscrito.
- Modernos estudios y versión de los cantares en lenguas europeas.
- Autorías de los cantares incluidos en el manuscrito.
- Temática de los cantares.
- Partes o secciones que pueden percibirse en el manuscrito.
- Escenario, métrica y música de los cantares.
- Problemas de traducción y características de esta edición.

*Perduración y aprovechamiento temprano de los Cantares  
como fuentes testimoniales*

Los primeros en interesarse en el aprendizaje, enriquecimiento y conservación de los cantares, en todas sus variantes temáticas y de forma, fueron los sacerdotes, los *tlamatinime* o sabios y otros muchos en el ámbito de los pueblos nahuas. Consta así que sobre todo en los *calmécac*, escuelas sacerdotales, su estudio formaba parte de lo que allí se enseñaba:

*Cenca huel nemachtiloya in cualli tlahtolli, in cuicatl, in quilhuia teocui-catl, amoxohtocah.*

Mucho se estudiaba el lenguaje correcto, los cantos, los que llamaban cantos divinos, los seguían en sus libros.<sup>2</sup>

La mención de que “seguían los cantos en sus libros” se complementa con otro testimonio que habla de *cuicámatl*, “papeles de cantos”.<sup>3</sup> Muestra esto que había códices o libros en los que de alguna forma se registraba al menos la enunciación de tal género de composiciones. Conviene notar aquí que desde los tiempos teotihuacanos parece que, valiéndose de signos glíficos, hubo enunciaciones de cantares. De ello son probable muestra algunas pinturas murales de hacia el siglo v d. C. En ellas se ven volutas o vírgulas floridas, que representan el canto, en

2 *Códice florentino*, 3 v., El Gobierno de la República edita en facsímil el Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana, México, Secretaría de Gobernación, 1979, ils., v. I, f. 39r.

3 *Ibidem*, v. II, f. 141v.

cuyo interior, a modo de infijos, hay secuencias glíficas. En una de esas pinturas, localizada en uno de los muros de un palacio de Tepantitla, Teotihuacan, se contempla esta secuencia de caracteres glíficos: “piedra preciosa” (*chalchihuitl*, “jade”, frecuente evocación de “la vida”); la huella de un pie (que denota *ohkli*, “camino”); el signo de movimiento relacionado con el Sol (*ollin*) y asimismo otro que denota “corazón” (*yóllotl*). Una posible “lectura” de esta secuencia sería “Mi vida se dirige al que es Dador de ella, el Sol, así lo quiere mi corazón”.

Además de indicios como éste de enunciaciones de cantares en tiempos muy anteriores al periodo mexica, se conservan transcripciones en escritura alfabética de antiguas composiciones que, según se indica, proceden de códices y fueron realizadas independientemente por escribanos indígenas hacia mediados del siglo XVI. Ejemplos de esto los proporciona la *Historia tolteca-chichimeca* (o *Anales de Cuauhtinchan*) donde se incluyen varios cantos de los que se dice se entonaban en años remotos.<sup>4</sup>

Como provenientes del periodo mexica y de diversos lugares del ámbito de los pueblos de lengua náhuatl, sobre todo en el Altiplano Central, pueden considerarse algunos de los cantares transcritos en el manuscrito que aquí se publica. Dado que de esto habremos de ocuparnos con detenimiento al hablar del origen de estas producciones, nos limitaremos a ofrecer ahora varios testimonios de bien conocidas personas que escribieron sobre la perduración de muchos “cantares paganos” hasta bien entrado el siglo XVI.

4 *Historia tolteca-chichimeca*, edición preparada por Paul Kirchhoff, Luis Reyes García y Lina Odena Güemes, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 166.

PERDURACIÓN Y APROVECHAMIENTO DE LOS *CANTARES*

Consta en lo expresado por frailes como Toribio de Benavente Motolinía, Diego Durán y Bernardino de Sahagún, así como por personajes como Francisco Cervantes de Salazar y por disposiciones del Tercer Concilio Provincial Mexicano que, desoyendo prohibiciones, muchos viejos cantos se mantenían vivos.

Comenzaré con lo que escribió Motolinía hacia 1540. Describió él en varios lugares de su *Historia* los que llama “bailes y danzas” en las fiestas de los indios. Aunque generalmente se refiere a aquellas de las que tuvo información o alcanzó a contemplar recién llegado a México, atiende también expresamente a su supervivencia. Da asimismo pormenorizada noticia de cómo procedían en los bailes, así como de qué forma eran el acompañamiento musical y el modo de entonar “cada verso o copla [que] repiten tres o cuatro veces y van procediendo y diciendo su cantar bien entonados”. Enseguida hace ver lo que seguía ocurriendo al tiempo en que escribía:

Los que andan en este medio [de las fiestas] en los grandes pueblos son más de mil y las veces más de dos mil [...]; antes de las guerras [de la Conquista], cuando celebraban sus fiestas con libertad, en los grandes pueblos se ayuntaban tres o cuatro mil y más a bailar. Después de la Conquista, la mitad, hasta que se fue disminuyendo y apocando el número.<sup>5</sup>

5 Toribio de Benavente, Motolinía, *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales della*, edición de Edmundo O’Gorman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1971, p. 83-384.

Por su parte el doctor Francisco Cervantes de Salazar, que fue rector de la Real y Pontificia Universidad de México y asimismo cronista de la ciudad, notó hacia 1569 tratando “de bailes o areytos de los indios”:

Son los indios tan aficionados a estos bailes que, como otras veces he dicho, aunque estén todo el día en ellos, no se cansan; y aunque después acá se les han quitado algunos bailes y juegos, como el del batey y patol de frisoles, se les ha permitido, por darles contento, este baile, con que, como cantaban alabanzas al demonio, canten alabanzas a Dios que sólo merece ser alabado, pero ellos son tan inclinados a su antigua idolatría que, si no hay quien entienda muy bien la lengua, entre las sacras oraciones que cantan mezclan cantares de su gentilidad. Y, para cubrir mejor su dañada obra, comienzan y acaban con palabras de Dios, interponiendo las demás gentílicas abajando la voz, para no ser entendidos y levantando en los principios y fines cuando dicen Dios.<sup>6</sup>

Relato parecido es el que hizo el dominico Diego Durán cuando, en su *Historia de las Indias de Nueva España*, habla de cómo solapaban los indios sus idolatrías en sus fiestas y cantos:

Digo que no se debe disimular ni permitir que ande aquel indio representando su ídolo y a los demás cantores sus idolatrías, cantos y lamentaciones, los cuales cantan mientras ven que no hay quien lo entienda presente. Empero, en viendo que sale el que los entiende, mudan el canto y cantan el canto que compusieron de San Francisco, con el aleluya al cabo

6 Francisco Cervantes de Salazar, *Crónica de la Nueva España*, 3 v., publicada por Francisco del Paso y Troncoso, Madrid, Hauser y Menet, 1914, v. II, p. 46.

para solapar sus maldades y, en trasponiendo el religioso, tornan al tema de su ídolo.<sup>7</sup>

Aceptando, en cambio, la necesidad de que se siguieran entonando y aun componiendo cantares al modo antiguo en loor de los señores indígenas, añade Durán:

Los cuales cantores tenían sus salarios [...] pues no discrepa de lo que se dice del Rey nuestro señor tiene en su capilla y el Arzobispo de Toledo otra, y el otro señor, otra. Lo mismo sabemos de esta tierra y hoy en día los tienen los señores [indígenas] de los pueblos a su modo antiguo. Y no lo tengo por inconveniente pues ya no se hace sino a buen fin, para no decaer de la autoridad de sus personas, pues también son hijos de reyes y grandes señores, como cuando lo han sido.<sup>8</sup>

De fecha posterior, 1583, es lo que fray Bernardino de Sahagún consignó sobre la pervivencia de cantares paganos en el “Prólogo al lector” en su *Psalmodia christiana*, aparecida en México ese mismo año. Señalando que se había insistido entonaran sólo preces a Dios y a sus santos, se duele de que

en otras partes, y en las más, porfían de volver a cantar sus cantares antiguos en sus casas o en sus tecpas [recintos comunales] (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 en un estilo tan

7 Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, 2 v., México, Porrúa, 1967, v. I, p. 122.

8 *Ibidem*, v. I, p. 195.

oscuro que no hay quien bien los pueda entender sino ellos solos, y otros cantares usan 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 esto y no los quieren dejar. Para que se pueda fácilmente remediar este daño, este año de 1583 se han impreso estos cantares que están en este volumen, que se llama *Psalmódia christiana en lengua mexicana* para que del todo cesen los cantares antiguos.<sup>9</sup>

Dos años más tarde, al celebrarse el Tercer Concilio Provincial Mexicano, y dando prueba de que seguían entonándose cantares al modo antiguo, en una de las advertencias del doctor Ortiz de Hinojosa se expresa lo siguiente:

Porque los indios olviden del todo sus viejos cantares que usaban en su gentilidad, se introduzca un libro de himnos y cantares que compuso en la lengua mexicana agora el padre fray Bernardino de Sahagún, de la Orden de San Francisco.<sup>10</sup>

Los testimonios citados muestran ampliamente la perduración más o menos oculta de los que reiteradamente se llaman “viejos cantares”, notándose además sobre su temática que en ellos alaban a sus dioses y a sus antiguos señores o evocan hazañas guerreras y dan salida a creencias que deben quedar en el olvido. Paralelamente a estos testimonios hay otros en los que hablan acerca de esos cantares quienes los conocieron,

9 Bernardino de Sahagún, *Psalmódia christiana y sermonario de los sanctos del año en lengua mexicana*, México, Casa de Pedro Ocharte, 1583, prólogo.

10 José A. Llaguno, *La personalidad jurídica del indio y el III Concilio Provincial Mexicano*, México, Porrúa, 1963, p. 215.

consultaron e incluso aprovecharon en sus indagaciones históricas y también de índole lingüística. Veamos lo que en algunos de ellos se expresa.

*Estudiosos de los siglos XVI y XVII que aprovecharon como fuentes los antiguos cantares*

Quienes conocieron, de un modo o de otro, los viejos cantos y se valieron de ellos en sus trabajos pueden distribuirse en dos grupos. Por una parte están los que los tomaron en cuenta para sus indagaciones históricas. Por otra, los que, en menor número, los citaron como ejemplos de literatura en obras de carácter lingüístico, tales como “artes” o gramáticas del náhuatl.

Entre los primeros encontramos a varios de los ya citados que dieron cuenta de la supervivencia de esos viejos cantos. Ellos son Toribio de Benavente Motolinía y Bernardino de Sahagún, así como los también franciscanos Jerónimo de Mendieta, Juan de Torquemada, el dominico Diego Durán y el jesuita Juan de Tovar. A éstos deben sumarse varios indígenas y mestizos, como los autores anónimos de algunos anales, entre ellos los de *Tlatelolco*, *Cuauhtitlán* y *Cuauhtinchan*; también el llamado Juan Bautista en su *Diario*, Fernando Alvarado Tezozómoc en su *Crónica* y Chimalpain Cuauhtlehuanitzin en sus *Relaciones*, y los mestizos tezcocanos Juan Bautista Pomar y Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, así como los tlaxcaltecas Diego Muñoz Camargo y Juan Ventura Zapata.

Todos, o casi todos, al referirse a tales cantares, y no pocos al acudir a ellos como fuentes de información, suelen hacerlo mencionándolos juntamente con los códices o libros de pinturas y caracteres glíficos. Podría decirse así que la gran mayoría de esos bien conocidos cronistas

o historiadores coinciden en la importancia testimonial que debe concederse a estos géneros de composiciones.

No queriendo ser prolijo, no citaré a todos los autores mencionados que hablan o aducen antiguos cantares. En plan selectivo, comenzaré con la que parece ser la referencia más antigua a este género de composiciones nahuas. Procede ella de los *Anales de Tlatelolco*. Es un canto entonado por el nonohualca Tímal que actuó cuando los mexicas estaban aún en Chapultepec. La composición, abundante en metáforas, registra, como más tarde los “Cantares mexicanos”, una serie de sílabas exclamativas no-léxicas tales como *yohuay yohuaya*.<sup>11</sup>

Además de este y otros cantos, presentan los mismos *Anales* uno de lamentación de los mexicas recordando su derrota en Chapultepec a manos de los tecpanecas. En él hay expresiones idénticas al que aparece en los folios 60r - v de “Cantares mexicanos” y también en *Anales de Cuauhtitlán*, folio 16. Sólo citaré otro más, entonado por los tlatelolcas después de su victoria sobre los cuetlaxtecas que se habían aliado con los tlaxcaltecas, huexotzincas y cholultecas en tiempos del señor Moquihuixtli.<sup>12</sup> Quienes en temprana fecha pusieron en escritura alfabética los *Anales de Tlatelolco* acudieron ciertamente como fuentes testimoniales a los cantares que allí citaron.

Dado que ya he aducido a Motolinía, Cervantes de Salazar y Sahagún a propósito de la perduración de estas expresiones muy avanzado el siglo XVI, me referiré sólo al indígena Juan Bautista, a Juan de Pomar, al

11 *Anales de Tlatelolco*, en *Codicum Americanorum Medii Aevi*, Copenhague, Munskhard, 1945, t. II, f. 8.

12 *Anales de Cuauhtitlán*, en *Códice Chimalpopoca*, traducción de Primo Feliciano Velázquez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975, f. 25.

jesuita Juan de Tovar, a Juan de Torquemada, Chimalpain y Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, así como de fecha anterior, a Antonio Valeriano. De este último procede verosímilmente hacia 1556 —como lo ha mostrado Edmundo O’Gorman<sup>13</sup> y lo he podido corroborar—<sup>14</sup> el relato conocido por sus primeras palabras como *Nican mopohua* sobre la Virgen de Guadalupe. Ahora bien, el examen del mismo muestra que en él se incluyeron numerosas expresiones procedentes de “Cantares mexicanos”. Más aún, la estructura del *Nican mopohua* guarda considerable semejanza con la del primer canto de nuestro manuscrito.

Debemos al *Diario* del indígena Juan Bautista una noticia acerca de la fiesta de San Francisco de 1567, tal como la celebraban en Tlatelolco. En ella, nos dice, se entonaba el *pipilcuícatl*, “canto de niños”. Éste, por cierto, está incluido como cantar LXI en los folios 46r-47v del manuscrito que aquí se publica. Va él precedido de una nota en náhuatl que, traducida, dice:

Aquí empieza el Pilcuícatl, “canto de los niños” o Piltoncuícatl, “canto de niñitos”, que hace mucho se entonó allá en México, en la fiesta de San Francisco. Se compuso en nuestro tiempo cuando vivíamos allá en la iglesia, siendo aún niñitos.<sup>15</sup>

- 13 Edmundo O’Gorman, *Destierro de sombras: luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1992, p. 16-20.
- 14 Miguel León-Portilla, *Tonantzin Guadalupe, pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el “Nican mopohua”*, México, El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 53-58.
- 15 Este diario fue editado por Luis Reyes y apareció con el título *¿Cómo te confundes? ¿Acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Biblioteca Lorenzo Boturini de la Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2001, f. 46r.

La descripción que hace Juan Bautista es ciertamente interesante y merece ser transcrita:

Septiembre, 1567. En él se enseñaba a quienes vivían en la iglesia el *Pilcuícatl*, “canto de niños”. Lo enseñaban allá en la iglesia. Lo hacían aprender por disposición de nuestro amado padre fray Pedro de Gante.

Decía él que se cantará cuando venga la fiesta de San Francisco y luego por todas partes se entonará con fuerza. ¡Cómo habrán de venir a vernos todas las gentes de la ciudad! Y a los que estaban cantando, los alimentaban los que vivían en el templo, los que enseñaban.

Y cuando llegó la fiesta de San Francisco, en un sábado, entonces se entonó bien el canto. Los que dirigían la danza, gente del templo, Francisco Quetzaláyotl, Francisco Matlalaca, Andrés Motecpillitohua, Juan Totócoc y Juan Martín, recibieron las insignias, un casco, un escudo, un tocado de plumas de garza, todo pertenecía a Aztahuacan, “el lugar de las garzas”.

Y el pueblo y los señores de todas partes de la ciudad venían a bailar. Y traían consigo todas sus insignias y lo que habían de llevar a cuestras. Y Juan Martín, Andrés y Francisco también bailaban. Y cuando se vio el *xilanécatl*, “baile del estómago inflado por el viento”, se supo que era pertenencia de los cordeleros. Y cuando se vio el baile del Tepozpánitl, “baile de la bandera de cobre”, trajeron con él las insignias de Cihuateocaltitlan, del “lugar del templo de las mujeres”, y un tocado con plumas de pájaro y dos dalmáticas, una amarilla y otra roja...<sup>16</sup>

No está del todo claro si el *pipilcuícatl* fue composición de fray Pedro de Gante. De cualquier forma, si ello fue así, debió contar él con el

16 *Ibidem*, f. 20r.

auxilio de sus colaboradores nahuas. Como puede verse, es éste otro de los casos en que testimonios independientes permiten documentar la procedencia de los “Cantares”. Son también dignas de atención las menciones que hace Juan Bautista de los otros bailes, verosíblemente acompañados por sus respectivos cantos, el *xilanécatl* o sea el del “estómago inflado por el viento” y el *tepozpánitl*, “el de la bandera de cobre”.

El tezcocano Juan Bautista Pomar, autor de la *Relación de 1582*, y probable compilador de otra colección de cantos y poemas en náhuatl,<sup>17</sup> afirma en varios lugares que acudió, como fuente, a “cantares antiquísimos”. He aquí sus palabras:

Habiendo hecho muchas diligencias para ello, buscando indios viejos y antiguos [...], buscando cantares antiquísimos, de donde se coligió y tomó lo más que se ha escrito.<sup>18</sup>

En otro lugar pondera el reconocimiento que se daba a los poetas, los *cuicapicque*, es decir a los que componían cantos:

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 admirado porque así eternizaba con estos cantos la memoria

17 Ángel María Garibay K., *Poesía náhuatl*, I. *Romances de los Señores de la Nueva España. Manuscrito de Juan Bautista Pomar. Tezcoco, 1582*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1964.

18 *Ibidem*, p. 152.

y fama de las cosas que componía y por esto era premiado no sólo del rey pero de todo el resto de los nobles.<sup>19</sup>

Reiterando Pomar que los cantos han sido para él fuente muy importante, insiste:

Cuánto más que lo que testifica esta verdad son los cantos viejos y antiguos donde en muchas partes de ellos tratan de ello.<sup>20</sup>

Un distinguido historiador, que también acudió a antiguos cantos y códices, fue el jesuita Juan de Tovar. Dejó él un valioso testimonio acerca de la forma como los nahuas preservaban su historia y otras composiciones literarias. Dicho testimonio lo aportó en una comunicación que dirigió al también jesuita e historiador José de Acosta. Le había él preguntado cómo era que los indígenas, no contando con una escritura alfabética, podían mantener el recuerdo de aquello que componían. Citaremos la parte más pertinente de lo que Juan de Tovar expresó al respecto:

Para tener memoria entera de las palabras y traza de los parlamentos que hacían los oradores y de los muchos cantares que tenían, que todos sabían, sin discrepar palabra, los cuales componían los mismos oradores, aunque los figuraban con caracteres, pero para conservarlos por las mismas palabras que dijeron los oradores y poetas, había cada día ejercicio de ello en los colegios de los mozos principales, que habían de ser sucesores, y con la continua repetición, se les quedaba en la memoria, sin discrepar palabras [...] y de esta manera se conservaron muchos parlamentos, sin

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 196.

discrepar palabra, de gente en gente hasta que vinieron los españoles que en nuestra letra [con el alfabeto] escribieron muchas oraciones y cantares que yo vi, y así se han conservado.<sup>21</sup>

Valiéndose de lo que algunos ancianos de México, Tezcoco y Tula le refirieron y también de las pinturas con caracteres que le mostraron, pudo el padre Tovar escribir su historia aprovechada en buena parte por su pariente, el dominico Diego Durán.

Atendamos ahora a “otro Juan”, en este caso el franciscano padre Torquemada. En varios lugares de su *Monarquía indiana* afirma que acudió a cantos y poemas nahuas en busca de testimonios acerca de lo que está refiriendo. Así, por ejemplo, al hablar de la guerra que hicieron los de Huexotzinco a los tlaxcaltecas cuando vinieron a establecer su asentamiento, escribió:

Esta guerra, como aquí la hemos contado, dejó en memoria un famoso y valeroso capitán llamado Tequanitzin, en unos versos y cantos que compuso de las hazañas de sus antepasados los teochichimecas [...] Y por ser tenido este capitán por muy valeroso y puntual en sus palabras, he querido hacer memoria de él y referir estas guerras según las dejó él dichas en la lengua náhuatl que llamamos mexicana.<sup>22</sup>

¿Podría ser ella alguna de las composiciones incluidas en “Canta-

21 En Joaquín García Icazbalceta, *Don fray Juan de Zumárraga*, 4 v., México, Porrúa, 1947, v. iv, p. 92-93.

22 Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, 7 v., edición coordinada por Miguel León-Portilla, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975-1983, v. i, p. 368.

res mexicanos”, intituladas *tlaxcaltecáyotl* o aquella otra que habla de una guerra entre los huexotzincas y los tlaxcaltecas (folios 7v-7r) la que mencionó Torquemada? De lo que sí hay certeza es de la identidad de otra relacionada con la fundación de México-Tenochtitlan y citada asimismo por este fraile. Éstas son sus palabras:

De manera que, si México comenzó con prodigiosos y humildes principios, lo mismo fue de Roma. De los primeros que llegaron a la fundación de esta ciudad se halla haber sido cuatro muy señalados: el uno llamado Aatzin, Ahuéxotl, Ténuch y Ocelopan. Esto hallé en unos cantares antiquísimos que tratan de la fundación de esta ciudad.<sup>23</sup>

El cantar en cuestión se encuentra al menos en parte en el folio 60v de nuestro manuscrito. Al mismo Torquemada se debe un reconocimiento explícito de la fama de que gozaba Nezahualcáyotl como forjador de cantos. Recordando cómo había estrenado su *hueitecpan* o gran palacio, con asistencia de los señores de México y Tlacopan, dice:

Mandó a sus cantores que cantasen un cantar que él mismo había compuesto, que comenzaba así: *Xochitl mamani in huehuetitlan*, etcétera, que quiere decir: entre las coposas y sabinas hay frescas y olorosas flores y prosiguiendo adelante dice: que, aunque por algún tiempo están frescas y vistosas, llegan a sazón que se marchitan y secan. Iba prosiguiendo en decir que todos los presentes habían de acabar y no habían de tornar a reinar, y que todas sus grandezas habían de tener fin y que sus tesoros habían de ser poseídos de otros y que no habían de volver a gozar de esto que una vez dejaren.<sup>24</sup>

23 *Ibidem*, v. I, p. 398.

24 *Ibidem*, v. I, p. 217.

Otro autor, Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpain Cuauhtlehuanitzin, oriundo de Chalco-Amecameca, además de haber tomado en cuenta lo expresado en varios cantares, evoca la historia de uno en particular. Lleva él como título el de *chalcacihuacuícatl* y se halla en los folios 72r-73v de *Cantares*. De esta composición y su autor, Aquiauhtzin de Ayapanco, he tratado ampliamente en *Quince poetas del mundo náhuatl*,<sup>25</sup> por lo que no es necesario insistir aquí sobre ello. Baste con decir que en éste, como en otros varios casos, según lo hemos visto, la existencia de testimonios independientes sobre no pocas de las producciones que abarca nuestro manuscrito avalan su autenticidad y antigüedad.

A un último cronista aludiré, el tezcocano, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. Él, que investigó trabajando junto con fray Juan de Torquemada, no sólo habla de los cantares que consultó y de los que dio razón a los ancianos indígenas que revisaron sus escritos, sino que cita el episodio del desafortunado Cuacuauhtzin, señor de Tepechpan que fue traicionado por Nezahualcóyotl. Habiéndose enamorado éste de la joven con quien iba a casarse Cuacuauhtzin, concibió el ardid de enviarlo a una guerra en la que debía perder la vida. Cuacuauhtzin, que conoció lo que había planeado Nezahualcóyotl, “compuso unos cantos lastimosos que cantó en un despedimiento y convite que hizo de todos sus deudos y amigos”.<sup>26</sup> Su composición se conserva tanto en *Cantares mexicanos* [f. 26r-26v y, repetida, con variantes, en f. 49v] como en *Romances de los señores de la Nueva España* [f. 26r-27r]. De Cuacuauhtzin también me he ocupado.<sup>27</sup> La mención del manuscrito de

25 Miguel León-Portilla, *Quince poetas del mundo náhuatl*, México, Diana, 1998, p. 289-313.

26 Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, 2 v., publicadas y anotadas por Alfredo Chavero, México, Secretaría de Fomento, 1891-1892, v. II, p. 118.

27 Miguel León-Portilla, *Quince poetas del mundo náhuatl*, p. 117-127.

*Romances* y de la inclusión en él de una composición que aparece en *Cantares mexicanos* lleva a anticipar que en este mismo estudio introductorio se atenderá a las relaciones que existen entre ambas compilaciones en náhuatl.

De Nezahualcóyotl, al cual Alva Ixtlilxóchitl dedica mucha atención y alaba como poeta,<sup>28</sup> llegó él a afirmar que, retirado en una ocasión durante cuarenta días en su palacio de Tetzcotzinco, compuso allí “sesenta y tantos cantos que el día de hoy se guardan”.<sup>29</sup> Corroborando la significación que han tenido para él los cantos, nota Alva Ixtlilxóchitl que en ellos sus antepasados chichimecas son exaltados como ningunos otros:

Otros muchos cantos hay donde se echa de ver la nación de más alta prosapia y generación de cuantas hay en la Nueva España, ni hubo.<sup>30</sup>

Como ya lo he señalado, además de todos estos escritores que afirman haber conocido y aprovechado este género de composiciones como testimonios históricos, hubo otros que acudieron a ellos en cuanto obra literaria para ilustrar sus exposiciones referidas a la gramática del náhuatl o a la riqueza expresiva de dicha lengua.

### *Cantos y poemas apreciados como creación literaria*

Además de las ponderaciones implícitas o explícitas de quienes acudieron a estos cantares como fuentes históricas, encontramos que el jesuita Antonio del Rincón en su *Arte mexicana*, aparecida en 1595, muestra

28 Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, v. I, p. 290.

29 *Ibidem*, v. II, p. 125.

30 *Ibidem*, v. I, p. 290-291.

la sutil forma de composición de varias palabras en un antiguo canto. Así nota que la composición “cuando fuere la oración en estilo sublime y muy afectuoso, entonces lo tomará prestado del lenguaje poético, como dijo un poeta dellos.” Y ofrece el siguiente ejemplo:

*Tlahquechol tlaztaleval totonatoc,  
ayauhcozamalo tonameyotimani.  
Xiuhcoyoltzitzilica yn teucuitlahuehuetl,  
xiuhlapallacuilolamoxtli manca.  
Miec chalchiuhcozcameca quenmachtotoma: in nocuic.*<sup>31</sup>

Ahora bien, Antonio del Rincón no ofreció traducción alguna de estas líneas. Su discípulo, el florentino Horacio Carochi, que las repitió en su *Arte de la lengua mexicana* publicado en 1645, sí lo hizo. Ésta es su versión:

Está relumbrando con color encarnado como el pájaro  
tlauhquéchol.  
Y está resplandeciendo a manera de arco iris.  
El tambor de plata suena como cascabeles de turquesa.  
Había un libro de anales escrito y pintado con colores.  
Voy de mil maneras desatando mi canto, como sarta  
de piedras preciosas.<sup>32</sup>

31 Antonio del Rincón, *Arte mexicana*, 2a. ed., México, Museo Nacional de Arqueología, 1885, p. 52.

32 Horacio Carochi, *Arte de la lengua mexicana con la declaración de los adverbios della* [1645], edición facsimilar de Miguel León-Portilla, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, 1979, f. 77r.

Aunque ni en *Cantares mexicanos* ni en *Romances* se encuentra literalmente esta composición, sí hay en el primero de estos manuscritos algunas producciones en que se incluyen expresiones parecidas. Tal es el caso del segundo verso que, idéntico se ofrece en el primero de los cantos, folio 1v, línea 2: *ayauhcoçamalotonameyotimani*. Otro tanto ocurre con el quinto verso que asimismo encontramos en *Cantares*, folio 39r, línea 16: *xiuhlapallacuilolamoxtli*.

Más abundantes son las muestras de producciones literarias, sobre todo narrativa y discursos, que ofrece Horacio Carochi en su libro. Sin embargo, en lo que concierne a cantos, no fue ciertamente abundante. Citaré sólo esta expresión que tiene equivalentes en *Cantares mexicanos: xochitemolo in cuicatl*, “se buscan los cantares como flores”.<sup>33</sup>

Concluiremos este recorrido a través de las obras de autores novohispanos que, de un modo o de otro, tuvieron acceso a *Cantares mexicanos* citando a Sor Juana Inés de la Cruz (1648 - 1695). Conoció ella algunos de estos cantares puesto que alude a los mismos y en ellos se inspira. Entre otras cosas aduce el vocablo no léxico *tocotin*, que aparece acompañando a varias de esas antiguas composiciones, verosímelmente para indicar el ritmo con que los atabales debían acompañar al canto. Veamos cómo se expresa en este villancico suyo, una parte del cual escribió ella misma en náhuatl:

Los mexicanos alegres  
también a su usanza salen,  
que en quien campa la lealtad  
bien es que el aplauso campe.

33 *Ibidem*, f. 76r.

Y con las cláusulas tiernas  
del mexicano lenguaje  
en un tocotín sonoro  
dicen con voces suaves:

*Tla ya timohuica,  
totlazoapilli,  
maca ammo Tonantzin  
titechmoilcabuiliz.*

*Ma nel in ilhuicac  
huel timopaquitiz,  
¿ammo nozo quenman  
timotlalnamicitiz?  
In moayolque mochtin  
huel motilinizque  
tlaca, ammo, tehuatzin  
ticmomatlaniliz.<sup>34</sup>*

El cantar continúa en la lengua nativa empleada con soltura y elegancia, dando entrada incluso a las formas reverenciales de los verbos. Las estrofas citadas ciertamente no desmerecen de los cantares incluidos en nuestro manuscrito atribuidos a compositores como Francisco Plácido. La versión que ofrezco de las líneas citadas parece comprobarlo:

**34** Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, 4 v., edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, v. I, p. 17, 41.

Si ya te vas,  
querida señora nuestra,  
no de nosotros, madrecita nuestra.  
te olvides.

Aunque es verdad que en el cielo  
estarás muy contenta,  
¿acaso no alguna vez  
habrás de acordarte?  
De todos tus vivientes,  
los muy necesitados,  
y, si no, en verdad tú,  
con tu mano, los habrás de llevar.

Esto que ocurrió a lo largo del siglo XVI y una parte del XVII, empezó a cambiar en los tiempos que siguieron. Aunque los *Cantares mexicanos* en su transcripción alfabética alcanzaron a sobrevivir, la atención que recibieron disminuyó hasta desvanecerse. No fue, según veremos, sino hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando tuvo lugar su redescubrimiento.

## OCASO Y REDESCUBRIMIENTO DE ESTOS CANTARES

Es cierto que entrada ya la segunda mitad del siglo XVII, en algunos lugares alejados de la región central de México sobrevivían tradiciones e incluso algunas expresiones de clara inspiración prehispánica. Tenemos como muestra las que transcribió algunos años antes Hernando Ruiz de Alarcón en varios pueblos de lo que hoy es el estado de Guerrero.<sup>35</sup> Sin embargo, parece poco probable que poemas como los que registra el manuscrito de *Cantares mexicanos* continuaran entonándose. Además el conocimiento y aun su ubicación misma, o de otro como el de *Romances de los señores de Nueva España*, habían quedado en el olvido.

Es verdad que hubo investigadores como Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), Lorenzo Boturini (1702-c. 1751), Francisco Javier Clavijero (1731-1787), y aun algunos apoyados en fantasías como José Joaquín Granados y Gálvez (1743-1794), que hicieron referencia a la existencia de antiguas producciones poéticas de los nahuas. Sin embargo, hasta donde se sabe, ni ellos ni otros estudiaron o aprovecharon de algún modo lo incluido en *Cantares mexicanos* o los mencionados *Romances*. Estuvieron así estos valiosos registros poéticos en un total ocaso y en grave riesgo de perderse para siempre.

Fue hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando ocurrió el redescubrimiento del manuscrito de *Cantares*. Don José Fernando Ramírez (1804-1871) que, además de político con muchos infortunios, fue historiador muy respetable, supo que el documento se hallaba en la antigua

35 Hernando Ruiz de Alarcón, *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales de la Nueva España*, introducción de María Elena de la Garza, México, Secretaría de Educación Pública, 1987.

Biblioteca de la Universidad. Encargó entonces al nahuatlato Faustino Galicia Chimalpopoca que sacara una copia en la década de los cincuenta de ese siglo. Otra transcripción parcial la obtuvo en 1865 el célebre abate Charles Étienne Brasseur de Bourbourg (1814-1874). La primera de estas copias se halla en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid; la segunda en la Brinton Collection del Museo de la Universidad de Pennsylvania.

De esta segunda copia se valió Daniel G. Brinton (1837-1899) para preparar una versión al inglés de algunas composiciones. Su trabajo, que fue el primero en dar a conocer este valioso manuscrito, lo publicó, como había hecho con otras fuentes indígenas —entre ellas los veinte himnos sacros recogidos por Sahagún— en un volumen, el VII, de la que intituló *Brinton's Library of Aboriginal American Literature* (1887). De esa versión trataré al atender a las traducciones de por lo menos algunos de los “Cantares”.

El manuscrito original, en opinión de algunos, entre ellos Brinton, se tenía entonces ya por perdido. Afortunada cosa fue que don José María Vigil (1829-1909), poco después de nombrado director de la Biblioteca Nacional de México, lo encontrara. De ello dio noticia en el XI Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en la ciudad de México del 14 al 23 de octubre de 1895:

Estos cantos se encuentran en un antiguo códice que existía en la Biblioteca de la Universidad, y que había desaparecido, según consta en el libro que escribió el señor [Joaquín] García Icazbalceta con el título de *Apuntes para un catálogo de escritores en lenguas indígenas de América* (1886). Al organizar la Biblioteca Nacional tuve la fortuna de encontrar el referido códice entre muchos libros viejos amontonados; en él se encuentran más de sesenta cantares en lengua náhuatl, de los cuales han sido traducidos al

inglés veinte y tantos por el célebre americanista [Daniel] G. Brinton, acompañándolos de una erudita disertación sobre la poesía náhuatl y notas y comentarios filológicos de mucha importancia. Según este escritor, los referidos cantos, coleccionados por algún fraile, cuyo nombre no se conoce, son realmente de un origen anterior a la Conquista, pues aunque en algunos de ellos se encuentran ideas cristianas, es fácil conocer que tales ideas fueron interpoladas por los frailes para adaptarlos a las nuevas creencias religiosas.<sup>36</sup>

El hallazgo despertó naturalmente el interés de no pocos. Sin embargo, fuera de lo aportado ya por Brinton habrían de transcurrir muchos años, hasta que alguien acometiera el estudio y traducción de algunas de esas composiciones. El mismo don José María Vigil se había ya referido a esto en la *Revista Nacional de Letras y Ciencias*:

Al estar organizando la Biblioteca Nacional encontré, mezclado entre multitud de volúmenes hacinados, ese manuscrito cuya importancia comprendí desde luego.

Desgraciadamente mi ignorancia de la lengua náhuatl me obstruía el camino para llegar a comprender el contenido de aquellas páginas, que aguardaban hace tres siglos la interpretación de alguno de nuestros entendidos nahuatlato, y varias veces pasé horas enteras contemplando esas amarillentas hojas, que cerraba al fin desesperado de no poder penetrar su sentido para mí misterioso.<sup>37</sup>

36 José María Vigil, "Informe sobre el manuscrito de *Cantares mexicanos*", en *Actas de la Undécima Reunión, Congreso Internacional de Americanistas*, 14-23 de octubre, 1895, 1898, p. 297.

37 José María Vigil, "Cantares mexicanos", *Revista Nacional de Letras y Ciencias*, México, t. 1, 1889, p. 361.

De esta suerte, coincidiendo casi con la publicación hecha por Brinton sobre la base de una copia parcial de los *Cantares* con el redescubrimiento del libro manuscrito original por Vigil, pudo pensarse que estaba ya cercano el día del rescate completo de tan preciadas composiciones. Ello, sin embargo, habría de estar aún lejano.

### *Primera reproducción facsimilar de Cantares mexicanos*

La única consecuencia tangible del redescubrimiento fue una doble publicación, ciertamente de interés, pero no portadora de un estudio a fondo de los *Cantares* ni menos de una traducción de los mismos. La publicación a cargo de don Antonio Peñafiel (1839 - 1922) consistió en una transcripción paleográfica de esas composiciones, no exenta de numerosos errores, preparada por el señor Constancio Castellanos. Estuvo ella acompañada de una versión de la traducción al inglés de Brinton del primer cantar.

Peñafiel en su relativamente breve prólogo hace votos deseando haya por fin alguien, como Francisco del Paso y Troncoso (1842 - 1916), que se interese por traducir fiel y directamente al castellano la totalidad de esas producciones. A ese volumen, incluido por Peñafiel en su *Colección de documentos para la historia de México*, cuaderno segundo (1899), siguió cinco años después otro consistente en una “reproducción facsimilaria” del manuscrito que abarcó sólo los *Cantares*. En la “noticia histórica” que antepuso Peñafiel a este facsímil reprodujo en gran parte el prólogo que había antepuesto a la edición de su paleografía. Antes, sin embargo, insistió en ponderar la importancia de los *Cantares* para el conocimiento de la tradición prehispánica. Entre otras cosas notó:

Algún bibliógrafo ilustre propagó entre algunos literatos la idea de que los *Cantares* eran obra de frailes para cristianizar a los indios; idea absurda porque en España no ha habido nada semejante que pudieran imitar los primeros misioneros del cristianismo.

Estos *Cantares* en México representaban la tradición histórica y mitológica enseñada en colegios religioso-militares, en escuelas de canto, en un lenguaje tan elevado, lleno de poéticas figuras y de conceptos tan elegantes que pocos lingüistas de esta época son capaces de entender o de interpretar.<sup>38</sup>

Y añade algo que ya he destacado en cuanto se relaciona con la supervivencia de los *Cantares*, a veces alterados ya en la época colonial:

Esta costumbre y enseñanza tradicional se conservó hasta la dominación española; entonces los indios la aplicaron para perpetuar los acontecimientos extraordinarios de la época; ¡era el tiempo de los milagros! Los cantos mitológicos siguieron otro rumbo; ¡de la Tonantzin pasaron a enaltecer en castizo y elevado estilo la aparición de la Virgen de Guadalupe!<sup>39</sup>

Y, en apoyo de esto, cita a Cayetano de Cabrera y Quintero, quien en su *Escudo de armas de México* (1746), escrito con motivo de la gran peste de *matlazáhuatl* que afligió por entonces a la Nueva España, habla de los antiguos cantares y sostiene que de ellos “quedó alguna huella en esta ciudad y sus indios hasta nuestros tiempos [continúan]

38 Antonio Peñafiel, *Cantares en idioma mexicano, reproducción facsimilar del manuscrito original existente en la Biblioteca Nacional*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1904, p. 5-6.

39 *Ibidem*, p. 6.

cantando, vestidos a su usanza en sus fiestas y bacanales, lo que creían era digno de memoria”.<sup>40</sup>

Las dos publicaciones hechas por Peñafiel con apoyo del gobierno, a través de la Secretaría de Fomento, tuvieron a la larga considerable importancia. Sobre todo la reproducción facsimilar de los *Cantares* facilitaría grandemente el acercamiento a dichas composiciones. No obstante, como lo veremos, nadie volvió a interesarse seriamente en estos cantares hasta el grado de preparar una versión adecuada de ellos a otra lengua, sino hasta los años treinta del siglo xx.

Antes de recordar cómo nació entonces ese nuevo interés, importa volver la atención al manuscrito original para notar lo tocante a la probable datación de su origen.

**40** Cayetano de Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilísima ciudad de la Nueva España, y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santísima en su portentosa imagen del mexicano Guadalupe*, México, Viuda de don Joseph Bernardo de Hoggal, 1746, p. 323.

## REGISTRO DE VARIAS FECHAS EN EL MANUSCRITO

Debe señalarse la existencia de varias fechas registradas, tanto en el texto de los “*Cantares mexicanos*” como en otros, entre ellos en el que versa sobre el “*Kalendarario mexicano, latino y castellano*”, debido a fray Bernardino de Sahagún que data de 1585. Se registra otra fecha cercana —la de 1582— en el manuscrito 4, folio 137r, el que trata de los ejemplos acerca de la forma adecuada de recibir la Eucaristía.

En “*Cantares*” se ofrecen varias fechas, referidas a la composición de algunos de ellos. Así hay uno, el intitulado *michcuícatl*, “canto de peces” (f. 43r y siguientes), al que acompaña una anotación que dice *yn iquac omotlali yn oiuh tompehualoque*, “se compuso cuando fuimos conquistados”. En él aparecen mencionados varios personajes bien conocidos: Andrés de Tapia Motelchiuh, Juan Velázquez, fray Pedro de Gante y un “obispo”, tal vez Juan de Zumárraga, al igual que el renombrado capitán y poeta Temilotzin. También se registran los nombres del señor de Tlacopan, Oquitzin, del propio Hernán Cortés y Pedro (¿de Alvarado?), así como de Juan de Itztolinqui, señor de Coyoacán. Obviamente, ante la conjunción de estos personajes, debe reconocerse que el cantar es posterior al tiempo “en que fuimos conquistados”.

Fecha precisa es, en cambio, la que se registra en relación con otro canto que precede a éste. Con el título de *cihuacuícatl*, “canto de mujeres”, y relacionado con la Resurrección del Señor, se afirma allí de él que lo compuso Baltazar Toquezquauhyo, señor de Culhuacán, del cual se añade que en 1536 auxilió a don Diego de León, “señor de aquí de Azcapotzalco Tepanecapan”. Como puede verse, la fecha que se registra no se refiere al año de composición del canto sino a aquel en que su autor prestó socorro a quien entonces gobernaba en Azcapotzalco.

Don Diego de León aparece también mencionado en otro canto en el folio 7r, también de tema cristiano, el mismo de la Resurrección. Allí se afirma que fue entonado en su casa en 1551. En realidad todos los cantares que se presentan acompañados de alguna glosa o introducción con una fecha son composiciones sobre un asunto de la religión predicada por los frailes. Tal es el caso de uno atribuido a don Francisco Plácido, gobernador de Xiquipilco, [folios 37r-38v], para celebrar la nati- vidad de Jesús. Al mismo Plácido se atribuye otro para cantarse en la fiesta de San Felipe en 1565, cuando, según se dice, llegó de España el regalo de Su Majestad, consistente en el escudo de armas de Azcapotzalco, siendo señor de ese lugar el bien conocido don Antonio Valeriano.

Otra fecha que debe destacarse es la que aparece al principio del fo- lio 80r, donde se inicia con letra menos cuidada una especie de segun- da parte, de sólo cuatro folios, del manuscrito de *Cantares*. Allí junto con una cruz y el título de *totocuícatl*, “canto de aves”, se lee “D. 9.7 Años”. Tanto Garibay como Bierhorst han interpretado esa inscripción como la de 1597, ya que la D representa 500 en el contexto de los nú- meros romanos. De ser así, y lo es muy probablemente, tendríamos que, al menos esa segunda parte, dataría de ese año. Todos los folios anteriores, con su correspondiente numeración, podrían considerarse resultado de una primera recopilación, verosímilmente de varias trans- cripciones distintas, realizadas entre los años sesenta y setenta del mis- mo siglo. En relación con la datación del manuscrito que se conserva, véase el “Estudio codicológico”.

### *La probable relación de los Cantares con Bernardino de Sahagún*

Interesa mencionar aquí una nota que acompaña al título de un *xo- pancuícatl*, canto de tiempo de verdor, del que se añade que era “para

exhortar a los que no querían ir a la guerra”. La nota en cuestión indica que las composiciones que a continuación se transcriben son:

Cantares antiguos de los naturales otomís que solían ca[n]tar en los conuities y casamientos. Buelto en lengua mexicana, siempre tomando el jugo y el alma del canto yrrazenes [imágenes] metafóricas que ellos decían, como v. r.<sup>a</sup> [vuestra reverencia] lo entenderá mejor que no yo por mi poco talento tan yban con razonable estilo y primor para que v.r.<sup>a</sup> las ap[ro]ueche y entremeta a sus tiempos que conuiniere como buen maestro que es Vue[s]t[r]a reverencia, [f. 6r].

De esta nota se desprenden varias cosas. Una, muy importante, es que el compilador parece ser un indígena, discípulo de un sacerdote al que se dirige como maestro. En su redacción deja ver que, aunque conoce el castellano, comete algunos pequeños errores como escribir *yrrazenes*, en vez de “imágenes”, y usar “ellas” en vez de “ellos”, referido a los otomíes. El mismo compilador de al menos esos “cantares antiguos de los naturales otomís” se humilla a sí mismo expresando que “Vuestra reverencia lo entenderá mejor que no yo, por mi poco talento.” Es éste otro indicio más de ser un indígena que se describe como un *macehual* de escasas luces. Otra cosa digna de notarse es que, según lo expresa, el sacerdote a quien ofrece esos “cantares antiguos” estaba preparando una obra y podría aprovecharlos en ella y los “entremete a sus tiempos que conuiniere”.

Justamente por los años de 1558 - 1561 fray Bernardino de Sahagún, que tuvo varios discípulos y colaboradores nahuas, se encontraba preparando, entre otras cosas, una obra a la que se refiere como “los cantares”. En el prólogo al libro II de su *Historia general*, habla de lo que realizó en Tepepulco. Allí, además de recoger los testimonios que le dieron los ancianos y sabios acerca de su cultura, dice:

También en ese tiempo [1558 - 1561] dicté la postilla [comentarios a los evangelios y epístolas] y los cantares. Escribiéronlos los latinos en el mismo pueblo de Tepepulco.<sup>41</sup>

Y más adelante, en ese mismo prólogo recuerda que, después de haber regresado al convento de Tlatelolco, pasó al de México donde estuvo de 1565 a 1570. Hallándose allí, con el favor del provincial fray Miguel Navarro, sacó una copia en limpio de los testimonios en náhuatl y además

Se enmendó y sacó en blanco [en limpio] la postilla y los cantares y se hizo un arte de la lengua mexicana con un vocabulario apéndiz.<sup>42</sup>

Los cantares de los que habla Sahagún son los que, como ya dijimos, publicó en México en 1583 bajo el título de *Psalmodia christiana*. En ella notó que desde los años en que era virrey don Luis de Velasco “escribióse esta obra y por su auctoridad se divulgó entre los indios por escrito antes de que se imprimiese”.<sup>43</sup>

Ahora bien, en la *Psalmodia* son numerosos los cantos en los que Sahagún “entremetió”, es decir incluyó o intercaló expresiones y metáforas que se hallan en los *Cantares mexicanos*. Esto lo ha señalado con pormenor Arthur J. O. Anderson en su introducción a la edición con ver-

41 Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 4 v., anotaciones y apéndices de Ángel María Garibay K., México, Porrúa, 1956, v. I, p. 78.

42 *Ibidem*, v. I, p. 79.

43 Bernardino de Sahagún, *Psalmodia christiana...*, preliminares, “Prólogo al lector”, p. 8.

sión al inglés de la *Psalmodia*.<sup>44</sup> Otro tanto ha hecho José Luis Suárez Roca en su edición de la *Psalmodia* con traducción al castellano.<sup>45</sup>

Dos coincidencias deben destacarse aquí. Una es la de las probables fechas de recopilación de buena parte de los cantares, en las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XVI, que concuerdan con el tiempo en que Sahagún preparaba su *Psalmodia*. La otra coincidencia se refiere a que, siguiendo el consejo del compilador indígena, “entremetió” él, es decir incluyó en ella, elementos tomados de esos cantares. Parece, por tanto, muy verosímil que los *Cantares mexicanos* fueron compilados en buena parte por uno o varios estudiantes indígenas de fray Bernardino. La identidad del mismo puede rastrearse un poco. Al tiempo en que Sahagún investigaba en Tepepulco estuvieron con él Antonio Valeriano y otros tres discípulos suyos de Tlatelolco. El mismo Valeriano aparece mencionado en otra nota de los *Cantares mexicanos* antepuesta al que se intitula *tequihquixtilizcuícatl*, “canto de la redención de la gente”, en la fiesta de San Felipe [f. 41r]. Al recordarse que en 1565 fue entonado, se añade que el año anterior se recibió —según ya se recordó— el escudo de armas de Azcapotzalco y se dice que sucedió ello “cuando era gobernador en Azcapotzalco don Antonio Valeriano”.

#### *Probable participación de Antonio Valeriano*

La mención de Valeriano pudo haber sido incluida por él mismo o a solicitud suya, tanto para vincular su nombre con el manuscrito de los

44 Bernardino de Sahagún, *Psalmodia christiana...*, edición de J. O. Arthur Anderson, Salt Lake City, University of Utah Press, 1993, p. xxv-xxxv.

45 Bernardino de Sahagún, *Psalmodia christiana...*, edición de José Luis Suárez Roca, prólogo de Miguel León-Portilla, León, España, Instituto Leonés de Cultura, 1999, p. XLIII-XLIV.

*Cantares* como para recordar que, siendo él gobernador de Azcapotzalco, ocurrieron dos cosas importantes: la recepción del escudo de armas concedido por el rey y la celebración allí de la fiesta de San Felipe en la que se entonó ese canto compuesto por don Francisco Plácido.

Además, si fue Antonio Valeriano quien compuso el célebre texto conocido como *Nican mopohua*, sobre la Virgen de Guadalupe, hacia 1556, hay en ello otro argumento a favor de su actuación relacionada con los *Cantares mexicanos*.<sup>46</sup> Según lo hemos mostrado Ángel María Garibay, John Bierhorst y yo, en el *Nican mopohua* hay numerosas expresiones tomadas de algunos de esos cantares, en particular del primero de ellos. Esto indica que quien lo compuso tenía ciertamente familiaridad con esos cantos y él mismo, siguiendo el ejemplo de su maestro, también “entremetió” o intercaló lo que le pareció adecuado al escribir el texto guadalupano.

Aceptando como cosa probable que los “Cantares” se compilaron originalmente durante las décadas de los cincuenta y setenta, con excepción de sus últimos folios más tardíos, parece también muy verosímil la relación de esas composiciones con Valeriano como compilador, o uno de los compiladores, y con Sahagún como destinatario.

Como hemos visto, han sido los cantos allí incluidos de tema religioso cristiano los que han llevado a estas inferencias. Debe notarse, sin embargo, que el hecho de que tales cantares se hayan compuesto durante las décadas mencionadas no significa que el manuscrito en que se conservan reunidos provenga de esos años. La semejanza entre la letra con que está escrita la mayor parte de ellos y la de varios otros de los textos incluidos en el mismo volumen, donde se registran fechas co-

46 Miguel León-Portilla, *Tonantzin Guadalupe, pensamiento náhuatl y mensaje cristiano*, p. 53-58.

rrespondientes a los años ochenta e incluso la de 1595, conduce a conclusiones que pueden tenerse como probables. Una es que verosíblemente predominó la actuación de un escribano muy buen conocedor del náhuatl, tal vez Agustín de la Fuente, del que fray Juan Bautista de Viseo dijo que era “uno de los mejores y más liberales escribanos que ha habido en esta nación de indios”.<sup>47</sup>

De ser así, aunque se trate de obras de índole diversa, pareció conveniente reunir las en una especie de *corpus*, en el que se presentaban, ya en limpio, trabajos que, por diversos motivos, debían ser de relativamente fácil consulta. Su encuadernación conjunta —a no ser que hubiera habido dos o más— tuvo lugar, en razón de las fechas más tardías que allí se registran, hacia fines del siglo XVI o tal vez algunos años después.

Hay otro elemento muy digno de atención, que puede ayudar a establecer una probable datación, si no para todos los escritos que incluye el volumen tal como ahora se encuentra, al menos para alguno o algunos de ellos. Aunque de esto trataré más ampliamente debemos señalar que, sobre todo en lo concerniente al empleo de signos diacríticos para indicar el saltillo y la longitud de algunas vocales, hay considerables diferencias entre los varios escritos que integran el volumen. En la mayoría de ellos, cuando se registra el saltillo, se indica por medio de una *h*. En cambio, en las fábulas de Esopo y en la “Plática indiferente...” se emplea para ello el acento circunflejo, como ocurre a veces en el *Códice florentino* de Sahagún. A su vez, muy probablemente bajo la influencia del jesuita Antonio del Rincón, autor del *Arte mexicana* pu-

47 Juan Bautista de Viseo, *Sermonario en lengua mexicana*, México, Casa de Diego López Dávalos, 1606, prólogo.

blicada en 1595, en el escrito intitulado *La historia de la Pasión*, el saltillo se marca con un acento grave. Esto dejaría ver que dicho texto fue copiado después de dicho año, a no ser que ya antes se hubiera dado a conocer lo propuesto por Rincón.

Antes de pasar a ocuparme de la temática, atributos y autorías de los “Cantares”, no ya sólo de los mencionados de inspiración cristiana sino en particular de aquellos de la tradición cultural indígena, atenderé a los estudios y versiones que modernamente se han hecho de los mismos.

MODERNOS ESTUDIOS Y VERSIÓN DE LOS CANTARES  
A LENGUAS EUROPEAS

He hablado ya de los trabajos de Daniel G. Brinton y Antonio Peñafiel. Sus aportaciones, siendo muy estimables, no despertaron, sin embargo, grande interés por la antigua poesía en náhuatl. Sobre la traducción de Brinton citaré lo que expresó Garibay:

No sabía el buen Brinton o sabía muy poco náhuatl. Se le enviaron de México paleografías de los manuscritos de Sahagún y Cantares, y también una versión hecha tal vez por [Faustino] Chimalpopoca o el padre Caballero y sobre esta versión castellana elaboró él la suya inglesa. Seler es duro en su juicio, pero muy justo. Si no podemos tomar en cuenta sus versiones, sí hemos de ver en él al primer editor de modo sistemático de obras de fondo nahuatlaco.<sup>48</sup>

Correspondió en realidad al mismo Ángel María Garibay Kintana difundir por vez primera con un enfoque genuinamente humanista muestras de los cantares. Ello ocurrió en los años 1937, 1939 y 1940.

*Las aportaciones de Garibay*

Él, que conocía a fondo otras literaturas —entre ellas, la española, la latina, griega y hebrea—, vio e hizo ver que esas composiciones en náhuatl no sólo eran obras de gran valor literario sino también que en ellas se planteaban cuestiones que conciernen hondamente al existir del

48 Ángel María Garibay K., *Historia de la literatura náhuatl*, v. I, p. 45.

hombre en la tierra. En 1937 publicó en la revista *Ábside* dos artículos que incluyeron varios cantares: “Tres poemas aztecas”<sup>49</sup> y “Los poetas aztecas ante el enigma del más allá”.<sup>50</sup> Dos años después ofreció en la misma prestigiada revista otro artículo: “10 poemas cortos en náhuatl”.<sup>51</sup>

El año siguiente fue muy fecundo para Garibay. Las publicaciones anteriores habían despertado considerable interés de no pocos y también dudas y aun rechazo de algunos. ¿Era posible que los indios hubieran compuesto esos poemas? Y hasta llegó a decirse que, como Garibay conocía muy bien las obras de poetas griegos y latinos, estaba parafraseándolos para que sonaran como producciones indígenas.

En 1940 vio la luz su *Poesía indígena de la altiplanicie* como volumen 11 de la Biblioteca del Estudiante Universitario editada por la UNAM. Ese mismo año sacó, con pie de imprenta de Otumba, su *Llave del náhuatl. Colección de trozos clásicos con gramática y vocabulario, para utilidad de los principiantes*. Con estas publicaciones y las que continuó ofreciendo en *Ábside* y en la revista *Filosofía y Letras* de la UNAM,<sup>52</sup> algunos de los cantares mexicanos se difundieron ya en un ámbito cada vez más amplio.

Decisiva contribución de Garibay fue la aparición de su *Historia de la literatura náhuatl*, en dos gruesos volúmenes (1953-1954). En ella dedicó muchas páginas a la poesía náhuatl, su origen proveniente de la tradición prehispánica, sus varios géneros y temática, sus formas de presentación en el contexto de las fiestas. Se ocupó también allí de las

49 *Ábside. Revista de Cultura Mexicana*, México, n. 2, 1937, p. 11-23.

50 *Ibidem*, n. 4, 1937, p. 49-56.

51 *Ibidem*, t. III, n. 8, 1939, p. 11-26.

52 “Poesía indígena precortesiana”, *Filosofía y Letras*, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, México, n. 10, 1942, p. 119-147.

composiciones en las que el pensamiento cristiano se dejó ya sentir. Señaló también la existencia de interpolaciones europeo-cristianas en muchos de los cantares de la antigua tradición. En suma, abrió el camino para acercarse a los cantares mexicanos, valorándolos en lo que realmente son: creaciones de subido valor literario.

### *La traducción de Leonhard Schultze-Jena*

Algunos años antes de que Garibay acometiera la versión y publicación de la obra que intituló *Poesía náhuatl* en tres volúmenes editados por la UNAM (1964, 1965 y 1968), el investigador alemán Leonhard Schultze-Jena ofrecía el texto paleografiado con versión al alemán de los *Cantares* contenidos hasta el folio 57v del manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de México, bajo el título de *Alt-Aztekische Gesänge* (Cantos antiguos aztecas) dentro de la serie “Quellenwerke zur alten Geschichte Amerikas” (Fuentes para la historia antigua de América) del Instituto Iberoamericano de Berlín (1957).

La aportación de Schultze-Jena, que seguía en la línea de las contribuciones de otros investigadores alemanes, en particular Eduard Seler y Walter Lehmann, el último de los cuales había concedido alguna atención a los *Cantares*, tiene méritos que conviene destacar. Su paleografía es cuidadosa; la versión al alemán, aunque no siempre es del todo fiel, deja percibir la belleza y profundidad del pensamiento de la poesía náhuatl. Una introducción en que, entre otras cosas, deslinda las composiciones que considera de la antigua tradición indígena de aquellas otras posteriores, y un vocabulario en que da razón de su interpretación de las voces nahuas que aparecen en *Cantares*, confieren considerable valor a la obra de Schultze-Jena. En ella volvió a reconocerse plenamente la significación literaria de esas composiciones.

*Mis contribuciones*

Un año antes de la publicación de *Alt-Aztekische Gesänge*, siendo discípulo de Garibay, había presentado yo como tesis doctoral en la UNAM un trabajo que también despertó el interés de unos y el rechazo de otros, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* (1956). En ella acudí a algunos cantares en los que percibí una expresión poética de varias de las cuestiones fundamentales que han preocupado a los pensadores de otras culturas en diversos tiempos. Entre esas cuestiones destaco éstas: ¿Es posible decir palabras verdaderas en la tierra? ¿Cómo dar un rumbo al corazón? ¿Qué puede expresarse acerca del Dador de la vida? ¿Tienen alguna raíz los seres humanos? ¿Qué es la poesía, entendida como flor y canto? *La filosofía náhuatl*, vista con escepticismo por quienes no querían aceptar que los indios se hubieran planteado cuestiones como las enunciadas, al avivar el interés de otros, comenzó a difundirse en sucesivas ediciones, ampliadas y corregidas y en traducciones al ruso (1961), inglés (1963), alemán (1970), francés (1979) y checo (2003).

Más tarde seguí acudiendo a *Cantares mexicanos* en otras obras como *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (1961), en la que intenté reconstruir la historia mexicana con apoyo en textos de la tradición nahua. Ese libro reeditado numerosas veces y traducido al polaco, serbocroata, japonés e inglés ha contribuido al reconocimiento del valor de la poesía en náhuatl. Otro tanto puede decirse de *Trece poetas del mundo azteca* (1967) reeditado varias veces y enriquecido como *Quince poetas del mundo náhuatl* (1991). Traducido asimismo al inglés (1993) y al serbocroata (2000). En él, siguiendo previos señalamientos hechos por Garibay, con base en amplia documentación, presento como autores de determinados cantares a personajes

bien conocidos como Nezahualcóyotl, Tecayehuatzin y Aquiauhtzin, entre otros.

### *Los tres volúmenes de Poesía náhuatl de Garibay*

En 1964 inició Garibay la publicación de *Poesía náhuatl* en tres volúmenes editados por la UNAM (1964, 1965 y 1968). En el volumen I incluyó el texto del manuscrito intitulado *Romances de los señores de Nueva España*, conservado en la Nettie Lee Benson Latin American Collection de la Universidad de Texas en Austin. En los otros dos dio entrada a una parte considerable de *Cantares mexicanos*. Hasta ahora (2007) la edición de *Romances*, con amplia introducción, paleografía, versión al castellano y notas, es la única que existe para acercarse a ese importante manuscrito. En lo que concierne a *Cantares mexicanos*, en el volumen II de *Poesía náhuatl* distribuyó en tres secciones los “Poemas de la Triple Alianza”, los “Poemas de Chalco” y los “Poemas de Huexotzinco”. Abarcó así los folios 16v a 26v (con algunas supresiones pero tomando en cuenta en varios casos cantos que aparecen repetidos con modificaciones en otros folios); así como del 31v al 36r, y del 7v al 15r.

En el volumen III de la misma serie *Poesía náhuatl*, aparecido un año después de la muerte de Garibay, se reunieron los cantares que consideró tenían un carácter “de mimos”, o sea de representación a modo de lo que calificó de “un teatro náhuatl”. Precedidos de amplia introducción y con numerosas notas, abarcó allí los folios del 26v al 31v; del 36r al 36v; del 55v al 56r; del 65r al 71v; el 53v; del 72r al 79v.

Si se toma en cuenta que Garibay había traducido y publicado además otros cantares del mismo manuscrito en su *Historia de la literatura náhuatl* y en los otros opúsculos ya citados, además de otros de divulga-

ción, puede afirmarse que, si bien no abarcó la totalidad de *Cantares mexicanos*, sí dio a conocer cerca de un setenta por ciento de ellos.

Emitir un juicio sobre el conjunto de su aportación no es cosa fácil. Debemos destacar, una vez más, que su gran mérito fue haber presentado estas composiciones como lo que realmente son: genuinas producciones poéticas, muchas de ellas provenientes de la antigua tradición de los pueblos nahuas. Perfectibles, como todas las cosas humanas, sus traducciones resisten en su mayoría la crítica. En su trabajo se esforzó siempre por conjugar la fidelidad al texto náhuatl con el empeño por hacer patente la belleza y hondura de muchos de estos poemas. También debemos a Garibay el primer señalamiento de la posibilidad de identificar a algunos de los autores de determinados cantos con base en anotaciones incluidas en el manuscrito y otras referencias documentales. Asimismo, fue el primero en notar semejanzas entre *Cantares mexicanos* y *Romances de los señores de Nueva España*. Cualquier crítica objetiva que pueda hacerse ha de reconocer lo meritorio de su trabajo de pionero al acercarse, con enfoque humanista, a estos manuscritos. Los tres volúmenes de *Poesía náhuatl* han sido reeditados en 1995 por la UNAM.

### *La traducción al inglés de John Bierhorst*

Muy laudable, desde un punto de vista, y muy lamentable desde otro, es el trabajo de John Bierhorst, *Cantares mexicanos, Songs of the Aztecs* que, acompañado de *A Nahuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares mexicanos with an Analytical Transcription and Grammatical Notes*, publicó en Stanford University Press.<sup>53</sup> Tres principales razones justifican el calificativo de laudable. Una es que su aportación

53 Ambos volúmenes fueron publicados en 1985.

fue la primera publicación y, hasta el presente, la única que abarcó el conjunto de los 85 folios del manuscrito de *Cantares*. Otra razón se deriva de su en general bien realizada paleografía. Una más la aporta el segundo volumen, es decir el diccionario y la concordancia con sus notas gramaticales.

En cambio, es lamentable el trabajo de Bierhorst por la presuposición de que partió. Sin aducir argumento alguno sino reconociendo que se trata de una mera hipótesis, postula él que:

La compilación entera consiste en cantares de espíritus (*ghost songs*); en otras palabras, cantares para invocar los espíritus de los ancestros [...], como los cantos de la religión de la danza de los espíritus entre los indios de las llanuras [como los klamathes, modoc y sioux].<sup>54</sup>

Admitiendo expresamente que tal interpretación es una mera hipótesis que “se refuerza en varios grados a lo largo del manuscrito”, postula también que la composición y entonación de estos cantares era “pasivamente subversiva”,<sup>55</sup> en el sentido de un movimiento nativista. El propósito último de tales composiciones era atraer a los espíritus de los grandes señores y guerreros para que auxiliaran al pueblo a resistir la dominación de los españoles.

La idea de interpretar de tal modo el sentido último de estos cantares no sólo carece de fundamento, sino que, como lo han mostrado quienes han comentado la obra de Bierhorst —entre ellos Karen Dakin (1986), León-Portilla (1986), Frances Karttunen (1988), Ortiz de

54 John Bierhorst, *Cantares mexicanos, Songs of the Aztec*, Stanford, California, Stanford University Press, 1985, p. 106.

55 *Ibidem*, p. 63.

Montellano (1989) y James Lockhart (1991)—, ha inducido a Bierhorst a desvíos incontables en su traducción. Viciada ésta por la idea del regreso de los espíritus, se aparta con mucha frecuencia de lo que expresa el correspondiente cantar. Pertinente es notar, por otra parte, que Bierhorst se muestra extremadamente crítico ante las aportaciones de todos los estudiosos hasta aquí citados. En su opinión las traducciones preparadas por ellos son deficientes. En el caso de las atribuciones de algunos cantos a determinados autores, se esfuerza por mostrar que carecen de base. De esto último habremos de ocuparnos más adelante.

Lamentable es, como ya lo expresamos, que cayera Bierhorst en la obsesión de los cantos de los espíritus. Ella desvirtúa su trabajo, valioso, en cambio, en aspectos como los que conciernen a la paleografía, vocabulario y concordancia.

Aparte de los estudiosos hasta aquí citados, son muy pocos los que han intentado traducir directamente algunos de estos poemas a una u otra lengua europea. Mencionaré sólo a William Gingerich, Birgitta Leander, Michel Launey, Frances Karttunen, James Lockhart, Georges Baudot y Richard Haly. Sus aportaciones —estudios y versión de algunos cantares— se registran en la bibliografía.

## AUTORÍAS DE LOS CANTARES INCLUIDOS EN EL MANUSCRITO

Hemos visto que un cierto número de poemas fueron compuestos en diversos años, dentro ya del periodo colonial. En varios casos están ellos acompañados tanto de la fecha en que fueron entonados como del nombre de su autor. Así, por ejemplo, se dice de Cristóbal de Rosario Xiuhtlamin que compuso un *Cihuaixnexcúcatl*, “canto de aparición a la Señora”, precisamente en agosto de 1550 [f. 38v-39v]. Y de Francisco Plácido, noble de Azcapotzalco, se afirma que fue autor de un *cozcacuúcatl*, “canto cual joyel”, para la Navidad de 1553 [f. 37v-38v], así como del *tequihquixtilizcuúcatl*, canto de la redención de la gente, “versión de la palabra divina, con el cual se celebró la fiesta de San Felipe, cuando llegó de España el regalo de Su Majestad, el escudo de armas, que concedió a la ciudad de Azcapotzalco, Tepanecapan, el año de 1564. Lo compuso don Francisco Plácido, gobernador de Xiquipilco, y el año en que se entonó, 1565, cuando era gobernador en Azcapotzalco don Antonio Valeriano” [f. 41r]. También se atribuye a Francisco Plácido haber acompañado con música otro canto en la casa de Diego de León cuando era gobernador de Azcapotzalco en la Pascua de Resurrección de 1551 [f. 7r].

Mencionaré también un *cacacuúcatl*, “canto de ranas”, relacionado con don Hernando de Guzmán [f. 50r-52v]. En él reaparece el tema de la Conquista de formas sutiles. Al lado de Hernán Cortés toman parte varios antiguos señores de la región de Chalco, entre ellos los llamados Omacatzin, Tecuauxayacatzin, Acacitli y Quetzalmazatzin, todos aliados del conquistador. El primero de éstos, o sea Omacatzin, recibió al bautizarse el nombre de Hernando de Guzmán. Así, no es él quien compuso este canto sino uno de los personajes que en él aparecen.

*Producciones anónimas de tema cristiano o de la Conquista*

Otras composiciones hay que, si bien se presentan como anónimas, resulta evidente que provienen también del periodo colonial. Tal es el caso del ya mencionado *pilcuícatl*, canto de niños, del que se dice que solía entonarse en la fiesta de San Francisco, en México, y que fue compuesto “en nuestro tiempo” [f. 46r]. El tema de la Conquista aparece asimismo en varios cantos. Ejemplos de esto son un *tlaxcaltecóyotl*, largo canto al modo tlaxcalteca, incluido en los folios 54r-55r, y el también muy extenso que le sigue, *atequilizcuícatl*, canto de riego, [f. 56v-60r]. *Huexotzincáyotl* es la palabra que, como título, se aduce de otra composición, es decir canto al modo huexotzinca, en el que se evocan tristes recuerdos de la Conquista [6v-7r]. Atención especial merece el *Michcuícatl*, Canto de peces, que está precedido de esta anotación: “Se compuso cuando fuimos conquistados”. En él se mezclan alusiones a personajes prehispánicos y españoles, incluyendo un “padre obispo” [f. 42v-46r].

Las alusiones de tema cristiano son muy numerosas en otros cantares, pero en muchos casos se trata de obvias interpolaciones como las que, según vimos, advirtieron ya Francisco Cervantes de Salazar, fray Diego Durán y fray Bernardino de Sahagún. Tales añadidos, muchos notoriamente aberrantes, no deben tomarse como indicio de que el correspondiente cantar provenga del periodo colonial. Importa, en cada caso, indagar si es que hay indicaciones que permitan adjudicar un determinado origen a la composición.

*Probables lugares de origen*

Puede afirmarse que, por su contenido y, en algunos casos, expresas referencias, hay cantares procedentes de los siguientes lugares: México-

Tenochtitlan, Tlatelolco, Tezcoco, Tlacopan, Azcapotzalco, Colhuacan, Chalco-Amecameca, Tlaxcala, Cholula, Huexotzinco y el ámbito otomí. En la mayoría de los casos se trata de producciones anónimas, de cuyos temas me ocuparé más adelante.

También en el manuscrito de *Romances de los señores de Nueva España* hay glosas que apuntan a diferentes orígenes, entre otros Tenochtitlan, Tezcoco, Chalco, Huexotzinco, Atlixco... Debe notarse, sin embargo, que en algunos casos tales atribuciones pueden referirse más al contenido y estilo del poema que a la procedencia del mismo.

### *¿Poemas de origen prehispánico?*

Conviene notar ya que por su contenido, asuntos guerreros, alusiones a sacrificios humanos, mención de deidades como Ce-Ollin, un nombre calendárico de Huitzilopochtli [f. 6v], Itzapálotl, diosa guerrera [f. 70r], Tonatiuh, la deidad solar, invocada como Tlatlauhtonatiuh, Chimalc, “Sol rojo, dueño del escudo” [f. 36r y 41v], Nanáhuatl, “el Bubo-so” [f. 58r], Nácxitl, el legendario señor tolteca [f. 26v, 27r] y, de formas veladas, Huitzilopochtli, mencionado con los nombres de Huitzitzilin o Xiuhquecholhuitzitziltzin, hay cantos que deben situarse en el contexto de la tradición prehispánica.

Refiriéndose a la muerte al filo de obsidiana, *itzimiquiztéquitl*, hablando de los príncipes mexicas Huitzilíhuil y Macuilmalinaltzin, se dice que pasaron a dejar el agua florida del colibrí (*huitzilxochíatl*), “que está hirviendo aquí en México” [f. 66r]. Las referencias al mismo dios, invocado como Ipalnemoani, Dador de la vida, que a la vez enciende la guerra y da fuerza a águilas y jaguares, son incontables. Se relacionan ellas además con la idea del sacrificio de seres humanos. Una muestra la ofrece un poema en que se exalta al célebre guerrero

Tlachahuepantzin. Dirigiéndose a él, en el folio 23v se le dice:

Como a un escudo la pintas,  
como a un dardo das color a la nobleza.  
Enseguida la guerra,  
allá tú te atavías con plumas, con tiza,  
te desgranas, Tlachahuepan,  
con esto ya vas  
a Quenonamican.

La expresión que aquí aparece, *timopotonia tizatica*, “te atavías con plumas, con tiza”, es clara alusión al sacrificio de los cautivos en la guerra. En otros cantares se encuentran parecidas formas de mención. Así, por ejemplo, en el f. 25v se lee:

Se entreveran las banderas  
en el interior de la llanura,  
las puntas de obsidiana cual flores de mezquite,  
se entrecruzan,  
la tiza y las plumas están esparciéndose.

Hablar del interior de la llanura donde se entrecruzan las puntas de obsidiana es aludir a los guerreros en pleno combate, que pueden convertirse en víctimas del sacrificio, ataviados ya con tiza y con plumas. Ideas semejantes se encuentran en otros cantares [f. 8r, 17r, 20v, 32r, 40r, 59r y 65r].

La mención de héroes y guerreros, como Tlachahuepan, y de nobles y gobernantes supremos, todos ellos de tiempos prehispánicos, casi siempre para exaltarlos, es otro indicio que apunta al antiguo origen de

determinados cantos. Entre esos personajes sobresalen los *huey tlahto-que* mexicas y casi todos los tezcocanos, algunos tecpanecas, culhuacanos, chalcas, tlaxcaltecas, huexotzincas y de otros señoríos. También aparecen señores cuya existencia puede documentarse en otras fuentes. Entre ellos están el tezcocano Cuacuauhtzin, el chalca Chichicuepontli, los príncipes mexicas Tlachahuepantzin e Ixtlilcuecháhuac, el capitán, también mexica, Temilotzin.

El tema de la guerra y los sacrificios humanos, unido al de la muerte “al filo de obsidiana”, confiere a estas composiciones un acento inconfundible, totalmente distinto del pensamiento europeo cristiano. Y lo mismo puede decirse de las referencias y terminología que aparecen para hablar de la muerte y del más allá:

Nada como la muerte en la guerra,  
nada como la muerte florida,  
la ha venido a amar el Dador de la vida,  
lejos, la veré, la quiere mi corazón [f. 66v].

Ximoayan, “Lugar donde se hace el descarnamiento”; Tocenpopoli-huiyan, “Nuestra región en común de perdernos”; Tocenchán, “Nuestra casa en común”; Huilohuayan, “Lugar a donde se va”; Quenonamican, “Donde de algún modo se encuentra uno”; Atlecalocan, “Lugar sin chimenea”; Mictlan, “Lugar de la muerte”... son algunos de los nombres con que se designa al más allá. Aparecen ellos al lado de las evocaciones de la guerra y de las dudas angustiadas de quienes, en numerosos cantos, dan salida a preguntas que bien pueden calificarse de metafísicas. Algunas de ellas me dieron fundamento para hablar de una filosofía náhuatl.

Todo esto, muy frecuente en no pocos cantares, deja ver que ellos tienen un origen anterior al encuentro con los hombres de Castilla. Y

debemos recordar que en estos cantares, así como se interpolaron muchas veces palabras y expresiones de sentido cristiano, tales como Dios, Santa María, angelosme, Dios único y otras más, debieron suprimirse otras que hacían clara mención de los dioses antiguos y sus formas de culto. A pesar de todo esto, el pensamiento y la sensibilidad prehispánicos no pueden dejar de ser percibidos. Por esto afirmamos que una parte considerable de estos cantares proviene de la tradición nahua anterior a la Conquista.

Otro indicio de la antigüedad y arraigo de estas composiciones lo ofrece el hecho, ya notado entre otros por Garibay y Bierhorst, de la repetición de no pocas dentro del mismo manuscrito de *Cantares mexicanos* y en el de *Romances de los señores de Nueva España* e incluso, como ya señalé, en *Anales de Cuauhtitlán* y en los de Tlatelolco. Tratándose de compilaciones independientes entre sí, la repetición de los cantos, aun cuando sea con algunas variantes, deja ver que eran muy conocidos y conservados como dignos de recordación. Bierhorst proporciona una tabla en la que muestra que al menos treinta y dos cantares aparecen incluidos más de una vez, en todo o en parte, dentro del mismo manuscrito de la Biblioteca Nacional o en el de *Romances*.<sup>56</sup>

*¿Hay composiciones que pueden atribuirse a determinados autores?*

Es éste un asunto que ha suscitado distintas respuestas. Desde luego debe establecerse una primera distinción. Hay cantares en los que alguien aparece hablando en primera persona, como “yo Motecuhzoma” o “yo Nezahualcóyotl”. Otros van precedidos o acompañados por glosas, casi siempre en náhuatl y en menor número en castellano, en que el

56 *Ibidem*, p. 100.

correspondiente canto se atribuye expresamente a un determinado autor. En estos casos, el eventual autor puede identificarse en otras fuentes o, por el contrario, resultar desconocido.

Atendiendo a las composiciones en que aparece la expresión “yo...”, es muy probable que se trate solamente de un recurso poético, es decir de una atribución retórica para evocar, al modo de una representación, a un personaje conocido. Recordemos que los cantares se entonaban públicamente acompañados de música y danza y de ciertas formas de actuación o escenificación.

Hay, sin embargo, otros casos en los cuales el empleo de la expresión “yo...” se halla en una composición a la que se ha atribuido en el título o en forma de glosa el nombre de un determinado autor. En tales casos una actitud crítica razonable debe conducir a investigar sobre dicho personaje y de modo especial acerca de la existencia de otras fuentes que muestren si gozaba o no de fama de compositor de cantos. Hallamos, por ejemplo, un *cozolcuícatl*, “Canto de cuna”, del que una glosa en náhuatl dice que “en tiempos antiguos los tecpanecas con él alabaron al señor de México, Ahuítzotl. Es composición de Nohnohuatzin de Nextenco, que era cantor y noble”. La búsqueda en otras fuentes no nos ha permitido averiguar cosa alguna acerca de dicho *cui-cani*.

En cambio, hay un conjunto de personas a las que asimismo se atribuye la autoría de uno o varios cantares, sobre las cuales se dispone de otras noticias, incluyendo a veces algunas que hablan de su fama como poeta. Ya Ángel María Garibay K. había señalado esto. Primero lo hizo en su *Historia de la literatura náhuatl* en la que se refiere, entre otros, a Nezahualcóyotl de Tezcoco,<sup>57</sup> Ayocuan Cuetzpaltzin

57 Ángel María Garibay K., *Historia de la literatura náhuatl*, v. I, p. 201-203, 244-246, 488-496.

de Tecamachalco,<sup>58</sup> Tecayehuatzin de Huexotzinco,<sup>59</sup> Aquiauhtzin de Ayapanco<sup>60</sup> y otros varios. Más tarde, al publicar su *Poesía náhuatl* vuelve sobre esto.<sup>61</sup>

Tomando en cuenta lo alcanzado por Garibay, publiqué en 1967 *Trece poetas del mundo azteca*, obra que amplíé en 1994 bajo el título de *Quince poetas del mundo náhuatl*. En ambas tomé en cuenta, por una parte, las glosas y otras indicaciones sobre autoría de determinados cantares, tales como se incluyen en éstos. Por otra acudí a varias fuentes —códices, textos indígenas y de cronistas españoles del siglo XVI— en las que encontré referencias a dichos compositores. No es éste el lugar para repetir lo allí expuesto. Baste con recordar que en la segunda de las obras citadas presento las composiciones atribuidas a cinco forjadores de cantos de Tezcoco cuyas biografías reconstruyo; otros cantos los relaciono con cuatro poetas de México-Tenochtitlan; cuatro más con otros tantos de la región poblano-tlaxcalteca y dos con maestros de la palabra oriundos de Chalco-Amecameca.

Las atribuciones, que siempre con apoyo en las fuentes hemos hecho Garibay y yo, han sido cuestionadas sobre todo por John Bierhorst. Éste, que adjudica un origen colonial a la gran mayoría de las composiciones, con base en su hipótesis de los “cantos de los espíritus”, niega rotundamente que sea posible identificar autores prehispánicos de estas producciones. Aceptando con él que, en los casos en que aparece la expresión “yo lo digo, yo canto...”, no necesariamente debe postularse que aquel cuyo nombre enseguida aparece haya sido el autor del

58 *Ibidem*, v. I, p. 173, 200 y 345.

59 *Ibidem*, v. I, p. 173, 176, 221 y 348.

60 *Ibidem*, v. I, p. 345.

61 Ángel María Garibay K., *Poesía náhuatl*, v. I, p. 229-239, y v. II, p. XLIX-L.

canto, pienso que, en los casos de glosas y otras indicaciones de autorías, rechazarlas gratuitamente se aleja de una crítica razonable. Si así se procediera con las producciones de otras literaturas de la antigüedad clásica, quedaríamos en la oscuridad.

Sólo analizaré aquí un ejemplo de lo que Bierhorst manifiesta sobre esto. En *Quince poetas del mundo náhuatl* y en una amplia reseña que publiqué sobre la obra de Bierhorst me he ocupado de ello. El ejemplo lo proporciona el que se conoce como *chalcacihuacuícatl*, “canto de las mujeres de Chalco”, incluido en los folios 72r-73v de *Cantares*. Dicho cantar va precedido de la siguiente glosa: “Composición de los de Chalco con la que vinieron a dar alegría al señor Axayacatzin que los conquistó como si sólo fueran las mujeres”.

A su vez el cronista de Chalco Amecameca, Chimalpain, en su *Séptima relación* se refiere con detalle a una visita de los chalcas precisamente a Axayácatl, notando que le entonaron entonces el *chalcacihuacuícatl*. Éste, añade Chimalpain, “era obra del noble llamado Aquiauhtzin Cuauhquiyahuacatzintli, gran forjador de cantos”.<sup>62</sup> En su relato el cronista chalquense recrea con gran viveza cómo ocurrió esto y la forma en que, alegre, reaccionó Axayácatl al escuchar lo que fue para él una especie de desafío: las mujeres de los vencidos lo retaban con su canto a que también a ellas las conquistara.

Por otra parte, Aquiauhtzin gozó ciertamente de fama de poeta. Así lo encontramos mencionado entre los que participaron, al lado del señor Tecayehuatzin de Huexotzinco, en una reunión de forjadores de cantos. De él se dice en este contexto:

62 Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpain Cuauhtlehuantzin, *Séptima relación*, Biblioteca Nacional de París, Ms. Mexicain 74, f. 176r.

Allá escuché un canto,  
oigo que toca la flauta  
sartal de flores,  
el señor Ayocuan.

Sólo te ha respondido,  
te ha contestado  
desde el interior de las flores,  
Aquiauhztin, señor de Ayapanco.<sup>63</sup>

El pueblo de Ayapanco, que hasta hoy existe cercano a Amecameca, con el *chalcacihuacuícatl* —según lo expresa Chimalpain—, dio fama a esa región chalquense. Ahora bien, quien como Bierhorst se niega a aceptar que puedan atribuirse algunos de estos cantos a autores identificables de la época prehispánica, no concede valor testimonial a lo expresado por Chimalpain ni a lo que en el otro canto que he citado se dice de Aquiauhztin. El argumento que aduce es que Chimalpain debió conocer el manuscrito de *Cantares* y, al encontrar en el mismo el *chalcacihuacuícatl*, inventó toda la historia acerca de Aquiauhztin. Para apoyar su aseveración dice:

Aparentemente él [Chimalpain] cometió el mismo género de error en que cayó trescientos años después Ángel María Garibay que interpretó textos de cantares aztecas como si fueran relatos de testigos de vista acerca de aconteceres reales.<sup>64</sup>

63 *Cantares*, f. 10v.

64 John Bierhorst, *op. cit.*, p. 502-503.

Despachar una atribución doblemente documentada con una consideración como ésta es tan gratuito como la hipótesis del mismo acerca de los “ghosts songs”, cantos de los espíritus para invocar su regreso, que él adjudica al conjunto de los “Cantares”. Cabría pensar que, arguyendo como él lo hace, bien podría negarse la autoría de figuras clásicas como Sófocles de cuyas obras sólo se conservan copias más de un milenio posteriores a la época en que vivió y compuso sus tragedias.

En el mundo mesoamericano no todo fue anónimo. Numerosos vasos mayas del Clásico tardío ostentan el nombre de quien pintó en ellos escenas e inscripciones de muy grande interés. Si ello es así, ¿por qué se han de rechazar gratuitamente atribuciones, que pueden confirmarse en otras fuentes, de un determinado cantar a una persona determinada del mundo náhuatl prehispánico? En *Quince poetas del mundo náhuatl* he reunido testimonios de diversas procedencias, incluyendo varios códices, que justifican la correspondiente atribución.

### *Presencia de interpolaciones de sentido cristiano*

Hay dos géneros de interpolaciones en estos cantares. Unas son, según ya lo vimos, las que con frecuencia introducían los indígenas al entonarlos, con el propósito de que los frailes pensaran que se trataba de composiciones ya cristianas. Otras son las que aparecen en este y otros manuscritos como *Romances de los señores de la Nueva España*.

Estas últimas pueden deberse a que el fraile o los frailes que promovieron la compilación de tales producciones hayan pedido a los escribanos indígenas que las introdujeran. Un caso en que así se procedió fue en el de los *huehuetlahtolli* recopilados para fray Andrés de Olmos hacia 1535. De la forma como fueron ellos transvasados al alfabeto da cuenta el siguiente testimonio:

Demás de criar los hijos con la disciplina o cuidado que se ha dicho los padres [indígenas] ansimismo lo tenían en les dar muchos y muy buenos consejos y los tienen hoy en día los indios principales por memoria en sus pinturas, e un religioso muy antiguo en aquella tierra [México] 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.<sup>65</sup>

Es un hecho que en estos cantares, como lo advertirán quienes se acerquen a ellos, abundan palabras, como Dios, en castellano, el neologismo *icelteotl*, “Dios único”, Santa María, angelosme (ángeles) y otras. Su recurrencia llega a cansar y puede provocar dudas acerca del origen de las composiciones.

Para valorar objetivamente el significado de la introducción de todos esos vocablos cristianizantes, parece pertinente recordar lo que ocurrió con muchas producciones de la antigüedad clásica europea, latinas y griegas, después de la conversión al cristianismo del emperador Constantino en el siglo IV d. C. En un libro de enorme interés, debido a L. D. Reynolds y N. G. Wilson, titulado *Scribes and Scholars*, y que, traducido y ampliado en francés por C. Bertrand y P. Petitnengin, apareció como *D’Homère a Érasme*, se hace ver lo que ocurrió cuando tuvo lugar el triunfo del cristianismo.

65 Alonso de Zorita, *Breve y sumaria relación de los señores de la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, p. 112-113.

La actitud de algunos obispos y otros eclesiásticos fue con frecuencia ambivalente con respecto a las producciones literarias y filosóficas de la antigüedad clásica. Inevitablemente hubo de reconocerse muchas veces su valor pero a la vez se percibió con temor que las ideas y creencias que allí se expresaban podían ser adversas a la fe cristiana. Ello, como ocurrió mucho más tarde en Mesoamérica, llevó en algunos casos a ordenar la destrucción por el fuego de determinados textos. En otros casos movió a introducir interpolaciones en los mismos. Como en resumen expresan los autores mencionados:

Dado que ningún texto autógrafo de los autores clásicos ha sobrevivido, nos vemos necesariamente obligados a acudir a manuscritos que un número desconocido de intermediarios separan de los originales. Son ellos testimonios más o menos dignos de fe. Todos han sufrido en distintos grados por obra de los procesos de trasmisión: unas veces desgastes materiales, otras errores de los escribanos o interpolaciones deliberadas. Para restituir el texto original es evidente que hay que recurrir a operaciones delicadas.<sup>66</sup>

Algo muy semejante ha ocurrido con las producciones nahuas y de otras culturas de la antigüedad mesoamericana. Los procesos dirigidos a restituir sus “textos originales” suponen también operaciones delicadas. Ellas, como lo he mostrado en *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices a la escritura alfabética* (1996), exigen recurrir a varios géneros de testimonios. Entre ellos sobresalen versiones independientes del

66 L. D. Reynolds y N. G. Wilson, *D’Homère à Érasme. La transmission des classiques grecs et latins*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1986, p. 142.

mismo texto, cuando las hay; lo expresado por determinados códices indígenas; algunos hallazgos de la arqueología y aun, en ciertos casos, lo aportado por cronistas posteriores, españoles o indígenas.

Lo que he expuesto se dirige a mostrar que el hecho de las interpolaciones de sentido cristiano, muy frecuentes en estos cantares, no es precisamente una cosa única. Algo semejante ocurrió en el caso de los textos de la antigüedad clásica grecolatina a partir del triunfo del cristianismo y luego durante los siglos de la Edad Media hasta llegar al Renacimiento. Fue entonces cuando surgió con plenitud la crítica filológica empeñada en rescatar el antiguo legado.

En la presente edición de estos cantares se han dejado las interpolaciones tal como aparecen en el manuscrito. Cabe pensar en un ulterior trabajo, muy difícil por cierto, dirigido a restituir lo que debieron ser los cantos en los que son obvias las interpolaciones. De hecho, tanto Garibay como yo, al dar a conocer algunas de estas composiciones de manera aislada, tratamos de restituirles su forma original, aunque sin dar razón de cómo y por qué procedimos así. En la presente edición, aun cuando resultan fastidiosas las interpolaciones cristianizantes, las hemos conservado puesto que nuestro propósito ha sido ofrecer una ajustada paleografía del manuscrito así como la fiel traducción del mismo al castellano.

## TEMÁTICA DE LOS CANTARES

He notado que en el conjunto de estas composiciones cabe establecer una primera y fundamental distinción. Por una parte hay unas que se concibieron en la época novohispana e incluyen ideas y expresiones europeo-cristianas. Por otra, a pesar de manifiestas y reiteradas interpolaciones, existen no pocas en las que perduran el pensamiento y las referencias de connotación prehispánica. Hablamos ya de las primeras al tratar de los orígenes de este manuscrito, y también pusimos al descubierto en las otras la presencia de temas centrales en la visión prehispánica del mundo, tales como la actuación de algunos dioses, la guerra sagrada, el sacrificio humano y las creencias tocantes al más allá.

Ahondaré a continuación en la variedad del contenido de los cantos. Si los de inspiración cristiana se centran en alabanzas a algunos santos, la Virgen María y Jesús en sus principales festividades, los de la tradición prehispánica pueden distribuirse, siguiendo en esto a Garibay, en tres grandes géneros. Uno es el de la celebración de los gobernantes, héroes y guerreros, al igual que sus hazañas y otras realizaciones. Empleando una designación europea, diríase que integran una poesía épica.

Un segundo género comprende la lírica, teñida con gran frecuencia de ideas y sentimientos religiosos. En estos cantares afloran expresiones personales de alegría y tristeza, amistad y honda reflexión. Un tercer género va más allá y en él se da entrada a preocupaciones que angustian al hombre, sentimientos de orfandad y especulaciones que tocan cuestiones que bien pueden calificarse de metafísicas o, más ampliamente, filosóficas.

Teniendo siempre presente que todos estos cantares no eran sólo recitados sino entonados con acompañamiento de música y a veces

“puestos en escena” ante el pueblo en determinadas fiestas, resulta verdad que no pocos de ellos implicaban el carácter de una representación de índole teatral. Ahora bien, si esta descripción de la temática de las composiciones de la tradición prehispánica, propuesta por Garibay, deja ver en líneas generales sus variados contenidos, es muy conveniente tomar asimismo en cuenta las designaciones que daban los nahuas a sus diversas composiciones. Dichas designaciones dejan ver en sí mismas con frecuencia los géneros y la temática de las varias producciones.

Las fuentes principales en las que encontramos estas designaciones son el manuscrito mismo de *Cantares mexicanos*, el de *Romances de los señores de Nueva España*, los textos de los informantes de Bernardino de Sahagún y un capítulo del protomédico de Felipe II, el doctor Francisco Hernández, en sus *Antigüedades de la Nueva España*, así como la *Historia* de fray Toribio de Benavente Motolinía.

### *Lo expresado por Motolinía*

Comenzaré con este último porque introduce una distinción general que, si bien concierne a todos los cantares, señala una diferencia muy importante relacionada con la danza pero también con los cantos:

En esta lengua de Anáhuac la danza o baile tiene dos nombres: el uno es *macehualiztli* y el otro *netotiliztli*. Este postrero quiere decir propiamente baile de regocijo con que se solazan y toman placer los indios en sus fiestas, así como los señores principales en sus casas y en sus casamientos, y cuando así bailan y danzan, dicen, *netotilo*, bailan y danzan; *netotiliztli*, baile o danza. El segundo y principal nombre de la danza se llama *macehualiztli*, que propiamente quiere decir merecimiento: *macehualo*

quiere decir merecer; tenían este baile por obra meritoria, así como decimos merecer uno en las obras de caridad, de penitencia, y en las otras virtudes [...] Y estos bailes más solemnes eran hechos en las fiestas generales y también particulares de sus dioses y hacíanlos en las plazas. En éstas no sólo llamaban y honraban e alababan a sus dioses con cantares de la boca, más bien con el corazón y con los sentidos del cuerpo, para lo cual bien hacer, tenían e usaban de muchas memorativas, así en los meneos de la cabeza, de los brazos y de los pies, como con todo el cuerpo trabajaban de llamar y servir a los dioses.<sup>67</sup>

Las *netotiliztli*, bailes de regocijo al son de la música, eran el marco en que se entonaban frecuentemente cantos del primer género descrito por Garibay. En cambio, los *macehualiztli* o bailes de merecimiento tenían mayor relación con los otros dos géneros, es decir con las composiciones de sentido religioso y aquellas otras de honda reflexión, expresión a veces de preocupaciones sobre el destino humano en la tierra, la muerte, el más allá, la posibilidad de decir palabras verdaderas y acercarse a la divinidad.

### *Las designaciones en Cantares y Romances*

Atendamos ahora a las designaciones, también genéricas, que aparecen en *Cantares mexicanos* y en mucho menor número en *Romances* y que apuntan sobre todo a la naturaleza y contenido de las composiciones. Para mayor claridad las distribuiré en las siguientes categorías:

Cantos de guerra o de exaltación de héroes, conocidos como *yaocuícatl*, *cuauhcuícatl*, *ocelocuícatl*, *yaoxochicuícatl*, *yaocuicacuextecáyotl*,

67 Toribio de Benavente, Motolinía, *Memoriales*, p. 386-387.

vocablos que respectivamente significan: “canto de guerra, canto de águilas, canto de jaguares, canto florido de guerra, canto de guerra al modo huasteca”. Los ejemplos de este género son muy abundantes. Citaré algunos.

Precedidas del vocablo *yaocuícatl*, canto de guerra, hay una composición en los f. 31v-32v, en la cual se evoca la lucha que emprendieron los mexicas en contra de Chalco hacia 1460. Entre otros, Motecuhzoma y Nezahualcóyotl son exaltados. En el canto se alude a los guerreros como flores que se esparcen y alegran al Dador de la vida, en este caso el Sol. Son ellos “tus flores del águila” —*moquauhixóchiuh*— y asimismo *tlachinolxóchitl*, “flores de la chamusquina”. Y aquellos que serán las víctimas del sacrificio son a su vez *tízatl* e *ihuitl*, tiza y plumas, atavíos de quienes alimentarán con su sangre al Sol.

Otros dos cantos afines se incluyen en los f. 64r-64v. El primero es un *yaocuícatl*, en el que los príncipes Tlacahuepan e Ixtlilcuecháhuac son exaltados. Se han transformado ya en acompañantes del Sol. El segundo —un *yaoxochicuícatl*, canto florido de guerra— se dirige a dar alegría a los guerreros que anhelan hacer cautivos pero *zan micohua*, allí donde sólo mueren. En realidad muchos de estos cantares tienen un profundo sentido religioso. La guerra no se concebía meramente como un enfrentamiento por motivos expansionistas o para repeler agresiones de otros pueblos. Contemplada desde la propia visión del mundo, eminentemente religiosa, tenía connotaciones que la convertían en uno de los quehaceres sagrados por excelencia. De ella dependía el mantenimiento de la vida del Sol y de la edad cósmica presente.

Largo es el elenco de los cantos de guerra. Así en el f. 65r se incluye un *yaocuícatl*, *ícuic in Motecuhzoma*, es decir un canto de guerra, canto de Motecuhzomatzin. En el mismo folio 65r sigue otro *yaocui-*

*cacuextecáyotl* que es un canto de guerra al modo huasteco. *Occe yaotlahtolcuícatl*, otro canto de llamado a la guerra, es el título de la composición en que se evoca a Nezahualpilli, Ahuítzotl y Totoquihuaztli y se llega a exclamar ¡*O ahtle yuh yaomiquiztli!* ¡Nada como la muerte en la guerra! [f. 66v].

De los *cuauhcuícatl*, cantos de águilas, se hace mención en f. 6r-6v y f. 7r y se expresa que también había cantares “para amonestar a los que no quieren enaltecerse en la guerra”.

Conviene agregar que en *Romances* hay dos composiciones precedidas de la designación *tlatocacuícatl* [f. 9r-9v y 10r-11r], “canto señorial” que, además de ser exaltación de varios príncipes, se centran también en el tema de la guerra.

Género diferente es el que se designa, entre otros, con los siguientes nombres: *xopanquícatl*, canto de tiempo de verdor, *xochicuícatl*, canto de flores, y *cozcacuícatl*, canto de joyeles. Abarcan éstos el campo de la lírica. Se habla en ellos de lo bueno y bello que hay en la tierra, la amistad y cuanto produce placer, las flores, los jades, los plumajes de quetzal, las ajorcas, collares, pinturas, libros, instrumentos musicales, el tabaco, el agua de cacao, las aves y las mariposas, la Tierra florida y la de nuestro sustento. Muy abundantes son las composiciones que versan sobre esto, tanto en *Cantares mexicanos* como en *Romances*, aunque en este último manuscrito sólo una vez aparece la designación *xopanquícatl*, aplicada a un canto que se atribuye a Nezahualcáyotl [f. 38r y v].

En cambio, en *Cantares mexicanos* la palabra *xopanquícatl* precede a muchas composiciones como en *Xopanquícatl otoncuícatl tlamelaauhácáyotl*, Canto del tiempo de verdor, canto otomí, canto llano [f. 4v-6r]; *Xopanquícatl nenonotzalcuícatl impa in aquique ahmo onmixtilia in yaoc*, Canto de primavera, canto de exhortación para quienes no

quieren enaltecerse en la guerra [f. 6r-6v], el cual va precedido de una nota en castellano que informa se trata de un canto otomí.

Otros *xopancuícatl* se hallan en los folios 52v-53r, 60r-62v y 68r-69v. A su vez, también son numerosos los *xochicuícatl*, cantos floridos, en el mismo manuscrito. Entre ellos está el primero que allí se registra con el título de *Cuicapeuhcáyotl*, Principio de los cantos. En él un cantor se adentra en el bosque precisamente en busca de bellos cantos y flores. Ha llegado a la Tierra florida y de nuestro sustento. Es allí donde hallará lo que su corazón anhela. Se ha dicho de este canto que no sólo aparecen en él varias expresiones que se repiten en el célebre texto del *Nican mopohua*, el que ofrece el relato guadalupano, sino que éste guarda semejanzas en su estructura con el canto en cuestión.<sup>68</sup>

También es muestra de *xochicuícatl* el que aparece en f. 9v-12r y que ha sido descrito por Garibay, y al que he seguido, como un largo diálogo entre distintos forjadores de cantos en torno precisamente a las varias significaciones de lo que hoy se entiende como poesía. Ello comprendía en su variada temática aspectos como los de la amistad de los seres humanos, la posibilidad de acercarse al Dador de la vida y el disfrute de cuanto puede ser fuente de alegría en la tierra. Al mismo género pertenecen los cantos que se hallan en los f. 33v-35r, 64v y uno en cuyo título se incluye además la palabra *cuecuechtli* que evoca la idea de una danza de cosquilleo [f. 67r-68v].

Género diferente es el de los *icnocuícatl*, cantos de orfandad, portadores muchas veces de reflexiones acerca de temas que han preocupado a quienes en otros tiempos y lugares han sido tenidos como filó-

68 Miguel León-Portilla, *Tonantzin Guadalupe, pensamiento náhuatl y mensaje cristiano*, p. 53-58 y 160-171.

sofos. Entre otras cuestiones que en ellos se plantean están las de la fugacidad de cuanto existe, los enigmas del destino humano, lo que es recto o perverso, la muerte y el más allá, la posibilidad de decir palabras verdaderas y de conocer a la suprema deidad. Tanto en *Cantares mexicanos* como en *Romances* se indica a veces a quién se atribuye un determinado *icnocuícatl*. Entre otros nombres se menciona a Tlaltecatzin de Cuauhchinanco, Tochiuitzin Coyolchiuhqui, Nezahualcóyotl, Nezahualpilli, Cuacuauhtzin y Cacamatzin, estos cuatro de Tezcoco y Ayo-cuan Cuetzpaltzin de Tecamachalco. En el ya citado libro *Quince poetas del mundo náhuatl*, me ocupó de estos y otros *tlamatinime*, sabios, probables autores de varios *icnocuícatl*.

En *Cantares mexicanos* se incluyen además, entre otros, los siguientes *icnocuícatl*: uno en que se plantean preguntas tocantes al supremo Dador de la vida y la vanidad de cuanto expresan los humanos [f. 12r-15r]; otro lo tenemos en un conjunto de tres composiciones, de las que se afirma que *son Chalcáyotl melahuac yexca...* Al modo de Chalco, tres cantos llanos. Uno es un *yaocuícatl*, canto de guerra, otro un *xochicuícatl*, cantar florido, y el tercero un *icnocuícatl*. En éste se recuerda con tristeza a varios señores oriundos de Chalco, entre ellos a Chichicuepontli, del que se expresa que fue “el caído en la guerra”. La historia de éste la ofrecen los *Anales de Cuauhuitlán* [f. 58]. Chichicuepontli es uno de los personajes incluidos en *Quince poetas del mundo náhuatl*.<sup>69</sup>

Angustiosas preguntas en relación con la muerte y el existir en la tierra integran el meollo del *icnocuícatl* incluido en los f. 48v-50r. Cabe añadir que en *Romances* hay asimismo varias composiciones que pertenecen a este género, algunas atribuidas a Nezahualcóyotl. De los *icno-*

69 Miguel León-Portilla, *Quince poetas del mundo náhuatl*, p. 275-288.

*cuícatl* puede decirse que, al igual que algunos *xochicuícatl* son, con buen número de *huehuehtlahtolli*, testimonios de la antigua palabra, las fuentes más ricas para conocer el antiguo pensamiento nahua. En ellos se plantean cuestiones que revelan la existencia de lo que se ha llamado una filosofía náhuatl. Ésta, de modo muy diferente a lo que ha acontecido en otros tiempos y culturas, se enunciaba frecuentemente en el contexto de las celebraciones, acompañada de música y danza. Tal género de filosofar debió impresionar a cuantos participaban o concurrían a tales fiestas.

En *Cantares* se transcribió otro buen número de producciones precedidas de diferentes designaciones. Algunas de éstas, según lo veremos, coinciden con lo que acerca de los géneros poéticos consignaron Bernardino de Sahagún y el protomédico de Felipe II, el doctor Francisco Hernández, que en esto lo siguió en parte.

Entre otras designaciones que guardan asimismo relación con la temática de los cantares, están las que indican que algunos fueron traducidos al náhuatl de la lengua otomí. Tal es el caso de los que aparecen en los folios 3r y siguientes. En el folio 6r un texto en español indica que se trata de:

Cantos antiguos de los naturales otomíes que solían cantar en los combites y casamientos, buelto en legua mexicana, siempre tomando el jugo y el alma del canto.

Es allí donde el compilador se dirige, sin dar su nombre, a un sacerdote pues le dice “Vuestra reverencia”, a quien ofrece estas transcripciones “para que las aproveche y entremeta”, es decir las tome en cuenta en una obra que está él preparando. Tal era el caso de Sahagún que se ocupaba en escribir su *Psalmodia*. Debemos añadir que tanto el mismo

fray Bernardino como el doctor Hernández hacen mención de la existencia de *otoncuícatl*, cantos otomíes.<sup>70</sup>

Otro conjunto de producciones va precedido de otra nota, esta vez en náhuatl.

*Nican ompehua in cuicatl motenehua melahuac huexotzincayotl.*

Aquí empiezan los cantos llanos que se dicen al modo de Huexotzinco [f. 6v - 7r].

Volveremos a fijarnos en esta nota al tratar de la estilística y la métrica de los cantares ya que en ella se aporta información de gran interés sobre esto. El hecho de que estos cantares se entonaran a la usanza huexotzinca no excluye, como allí se indica, que pudieran ser de los géneros ya descritos de los *teuccuícatl* o *cuauhcuícatl*, cantos señoriales o de águilas, es decir guerreros; *xochicuícatl*, floridos, o *icnocuícatl*, de orfandad. Este conjunto abarca del folio 7r al 16v.

Una pregunta debemos hacernos en este punto. ¿Qué significa que un canto fuera entonado a la usanza huasteca? Y, dado que en nuestro manuscrito se dice también acerca de otras composiciones que se elevaban “al modo de Chalco o de Tlaxcala o a la manera chichimeca”, la pregunta debe ampliarse para abarcar las que parecen enunciarse como diferencias regionales. De hecho, los informante de Sahagún se refirieron además a otras “clases de cantos”: los *cuextecáyotl*, *nonoalcáyotl*, *metztitlacáyotl*, *anahuacáyotl*, es decir al modo de la Huasteca, de Noalco, etcétera.

70 *Códice florentino*, libro iv, f. 18r, e *Historia general de las cosas de Nueva España*, 2 v., paleografía y edición del texto en español del *Códice florentino* de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Alianza Editorial/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, v. i, p. 117.

*El parecer del doctor Francisco Hernández*

En tanto que en los textos transcritos por Sahagún no se ofrece explicación alguna de las diferencias implicadas por esas indicaciones, encontramos, en cambio, una cierta manera de respuesta en las *Antigüedades de la Nueva España* del doctor Francisco Hernández (de hacia 1575). Desconozco el origen de su información que sólo en parte coincide con la de Sahagún. Por su considerable interés la transcribo aquí íntegra, aunque sea bastante extensa.

Acostumbraban unas maneras de bailar dignas de verse, llamadas por los mexicanos *netotiliztli* pero areitos por los haitianos. A pesar de que a veces concurrían tres mil, a veces cuatro mil o más hombres, todos cantaban el mismo canto con la misma voz y con la misma danza y compás del cuerpo y de cada una de sus partes; variaban sin embargo en cada una de las mudanzas, respondiendo y concertando con los temas mismos en modo maravilloso; y no sólo se ejercitaban en el canto y en el baile, sino que representaban a manera de comedia o tragedia alguna imagen de sus hazañas. De lo que resulta que había muchas clases de bailes; a veces cantaban alabanzas del rey y a veces las de algún héroe o cacique y tal vez las del dios en cuyo honor se celebraba la fiesta y en otras se ensalzaban las victorias.

De aquí que hayan nacido tan numerosos nombres como *nenahuayzcuícatl* (*nenahualizcuícatl*), o sea canto de los abrazos; se llamaba así el baile que solía hacerse en la tarde que precedía a la fiesta de alguno de aquellos que aquella gente perdida adoraba y veneraba como dioses; la danza empezaba al principio de la noche y duraba hasta la mañana, al esplendor y luz de las teas y de las flamas de carbones ardientes y de los leños encendidos. Tenía lugar al derredor de la plaza del templo mayor y cada varón abrazaba a una mujer poniéndole el brazo derecho al derredor del cuello.

Pero en el *tlacuiloltepecáyotl*, o sea el canto de la pintura, se honraba con la presencia de los reyes que bailaban y danzaban y tenía también lugar junto a la plaza del templo mayor, como casi todos los otros bailes, en cada una de las cuatro fiestas del año, de las cuales las principales eran el *Tlacaxipealitzli* o fiesta de la desolladura de los hombres, *Panquetzalitzli* o fiesta de las banderas.

¿Qué diré del *cuextecáyotl*, en el cual imitaban el modo de bailar, el ornato y la apariencia de la Huasteca, y representaban la guerra en que los vencieron, con sonido vario y tumulto marcial muy bien acomodado?

El *Chichimecáyotl*, en el cual recordaban los principios y origen de aquella gente. El *Xopanquícatl*, canto de los festines, en el cual se cantaban las alabanzas del héroe que convidaba a cenar. El *Cococuícatl*, o sea canto de la tortola, se cantaba en las nupcias y en él se alababa a los que contraían matrimonio. El *Tlacabualizquícatl*, o sea canto de los viajeros, en el que se referían las labores de los que traían a los reyes los impuestos anuales acostumbrados.

El *Ixcuecuechquícatl*, o sea canto en el cual eran celebrados promiscuamente varios héroes. El *Huexotzincáyotl*, o sea de los de Huexotzinco, en el que celebraban la victoria que había alcanzado sobre ellos; se cantaba principalmente en el tiempo en que eran arrasados para ser inmolados a los dioses.

Además el *Otonquícatl*, *Cuítlatecáyotl*, *Michoacáyotl*, *Tlaxcaltecáyotl*, *Coyxcáyotl*, *Tlacabualizquícatl*, *Cempoaltecáyotl*, *Temazcalquícatl*, *Anahoacáyotl*, *Cozcatecáyotl*, *Oztomecáyotl* y otros donde se hacía mención honorífica de los trofeos y de las artes de esa gente, tal como indican los propios nombres. El canto era en su mayor parte grave y tardo y lo que se cantaba estaba en prosa.

Los adornos consistían en varias pieles de animales, plumas y penachos de varios colores. Las clases de armas y de dardos, como arcos, lanzas,

flechas y escudos, eran innumerables. Llevaban flores varias arregladas en collares y ramilletes. También gemas brillantes con las cuales se esforzaban en poner ante los ojos la imagen de aquellas gentes de las que solían imitar el traje, la manera de ser del cuerpo, el color de los vestidos y los cabellos y aquellas cosas que se incrustaban en las narices, orejas y otras partes del cuerpo. Los instrumentos musicales con los cuales, además de las voces del estrépito y de los silbidos acompañaban el canto, eran el *hué-buetl* y el *teponaztli*, géneros de tambor, flautas en su mayor parte de cañas. Huesos cavados con muchas estrías y esferas huecas llenas de piedrezuelas. De la mayor parte de estas cosas presentamos una imagen fiel para que sean conocidas y vistas por los españoles y por todas las otras naciones hasta donde pueda hacerse.<sup>71</sup>

Varios son los puntos de particular interés en esta información. Uno es el referente a los espacios y tiempos en que se entonaban los cantos, es decir en las diversas fiestas. Otro punto es el de los acompañamientos con varias danzas y música, así como los atavíos que se empleaban en las diferentes ocasiones. En particular parece que deba tomarse en cuenta lo que nos dicen las fuentes sobre algunas usanzas o modos del canto. Del *cuextecáyotl* se nota que en él se imitaba el modo de bailar de los huastecos con su apariencia e indumentaria para celebrar así las victorias en las luchas contra ellos. Del *huexotzincáyotl*, además de insistir en el tema de las victorias, se añade que era cantado al llevar a las víctimas al sacrificio.

71 Francisco Hernández, *Antigüedades de la Nueva España*, en *Obras completas*, 6 v., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956-1976, v. VII, p. 116-118.

Es curioso que añada que el canto era “en su mayor parte grave y tardo y lo que se cantaba estaba en prosa”. Con esto último verosímelmente quiso significar que las composiciones no tenían rima, aunque sí mantenían compás con la danza y los movimientos “del cuerpo y de cada una de sus partes”.

Veamos ahora lo que sobre los distintos géneros de *cuícatl* recogió Sahagún de labios de sus informantes. Tratando de los atributos buenos y malos del día *Ce Xúchitl* (1-Flor) en el *tonalpohualli*, es donde dicen los informantes que por devoción a él los señores bailaban los días que les parecía. Era entonces cuando:

El *tlahtoani* determinaba, pedía qué clases de cantos habían de entonarse [los que se conocían con los siguientes nombres], tal vez *Cuextecáyotl*, “canto al modo y usanza de los cuextecas”, *Tlaoancacuextecáyotl*, “a la manera de los cuextecas embriagados”, *Huexotzincáyotl*, “al modo de los de Huexotzinco”, *Anahuacáyotl*, “al modo de los de Anáhuac, los de la costa”, *Oztomecáyotl*, “según la usanza de los mercaderes oztomecas”, *Nonoalcáyotl*, “como los nonohualcas”, *Cozcatecáyotl*, “según los de Cozcatlan”, *Metztitlancalcáyotl*, “a la usanza de los de Metztitlan”, *Otoncuícatl*, “canto otomí”, *Cuatacuícatl*, “como los cuacuatas”, *Tochcuícatl*, “cantos de conejos”, *Teponazcuícatl*, “al son del teponaztle”, *Cioacuícatl*, “cantos al modo de las mujeres”, *Atzozocolcuícatl*, “como cantan las muchachas que tienen sólo un mechón de pelo”, o tal vez un *Ahuilcuícatl*, “canto de placer”, *Ixcuecuechcuícatl*, “canto de cosquilleo”, *Cococuícatl*, “canto de tórtolas”, *Cuappitzcuícatl*, “cantos arrogantes”, *Cuateçoquicuícatl*, “cantos de sangramiento”...<sup>72</sup>

72 Códice florentino, libro IV, f. 18r.

Como puede verse, varias de las designaciones transcritas por Sahagún coinciden con las que registró el doctor Hernández y también con las que aparecen en *Cantares y Romances*.

PARTES O SECCIONES QUE PUEDEN PERCIBIRSE  
EN EL MANUSCRITO DE *CANTARES*

Indicio de que fueron varias las compilaciones de cantos, que después fueron copiados para integrar el manuscrito que se conserva, lo ofrecen tanto la intervención de dos manos distintas, como la palabra *finis*, en latín, que aparece en varios lugares, para indicar que allí concluye un conjunto de composiciones. Con base en tales registros y diferencias, señalaré a continuación cuáles son las partes o secciones que cabe percibir en el manuscrito de *Cantares*.

1. Miscelánea de varios cantos, algunos de ellos del género de los *xopancuícatl* y otros expresión de hondas reflexiones. A algunos se atribuye un origen otomí, lo que no parece fácil de comprobar. Va del f. 1r al 6r.
2. Dos cantos de temas muy diferentes, también atribuidos “a los naturales otomíes”, aunque, otra vez, sin que se ofrezca fundamento para ello. Uno es un canto de “exhortación para aquellos que no quieren enaltecerse en la guerra” [f. 6r]. El otro es un poema de aflicción por la caída de Tenochtitlan en manos de Cortés. Se intitula *Huexotzincáyotl*, lo que indica que se entonaba a la manera de *Huexotzinco* [f. 6v-7r].
3. Un conjunto de seis cantares nombrados *Meláhuac Huexotzincáyotl*, cantos llanos al modo *huexotzinca*, en los que los señores de *Huexotzinco* se expresan varonilmente. Va del f. 7r al 16v. Son cantos de varios géneros.
4. Otro conjunto, esta vez muy grande, de *meláhuac cuícatl* —veinticuatro composiciones— que se entonaban en los palacios

- de México, Acolhuacan y Tlalhuacpan, “las tierras secas o firmes”, probable referencia a Tlacopan. Del f. 16v al 26v. Incluye cantos de varios géneros.
5. Seis cantos al son del *teponaztli*, nombrados *teponazcuícatl*, del f. 26v al 31r. Cuatro se atribuyen a personajes conocidos.
  6. Tres piezas chalcas: un *yaocuícatl*, un *xochicuícatl* y un *icnocuícatl*, del f. 31v al 36r.
  7. A continuación sigue una miscelánea precedida del título *Tlapalpalcuextecáyotl*, “multicolor a la manera huasteca”. Incluye catorce composiciones de temas muy distintos entre sí, algunas de inspiración cristiana, del f. 36r al 52r, con un canto de don Hernando de Guzmán. Al concluir esta sección aparece la palabra *finis* en latín.
  8. Otra miscelánea, muy amplia, con cantos de origen matlatzinca, tlaxcalteca, huasteca, chichimeca, chalca, de inspiración cristiana y acerca de la Conquista. Algunos se atribuyen a personajes conocidos. Va del folio 52r al 78v. Una vez más concluye con las palabras latinas *Finis. Laus Deo* (Fin. Alabanza a Dios).
  9. Abarca dos breves cantos. Uno, que parece trunco, es una especie de diálogo de una mujer con un *tlamacazqui*, sacerdote de Calpan. El otro, que se titula *Huexotzinca cuícatl*, mezcla elementos de la antigua tradición con otros de la época de la Conquista. Incluidos en el f. 79r y v.
  10. En el folio 80r, con el título de *Totocuícatl*, está un canto de pájaros, acompañado, con letra más grande, de la fecha D. 97. Años, que verosíblemente es la de 1597. Copiado de mano muy diferente, es una composición dividida en seis partes. Esta última sección registra además un canto del género nombrado *Tlaxcaltecáyotl*, muy probablemente composición debida a tlaxcaltecas

que versa sobre la participación de éstos como aliados de los españoles en la toma de Tenochtitlan. Se incluye del f. 83r al final del manuscrito. Aparece también con algunas variantes en los f. 54r-56r. Otra vez se lee allí en latín la palabra *finis*.

Como ya se dijo, el que puedan distinguirse estas partes en el manuscrito de *Cantares*, y que varias de ellas concluyan con la palabra *finis*, deja entrever que probablemente los cantos que en él se incluyen fueron recopilados originalmente en diferentes tiempos y aun por personas distintas. Éstas al parecer entregaron luego sus compilaciones a quien las hizo transcribir organizando con ellas el manuscrito que ha llegado hasta nosotros.

A continuación vamos a fijarnos en algunos de los cantos que se incluyen en las distintas secciones de *Cantares*. La intención es introducirnos así a su temática y a sus principales atributos estilísticos.

### 1. La miscelánea de cantos que aparecen en los primeros seis folios

Ya hemos aludido el primero: *Cuicapeuhcáyotl*, Principio de los cantos. Puede decirse de él que muy acertadamente se presenta como inicial acercamiento a cuanto encierra el manuscrito. El canto es el monólogo de un *cuicánitl*, poeta y cantor, que se adentra en el bosque en busca de las bellas, fragantes flores. Escucha allí el canto de preciosas aves, a las que el monte parece responder con su eco.

En un momento dado un colibrí de hermosas plumas sale al encuentro del *cuicánitl* y, según éste lo refiere, le pregunta qué es lo que busca. Al hacerle saber que son las flores que alegran a los señores y al Dueño del cerca y del junto, el *cuicánitl* es guiado al lugar donde ellas abundan: Xochitlalpan, Tonacatlalpan, la Tierra florida, la Tierra de

nuestro sustento. Allí podrá él poner en su regazo cuantas flores quiera, las que con su perfume embriagan y causan gozo sin fin. Habrá luego de llevarlas consigo para entregarlas a modo de adoración, entonando cantos a Tlalticpaque, el Dueño de cuanto existe en la Tierra.

Este poema, henchido de evocaciones a flores y cantos, habla de un encuentro con el colibrí precioso, tal vez el supremo Huitzilopochtli, colibrí que es el sol; se presenta a la vez como anticipo de mucho de lo que en el manuscrito se incluye. Además, según lo he insinuado,<sup>73</sup> el *Cuicapeuhcáyotl* fue probablemente conocido por el autor del *Nican mophua*, el relato guadalupano, cuya estructura parece inspirada en este canto. Allí, Juan Diego se adentra en el monte donde se adoraba antes a Tonantzin, la Diosa Madre. Tonantzin le sale al encuentro y le habla. Juan Diego piensa que ha llegado, como el *cuicánitl*, a Xochitlalpan, “la Tierra florida”, Tonacatlalpan, “la Tierra de nuestro sustento”. También escucha el canto de pájaros preciosos y al monte que parece responderles. Y cuando se requiere un testimonio en apoyo de lo que Tonantzin le pide, Juan Diego, como el *cuicánitl*, recoge las más bellas flores y las coloca en su regazo. En tanto que el *cuicánitl* las llevará a los príncipes, Juan Diego las entregará al obispo de México.

Además de que la estructura del canto parece haber sido inspiración para el autor del relato guadalupano, hay también en ambas composiciones no pocas expresiones idénticas que no pueden tenerse como mera casualidad.

De los otros nueve *cuícatl* que integran este primer conjunto puede decirse que tienen en común ser portadores de hondas reflexiones que cabe calificar de metafísicas o filosóficas. No deja de sorprender que ello ocurra en composiciones concebidas para ser entonadas públicamente

73 Miguel León-Portilla, *Tonantzin Guadalupe, pensamiento náhuatl y mensaje cristiano*, p. 52-58.

con acompañamiento musical y dancístico. Es como si los *cuicapicque*, forjadores de cantos a quienes se deben, se propusieran transmitir así al pueblo sus propias preocupaciones.

Algunas de estas composiciones ostentan el título de *xopancuícatl*, cantos de primavera; cuatro se presentan como otomíes, lo que no parece muy claro pues en algunos se evocan temas relacionados directamente con los mexicas. Hay uno que se registra como al modo de Chalco y de él se dice que lo compuso un poeta llamado Tetelepanquetzanitzin, es decir de igual nombre que el gobernante de Tlacopan al tiempo de la Conquista [f. 3v-4r].

Veamos algunas de las expresiones que pueden tenerse como manifestación de inquietudes filosóficas. En el segundo canto se dice:

¿Cómo puedo no llorar en la tierra, aquí?  
 En verdad allá se vive.  
 Me engaño a mí mismo si digo,  
 ¿acaso es esto todo aquí en la tierra?  
 ¿Se acaba lo que nos hace vivir? [f. 2r].

En el tercero, otro *xopancuícatl*, las preguntas apuntan al sentido y valor del actuar del ser humano en el mundo:

¿Qué es lo que acaso recuerdas?  
 ¿Dónde está tu corazón?  
 Así lo vas ofreciendo.  
 Sin rumbo lo llevas.  
 Destruyes tu corazón en la tierra.  
 ¿Acaso eres algo? [...] [f. 2v].  
 ¿A dónde en verdad iremos?

En verdad sólo vinimos a nacer,  
Porque allá está nuestra verdadera casa,  
en el lugar de los descarnados,  
en donde se vive y nunca se perece [f. 3r].

Del llamado canto llano mexica proceden afirmaciones y cuestionamientos como éstos:

Sólo las flores son nuestro atuendo,  
sólo los cantos  
con ellos se apacigua nuestro ánimo. [...] [f. 3v].

Flores muertas, secas,  
sólo con ellas tú te atavías  
tú, señor, Nezahualcóyotl.

Que vuestro corazón lo sepa [...]   
sólo un momento aquí,  
todos nosotros iremos ya a su casa [f. 3v].

En el intitulado *mexicaotoncuícatl*, canto otomí-mexica, reaparece un vocablo que ya antes se había expresado: *nelhuayocuícatl*, canto-raíz o raíz del canto, y se dice que son tales composiciones las que se desea recordar porque son las que permanecen, las que en verdad alegran y embriagan con flores aquello por lo que uno vive. Se afirma así algo que encontramos en muchas de estas producciones líricas: son los cantos y las flores —es decir lo bello y lo bueno en la tierra— lo que anhela el ser humano que, en fin de cuentas, ignora si de algún modo perdurará acaso más allá de la muerte.

Las preguntas en torno a ese más allá surgen una y otra vez. En el *chalcáyotl*, canto al modo de Chalco, se encuentran estas palabras:

¿Qué es lo que acaso tramas, corazón mío?  
 ¿Acaso donde se cuenta a la gente [*Nepohualoyan*],  
 allá, se vive?  
 No haya enojo, vosotros odiáis a la gente.  
 ¿Podrá ella vivir rectamente en la tierra? [f. 3v].

Enseguida, los cuestionamientos metafísicos ceden el campo a las creencias del pueblo que hizo suya la vocación de guerrero:

Mira hacia el sur,  
 hacia donde sale el sol,  
 anima tu corazón, allá está el agua divina,  
 la chamusquina, la guerra;  
 allá se adquiere el señorío, el mando [f. 3v].

Las flores que, con los cantos, habían sido metáfora de lo bello y lo bueno en la tierra, lo son ahora de los guerreros enemigos que deben ser vencidos:

Con macanas, con escudos, se combate en la tierra;  
 así se merecen las bellas flores,  
 las que anhelas, las que deseas, amigo mío [f. 4r].

Los cuestionamientos, fruto de honda preocupación, reaparecen en los siguientes cantos de este primer conjunto. En uno que sólo lleva el

título de “Otro” en castellano se compara a la guerra con la embriaguez y se llega a afirmar que, como ésta, es:

El agua divina, la chamusquina.  
La guerra se dice que destruye,  
pierde a la gente.  
Allá se hacen pedazos los hermosos jades,  
las turquesas, los brazaletes,  
las piedras preciosas, los príncipes,  
los que bebieron el blanco licor florido [f. 4r].

Mucho mejor será, así lo entona el *cuicánitl*, pensar en otro destino:

Habremos de ir a libar el agua florida  
en el lugar de contento,  
en el lugar de nuestra salida,  
en Xochitlalpan,  
en Tonacatlalpan [f. 4r].

El “Canto que eleva un gobernante que recuerda a otros señores” es también portador de reflexiones en torno a la muerte y el más allá. En el mismo, como en otros, se percibe la influencia cristiana:

Con lágrimas de tristes flores,  
así dispongo mis cantos, yo cantor.  
Rememoro a los príncipes,  
a los que están hechos pedazos,  
los que con trabajo se esfuerzan  
allá en Ximoayan,

los que vinieron a hacerse señores,  
 los que vinieron a ejercer el mando en la tierra,  
 los que como plumas de quetzal se ajan,  
 los que como jades se quiebran, los príncipes.  
 Ojalá que ante ellos,  
 ojalá que ellos pudieran haber visto  
 cómo se percibe en la tierra  
 el conocimiento del Dueño del cerca y del junto [f. 4v].

Los fragmentos citados dejan ver la hondura de pensamiento que, como en muchos *huehuetlactli*, aflora también en estos *cuicatli*. Vale repetir acerca de ellos que eran pensamiento metafísico que se entonaba al aire libre en las fiestas con música y danza.

## 2. *Cantares antiguos de los otomíes vueltos en lengua mexicana*

Después del título que dice “Canto de primavera, canto de exhortación para aquellos que no se quieren enaltecer en la guerra”, [f. 6r-v], aparece la anotación en castellano que indica que los dos cantos que siguen eran “cantares antiguos de los naturales otomí, que solían cantar en los convites y casamientos, buelto en lengua mexicana, siempre tomando el jugo y el alma del canto...” [f. 6r].

Ahora bien, como asimismo ya se dijo, a pesar de la atribución de un origen otomí, los dos cantos que enseguida se incluyen en el manuscrito tienen como temas, respectivamente, la guerra y la toma de Tenochtitlan por los españoles. El primero es en realidad reiterada exaltación de los guerreros que tienen como misión y merecimiento hacer cautivos a los enemigos que son flores preciosas. En este canto se habla de Ce-Olintzin [1-Movimiento], del que se proclama que “está en el

cielo” y anima la guerra. Dicho nombre calendárico era uno de los que tenía Huitzilopochtli.

Canto, en cambio, de dolor es el otro, intitulado *Huexotzincáyotl*, a la manera huexotzinca [f. 6v-7r]. Siendo tal vez que así se entonaba, el contenido del canto no deja duda de ser composición tlatelolca:

Se extiende el llanto,  
 las lágrimas llueven allá en Tlatelolco.  
 Se han ido por el agua los mexicas;  
 mezclados con mujeres ya se van,  
 allá vamos, amigos nuestros [f. 6v].

### 3. *Cantos llanos al modo huexotzinca*

Una nota en náhuatl, colocada bajo las iniciales IHS [*Iesus, Homo, Salvator*], expresa: “Aquí empiezan los cantos que se dicen llanos a la manera de Huexotzinco” [f. 7r]. Dicha nota que comentaremos ampliamente en otro lugar de esta introducción es de suma importancia porque en ella se describe la forma como se acompañaba el canto con la música del tambor o *huéhuetl*.

Las composiciones que abarca esta sección son seis. Su temática y formas de expresión son muy variadas. En algunas se perciben conceptos cristianos, meramente interpolados o del todo incorporados al canto. Así, por ejemplo, de la primera de estas composiciones se dice que se entonó en la casa del gobernador de Azcapotzalco, don Diego de León, en la Pascua de Resurrección del año 1551.

De asunto muy diferente es la que se titula *Tezozomoc tli ic motecpac* [f. 7v-8r], “Así se entronizó Tezozómoc”. Comienza este canto recordando el lugar de los cactus espinosos y los mezquites, Chicomóztoc.

La evocación de la guerra aparece de nuevo. Numerosos personajes y señoríos son mencionados. De éste, como de otros poemas de esta sección, podría decirse que parecen fragmentos aquí yuxtapuestos de cantares de oscuro sentido para nosotros.

La expresión “allá en el interior de la llanura, anhelo la muerte al filo de obsidiana” es como el tema recurrente en otro de estos cantos, exaltación de la guerra [f. 9r].

Creación muy extensa es la que, sin título alguno, abarca cerca de tres folios [f. 9v - 12r]. Es la que Garibay y yo hemos interpretado como un diálogo sostenido en casa del señor Tecayehuatzin de Huexotzinco. En apoyo del tal interpretación hemos aducido las palabras que dicho príncipe aparece allí pronunciando:

Por un momento, aquí en Huexotzinco,  
yo, el señor Tecayehuatzin,  
entrelazo los jades, las plumas de quetzal,  
reúno a los señores,  
sólo como a flores entretejo a la nobleza.

Para apoyar tal interpretación se han ofrecido dos razones más. Una es la participación en esa reunión de varios otros señores cuyos nombres aparecen como los de otros tantos forjadores de cantos, según varias fuentes. Entre ellos están Ayocuan Cuetzpaltzin de Tecamachalco; Aquiauhtzin de Ayapanco, muy cerca de Amecameca; Xicohténcatl de Tizatlan en Tlaxcala y Tochiuhtzin Coyolchiuhqui, quien salvó al joven Nezahualcóyotl de manos de sus enemigos. La otra razón aducida es el tema que aparece en el canto como asunto del diálogo. Así lo enuncia allí Tecayehuatzin: “Aquí nadie hará terminar las flores, los cantos; perduran en la casa del Dador de la vida.” En efecto, flores y

cantos, pensados desde diferentes perspectivas parecen ser, como en una moderna sinfonía, el tema que da unidad y sentido al largo poema.

Dos composiciones más incluye este conjunto. Una es del género de los *icnocuícatl*, cantos de privación y honda reflexión [f. 12v - 15r]. Numerosas son las preguntas, todas apremiantes, a las que da salida el poeta: “¿Con qué tendrá descanso mi corazón? ¿Acaso hay nobleza, águilas, jaguares?” Palabras múltiples se dirigen al Dador de la vida, algunas de duda y dolor como éstas: “Nadie dice junto a ti, que ves a la gente con compasión.”

Un *Huehucuícatl, innepapapaquilízcucic tlatoque*, “Canto antiguo, canto de alegría de los señores”, es el título de la última de las composiciones incluidas en esta sección. Extraña se presenta con múltiples expresiones que parece imposible esclarecer [f. 15r - 16v]. Al principio se dice: “Él, el señor obispo canta en el interior de la casa que es cueva.” Se habla luego del disgusto de Motecuhzoma. Luego se menciona “al niño Motecuhzoma” y sobre él se acumulan atributos que suenan disparatados: el “del pie torcido, pequeño trasero metido, barriga inflada, nariz ganchuda”.

Las referencias cristianas no faltan: “Habla San Francisco, fray Pedro me lo anuncia. Que así lo haga el obispo cuatrocientas veces ocho mil.” Como puede verse, es éste otro caso en el cual lo que ha llegado hasta nosotros parece restos de uno o varios cantos que se nos presentan enigmáticos.

#### 4. Cantos llanos que se entonaban en los palacios de México, Acolhuacan y Tlalhuacpan

Constituye otra compilación de cantos —así parece que debe llamarse— y va del folio 16v al 26r. Como encabezado se lee:

Aquí empiezan los cantos que se llaman llanos que se entonaban en los palacios de México, Acolhuacan y Tlalhuacpan, para dar contento a los señores [f. 16v].

Encontramos aquí una gran variedad de temas y formas de expresión, es decir cantos de guerra, floridos y de orfandad, con menciones de muchos personajes muy conocidos de los tiempos antiguos. En conjunto son veinticinco cantos.

Como ejemplos me fijaré en un *yaocuícatl* [f. 16v - 18v], un *xochicuícatl* [f. 19r - 19v] y un *icnocuícatl* [f. 20v - 21r]. En el primero la exaltación de la guerra llega a extremos. La comunidad se entrelaza con la fuerza del águila y el coraje del jaguar. El renombre se obtiene con la fuerza del escudo. Las flores de la guerra “se han vuelto las flores del corazón”. “¿Quién de vosotros no quiere la gloria, la fama?” [f. 18v].

El *xochicuícatl* evoca con vivos colores la imagen del cantor y su acercamiento al Dador de la vida. Viene él del interior del cielo “donde están los colores de la aurora”. Afirma de sí mismo: “flor es mi corazón” y luego pregunta quién es el Dios supremo y exclama: “¿cuántas son tus flores, cuántos son tus cantos?” Al cantor, según lo expresa, “todo le ha sido dado: su abanico, su flor que embriaga, su bastón, flores de papel en la casa de los libros, en la casa de la luz” [f. 19r].

El *icnocuícatl* se abre con una invitación a los nobles pidiéndoles que hagan resonar sus tambores. El cantor quiere alegrar a los príncipes pero percibe cómo “el llanto se extiende, las lágrimas se esparcen”. La guerra y los sacrificios dan placer al Sol pero al fin “se marchita la flor del escudo”. Todo se toma en préstamo. El cantor reconoce que “somos menesterosos, que así muramos, así sea, que nuestros amigos no nos hablen, no nos reprendan”. Una exhortación final cierra el poema: “Tómale sus flores al Dador de la vida. ¿Son tomadas en vano? No se toman en el lugar

riesgoso, en el lugar del peligro, en el lugar del temor, en la llanura” [f. 21r], es decir en la guerra. ¿Se pone en duda así el valor y significación de ésta?

### 5. Cantos al son del teponaztli

Las divisiones que el propio manuscrito establece continúan. En el folio 26v hay otra nota que dice:

*Nican ompehua teponazcuícatl. Aquí empiezan cantos [al son] del teponaztle.*

De los seis cantos allí incluidos, cuatro se atribuyen respectivamente a Nezahualcóyotl, Axayácatl, Tlaltecatzin y Totoquihuaztli. De otro se dice que se cantaba a la usanza de Huexotzinco.

La referencia al *teponaztli* va acompañada de varias indicaciones sobre el modo de tocar dicho instrumento. Éste podía constituir el principal acompañamiento del cantar por lo cual el mismo recibía el calificativo de *teponazcuícatl*. Otra hipótesis es que el empleo del *teponaztli* complementaba al del *huéhuetl*, siendo estos instrumentos de percusión los principales apoyos musicales a los que podían sumarse las flautas, caracoles, sonajas, pitos y cascabeles.

El *huéhuetl* consiste en un tronco hueco en posición vertical cubierto en su parte superior con una piel generalmente de venado. Su altura, que llega a la cintura de un hombre, permite que sea tocado fácilmente con las dos manos. A su vez el *teponaztli* está hecho también con un tronco hueco que se coloca en posición horizontal sobre un soporte igualmente de madera. El tronco hueco tiene una hendidura en forma de H con dos lengüetas que se percuten con palillos con la punta en forma de pequeña bola cubierta de hule.

En nuestro manuscrito estos *teponazcuícatl*, cantos al son de este instrumento, además de ir acompañados por sílabas como *tico, tico, toco, toco, tiquiti, titito, titi* y otras, probables indicadores del ritmo y el tono, se registran también frases como: “así va acabando”; “sólo con este modo se va dando vuelta”. A esto retornaremos, en busca de una explicación, al tratar de la métrica que pueda percibirse en estas composiciones. Sólo añadiremos ahora que la temática de estos *teponazcuícatl* es de muy grande interés. El primero, que Walter Lehmann entendió y describió como “una elegía tolteca”,<sup>74</sup> evoca la huida de Nácxítl Quetzalcóatl de Tula. En dicho canto hay numerosas interpolaciones de sentido cristiano. Algunos lo han considerado como relacionado con la aparición de la Virgen de Guadalupe, lo que no parece sostenible.

*Teponazcuícatl*, y a la vez canto a la usanza de Huexotzinco, es el que se incluye en los f. 27v-28v, acompañado de esta apostilla en castellano: “Viniendo los de Huexotzinco a pedir socorro a Motecuhzoma.” En efecto a él se alude, evocando a la vez la guerra y la muerte.

“Canto de Nezahualcóyotl” es el título del siguiente *teponazcuícatl* [f. 28v-29r]. Dividido en cinco partes, en él se elogia al señor tezcocano que aparece hablando en primera persona sin que esto sea indicio necesariamente de que deba atribuírsele este canto. Puede decirse que el mismo, en que aparecen también otros personajes, constituye tal vez una muestra de bailete para ser representado.

*Ícuic Axayacatzin Ytzcóatl, Mexico tlatohuani*, Canto de Axayácatl Itzcóatl, señor de México [29v-30r], es recordación de ese soberano,

74 Walter Lehmann, “Ein Tolteken-Klagegesang”, *Festschrift Eduard Selzer*, Stuttgart, Strecker und Schröder, 1922, p. 281-319.

entremezclada con aberrantes interpolaciones como la de atribuirle “sólo tú moriste en la cruz”.

A Tlaltecatzin de Cuauhchinanco parece, en cambio, que debe atribuirse el cantar que también va acompañado de anotaciones sobre cómo tocar el *teponaztli*. Es éste un poema muy bello que he comentado, con noticias acerca de su probable autor, en *Quince poetas del mundo náhuatl*.<sup>75</sup>

Otro *teponazcuícatl* en esta serie es el Canto de aves de Totoquihuatzin, señor de Tlacopan [f. 30v]. En él se juega con las sílabas no léxicas ya mencionadas y con otras con que se pretende imitar el canto de las aves.

Finalmente, precedido de la palabra *Teponazcuícatl* [31r -31v], tenemos un canto guerrero de gran fuerza en el que aparecen Nezahualcóyotl, águilas, jaguares y “el mexicano que lucha”.

## 6. Cantos a la usanza de Chalco

Nueva división se registra en el folio 31v precedida, como las otras, de un breve texto:

Nican ompehua yn chalcayotl melahuac yexca quiça, melahuac yaocuicatl, melahuac xochicuicatl yhuan ycnocuicatl. (Aquí empiezan cantos llanos a la manera de Chalco, de tres modos salen: cantos llanos de guerra, cantos llanos floridos y cantos de orfandad).

Para acercarse a la significación histórica y cultural de la antiguamente hermosa región de Chalco-Amecameca son de gran interés estos cantares. En ellos y en la obra del cronista Chimalpain Cuauhtlehuanitzin

75 Miguel León-Portilla, *Quince poetas del mundo náhuatl*, p. 67-77.

tenemos fuentes de valor inapreciable. En lo que toca a los cantares, puede decirse que en ellos perdura la honda tristeza de quienes fueron al fin sometidos por los mexicas. Muchas muestras de esto podrían citarse. Valga una al menos: “Las casas están humeando, eleva el canto tu siervo, en Chalco, aquí.” También del dolor de los chalcos es la palabra “del caído en la guerra”, el señor ya mencionado, Chichicuepontli, que perdió la vida al defender a su pueblo y su tierra [f. 33r].

Como, por otra parte, ya he hecho referencia a estas composiciones, pasaré a describir las que integran una especie de miscelánea a partir del folio 36r al 52v donde se lee en latín la palabra *finis*, sin que en realidad concluya allí el manuscrito.

7. *Miscelánea precedida de esta palabra: Tlapapalcuextecáyotl, “al modo huasteca, de muchos colores”*

Abarca catorce composiciones. Un enunciado exclamativo abre el canto: “Escuchadlos, se lamentan Tlachahuepantzin, Ixtlilcuecháhuac. Ya no están en verdad en el lugar del descarnamiento sino sólo ya aquí, en la tierra” [f. 36r].

*Cuauhacáyotl*, “Al modo del águila”, es el título del canto en que se recuerda la guerra en Cholula y Huexotzinco. El cantor exclama: “Me doy en ofrenda.” El canto evoca ideas clave en la cosmovisión mexica y expresa: “cuántos Soles he hecho la guerra en los montes”. El señor Moctehzoma como combatiente chichimeca “viene a descender sobre el mezquite”. Mixcóatl, la deidad del norte, “se convirtió en águila, en jaguar”. Imágenes son éstas que también se evocan en la *Historia tolteca-chichimeca*.

A este canto sigue otro intitulado *mexicáyotl*, “mexicanidad” [37r-37v]. En él antiguos señores son recordados. También se evoca la estancia

en Cohuatepec, donde nació Huitzilopochtli, así como el paso por Chapultepec. Otros muchos personajes entran en escena: Tozcuécux, señor de los mexicas al tiempo de su peregrinación; Ocelopan, uno de los más célebres que salieron de Aztlan; Acolnahuácatl, *tlahtoani* de Azcapotzalco, al que sucedió Tezozómoc; Coxcotzin de Culhuacan y otros varios más.

En esta sección vienen luego varias composiciones de contenido cristiano. Una lleva como título estas palabras: “Aquí empieza el canto precioso acerca del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo. Lo compuso don Francisco Plácido en el año de 1553” [f. 38r]. De otra se dice en el título que fue cantada en la fiesta del Espíritu Santo [Pentecostés] y que fue compuesta por el cantor Cristóbal de Rosario Xiuhtlamin en agosto de 1550 [38v-39v]. Mezclando alusiones a personajes conocidos, se canta la venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles y se habla del que ya se conocía como pueblo de San Felipe Azcapotzalco.

Composición muy diferente es la que se halla en los f. 39v-40v. Va precedida de un largo título: *Nican ompehua coçolcuicatl ytoca ye huecauh ic coquichitoque tepaneca, in Mexico tlatoani Ahuítzotzi yytlatlalil Nextenco Nohnohuantzi cuicani yhuan pilli catca*. (Aquí empieza el que se llama canto de cuna con el que hace mucho tiempo le hablaban varonilmente los tecpanecas al señor de México, Ahuítzotl. Es su composición de Nonohuantzi, el de Nextenco, que era cantor y de linaje).

A reserva de un requerido acercamiento con detención y hondura, diremos que este poema puede ser objeto de varias lecturas. La más simple sería entenderlo como un bello canto de cuna. Otra se encaminaría hacia el de una incitación erótica, y una tercera, de carácter esotérico, evocación de Ahuítzotl que es invitado a recordar a su hermano Axayácatl que, aunque menor, reinó antes que él. Las alusiones que

hace la joven doncella mexicana conducen la memoria a acontecimientos históricos, guerras en sitios determinados y también a lugares de la geografía mítica y sagrada como Tamoanchan.

Ya hemos hecho mención del *tequihquixtilizcuícatl*, canto de la rendición de los hombres, compuesto por don Francisco Plácido y entonado en Azcapotzalco en 1565, siendo allí gobernador don Antonio Valeriano [f. 41r-42r]. Añadiré aquí que lo que en él se expresa es una versión poética de la historia sagrada, tal como se proclama en el texto que lo encabeza: *ypan tlacueptli teotlahtolli*, como una traducción de la palabra divina, “con lo que comenzó el cielo y con lo que se extendió en la tierra”. Luego, se centra en lo que ocurrió en Xochitlalpan, la Tierra florida, ya que así se tradujo el concepto de “Paraíso terrenal”. Sigue la creación de Adán y Eva y su caída y destierro. Cual si retrocediera a los “días de la creación”, describe lo que fue sucediendo en cada uno de los seis, antes de que Dios descansara. La caída de Adán y Eva recibe duro castigo. “Se dice que entonces los echó fuera” [...] “De continuo hay siembra de hombres en la tierra y también así se hicieron muchos y variados pecados.”

El canto aporta el relato de cómo por “segunda vez se irritó Dios, oprimió con agua al mundo”. “Sólo ocho personas quedaron, hijos de Noé.” Francisco Plácido continúa con su canto y afirma que “pasaron cuatro mil tres años: tuvo compasión Dios, porque envió a su hijo precioso, el redentor”.

La historia sagrada prosigue: ocurre la encarnación de Jesús, que es “el verdadero Sol”. Él vino a derramar sobre nosotros “la plenitud de su luz”. Los ángeles se hicieron amigos de los seres humanos. Después de la crucifixión, ayudaron a María Magdalena a buscar en el sepulcro a Jesús. Pasados cuarenta días de su resurrección, los apóstoles se esparcieron por todas partes para que “se escuche el evangelio”. San Felipe, el

patrono de Azcapotzalco, “fue enviado allá, donde se llama Asia, allá en la cruz murió, sólo por la palabra de Dios”. El cantar termina suplicando que “aquí, a tu sombra, haya protección, San Felipe, para nosotros los de Azcapotzalco”. Si, como parece, este canto fue obra de don Francisco Plácido, de él debe decirse que era ya discípulo aprovechado de los frailes que le habían enseñado el meollo de la historia de la redención.

Ya me he referido al *michcuícatl*, “canto de los peces” que, como lo expresa una anotación introductoria, “se compuso cuando fuimos conquistados; una alegoría de los mexicas y los tlatelolcas”. Bastante extenso, abarca del folio 43v al 46r.

Para quienes se interesan en hurgar en lo que significó la conquista española desde la perspectiva y la sensibilidad indígena, es ésta una composición de muy grande interés. En ella los vencidos se transforman en pececillos de colores y de variadas formas. Entre otros aparecen el célebre guerrero Temilotzin, el señor Motelchuihtzin, y también Hernán Cortés y Pedro de Alvarado. Hay alusiones a la guerra en la que participa el señor Santiago y con lágrimas se expresa que “ya se va la mexicanidad”. Palabras de triste y velada recordación de Cuauhtémoc parecen ser las que expresan que Cortés “ya en verdad junto a una gran ceiba, en Acallan, está manchado de sangre” [f. 43v]. Nuestro Señor, “el Dios único”, “nuestro padre, el señor obispo”, y don Juan Ahuelítoc, primer gobernador de Tlatelolco después de la Conquista, así como el mítico Axólotl y el camaroncillo Ahuihuitlatzin son testigos de que “nunca se extinguirá la servidumbre de todos los peces”.

Acercarse a esta composición es asomarse a un mundo de multicolores metáforas, el de los pececillos mexicas y tlatelolcas que se describen a sí mismos atrapados en las redes. En cuanto hay de oscuro y luminoso en este poema se refleja el sentimiento muy hondo de quienes tienen que

situarse de algún modo en el nuevo orden al que han sido sometidos.

Canto de contenido cristiano, pero a la antigua usanza, es el que sigue al anterior y abarca los folios 46r al 48v. Lleva como título el de: “Aquí empieza el canto de los niños o de los niñitos que hace mucho tiempo se entonó allá en México en la fiesta de San Francisco. Se compuso en nuestro tiempo cuando vivíamos allá en la iglesia, siendo aún niñitos.” Ya vimos que el nahua Juan Bautista hizo referencia a este cantar, notando que fue entonado en la dicha fiesta del año 1567.

Cosa curiosa es que, a pesar de haber sido compuesto al parecer en la ciudad de México, comience con estas palabras: “Expresémonos con cantos, nosotros huexotzincas”, cual si los que cantan fueran de ese lugar. Confirmaría esto lo dicho acerca de las modalidades de estas composiciones. Ésta sería, en tal caso, “al modo huexotzinca”. Más abajo, quienes cantan se describen a sí mismos como “nosotros, niños mexicas”, para luego dirigirse a otros como “pequeños niños huexotzincas, vosotros niñitos”.

Temas centrales son la venida al mundo de Jesús y la exaltación de San Francisco, a quien se atribuye haber introducido la costumbre de poner “nacimientos o Belenes”, en fechas cercanas a la Navidad. En el canto hay también bellas palabras acerca de *Ti, Pala Petolo*, “Tú, padre Pedro”, es decir Gante, el franciscano. Composición sencilla y aun ingenua, es buena muestra de cómo la antigua poética se adaptó a la expresión cristiana.

Un *icnocuicatl* y el ya citado “Canto de Don Hernando Guzmán” cierran esta sección que, según se mencionó, concluye con la palabra latina *Finis*.

### 8. Otra sección con cantos variados

En el folio 52v se abre otra parte, la cual llega al folio 78v. Abarca ella también cantos de géneros distintos. Cinco pertenecen al género de los *xopancuícatl*, cantos floridos; siete son *yaocuícatl*, además de un *tlaxcaltecáyotl* que puede situarse en el mismo género guerrero, aunque con referencia al sitio de México-Tenochtitlan por Cortés y sus aliados tlaxcaltecas y huexotzincas.

Esta sección, al concluir en el folio 78v, se cierra con la expresión latina *Finis. Laus Deo*. Denota ella muy probablemente que el o los compiladores indígenas habían sido estudiantes de latín en el Imperial Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco donde Sahagún había sido maestro, entre otras cosas, de latín.

Hay una composición intitulada *matlatzincáyotl*, [f. 53v], de la que hay indicios para su verosímil atribución, como lo he hecho,<sup>76</sup> a la noble Macuixóchitl, hija nada menos que del célebre Tlacaélel, el *cihuacóatl*, co-gobernante de varios *tlahtoque* mexicas.

Poema muy interesante y bello es éste en el que se recuerda a Axayácatl haciendo conquistas en la región matlatzinca. Allí fue él herido en una pierna por un capitán otomí. Gracias a la intervención de sus mujeres parece que obtuvo clemencia del soberano mexica. Recordaciones de acontecimientos como éste no son frecuentes en el conjunto de estos cantares.

Del *tlaxcaltecáyotl* que, por cierto, con algunas variantes, está repetido en los últimos folios del manuscrito que, como ya dijimos, están con mano distinta, cabe notar su grande interés como una interpretación de tono literario acerca de la Conquista. Distribuida en cinco *hué-*

76 *Ibidem*, p. 195-209.

*huetl*, “tambores” o tiempos, integró una pieza para ser representada [f. 54r- 55v].

El canto se abre con una exhortación: “Hemos llegado aquí a Tenochtitlan, esforzaos tlaxcaltecas, huexotzincas.” De inmediato entran en escena “el Capitán (Cortés) y nuestra madre Malintzin”. La batalla que sigue se describe con vivos colores. También Ixtlilxóchitl de Tezcoco es recordado. Se le dice: “¡Baila en la puerta del águila!”

El príncipe Cuauhtémoc también aparece. “Por breve tiempo, un día, brilla la flor de la guerra. Es tu palabra, Cuauhtémoc [...]. Tu orejera de oro reluce con resplandores de amanecer. Tú te asombraste en el monte del colibrí, ea, esforzaos.”

Varios personajes más entran también en escena. Mientras algunos nos resultan desconocidos como Tecoztzin, Coaíhuítl e Itzpotonqui, de otros hay amplia noticia. Tal es el caso del señor Coanácoch de Tezcoco, Tetelepanquetzatzin de Tacuba, Oquitzin de Azcapotzalco, Temilotzin, el célebre guerrero mexica, así como Coyohuehuetzin, el señor Xicohténcatl de Tlaxcala y la que, ya cristiana, se llamó doña Isabel, hija de Motecuhzoma.

Este canto reconstruye en cinco tiempos el drama de la Conquista. Hay en él momentos de gran fuerza como aquel en que se recuerda a Cuauhtémoc hecho prisionero, o el que evoca a las mujeres mexicas que han enlodado sus rostros frente a los españoles que quieren escoger a las más bellas para concubinas. Así como la *Visión de los vencidos* se ha podido reconstruir con textos indígenas de tono histórico y con imágenes de varios códices, también cabe acercarse a ella a través de cantos y poemas como éste.

Muy diferente del anterior pero que puede situarse también en el género de los *yaocuícatl*, es el que ostenta el título de Canto de Nezahualpilli [f. 55v-56r]. A dichas palabras siguen éstas: “Así fue a hacer

cautivos en Huexotzinco. A la manera huasteca, lo compuso el cantor Tececepouhqui”. Es éste un caso en que debe plantearse el problema ya enunciado en torno de la expresión “yo...”, acompañada aquí de (yo) Nezahualpilli, precisamente en dos ocasiones. “Por esto lloro, yo Nezahualpilli” y “yo, joven y fuerte, yo, Nezahualpilli”.

En contra de esta atribución, hemos visto que en el título se dice que el canto se debió al cantor Tececepouhqui. Analizando este vocablo compuesto, vemos que está estructurado con los siguientes elementos: *pouhqui*, forma adjetival que significa “dedicado, consagrado a...” y *cece(n)* “a cada uno”, precedido del prefijo personal indefinido *te-*, “alguien, algunos, conjunto de personas”. El significado de *Te-cece-pouhqui* parece ser “El que está dedicado o consagrado a cada una de las personas”.

Según esto, el vocablo, más que un nombre propio, es una forma adjetivada que expresa que la composición la debemos a alguien que “está dedicado a cada una de las gentes”. Este atributo conviene precisamente a Nezahualpilli, del que su descendiente Fernando de Alva Ixtlilxóchitl pondera sus virtudes como gobernante dedicado al bien de su pueblo y hombre con fama de *cuicani*, poeta o cantor.<sup>77</sup> Además, en *Cantares* y *Romances* se reconoce también varias veces a Nezahualpilli como autor de poemas.

El canto que se le atribuye en *Cantares* es recordación dolorida y vívida pintura de la guerra en contra de Huexotzinco, en la que perdieron la vida los jóvenes mexicas Tlacahuepantzin y Macuilmalinalli. Puede afirmarse, en resumen, acerca de esta composición que es una de las más vigorosas muestras de un *yaocuícatl*, en que la lucha se concibe como una embriaguez que destruye a hombres que fueron amigos:

77 Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, v. II, p. 294, 310 y *passim*.

Tlachahuepantzin, del que se dice “mi poseedor de las flores”, y Macuilmalinalli, al que se califica de “joven y fuerte guerrero”, aquel de quien “el azul del cielo es su casa”. De este canto añadiremos que ha sido estudiado, en relación con Nezahualpilli, en *Quince poetas del mundo náhuatl*.<sup>78</sup>

Otra pieza cuyo tema es la conquista española es el *atequilizcuícatl*, “canto de riego” [f. 56r-60r]. Con esta palabra, que es una expresión metafórica, la de una vasija que lleva en sí el agua y la chamusquina de la guerra, se evoca lo que ocurrió desde el encuentro de Motecuhzoma con Hernán Cortés hasta el clímax de la destrucción y muerte: “Como jades preciosos, como piedras finas se hacen pedazos, los príncipes, los mexicas, los huexotzincas”, en tanto que el señor Axayácatl y el *tlacatécatl* Cuitlachíhuil “se regocijan en el interior del cielo”. Dividido el cantar en varias partes o “atabales”, en él aparecen Malintzin, el tezcocano Ixtlilxóchitl, Cuauhtémoc, Coanacochtzin, Tetlepanquetzatzin y Xicohtécatl. Incluso fray Pedro habla acerca de “la vasija pintada” y también de fray Juan de Zumárraga, del que se dice que “fue purificando con agua preciosa, con ella roció a la ciudad”.

Muchos son también los lugares que se mencionan: Mexico, “donde está el tunal”, Chapultepec, “en la orilla del agua preciosa”, un sitio nombrado Cozamalco, “lugar del arco iris”. El cristianismo que ha llegado hace que todos aguarden “la palabra de Jesús Nazareno”, “lo que dice el profeta”, allá, “donde están los nueve travesaños” (alusión a la cosmovisión prehispánica), y luego el añadido cristiano: “allá viven tus hijos, los ángeles, los arcángeles, las virtudes, las potestades, los principados, tú noble Señor, las dominaciones, los tronos, los querubines, los serafines”.

78 Miguel León-Portilla, *Quince poetas del mundo náhuatl*, p. 129-147.

El emperador es escuchado. Sólo dijo: “Id a ver al Padre Santo. Sólo dijo: ¿Quizás quiero oro?” “El Papa, con metal precioso, las pinturas, nos alumbra.” “En Quenonamican, el más allá, hay descarnamiento.” Como otro capítulo de la *Visión de los vencidos*, resuena este canto, oscuro, dolorido y a la vez bellamente trágico.

Canto en honor a Motecuhzoma y también reiterada evocación de los jóvenes príncipes Tlachahuepantzin, Ixtlilcuecháhuac y Matlaccuiatzin es el *Yaocuícatl ycuic in Motecucomatzin*, “Canto de guerra, canto de Motecuhzomatzin” [f. 65r]. Cual aves preciosas son ellos recordados. Breve como es esta composición, es ejemplo de la reiterada obsesión por exaltar el oficio guerrero que “no es de orfandad” sino de gloria y renombre ya que con él “se hace merecimiento de la muerte florida”.

Composición en la que se interpolan ideas cristianas con nula o escasa relación con su tema central es la que se presenta como un “Canto de Nezahualcóyotl de Acolhuacan con el que vino a saludar a Motecuhzoma el Viejo, en México, cuando estaba enfermo” [f. 66v-67r].

De ella puede decirse que ofrece hermosas imágenes referidas a México-Tenochtitlan: “Donde están las columnas de turquesa, es México, en el agua negra. Donde se yergue el blanco sauce.”

Y luego, interpolando ideas por completo ajenas y aun aberrantes, se expresa: “Santo padre, tú vales como Dios. Sólo con hojas de sauce precioso, con agua de jades, bañas a la ciudad.” Nezahualcóyotl, a quien se atribuye este canto y del que además se dice “viste a tu enfermo, tú, Nezahualcóyotl”, queda como inmerso en toda suerte de imágenes que suenan a incoherencias: “en tus libros y pinturas está Tenochtitlan. Los extiende, les da vueltas, él, nuestro padre, el obispo” [f. 67r].

Por completo diferente es la pieza que sigue en los folios 66v-68v. Es un *xochicuícatl cuecuechtli*, canto florido de cosquilleo. El de “rostro travieso”, el Ciervo 2-Conejo —alusión a uno de los dioses del pulque—,

entra en escena y, autonombrándose también Yoyontzin, se presenta con diversos atavíos. Es ave quetzal, es flor, conejo sangrante, guiñador, loro parlanchín. Tampoco aquí faltan las interpolaciones de sentido cristiano —Santa María, Nuestra Madre, Dios único y otras— que resuenan al lado de expresiones para nosotros oscuras.

De cualquier forma este canto, en verdad esotérico, es portador de metáforas y otras formas de decir de gran belleza. Valgan como ejemplo: “Escucha ya mi canto, ladrón de cantares, ¿cómo tomarás mi corazón? Eres menesteroso, como una pintura imprégname de la tinta negra y roja y así ya no serás menesteroso.”

*Chichimecáyotl*, “Al modo chichimeca”, es el largo canto —va del folio 69v al 72r— que, aunque incluye asimismo varias interpolaciones, es portador de conceptos e imágenes de honda raíz prehispánica. Entre ellos están las alusiones a Matlalcueye, Itzpapálotl y el dios Camaxtle, al igual que a personajes como los tantas veces mencionados príncipes Tlachahuepantzin, Ixtlilcuecháhuac, Matlaccuiatzin y Macuilmalinatzin o a los gobernantes supremos, Acamapichtli, Huitzilíhuitl, Tezozómoc, Axayácatl y Motecuhzoma.

Imágenes de antigua raigambre son la de “la orilla del agua divina”, en el más allá; las variadas aves que revolotean, es decir los guerreros, todos, jades, plumas preciosas sólo se quiebran y se hacen pedazos. En contraparte hay múltiples referencias a la presencia española y a la Conquista. Así, tras mencionar a los antiguos gobernantes mexicas, se habla de “don Antonio de Mendoza” y de Martín Cortés. El nombre de Jesucristo y el de Dios en castellano por igual resuenan. En forma no clara se alude a los tlaxcaltecas, los otomíes, los chichimecas y los mexicas. El tema obsesivo de la muerte una y otra vez se torna presente como en estas preguntas: “¿A dónde en verdad iremos donde la muerte no exista?” “Date valor, corazón mío,

nadie aquí vivirá” [...], “Somos menesterosos, ¿en qué nos convertiríamos?”

¿Son éstos meros fragmentos de un canto? La mezcla de lo antiguo y lo concerniente a la Conquista, tristeza y regocijo, como cuando se dice: “Que haya alegría, bailan los españoles, los mexicas en la tierra nueva.” El estudioso, intrigado ante producciones como ésta, tendrá que escoger entre rebuscar en pos de luz o resignarse ante lo que le resulta incomprensible.

Si bien objeto de varias formas de lectura, al menos será posible atinar con una mucho menos oscura en el *chalcacihuacuícatl*, canto de las mujeres de Chalco, incluido en los folios 72r al 73v. De él y su autor, Aquiauhztzin de Ayapanco, en las inmediaciones de Amecameca, me he ocupado ya,<sup>79</sup> incluso también en este estudio introductorio. De la autoría de esta composición y las circunstancias en que se entonó en relación con el *tlahtoani* Axayácatl he ya tratado aquí. Opto, en consecuencia, por señalar que, además de su lectura como un poema erótico, entre otras posibles están las de su contenido histórico y también esotérico de conjuro al modo de algunos de los que recogió años después el ya citado Hernando Ruiz de Alarcón en tierras de lo que hoy es el estado de Guerrero. Un ejemplo de esto lo ofrecen el “conjuro para atraer y aficionar”. En él se expresa, entre otras palabras: *Ahmo nelli niyaotl, zan nichuayotl*, que el propio Ruiz de Alarcón tradujo así: “No es guerra la mía sino conquista de mujeres.”<sup>80</sup> De cualquier forma, y remitiéndonos a lo ya señalado sobre este canto, diré aquí que es uno de los más bellos y originales en el manuscrito.

79 *Ibidem*, p. 289-317.

80 Hernando Ruiz de Alarcón, *op. cit.*, p. 142.

Antes de atender a otros dos con los que concluye esta sección, también portadores de erotismo, conviene dirigir la atención al que sigue, al *chalcacihuacuícatl*. Su título y contenido son muy distintos. *Huehcuehuacuícatl*, canto de hombre viejo o de ancianos [f. 73v-74v]. Es un muy peculiar *yaocuicatl*, en el que, al modo de una actuación, aparece Axayácatl hablando en primera persona de la derrota mexicana frente a los tarascos o purépechas. El canto va precedido de una anotación en náhuatl en que la intención es reprochar al soberano mexicano por lo ocurrido.

Los que son calificados de “ancianos mexicanos” fueron llamados para embriagarse en Michoacán. La guerra se compara, como en el canto de Nezahualpilli, con la embriaguez. Axayácatl dice ser como un abuelito que gime y se queja de sus guerreros y de ellos llega a decir que están ataviados con insignias de mujer. La recordación de esta dramática derrota dejó ciertamente honda huella en los señores de Tenochtitlan. Este canto es uno de los más elocuentes testimonios de ello. Sin embargo, en el mismo canto se escucha la voz de coraje incontenible. Por eso, tras los reproches resuena la incitación a retomar las armas: “Aún vivimos nosotros, vuestros abuelos, muchos son nuestros dardos, nuestras saetas, con esto alegramos a los que junto a nosotros están.” En *Quince poetas del mundo náhuatl*, se ofrece una interpretación de este canto.<sup>81</sup>

*Cococuícatl*, canto de tórtolas, es uno de los poemas de tono erótico con los que, como ya se dijo, concluye esta sección. Bastante extenso puesto que abarca del folio 74v al 77r, como otras composiciones ha sido también objeto de lecturas diferentes. Garibay ve en él una serie de cuadros en que aparecen dialogando varias mujeres de placer, con intervención asimismo de algunos príncipes guerreros. Según él, tenemos aquí reiterada expresión del “dualismo que materialmente se advierte

81 Miguel León-Portilla, *Quince poetas del mundo náhuatl*, p. 173-193.

en la relación sexual, que es como emblema del dualismo universal, en lucha y en unión constante”.<sup>82</sup> Bierhorst, en cambio, fiel a su obsesiva hipótesis de los *ghost songs*, lo interpreta como invocación de “una mujer seductora que llama a los espíritus de guerreros o ‘papas’. Temiendo a la muerte y jugando en actitud lesbiana, sus hermanas, las llamadas ‘mamas’, al principio se niegan, pero luego gradualmente acceden y al final aceptan el llamado amoroso”.<sup>83</sup>

Ambos, Garibay y Bierhorst, coinciden al menos en ver en esta composición una pieza que era o pudo ser representada. Uno y otro introducen en sus respectivas traducciones algunas palabras, subtítulos o nombres de quienes participan en los diálogos para subrayar así su carácter teatral. Por mi parte diré que percibo también dicho carácter, reconociendo además que en este canto hay expresiones de hondo pensamiento que lo acercan en algunos casos al género de los *icnocuícatl* y también alusiones a personajes históricos como Nezahualcóyotl, Motecuhzoma y el célebre Tlachahuepan. Desde diversos puntos de vista es ésta una composición en la que puede percibirse el refinamiento del arte poético náhuatl.

Canto afín al anterior es el que se incluye enseguida en los folios, 77v al 78v. Garibay traduce su título *tohcococucúicatl* como canto de tórtolas-conejos; Bierhorst expresa “Wanton Dove Song”, canto de palomas libertinas o retozonas. Mostrando, una vez más, su obsesión, tanto “espiritista” como de frecuente interpretación homosexual, Bierhorst nota acerca del mismo:

82 Ángel María Garibay K., *Poesía náhuatl*, v. III, p. XLVIII.

83 John Bierhorst, *op. cit.*, p. 509.

Una musa seductora produce espíritus guerreros que están destinados a dar sus vidas en la batalla, produciendo así más espíritus, a los cuales la musa es atraída irresistiblemente; rechazando la seguridad del compañerismo lesbiano, acepta ambas cosas, el amor y la muerte y se prepara para entrar al paraíso.<sup>84</sup>

Garibay, siguiendo las anotaciones del manuscrito, distingue en este canto varios poemas. Subraya la existencia de interpolaciones cristianas “con que resulta híbrido, ni cristiano, ni pagano [...]. Solamente destaco aquí dos breves poemas intercalados, netamente de época anterior a la Conquista”.<sup>85</sup> En uno, que califica “de canto lírico de gran belleza”, se evoca la muerte de Tlacahuepan que aparece en otros varios cantos.

Ideas prehispánicas dan forma al otro. Garibay lo califica de “netamente pagano”. Como en el caso del canto anterior, también éste deja ver que se desarrolla luego como un diálogo. En él aparecen una mujer y un varón. Menciona ella a Nezahualcóyotl y a otros príncipes. Él la invita a comer y beber. Ella, con suaves palabras, le hace ver que lo ama. Trunco verosímilmente quedó este canto, pero tal como lo conocemos es, con el anterior, reflejo de la vida, ciertamente también compleja, de los nahuas.

Con esta composición, según he señalado, acaba en el folio 78v esta sección donde se leen las palabras: “Finis. Laus Deo”.

### 9. *Dos breves cantos*

No obstante las dichas palabras en latín, lo que sigue [f. 79r] parece ser otro canto en el que en cierta forma prosigue el diálogo de la anterior

84 *Ibidem*, p. 509-510.

85 Ángel María Garibay K., *Poesía náhuatl*, v. III, p. XLVIII.

composición. Podría pensarse que dicho canto, diferente del que se incluye luego, un *huexotzinca cuícatl*, canto huexotzinca, es una parte del *tohcococuícatl*. La única variante es que en él se indica claramente quién es el interlocutor, un *calpantlácatl, in tlamacazqui*, “un hombre de Calpan, un sacerdote”, obviamente de los tiempos prehispánicos.

El diálogo entre él y la mujer abarca expresiones tanto de cariño como de hondos pensamientos. Ella lo llama *Nomatzine, nenequizticatzintli, nomatzine, ahle ypan quaqualitzticatzintle*, “mi sobrino el caprichoso, sobrino mío, en nada digno de verse”. Pero también ella le hace ver que no debe estar triste en esta *xochitlalli*, tierra florida, aunque ambos saben que *ye nican çan centihui, çan centlapopolihui*, “aquí sólo todos nos vamos, todo se acaba”.

Humano consuelo es el que luego le ofrece: *Yalhua yohua nitopali-huintic*, “Ayer, en la noche me embriagué con soberbia”, y añade que ahora de nuevo lo está. Para que su corazón se alegre, lo invita de nuevo a beber, cosa que él hace, por lo que al final del canto ella exclama: *Çan oquic, çan oquic*, “Sólo lo bebió, sólo lo bebió...”

Respecto del *huexotzinca cuícatl*, [f. 79r-v], no obstante que se incluye como canto diferente, se mantienen en él formas de expresión parecidas. El tema de la bebida que hace olvidar los pesares vuelve a resonar. Hay un personaje de nombre Juan Nepiloni que era un huexotzinca de tiempos posteriores a la Conquista. La mujer que habla piensa en aquel que fue su hombre y, dirigiéndose a él, dice *nimitztemohua*, “Yo te echo de menos”.

Fragmentos de cantos más largos son éstos, a pesar de lo cual mucho es lo que nos dejan entrever de la existencia de quienes vivieron, unos antes y otros poco después de la invasión de los hombres de Castilla. Merecedores son ciertamente de estudio en afán de comprensión del pensamiento indígena.

10. *Los cantares transcritos de distinta mano*

El folio 80r se inicia con esta anotación de una mano muy distinta: D 97 años, que ha sido interpretada como equivalente a 1597. Abre ella la última parte del manuscrito de *Cantares mexicanos*. Dos son solamente las composiciones que incluye. La primera se intitula *totocuícatl*, canto de aves; la segunda es un *tlaxcaltecáyotl*, pieza a la manera de Tlaxcala [f. 83r-85r].

En el *totocuícatl* entran en escena numerosos personajes bien conocidos, tanto indígenas como españoles. Aparecen ellos cual si fueran aves preciosas. En el canto se juega con sus nombres y en ocasiones se confunden entre sí. Hay un don Alonso que es en realidad no una sino dos personas: el bien conocido don Alonso Axayacatzin, señor de Iztapalapa, y don Alonso de Montúfar, segundo arzobispo de México. Transformado en *cuicatótotl*, “ave cantarina”, fray Pedro de Gante emprende el vuelo al cielo. Hay otros de los que sólo se menciona su nombre, un don Lucas y un don Antonio. En cambio, también convertido en ave que abre sus alas, don Pedro Motecuhzoma se dirige a las flores color de jade para libar de ellas, nada menos que en Castilla.

Huexotzinco y su célebre gobernante, el señor Tecayehuatzin, así como México-Tenochtitlan, recientemente asediado por “el Marqués”, o sea Hernán Cortés, son evocados y con ellos otros más como el también muy conocido don Juan Itztolinqui de Coyoacán. Todos son aves preciosas que se buscan, se acercan, danzan y se alegran. Varias lecturas pueden hacerse de este canto de aves. ¿Es una velada evocación de la Conquista? ¿Es en el fondo una burla que abarca no sólo a los españoles sino también a los huexotzincas que fueron entonces sus aliados? Muy probable parece que este canto no sólo fuera entonado al son de la música y el baile sino también escenificado con los atavíos de las

aves en que se han transformado los personajes que participan en él. Reconociendo que el significado pleno de esta composición nos resulta oscuro, no puede negarse que constituye una muestra con atributos muy peculiares dentro del repertorio de estos cantares. Al terminar, se registra la palabra *Finis*.

Como ya lo dijimos, el último canto incluido en el manuscrito, del folio 83r al 85r, es un *tlaxcaltecáyotl*, “Al modo tlaxcalteca”. De él sólo añadiremos que, con ligeras variantes, es el mismo que aparece en los folios 54v - 55v. Al comentario que ya hicimos, nos remitimos aquí.

## ESCENARIO, MÉTRICA Y MÚSICA DE LOS CANTARES

Sólo disponemos hoy de unos pocos manuscritos portadores de la transcripción alfabética de un cierto número de cantares en náhuatl. Como ya lo mostramos, en tanto que no pocos de los cantos son composiciones posteriores a la Conquista, otros deben tenerse como obras de la antigua tradición indígena. De unos y otros hay que decir, por las indicaciones que se incluyen en los mismos manuscritos y de acuerdo con lo expresado por cronistas nahuas y españoles que, justamente en cuanto cantares, se compusieron para ser entonados. Más aún, en las dichas indicaciones y en las referencias de los cronistas se expresa que tales cantares se acompañaban con música y danza. Incluso hay evidencias de que, en el caso de algunos, con sus respectivos acompañamientos, se presentaban al modo de una escenificación que puede calificarse de teatral.

Siendo así, resulta evidente que quienes hoy nos acercamos a los manuscritos en que quedaron transcritas estas composiciones por medio del alfabeto latino no por ello tenemos acceso a todo cuanto comprendía su enunciación en su propio contexto social. Ella conjugaba en el universo de la fiesta sagrada diversos lenguajes y códigos de comunicación. Unos eran fónicos, manifiestos en las variadas formas de entonación y melodía, con tonos que podían ser altos, medios, bajos; con ritmos y pausas distintos, así como con el acompañamiento de instrumentos musicales. Otros códigos eran déicticos, es decir gestuales o de distintos modos de señalamiento a través de movimientos corporales, o valiéndose de diferentes indumentarias y otros objetos.

Pero la dificultad de acceder a cuanto comprendía la enunciación de estos cantares se acrecienta mucho más por el hecho de que la gran

mayoría de quienes quieren acercarse a ellos no está acudiendo a los manuscritos en que se conservan transcritos en su lengua original, el náhuatl, sino a su traducción a una lengua europea, generalmente el castellano, o bien el francés, alemán o inglés.

¿Significa todo esto que es ahora imposible aproximarse realmente a lo que, en su actualización de la palabra indígena, fueron estos cantares? ¿Carece, por tanto, de interés intentar su transcripción paleográfica y su traducción, en nuestro caso, al castellano?

Para responder a estas inquietantes preguntas, nos haremos otras: ¿quienes hoy se acercan a traducciones de antiguas composiciones clásicas de otras literaturas como la *Iliada*, la *Odisea*, el *Cantar de Mio Cid* y, en general, los cantares de gesta o romances, y los *Nibelungos* con sus estrofas de distintos versos, tienen en verdad acceso a lo que fueron ellas en sus correspondientes contextos sociales y culturales? ¿O es que puede hablarse de distintas formas y grados de comprensión y disfrute de una expresión que se ha actualizado con apoyo en diversos soportes de comunicación y en muy variados contextos culturales?

¿No es esto aplicable, aunque de manera distinta, a las lecturas que pueden hacerse de un mismo texto escrito ya con el alfabeto, cual sería el caso, por ejemplo, de obras también clásicas como la *Divina Comedia*, el *Quijote* o el teatro de Shakespeare? ¿Se atreverá alguien a decir, por ejemplo, que al leer al *Quijote*, experimenta y percibe significaciones iguales a las que fueron propias de Miguel de Cervantes o de lectores de su misma época?

Inevitablemente, la transmisión literaria se halla sometida a la inexorable función de lenguajes, códigos y contextos temporales, sociales y culturales que de continuo varían. Aquí, al intentar acercarnos a lo que podemos conocer de los múltiples atributos de estas producciones, además de su estilística propia, debemos, antes que nada, percatarnos de

todo ello. Tras reconocer esto mismo, Patrick Johansson en *La palabra de los aztecas*, advierte:

La palabra que yace en los manuscritos no puede ser propiamente percibida si no se efectúa el trabajo de reubicación contextual de su elocución. Para esto, después de haber determinado, en la medida de lo posible, las alteraciones debidas a los avatares de la recopilación y que ya hemos señalado, conviene leer el texto desde una perspectiva amplia, teniendo siempre en la mente los elementos cromáticos, musicales y dancísticos que constituían, con el verbo, el acto expresivo de los aztecas.<sup>86</sup>

Afortunadamente existen algunos testimonios, aunque en realidad pocos, que de algún modo nos permiten intentar esa “reubicación contextual de la elocución” de los cantos, que abarcaba el ámbito social y cultural con sus lenguajes y códigos en que ellos se entonaban. Un ejemplo de tales testimonios lo proporciona el ya citado fray Toribio de Benavente Motolinía. Llegado a México en 1524, es decir sólo tres años después de la caída de México-Tenochtitlan, pudo contemplar algunas de las celebraciones en que —según vimos— continuaban escuchándose los cantares en náhuatl. Transcribimos íntegro su testimonio que, aunque extenso, es de grande interés:

Ordinariamente cantaban y bailaban en las principales fiestas, que eran de veinte en veinte días, y en otras menos principales. Los bailes más principales eran en las plazas; otras veces en casa del señor, en el patio, que todos los señores tenían grandes patios; también bailaban en casas de señores y principales.

86 Patrick Johansson, *La palabra de los aztecas*, México, Editorial Trillas, 1993, p. 239.

Cuando había habido alguna victoria en guerra, o levantaban nuevo señor, o se casaba con señora principal, o por otra novedad alguna, los maestros componían nuevo cantar, demás de los generales que tenían de las fiestas de los demonios y de las hazañas antiguas de los señores pasados.

Proveían los cantores algunos días antes de las fiestas lo que habían de cantar; en los grandes pueblos eran muchos los cantores y, si había cantos o danzas nuevas, ayuntábanse otros con ellos, porque no hobiese defecto el día de la fiesta. El día que habían de bailar, ponían luego por la mañana una grande estera en medio de la plaza a do se habían de poner los atabales, e todos se ataviaban e se ayuntaban en casa del señor, y de allí salían cantando y bailando. Unas veces comenzaban los bailes por la mañana, y otras a hora de misas mayores. A la noche tornaban cantando al palacio, y allí daban fin al canto a prima noche o a gran rato de la noche andada y a la media noche.

Los atabales eran dos: el uno alto redondo, más grueso que un hombre, de cinco palmos en alto, de muy buena madera, hueco de dentro y bien labrado por de fuera pintado; en la boca poníanle su cuero de venado curtido y bien estirado. Desde el borde hasta en medio hace su diapente [diapente: el quinto intervalo, que consta de tres tonos y de un semitono menor] y táñenle por sus puntos y tonos que suben y bajan, concertando y entonando el atabal con sus cantares. El otro atabal [el *teponaztli*] es de arte que sin pintura no se podría dar bien a entender; éste sirve de contrabajo y ambos suenan bien y se oyen lejos. Allegados los danzantes al sitio, pónense en orden a tañer los atabales: van dos cantores, los mejores, como sochantres, para allí comenzar los cantos. El atabal grande encorado [con su cuero arriba] se tañe con las manos, y el otro, como los atabales de España, con palos, aunque es de otra hechura. El señor con los otros principales y viejos anda delante de los atabales bailando; éstos hinchén tres o cuatro brazas alrededor de las tablas [los atabales] y con éstos

otra multitud que van ensanchado e hinchando el corro. Los que andan en este medio en los grandes pueblos son más de mil y a las veces más de dos mil; demás de éstos, a la redonda anda una procesión de dos órdenes de bailadores mancebos varones, grandes bailadores: los delanteros son dos hombres sueltos de los mejores danzantes, que van guiando la danza. En estas dos rencleras, en ciertas vueltas y continencias que hacen, a las veces miran y tienen por compañero al de enfrente, y en otros bailes al que va junto tras de él. No son tan pocos los que van en estas dos órdenes, que no alleguen a ser cerca de mil, y otras veces más, según los pueblos y las fiestas. Antes de las guerras, cuando celebraban sus fiestas con libertad, en los grandes pueblos se ayuntaban tres mil y cuatro mil y más a bailar. Después de la conquista, la mitad, hasta que fue disminuyendo y apocando el número.

Queriendo comenzar a bailar, tres o cuatro indios levantan unos silbos muy vivos; luego tocan los atabales en tono bajo, y poco a poco van sonando más, e oyendo la gente que los atabales comienzan, sienten todos el cantar y comienza el baile. Los primeros cantos van en tono bajo, como bemolados y despacio: el primer canto es conforme a la fiesta, y siempre dan principio de canto aquellos dos maestros, y luego todo el corro prosigue el canto y el baile juntamente, y toda aquella multitud traen los pies tan concertados como unos muy diestros danzadores de España; y lo que más es, que todo el cuerpo, así la cabeza como los brazos y las manos van concertados, medido y ordenado, que no discrepa ni sale uno de otro medio compás, más lo que uno hace con el mismo tiempo y compás; cuanto uno hace con el pie derecho y también con el izquierdo, lo mismo hacen todos y en un mismo tiempo y compás; cuanto uno baja el brazo izquierdo y levanta el derecho, lo mismo y al mismo tiempo hacen todos, de manera que los atabales y el canto y los bailadores todos llevan su compás concertado: todos son conformes, que no discrepa uno de otro

una jota, de lo cual los buenos danzadores de España que lo ven se espantan, y tienen en mucho las danzas de estos naturales, y el gran acuerdo y sentimiento que en ellas tienen y guardan.

Los que quedan más apartados en aquella rueda de fuera podemos decir que llevan el compasillo, que es de un compás hacer dos, y van más vivos y meten más obra en la danza; y éstos de la rueda todos son conformes unos a otros. Los que andan en medio del corro hacen su compás entero, y los movimientos, así de los pies como del cuerpo, van con más gravedad. Ciertos levantan y abajan los brazos con mucha gracia. Cada verso o copla repiten dos o tres veces, y van procediendo y diciendo su cantar bien entonados, que ni en el canto ni en los atabales ni en el baile sale uno de otro. Acabado un cantar (dado caso que los primeros parecen ser más largos por ir más despacio [aunque] no tardan en ninguno una hora); acabado uno, toma la voz que el atabal muda el tono: todos cesan de cantar, e hechos ciertos compases de intervalo en el canto mas no en el baile, luego los maestros echan otro cantar un poco más alto, y el compás más vivo, y así van subiendo los cantos y mudando los tonos y sonadas, como quien de una baja, muda y pasa a una alta, y de una danza a un contrapás.

Andan bailando algunos muchachos y niños, hijos de principales, de siete y ocho años, que cantan y bailan con los padres. Como los muchachos cantan en prima voz, agracian mucho el canto. A tiempos tañen sus trompetas e unas flautillas no muy entonadas. Otros dan silbos en unos hueseuelos que suenan mucho. Otros andan disfrazados en traje y en voz, contrahaciendo a otras naciones, mudando el lenguaje. Estos que digo son como truhanes; andan sobresaliendo, haciendo mil visajes, y diciendo mil gracias que hacen reír a cuantos los ven y oyen; unos andan como viejas, otros como bobos. A tiempos salen de ellos a descansar y a comer, y aquellos vueltos, salen otros; a tiempos les traen allí piñas de

rosas y guirnaldas que les ponen sobre las cabezas, demás de sus atavíos que tienen para bailar, de mantas ricas y plumajes, y en las manos traen sus plumajes pequeños hermosos. En estos bailes sacan muchas divisas y señales en que se conocen los que han sido valientes hombres en guerra.

Desde hora de vísperas hasta la noche, los cantos y bailes vanse avivando y alzando los tonos, y la tonada es más graciosa, parece que llevan algún aire de los himnos que tienen su canto alegre, y los atabales también van subiendo; y como la gente es mucha en cantidad, óyese gran trecho, en especial a do el aire lleva la voz y más de noche, que luego proveían de grandes lumbres y muchas, cierto era muy cosa de ver.<sup>87</sup>

Analícemos lo expresado por Motolinía. En primer lugar nota en qué ocasiones se cantaba: en las fiestas de veinte en veinte días y en otras menores; cuando había victorias guerreras, o se casaba un señor. Y asimismo para enaltecer hazañas antiguas. Unas veces se cantaba por la mañana y otras al medio día o a la noche. Los cantos tenían lugar en las plazas, incluyendo por supuesto las de los templos, o en los patios de las casas de los señores. Para ello se colocaba una grande estera en medio del lugar.

Respecto del modo como se acompañaban los cantos con música se nos dice que había dos clases de atabales o tambores. La descripción del huéhuetl es bastante afortunada. Para comenzar el baile, en el que tomaba parte un elevado número de personas, tres o cuatro de ellas daban unos silbidos y enseguida se escuchaban los atabales en tono bajo y luego lo iban elevando. De los cantos también se afirma que los primeros van en tono bajo “como bemolados” y despacio. Dos son los

87 Toribio de Benavente, Motolinía, *Memoriales*, p. 382-385.

maestros que dan principio al canto. Todos los que bailan lo hacen con gran concierto, moviendo manos y pies y el cuerpo entero.

En cuanto a la forma como se desarrolla el canto, se nota expresamente que “cada verso o copla repiten tres o cuatro veces”. De esto hay registro en *Cantares mexicanos* donde, en muchos lugares, se repite el inicio de una oración y, para indicar que toda ella debe reiterarse, hay un *etcétera*. También el tono se muda, dando lugar a compases de intervalo.

Del empleo de otros instrumentos musicales se expresa que se valen de trompetas, flautillas y unos huesezuelos que suenan mucho, es decir los varios instrumentos musicales que se conocían como *tecciztli*, *atecocolli*, *tlapitzalli*, *ayacachtli*, *coyolli*... La descripción incluye además lo concerniente a los atavíos y disfraces que empleaban en los distintos bailes. Entre otras cosas se habla de guirnalda de flores, mantas ricas, divisas y plumajes. Todo esto debe tenerse presente, si no como perteneciente a la estilística de los cantos, sí como propio del contexto social y cultural en que se entonaban en función de variados lenguajes y códigos de comunicación, fónicos y deícticos.

### *Formas de organización interna de los cantos*

En los dos principales manuscritos que se conservan —*Cantares mexicanos* y *Romances de los señores de Nueva España*— hay divisiones dentro de cada cantar a modo de párrafos. Diríase que cada una de ellas puede tenerse como una estrofa o copla distinta. Los investigadores Frances Karttunen y James Lockhart notan al respecto que es sumamente frecuente la presencia de pares de estrofas que ellos llaman “versos”. Palabra que en inglés también significa “estrofa”. Insisten asimismo en otro rasgo importante:

la mayor parte de los poemas no está construida a base de una jerarquía lineal; es decir, no tiene una línea de desarrollo lógico o narrativo en que cada verso sea el antecesor necesario del siguiente. Al contrario, es como si estuvieran los versos dispuestos alrededor de un centro —un tema, un sentimiento, un personaje, o todo ello junto— con lo cual se relacionen directamente, en vez de relacionarse unos con otros. De manera que el orden de los versos [estrofas] resulta mucho menos importante que su pertenencia al tema común y su distribución simétrica.<sup>88</sup>

Analizando luego la estructura interna de las varias estrofas, cabe percibir en ellas elementos muy diferentes entre sí. Unos son léxicos, o sea textuales; otros son no-léxicos, consistentes en diversas sílabas, unas veces intercaladas y otras al final de un verso, con carácter exclamatorio. Garibay en su *Historia de la literatura náhuatl* enumera las más frecuentes de estas sílabas con el siguiente comentario:

*a, ah, ya, aya*, son las más comunes;  
*iya, huiya*, no van a la zaga;  
*ohuaya, ahuaye, ohuaye*, en cantos de mayor longitud;  
*ahue, huixahue, ohue, ohuia*, son menos frecuentes pero también se hallan a cada texto poético que viene a la vista.

Otras de menor uso serán *lili, tantalala, ililiyan*. Constante es la fusión del determinativo *in* con la partícula *ya*, tan usual en *Cantares mexicanos* y que da dolores de cabeza a los traductores [...]

88 Frances Karttunen y James Lockhart, "La estructura de la poesía náhuatl vista por sus variantes", *Estudios de Cultura Náhuatl*, Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, México, v. 14, 1979, p. 16.

A veces el conjunto es una serie de voces de esta calidad, como en el mismo poema VIII: *Ayao, ayao, ayao, ayao*.<sup>89</sup>

Otras combinaciones de estas partículas resultan en formaciones como éstas: *ayya, ayahue, yehehuaya, yehuaya, oya, auhay, ya ohuiya*. Además aparecen formas como estas otras: *papapapa, achalanchalachalla, tilli*.

En muchos casos bien sean los elementos léxicos o los exclamativos se comparten con otras estrofas del mismo cantar. La intercalación de sílabas no-léxicas puede ocurrir entre distintos vocablos y también dentro o al principio o fin de uno de ellos, como en: *tocoyachihua, ticyacahua, oyahualcaci, ehuaya*. Karttunen y Lockhart son del parecer que hay partículas léxicas

especialmente *ça* o *çan*, “sólo”, y *ye*, “ya”, que parecen emplearse unas veces casi como los elementos intrusivos [no-léxicos] propiamente dichos; otras, más frecuentes, como ornamentos o elementos rítmicos en lugar de como palabras con significación semántica.<sup>90</sup>

### *Función de las sílabas no-léxicas*

Esto, naturalmente, debe tomarse en cuenta al traducir determinados cantos. En lo que concierne a las sílabas no-léxicas propiamente dichas, Garibay se planteó cuál era su función. Citando a Francisco Xavier Clavijero, recuerda que éste consideró que las mismas “servían para la medida”, es decir que tenían una función métrica. A continuación

89 Ángel María Garibay K., *Historia de la literatura náhuatl*, v. 1, p. 78.

90 Frances Karttunen y James Lockhart, *op. cit.*, p. 26.

nota que “como no es posible fijar con toda precisión los cánones métricos, si acaso existieron, tampoco puede hacerse la comprobación de lo dicho por el gran historiador”. Da luego Garibay otra hipótesis:

Eran ayudas para la modulación del canto. Me inclino más a esta interpretación por ser la más obvia. Todos estos poemas se hicieron para el canto, o acaso una modulación menor, que de todas maneras no era el recitado común [...] Algo similar a los *aleluyas* del canto de la Iglesia Romana que, sin palabras, hacen que la voz se desahogue en ritmos.<sup>91</sup>

Los ya citados Karttunen y Lockhart, comparando las variantes de una misma composición, añaden que:

los elementos intrusivos en la parte léxica también concuerdan por la mayor parte, aun en el caso, un poco raro, de la *y* en *hualychoca*, “llora”, en todas sus variantes. En donde hay diferencias, algunas parecen deberse a un deseo de retener el mismo número de sílabas. Es decir, en varios casos una sílaba léxica de una variante falta en la otra que se reemplaza por una sílaba intrusiva.<sup>92</sup>

Entre los varios ejemplos que ofrecen de esto se hallan los siguientes:

*onihualacic a oninoqueçaco*  
 he llegado, me he parado  
*oyahualacic a oyamoqueçaco*,  
 ha llegado, se ha parado

91 Ángel María Garibay K., *Historia de la literatura náhuatl*, v. I, p. 79.

92 Frances Karttunen y James Lockhart, *op. cit.*, p. 40-41.

*ma nomac onmaniqui*  
 que vengan a estar en mis brazos  
*ça nomac onman ya*  
 sólo están en mis brazos

Como bien expresan los mismos autores, ejemplos como éstos “implican un afán de mantener un número dado de sílabas acentuadas de una manera dada, cueste lo que cueste”.<sup>93</sup> De ser, según parece, correcta esta afirmación, habrá de aceptarse la existencia de formas de ritmo en los cantares. Ello debió complementarse con el ritmo de la música y el baile.

Desde mucho tiempo antes, el bachiller y presbítero Luis Bezerra Tanco, al referirse en 1666 a los recursos de que disponían los antiguos mexicanos para conservar sus recuerdos, habla expresamente de

unos cantares que componían los mismos sacerdotes, en cierto género de versos, que iban añadiendo a trechos unas interjecciones no significativas que servían para la cadencia sola de su canto. Esto se enseñaba a los niños que conocían por más hábiles y memoriosos; conservándolos en la memoria de éstos y, en llegando a ser provecos en la edad y suficiencia, los cantaban en sus festividades y en sus saraos o mitotes al son de instrumentos músicos que a unos llamaban teponaztli y otros tlalpanhuéhuatl.<sup>94</sup>

Concuerta esto con lo señalado por Garibay, Karttunen y Lockhart en el sentido de que tales “interjecciones no significativas”, o, como

93 *Ibidem*, p. 41.

94 Luis Bezerra Tanco, *Felicidad en México en el principio y Milagroso origen que tuvo el santuario de la Virgen María Nuestra Señora de Guadalupe*, en México, por la Viuda de Bernardo Calderón, 1675, f. 12v.

también se han llamado, “sílabas no-léxicas”, tenían como función contribuir a la modulación del canto reteniendo el mismo número de sílabas en los distintos versos, manteniendo así, como dice Bezerra Tanco, “la cadencia del canto”. Probable es que esto debiera complementarse tomando en cuenta la longitud de las vocales. No significa ello que se hayan podido identificar, si no es que sólo en algunos casos, los patrones o esquemas métricos preferidos en algunos cantares.

### *El acompañamiento musical y el baile*

Antes de ocuparnos de la estilística propiamente dicha de estas composiciones, es necesario atender a la relación que guardaban con ellas el acompañamiento musical y las diversas maneras de danza. En este punto debe tomarse en cuenta la importante nota incluida en el folio 7r de *Cantares mexicanos*, así como las numerosas anotaciones que aparecen bien sea al principio de muchos cantos o intercaladas entre sus varias partes. Para tratar de entender el significado, no claro, de dicha nota y de las mencionadas anotaciones me parece pertinente volver la atención a la cita que he hecho de fray Toribio de Benavente Motolinía, así como a algo de lo que al respecto expresaron fray Diego Durán y el jesuita Andrés Pérez de Rivas. He aquí lo que Motolinía señaló sobre la relación existente entre el canto, la música y la danza:

Cada verso o cada copla repiten tres o cuatro veces y van produciendo y diciendo su cantar bien entonados, que ni en el canto, ni en los atabales ni en el baile sale el uno de otro.<sup>95</sup>

95 Toribio de Benavente, Motolinía, *Memoriales*, p. 384.

Por su parte, Diego Durán que, desde muy joven, contempló algunas de las antiguas fiestas, dice:

Preciábanse mucho los mozos de saber bien bailar y cantar y de ser guías de los demás en los bailes. Preciábanse de llevar los pies a son y acudir a su tiempo con el cuerpo a los meneos que ellos usan y con la voz a su tiempo. Porque el baile de éstos no solamente se rige por el son empero también por los altos y bajos que el canto hace, cantando y bailando juntamente.<sup>96</sup>

Una cita más aduciré, esta vez de quien escribió ya hacia 1645 pero que pudo contemplar festejos o mitotes en que perduraban aún antiguos usos. Fue el jesuita Andrés Pérez de Rivas, autor de una importante crónica, en que describió con muchos pormenores “el mitote del emperador Moctezuma”, tal como se seguía celebrando en el Colegio de San Gregorio de la ciudad de México dedicado a la enseñanza de jóvenes nahuas. Entre otras muchas cosas notó:

Al tiempo de salir el sarao del palacio interior [así era el escenario], lo llama la música y el canto que, al modo español y ya cristiano, suena así: ‘Salid mexicanos, bailad tocotín, que al rey de la gloria tenemos aquí.’ Estas tres sílabas de la palabra tocotín son como puntos que guarda el son del tamborcito [teponaztli, según lo dicho antes] y por ello llaman algunos con ese nombre a este baile.

Salen los de él danzando en dos hileras [...] La música de voces, que no para, corresponde a la que toca el teponaztli, con otra capilla [conjunto de cantores] que le corresponde y está encubierta detrás de la cortina o celosía

96 Diego Durán, *op. cit.*, v. I, p. 192.

como si fuera de dos coros. Y finalmente toda la danza con su novedad, adorno, acciones y canto, es tan agradable que ha sido de grande gusto, entretenimiento y fiesta a muy graves señores.<sup>97</sup>

Corroborada así la estrecha relación existente entre “los altos y bajos que el canto hace cantando y bailando juntamente”, como escribió Durán, atendamos ya a la nota, un tanto oscura para nosotros, incluida en *Cantares mexicanos*. Precede ella a un “canto llano a la manera de Huexotzinco” y versa sobre el modo de tocar el atabal:

Así se toca el atabal, cuando un cencámatl [una palabra completa ¿una estrofa?] va acabando, todavía sobre él caen tres *ti* [¿golpes?]. Y cuando empieza es un solo *ti*. Y así regresa, justo en el momento que golpea al huéhuetl. Y luego, para volver, la mano se aparta del huéhuetl. Continúa ella y, cuando hay tres golpes en el centro del atabal para pasar a tocar en su orilla. Pero sobre esto se han de observar las manos de un cantor que sepa tañer. Y la primera vez, y también por una vez este canto se entonó en la casa de don Diego de León, gobernador de Azcapotzalco. Lo tocó don Francisco Plácido el año 1551 en la fiesta de la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo.<sup>98</sup>

A pesar de que no es clara esta anotación, de ella cabe deducir que los golpes al tambor, *huéhuetl*, guardaban estrecha relación con el canto. Así, cuando una estrofa iba terminando, sobre ella caían tres *ti* o golpes. En cambio, al empezar, era sólo uno el que debía oírse. A

97 Andrés Pérez de Rivas, *Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre las gentes más bárbaras y fieras del nuevo orbe...*, México, 1645, p. 640.

98 *Cantares*, f. 7r.

continuación se nota que cuando se han dado tres golpes en el centro del tambor hay que tocar en sus orillas. Finalmente, quien puso esta anotación fue consciente de que no resultaba del todo clara, por lo que recomienda deben verse las manos “de un cantor que sepa tañer”.

Justamente en estrecha relación con esta nota, en la que se menciona la sílaba *ti*, una de las que aparecen al principio de algunos cantos o intercaladas entre sus distintas estrofas, hay también otras anotaciones. En ellas, a modo de indicaciones, se leen expresiones como éstas:

Sólo así se regresa [f. 27v].

Así va acabando [f. 28r, 30r, 39r].

En otros muchos lugares se halla este género de señalamientos, siempre a propósito de las sílabas que al principio o en medio de varios cantos registran la relación entre el canto y la música.

Las anotaciones se estructuran fundamentalmente con estas cuatro sílabas: *ti*, *to*, *qui*, *co*. En algunos casos se añade uno u otro de estos dos fonemas: *h* (saltillo) y *n*, como en *tibti* y *tocotin*. Mucho han elucubrado varios musicólogos sobre la significación de estas anotaciones y las indicaciones que a veces las acompañan.

Debe notarse que el número de posibles combinaciones de las mencionadas sílabas es considerablemente grande. Karl Anton Nowotny registra 758 de ellas.<sup>99</sup> A su vez Vicente T. Mendoza distingue en las combinaciones, que se integran a modo de un vocablo, las monosilábicas *to* (18 veces), *ti* (6 veces), *co* (2 veces), y enseguida ofrece una tabla con las

99 Karl Anton Nowotny, “Die notation des Tono in den Aztekischen Cantares”, *Baessler-Archiv*, Neue Folge, 1956, iv, 2 (xxiv, Band), p. 188.

bisilábicas, entre las que sobresalen *toco* (81 veces), *tico* (60 veces), *tiqui* (39 veces)...; las trisilábicas como *tiquiti* (39 veces), *cototi* (134 veces)...; las tetrasilábicas, *tocotico* (19 veces), *titiquiti* (9 veces), *titocoti* (5 veces)...; las hexasilábicas *tocotocotiti*, *titititititi* (5 veces)...; *tocontocotiquiti* (2 veces)...<sup>100</sup>

A esto hay que añadir que en *Cantares mexicanos* aparecen diversas combinaciones de sílabas formando verdaderas cadenas. Además en varias ocasiones se hallan acompañadas de expresiones como éstas: “occe al mismo tono” [f. 2v]; *Ic on tlantiuh in cuicatl*, “así va terminando el canto” [f. 26v]; *çan ic mocueptiuh* “sólo así se regresa” [f. 27v] y otras semejantes.

Una consideración formulada por Bierhorst nos parece pertinente en este contexto. Atendamos a ella.

### *Marcadores de tono y ritmo*

Según dicho autor:

Las sílabas *ti*, *to*, *co* y *qui* forman una especie de solfeggio o solfa, es decir un conjunto o sistema de signos [con que se escribe la música] que corresponde a la cadencia del tambor [huéhuetl y/o teponaztli] y este sistema se refiere tanto al tono como al ritmo. Puesto que el cronista Pérez de Rivas afirma expresamente que las sílabas corresponden a las notas del teponaztli de dos tonos, puede postularse que las vocales *i* y *o* representan esos

100 Vicente T. Mendoza, “El ritmo de los Cantares Mexicanos recolectados por Sahagún”, en *Miscellanea Paul Rivet Octogenario Dicata*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1958, p. 23-24.

dos tonos. De ello se sigue que las consonantes funcionan, para indicar o ayudar a llevar el ritmo.<sup>101</sup>

Tres son los investigadores que precisamente habían tratado ya de esclarecer lo correspondiente a los tonos y a la posibilidad de identificar asimismo en las sílabas algo relacionado con una escala musical. Así, Vicente T. Mendoza postuló que cada sílaba correspondía a una nota de la escala musical del siguiente modo:

*ti* = *Do* octava

*qui* = *La* natural

*to* = *Sol* natural

*co* = *Mi* natural<sup>102</sup>

A esto añadió Garibay<sup>103</sup> que el *Do* inicial no se entonaba, de suerte que existía una escala pentáfona, en lo que coincidió con varios musicólogos que han descrito la música mesoamericana.

Diferente interpretación se debe a Nowotny. En su opinión tales anotaciones registraban las intensidades y alturas de los distintos tonos de la siguiente forma:

*i* = alto

*o* = bajo

*qu* = fuerte

*t* = débil<sup>104</sup>

101 John Bierhorst, *op. cit.*, p. 74.

102 Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, p. 26-27.

103 Ángel María Garibay K., *Poesía náhuatl*, v. 1, p. xxxix.

104 Karl Anton Nowotny, *op. cit.*, p. 189.

Al combinarse en las sílabas *ti*, *to*, *qui*, *co*, las vocales marcaban el tono y las consonantes las cualidades rítmicas. Elsa Ziehm, editora y traductora al alemán de los textos nahuas que transcribió Konrad Preuss en la primera década del siglo XX entre los mexicaneros de San Pedro Jícora en Durango, introdujo una modificación a lo propuesto por Nowotny. El resultado fue:

i = alto

o = bajo

t = fuerte

q = débil<sup>105</sup>

Más amplias precisiones hace enseguida la señora Ziehm, tomando en consideración tanto las anotaciones de *Cantares mexicanos* como algunas del manuscrito de *Romances*, al igual que lo que pudo inferir de algunas de las composiciones recogidas por Preuss. El tema merece mayor estudio.

Es también de interés señalar que en unos manuscritos conservados en el Archivo de Indias, en Sevilla, y dados a conocer por David Eduardo Tavárez, se incluye un conjunto de cantares en lengua zapoteca transcritos a principios del siglo XVIII. En un artículo del mismo investigador se describe en qué consisten los dichos cantos. El elemento que interesa destacar aquí es que, de modo semejante a las anotaciones que acompañan con frecuencia al texto de *Cantares mexicanos*, también en las composiciones zapotecas se registran las sílabas *ti*, *qui*, *co*, y *to*. Otro elemento coincidente, en ambos manuscritos, el náhuatl y el

105 Elsa Ziehm, *Nahua-Texte aus San Pedro Jícora, Durango, aufgezeichnet von Konrad Theodor Preuss*, 3 v., Berlin, Gebr Mann Verlag, 1968-1976, p. 271.

zapoteco, es la inclusión de las mismas sílabas no-léxicas *ayao*, *hiya*, *hoya*. El propio Tavárez, que ofrece en su artículo la traducción de uno de los cantares zapotecas, insinúa respecto de las sílabas citadas que con ellas verosíblemente se quiso marcar “un patrón de percusión”.<sup>106</sup>

*¿Existencia de versos en relación con tono y ritmo?*

Debemos dar entrada aquí a lo que expresa el texto que he citado, incluido antes del canto XIV, en el folio 7r de nuestro manuscrito. En él, a pesar de su relativa oscuridad, es indudable que se busca señalar la relación que debe existir entre el canto y la forma como ha de acompañarlo el *huéhuatl* y/o el *teponaztli*. En dicho texto hay un vocablo que considero es clave para una adecuada comprensión. El vocablo es *cencámatl* que, de acuerdo con el *Vocabulario* de Alonso de Molina, significa “un bocado de vianda o una palabra”. En realidad es un compuesto de *cen*, “enteramente, o del todo, o juntamente”, y *camátl*, “boca”, y, por extensión, “palabra”.

El texto en cuestión, tras notar que “así se toca el atabal”, dice “un *cencámatl* va acabando y todavía sobre él caen tres *ti*; y cuando empieza hay otro *ti*. Y así luego, regresa, justo en el momento que golpea al atabal. Continúa ella y cuando hay tres [golpes] en el centro del [atabal], pasa a tocar en su orilla”. Cautelosamente añade el texto que: “Pero sobre esto se han de observar las manos de un cantor que sepa tañer.”

Pensemos que el vocablo *cencámatl* tiene aquí el sentido de “pronunciación del conjunto de las sílabas de una palabra”, es decir las que

106 David Eduardo Tavárez, “De cantares zapotecas a libros del demonio. La extirpación de discursos doctrinales híbridos en Villa Alta, Oaxaca, 1702-1740”, *Acervos*, Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca, v. 4, julio-septiembre de 2000, p. 19-27.

se requieren para poder enunciar, coincidiendo con los *ti*, la integración de una unidad fónico-semántica. Coincidimos en esto con la interpretación que formula Richard Haly en su artículo “Poetics of the Aztecs” (1986). Refiriéndose a cómo puede lograrse una acertada traducción de estos cantares al inglés u otra lengua europea, nota:

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 tono y el 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.<sup>107</sup>

Y añade luego que dichas palabras forman un conglomerado o, dicho de otro modo, “cláusulas”, que son las que propiamente integran los que llama “versos-línea” que constituyen “una completa unidad de significado”. En esas cláusulas los golpes del tambor y los acentos prosódicos corresponden a las mismas sílabas. Aplicando esto a la traducción de los cantares, afirma Haly que, en las que allí presenta, “el ritmo de los *cencámatl* se ha conservado, aun cuando el inglés es a veces menos denso (número de acentos por número de sílabas) que el náhuatl clásico”.<sup>108</sup> En ese mismo artículo aplica luego su interpretación del canto que aparece a continuación de la nota que he comentado, es decir el *huexotzincáyotl* que tocó don Francisco Plácido el día de Resurrección de 1551. Y otro tanto hace con una parte del *chalcacihuacuícatl*, canto de las mujeres de Chalco (f. 72r, y siguientes).

107 Richard Haly, “Poetics of the Aztecs”, *New Scholar*, University of California, Santa Barbara, California, v. x, 1998, p. 90.

108 *Ibidem*, p. 100.

Aceptando como muy probables las interpretaciones de Garibay, Nowotny, Ziehm y Haly en el sentido de que la nota que he comentado y las anotaciones *ti, to, qui, co* y sus diversas combinaciones se refieren a tonos y ritmos siempre en relación con las palabras, *cencámatl*, en cuanto a sus sílabas, podremos entrever algo al menos de lo que fue la luminosa realización de la fiesta, tan felizmente evocada por Motolinía.

Marcando el ritmo y conjugando tonos, ¿altos o bajos?, las manos de los músicos acompañaban el canto que, de por sí, sirviéndose también del recurso de las exclamaciones no-léxicas, se conjugaba con el ritmo de la música y, consiguientemente, también del baile. Esto que he expuesto, tomando en cuenta lo dicho por los autores citados, ha de tenerse como mera hipótesis y no como algo plenamente comprobado.

### *Estilística de los Cantares*

Antes de exponer la forma como hemos preparado nuestra versión al castellano de los *Cantares*, incluyendo su presentación en versos, describiré los elementos más sobresalientes en la estilística propiamente dicha de estas composiciones. Es éste un tema del que nos hemos ocupado con cierta amplitud sobre todo Garibay, Schultze-Jena, Karttunen, Baudot, Lockhart, Bierhorst, Haly, Johansson y yo.

Comenzaré repitiendo algo que ya he dicho. Las estrofas o unidades de expresión, según se hallan a modo de párrafos en el manuscrito, aparecen estructuradas muy frecuentemente por pares. Éstos son perceptibles con facilidad, bien sea simplemente en dos unidades, o en varias que son múltiplos de dos, con frecuencia en cuatro pares.

El análisis de lo que se expresa en esos pares muestra que, más que un desarrollo lineal de ideas, imágenes o argumentos, lo que se contempla

desde diversas perspectivas es lo que constituye el tema clave de la composición. Analizaré algunos cantos. Sea un *xopanquícatl* que lleva como título “Canto de exhortación para quienes no se quieren enaltecer en la guerra” [f. 6r-v.]. Consta él de tres pares de estrofas o unidades de expresión. Claramente se ve que no tiene un desarrollo lineal de pensamiento. En el primer par de unidades se busca hacer despertar y conferir valor a “nuestros amigos” que parecen adormecidos y mudos allí donde “se escuchan los cantos del florido amanecer, donde brotan las flores del amanecer”; dicho de otro modo: “en el lugar de la guerra florida”, donde crecen “las flores del licor rojo de la vida”.

En el segundo par de estrofas la misma idea adquiere otros matices: nuestros amigos han de hallarse “allá en la montaña de las águilas, en el interior de la llanura, en donde ruge el jaguar” (tercera estrofa). Es necesario encontrarse (se proclama en la cuarta estrofa) donde se escucha el llamado del dios 1-Movimiento, “el que está esparciendo a los señores y embriaga al águila, al jaguar” y “los embriaga con el rocío de las flores del corazón”.

En las dos últimas estrofas la invitación al combate se modula con tonos distintos: “¿Cómo has de tomar las flores?”, es decir hacer prisioneros para el sacrificio. “¿Nada es que con esto se levanten las flechas? Todos aquellos que son príncipes” que, cual aves preciosas, “se andan engalanando en el interior de la llanura” (quinta estrofa), expresiones que alcanzan su sentido pareado en la sexta y última estrofa: los príncipes han de engalanarse “con flores del escudo, con flores que son joyel del águila [...] Son el precio de la sangre de su pecho [...] Ofrenda tu escudo, yérguete tú, águila, jaguar”.

Como éste podrían citarse otros muchos cantos, tanto del manuscrito de *Cantares* como de *Romances*. Me fijaré tan sólo en el canto XLI [f. 25v-26r] de *Cantares*. Puede describirse como un *icnocuícatl*, en el

que el tema guerrero está asimismo presente al evocar al príncipe Tlakahuepantzin que murió en la guerra de Huexotzinco. En este caso la composición está integrada por cuatro pares de estrofas.

En la primera se plantean preguntas de honda reflexión con alcances metafísicos: “¿En dónde no hay muerte?” [...] “¿Acaso allá vive mi padre, en Quenonamican?” La segunda estrofa hace alusión a Tlakahuepan. Estableció él su fama, pero sólo “delante del Dador de la vida se yergue uno, se viene a vivir en la Tierra”. Enseguida las dos siguientes estrofas amplifican estas ideas: “Sólo por breve tiempo se toma en préstamo la honra del Dador de la vida.” Como un ritornello, vuelve a pronunciarse el último verso de la estrofa anterior: “se viene a vivir en la Tierra”.

La idea de la muerte en la guerra, con nueva alusión a Tlakahuepantzin, aparece con profusión de imágenes: “se entreveran las banderas”; “la tiza y las plumas están esparciéndose”. No un desarrollo lineal sino una afirmación, reiterada dos veces y de hondo dramatismo, refrenda el valor del sacrificio en la lucha: “tu corazón quiere la muerte al filo de obsidiana”.

El cantar termina con otro par de estrofas. La guerra y la muerte son en ellas objeto de nueva reflexión: “Sale nuestra fama; sólo por nosotros se alegra el Dador de la vida.” Es que, como se expresa al principio de la sexta estrofa: “Acabó por completo nuestra muerte.” Con ella termina la última estrofa, “se agita, se retuerce, hay lluvia de dardos. Concluye la fiesta”.

Así como es muy frecuente la estructuración de estos cantos en pares de estrofas, en cambio, tanto en el número de éstas como en su extensión existen grandes variantes. Es muy raro encontrar que consistan en una sola línea. Aunque hay muchas diferencias estructurales en el conjunto de los *cuícatl* y también en su temática y en sus acompañamientos fónicos (tono y ritmo), y gestuales y de atavíos, la forma frecuente de interre-

lación de sus varias unidades o estrofas les confiere un rasgo en común, característico de su estilística. En estos cantares se dan sucesivos acercamientos pareados al asunto en que se quiere fijar la atención, y que llevan, paso a paso, a la contemplación final de lo que es su meollo o clave.

### *Las formas paralelas*

Además de la recurrencia de estrofas o unidades de expresión pareadas, hay frecuentes paralelismos en oraciones de connotación afín, es decir en los que se han llamado versos-línea. De ello pueden citarse ejemplos innumerables. Consideremos algunos. Comenzaré con los que ofrece el *huexotzincáyotl*, incluido en los folios 6v-7r de *Cantares mexicanos*:

Sólo flores de tristeza,  
cantos de tristeza se despliegan en México.

En Tlatelolco ya se extiende la aflicción,  
el sufrimiento ya se conoce.

Así por esto te cansas,  
ya sientes fastidio, Dador de la vida.

Vosotros, amigos nuestros, llorad,  
afligíos.  
Con esto hemos dejado a la Nación mexicana.  
Ya el agua se amarga.

O de este otro canto, del género de los *icnocuícatl*, de orfandad, en los folios 12v-15v:

¿Con qué tendrá descanso mi corazón?

¿Con qué acabaré mi tristeza? [...]

Ya nada verdadero decimos aquí, Dador de la vida,  
sólo como de un sueño, de pronto nos levantamos;

lo decimos en la tierra,

a nadie aquí decimos verdad.[...]

Porque del todo nos perdemos,

sólo una vez aquí en la tierra.

Hay casos de paralelismo tan estrecho que dos oraciones tienen el mismo sujeto o el mismo verbo. Por vía de complemento, contraste, disminución o aumento, los paralelismos son tan frecuentes en el interior de una estrofa o unidad de expresión que, como en el caso de otras antiguas literaturas, constituyen un recurso estilístico de gran importancia. Más que dar ejemplos, el acercamiento al corpus de estos cantares confirma ampliamente lo dicho. Y justamente, hay que repetirlo, estas oraciones paralelas ofrecen apoyo a la idea de los versos-línea que integran las varias estrofas.

### *Los difrasismos*

En cuanto a los que Garibay llamó “difrasismos”, de él mismo tomaré su descripción: “Consiste en aparear dos metáforas que, juntas, dan el simbólico medio de expresar un solo pensamiento.”<sup>109</sup>

109 Ángel María Garibay K., *Historia de la literatura náhuatl*, v. I, p. 19.

Muy abundantes son los difrasismos no sólo en la poesía náhuatl sino también en otros géneros de expresión como en los *huehuetlahtolli*, e incluso en algunos relatos históricos. Hay códices prehispánicos como el *Borgia*, *Fejérváry-Mayer*, *Cospi* y algunos del temprano periodo colonial como el *Borbónico*, el *Tonalámatl de Aubin* y otros que glíficamente representan difrasismos. Tal es el caso de *pétlatl*, *icpalli*, “estera, sitial”, que evoca la idea de autoridad; *atl*, *tlachinolli*, “agua, chamusquina”, expresión de (guerra);<sup>110</sup> *mitl*, *chimalli*, “flecha, escudo” (combate);<sup>111</sup> *xóchitl*, *cuícatl*, “flor, canto” (poesía, arte, fiesta);<sup>112</sup> *ixtli*, *yóllotl*, “rostro, corazón” (persona);<sup>113</sup> *atl*, *tépetl*, “agua, monte” (ciudad).<sup>114</sup>

Identifiquemos ahora algunos de los más recurrentes difrasismos en el manuscrito de *Cantares*:

*In tlilli, in tlapalli*, “tinta negra, roja” (sabiduría, libro).

*In ihíyotl, in tlahtolli*, “aliento, palabra” (palabra, discurso).

*In cuitlapilli, in atlapalli*, “cola, ala” (gente del pueblo).

*In póchotl, in ahuéhuatl*, “ceiba, sabino” (protección autoridad).

*In teuhtli, in tlazolli*, “polvo, basura” (quebrantamiento, disolución).

110 *Vid. Códice Vaticano b. 3373*, introducción de Ferdinand Anders, Graz, Akademische Druck und Verlaganstalt, 1972, p. 83.

111 *Códice Borgia*, 3 v., comentarios de Eduard Seler, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 54.

112 *Códice Borbónico*, comentario de Karl Anton Nowotny, Graz, Akademische Druck und Verlaganstalt, 1974, p. 4.

113 *Tonalámatl de los pochtecas (Códice Fejérváry Mayer)*, estudio de Miguel León-Portilla, *Arqueología Mexicana*, México, Editorial Raíces, 2005 (Edición especial códices, 18), p. 3.

114 *Códice Cospi*, introducción de Karl Anton Nowotny, Graz, Akademische Druck und Verlaganstalt, 1968, p. 10.

- In tlahuilli, in ócotl*, “luz, tea” (sabiduría).  
*In teixiptla, in tepatillo*, “imagen, delegado” (embajador).  
*In ixtli, in yóllotl*, “rostro, corazón” (persona).  
*In xóchitl, in cuícatl*, “flor, canto” (poesía).  
*In cuáhuil, in tetl*, “palo, piedra” (castigo).  
*In óztotl, in tepéxitl*, “cueva, barranco” (peligro).  
*In quimilli, in cacaxtli*, “envoltorio, angarilla” (los gobernados).  
*In chalchihuitl, in quetzalli*, “jade, pluma fina” (lo bello).  
*In cuéitl, in huipilli*, “falda, camisa” (la mujer).  
*In tízatl, in ilhuitl*, “greda, pluma” (víctimas del sacrificio).  
*In tonan, in totah*, “nuestra madre, nuestro padre” (protección, gobierno).  
*In téoatl, in tlachinolli*, “agua divina, chamusquina” (guerra).  
*In cuauhtin, in ocelome*, “águilas, jaguares” (guerreros).

Es interesante notar que también en otras lenguas mesoamericanas, como el maya yucateco y varias más, existe el recurso literario de los difrasismos. Así, por ejemplo, hay equivalentes a los que encontramos en los *Cantares*. Ejemplos son: *Ix upop nicté, ix ukan che*, “Su estera de flores, su sital amarillo” (autoridad).<sup>115</sup> En náhuatl: *in pétlatl, in icpalli*, “la estera, el sital”. *Tiuuich, y etel upucsikali*, “Lo que es su rostro y su corazón.”<sup>116</sup> En náhuatl: *in ixtli, in yóllotl*, “rostro, corazón”. Este recurso estilístico corresponde de algún modo a los *kennings* empleados en el antiguo inglés, como *whale-path*, “camino de ballena” (“el camino que siguen las ballenas”, evocación del océano).

115 Munro S. Edmonson, *The Ancient Future of the Itza. The Book of Chilam Balam of Tizimin*, Austin, University of Texas Press, 1982, p. 51.

116 *Ibidem*, p. 61.

### Otros recursos estilísticos

Además de las frases paralelas y los difrasismos, la estilística de los cantos nahuas disponía de otros recursos. Sobresalen numerosas metáforas e imágenes que les confieren un carácter inconfundible. Más allá de los subgéneros que pueden distinguirse en los *cuícatl*, ellas se tornan presentes casi de continuo. Es verdad que a algunos ha parecido en extremo recurrente y fastidioso el empleo de estas imágenes y metáforas. Sin embargo, pensamos que su frecuente aparición ha de tenerse como característica de un lenguaje que enfatiza lo que quiere expresarse cual si se tratara de claves o registros musicales marcadores de tonos semánticos.

Las imágenes más empleadas son las flores y los atributos de ellas. Daré algunos ejemplos, todos procedentes de estos cantares: *xochíatl*, “agua florida” (la que se halla en el Tlalocan; la sangre de las víctimas del sacrificio); *xochicuapétlatl*, “estera florida de las águilas” (donde se hallan los guerreros); *xochimécatl*, “cordel florido” (guirnalda como atavío en la danza); *xochimiquiztli*, “muerte florida” (muerte en batalla o en el sacrificio); *xochincuícatl*, “canto florido” (poesía); *xochintlalpan*, “en la tierra florida” (paraíso de Tláloc); *Xochipilli*, “Príncipe de la flor” (dios del canto y del baile); *Xochiquétzal*, “Pluma preciosa y florida” (nombre de la diosa de las flores y del amor); *xochitemoa*, “busca flores” (compone cantos); *xochitlalli*, “tierra florida” (lugar de alegría) *xochitótotl*, “ave florida” (tipo de pájaro amarillo); *xochiyaóyotl*, “guerra florida” (para hacer prisioneros). Además de estos vocablos compuestos, hay otros que designan especies particulares de flores y los atributos de éstas como sus corolas y sus varios colores.

El mundo de los volátiles es también conjunto de imágenes y metáforas que se tornan de continuo presentes. No sólo son aves sino también

mariposas. En esta traducción de los cantares hemos optado por conservar los nombres nahuas de las aves. Otra posibilidad hubiera consistido en ofrecer sus nombres vulgares en castellano. Esto, sin embargo, presentaba el problema de que con frecuencia los dichos pájaros se conocen con distintos nombres según los diferentes lugares.

Otra hipótesis habría llevado a ofrecer sus designaciones científicas, lo que sería en detrimento de la poesía. Para subsanar el problema de comprensión se ha preparado un glosario que incluye las versiones vulgares y científica de cada ave.

Del reino animal se tornan presentes águilas y jaguares, peces y otros animales acuáticos y terrestres. En ocasiones la fauna de diversos colores y matices es portadora de símbolos que enriquecen la que cabe llamar semántica polícroma de los cantos.

Del reino vegetal, además del universo de las flores, son incontables las evocaciones: el maíz en todas sus formas, mazorca, planta y sustento de los humanos; diversos géneros de sementeras; la chíya, de modo especial, plantas del género de las daturas, el *teonanácatl*, “carne de los dioses”, los hongos alucinógenos; el *ololiuhqui*; el *míxítl* y el *tlápatl* (también ellas daturas), que aparecen como un disfrasismo, para denotar embriaguez, enajenación y arrogancia. Asimismo el tabaco, que se fuma en cañutos y en pipas de barro, regocijo de nobles, y el agua espumeante de cacao endulzada con miel que se sirve a los señores.

Otros objetos preciosos aparecen en los cantares también como símbolos: piedras finas, los *chalchíhuítl*, jades o jadeitas, y las *teoxíhuítl*, piedras color de turquesa; los metales preciosos, oro y plata; los collares y las ajorcas. También son a veces metáforas las evocaciones de instrumentos musicales, el *huéhuétl*, el *teponaztli*, las *tlapitzalli*, flautas... Sitios de sabiduría son las *tlahcuilolcalli*, casas de pinturas, y las *amoxcalli*, casas de libros.

En muchos de estos cantos, como ya se vio, se revivía el sentimiento vital del combate. Así, una y otra vez resuenan palabras cuya traducción es “el humo, la niebla”, “el agua, la chamusquina”, “la llanura, la filosa obsidiana”. Las aves, de las que ya se ha hablado, adquieren en estas composiciones una gama extraordinaria de connotaciones. Unas veces traen al recuerdo a los dioses, los señores y los grandes guerreros; otras adjetivan, por así decirlo, en razón de los brillantes colores de sus plumas, las realidades a las que se yuxtaponen. Las aves, como las flores, son seres preciosos. Añadiré que en el universo de los colores el simbolismo es también muy grande y variado. Los rumbos cósmicos tienen sus propios colores y también las aves y las flores, los atavíos e incluso lugares del más allá, oscuros o resplandecientes.

Rica en recursos es ciertamente la estilística de estos cantares, mucho más de lo que algunos califican de reducido repertorio. La lectura en plan de degustación y participación en las ideas y sentimientos de que son portadoras estas antiguas composiciones será el mejor camino para disfrutar de cuanto ellas aportan con su inconfundible estilo.

Una consideración especial me parece pertinente reiterar en este contexto. Me refiero a la abrumadora presencia de vocablos de connotación cristiana que se incluyen en muchos cantares. Aunque ya se han aducido los testimonios de Cervantes de Salazar, Durán y Sahagún, que hablan acerca de las interpolaciones cristianizantes que fueron introduciéndose en muchas de estas composiciones, fuerza es reconocer que, al encontrarse en ellas tantas veces con vocablos como Dios, Santa María, Dios único, ángeles y otros más, suenan fastidiosos ya que obstruyen la secuencia natural del canto.

Es obvio que en la presente traducción —como se ha hecho ya en la presentación de algunos de estos poemas— hubiera sido posible suprimir dichas interpolaciones. Sin embargo, el carácter crítico de esta

edición del manuscrito de *Cantares* ha obligado a reproducir y traducir el texto de las composiciones con la mayor fidelidad posible.

Notaré que la presencia de interpolaciones no es una rareza ni algo exclusivo del manuscrito que aquí se transcribe y traduce. En el caso de otras literaturas ello también ha ocurrido. Los filólogos que se han ocupado de establecer o fijar textos de la antigüedad clásica lo han señalado expresamente. Tal vez en otra edición pueda tener sentido ofrecer el texto de estos cantares depurando en él las que aparecen como obvias interpolaciones.

### *Problemas de traducción y características de esta edición*

Transvasar a una lengua muy diferente lo que expresan en náhuatl los *Cantares mexicanos* no es tarea fácil. En ellos se comunican ideas y sentimientos referidos a realidades que muchas veces no tienen equivalente en el contexto cultural de los hablantes de castellano u otra lengua europea. Además, si bien en general la grafía en que se transcribieron estas composiciones es bastante correcta, hay que aceptar que dista de ser siempre perfecta. En el manuscrito se encuentran numerosos indicios que inducen a pensar que es él copia de transvases previos de la oralidad a escritura alfabética. Por ejemplo, hay cantares que se incluyeron dos veces con algunas variantes en el mismo manuscrito. Y hay asimismo algunos errores notorios, varios de los cuales pueden subsanarse cuando hay oraciones que reaparecen en forma correcta en el mismo canto.

Quienes transvasaron a escritura alfabética estos cantos no siempre acertaron en una correcta división de palabras y de morfemas. Es decir que separaron o juntaron elementos que debían escribirse de otra forma. Para presentar de modo correcto los vocablos compuestos y para incorporar adecuadamente prefijos y sufijos, es necesario conocer

cabalmente la estructura gramatical del náhuatl. Daré algunos ejemplos de separaciones e incorporaciones incorrectas. Proceden del primero de los cantares incluidos en el manuscrito.

Comenzaré con el título del mismo: *Cuicapeuhcáyotl*. Es éste un vocablo compuesto cuyos elementos deben escribirse juntos. En el manuscrito, erróneamente están separados *Cuica peuhcayotl*. Otro tanto ocurre con *chalchiuh huitzitzicatzin* que, siendo un compuesto, deben integrar una sola palabra. En cambio, *aquintictemoa* debe separarse pues *aquin* (a quién) es un pronombre que funciona como complemento directo del verbo *tictemoa* (buscas). Los casos de separaciones incorrectas son numerosos. Otra muestra: *icti qui mellel quixtizque*, que debe escribirse *ic tiquimellelquixtizque*.

En nuestra transcripción paleográfica hemos respetado las grafías, aun cuando conlleven segmentaciones incorrectas, tal como se registran en el manuscrito. Con esta forma de proceder estamos ofreciendo su paleografía, sin modificación alguna salvo desatar abreviaturas e iniciar con mayúscula los nombres de personas y lugares.

Como explicación de esta última forma de proceder diré que, escribiendo siempre con mayúscula la letra inicial de los nombres de personas y lugares, se uniforma lo que se registra en el manuscrito de manera inconsistente. A la posible objeción de que el modo de proceder que hemos adoptado impide al lector percatarse de las eventuales razones que pudo tener el escribano indígena al registrar esos nombres, respondo que quienes tengan interés en ver cómo fueron consignados originalmente —unas veces con mayúscula inicial y otras con minúscula— pueden acudir al volumen que hemos publicado en 1994 en el que se incluye una reproducción facsimilar de estos *Cantares*.

Quienes, trabajando juntos, hemos preparado esta traducción al castellano de los *Cantares mexicanos*, nos hemos esforzado por ser fieles a

su contenido. Y a la vez hemos procurado transmitir, hasta donde nos fue posible, su hondo sentido poético. A pesar de haber dedicado a esto muchas horas a lo largo de varios años y de haber revisado varias veces nuestra traducción, no podemos ufanarnos de haber logrado una aportación que esté libre de deficiencias. En rigor no existe traducción alguna de textos en cualquier lengua que pueda calificarse de perfecta. El hecho de que muchas de las obras clásicas de diversas culturas sean objeto de distintas versiones a una misma lengua es prueba de que los diferentes traductores, en distintos tiempos y contextos, inevitablemente realizan sus propias lecturas y comprensiones de dichas obras. Se ha llegado a decir incluso que ha habido traducciones, sobre todo en el género poético que, tal vez apartándose del original, de algún modo alcanzan a superarlo. No ha sido éste nuestro caso.

Ya he recordado en otro apartado de este estudio introductorio cuáles han sido las anteriores traducciones de estos cantares. Mencioné la primera, hecha por el jesuita Horacio Carochi, de parte de un solo canto que antes había transcrito en náhuatl su maestro Antonio del Rincón.<sup>117</sup> Fue la de Carochi versión cuidadosa de un poema particularmente complejo. Extraño puede parecer que el manuscrito de *Cantares* quedara luego en el olvido hasta su redescubrimiento en el siglo XIX. A partir de entonces, como ya vimos, escasos han sido los afanes por traducirlo en forma completa a alguna lengua europea. Los principales intentos de traducción, aunque incompletos, se han debido a Daniel G. Brinton, Ángel María Garibay, Leonhard Schultze-Jena, Georges Baudot, Michel Launey y a mí mismo. Tan sólo John Bierhorst ha abarcado la totalidad de los folios de que consta el manuscrito en su paleografía y

117 Horacio Carochi, *op. cit.*, f. 77r.

traducción al inglés. Lamentablemente, como lo han hecho ver muchos de los que han comentado su trabajo, éste se halla viciado de origen al inscribirse en la tesis, nunca demostrada, de que estas composiciones pertenecen al género de los *ghost songs*, concebidos para invocar y hacer venir a los espíritus de antepasados, en este caso en busca de apoyo para oponerse a la opresión que siguió a la Conquista.

En esta edición del contenido del manuscrito que se conoce como *Cantares mexicanos*, éste es el primer volumen, además del ya publicado en que se ofreció su facsímile. A éste seguirán otros con los textos que he descrito ya en la introducción general y que versan principalmente sobre asuntos de tema religioso cristiano.

La presente publicación de los *Cantares* tiene varias características que importa describir. La primera es que incluye la transcripción paleográfica del texto en náhuatl en páginas pareadas con la versión al castellano. En la paleografía, con las salvedades ya notadas, hemos sido lo más fieles que pudimos. Dado que en el texto original se presentan algunos problemas, hemos atendido a ellos en notas. Éstas se refieren principalmente a errores patentes en la grafía de vocablos. En cada caso se indica el porqué de las correcciones que deben hacerse. Por otra parte, en la transcripción paleográfica del texto —como ya se notó— hemos optado por respetarlo tal como se halla, aun cuando son obvios algunos yerros en la separación de palabras y de morfemas de acuerdo con las normas gramaticales intrínsecas del náhuatl. Al proceder así, sólo en algunos casos, en que pareció necesario, se ha indicado ello en las notas.

Otra característica de nuestra transcripción es que hemos numerado, distinguiéndolos por medio de espacios, los varios párrafos en que están distribuidos los cantos en el manuscrito original. En esto hemos procedido siguiendo los ejemplos de Leonhard Schultze-Jena y John Bierhorst.

A diferencia de éstos, pero como ya lo habíamos hecho Garibay, Baudot, Launey y yo, con los cantares cuyas versiones hemos publicado y también como ha procedido Munro Edmonson en sus traducciones de varias composiciones en maya-yucateco y en quiché, se presentan aquí los cantos no en forma de párrafos sino como conjuntos de versos-línea. Podrán algunos criticar este proceder ya que se aparta de la manera de transcripción en el manuscrito original. Varias son las razones en que puede sustentarse esta decisión.

La primera es que la transcripción en versos-línea tiene tanta validez al menos como la hecha en párrafos. Aunque es verdad que es así como se escribieron los cantos en el manuscrito, también es cierto que en el ámbito cultural prehispánico, dado que no había escritura alfabética, no existió ni una ni otra forma de transcripción.

Otra razón, de bastante peso, es que los *Cantares* son sin género de duda composiciones poéticas. Las pertenecientes a este género, desde hace ya varios siglos, se transcriben en el contexto cultural de Occidente casi siempre en forma de versos-líneas. Esto facilita su comprensión y disfrute en lo que son, es decir creaciones poéticas.

Finalmente, reiteraré el argumento ya antes aducido. La identificación de los versos-línea no es gratuita o arbitraria. Los paralelismos tan frecuentes en los *Cantares* ofrecen la pauta para identificarlos. De esto he ofrecido ya ejemplos. Por encima de todo, este proceder facilita el acercamiento a estas expresiones de gran belleza y profundidad de pensamiento.

### *Criterios adoptados en la transcripción paleográfica de los Cantares*

Al transcribir el contenido de este manuscrito nos hemos esforzado por ser fieles a él, registrando incluso las numerosas *c* con cedilla: *ç*. En los

casos de duda o de manifiesta mala grafía de un vocablo, se ha indicado en nota cuál ha sido el criterio adoptado para su transcripción.

Por otra parte, se han desatado en todos los casos las abreviaturas. Siempre que al final de una estrofa aparece un *etcétera* se ha repetido la frase u oración que aparece en la estrofa anterior, registrándola con letra cursiva.

En el caso de vocablos que llevan, a modo de diacríticos, varios signos, se han conservado en la transcripción. Cuando son indicativos de abreviaturas, como ya lo dije, éstas se han desatado. Sobre esto ya he tratado en la introducción general al volumen conocido como *Cantares mexicanos*.

Cuando se intercalan en el interior de una palabra sílabas exclamativas, se han transcrito tal cual aparecen en el texto.

### *La gramática de los cantares*

En general puede decirse que en este texto prevalece el empleo de una gramática bastante aceptable. Aunque hay casos de segmentación incorrecta y errores al escribir algunos vocablos, ello no es razón para calificar de descuidado al manuscrito. Su examen parece indicar que está integrado por la transcripción de varias compilaciones de cantos. Esto se desprende de las varias veces en que aparece la palabra *finis*.

Como lo ha señalado particularmente John Bierhorst, que dedica amplio espacio al tema de la gramática en los cantares, puede afirmarse que la ortografía de ellos deja ver que originalmente se transcribieron de acuerdo con la adaptación que hicieron los franciscanos del alfabeto latino para representar los fonemas del náhuatl. Ahora bien, el mismo Bierhorst señala que en la copia que se conserva la ortografía da entrada a algunos criterios que introdujeron más tarde los jesuitas. Esto es

visible sobre todo en el registro de la longitud de las vocales y del “saltillo”, o explosiva glotal.

El tema de la longitud vocálica en el náhuatl interesó a Antonio del Rincón en su *Arte* (1595) y fue desarrollado más ampliamente por Horacio Carochi (1645). Posteriormente fue casi olvidado y tan sólo en el siglo xx algunos estudiosos del náhuatl lo volvieron a tomar en cuenta. Tal fue el caso de Richard Andrews (1975), Francis Karttunen (1983) y el propio Bierhorst (1985).

En relación con el señalamiento con signos diacríticos o de otras formas de la longitud vocálica parece pertinente una consideración. En primer lugar no existe concordancia plena acerca de ella en el caso de determinados vocablos. En segundo, pensando en la ortografía del latín, debe recordarse que de los muchos miles de obras escritas y/o impresas en dicha lengua se registra la longitud vocálica casi exclusivamente en gramáticas o manuales de prosodia.

Volviendo a *Cantares mexicanos*, notaré siguiendo de nuevo a Bierhorst, que en el texto son pocos los casos en que se registra un acento circunflejo. Con él se marcan vocales largas. El acento agudo, que indica vocal larga con tono ascendente, aparece en no más de cuarenta y cinco casos. A su vez con el acento grave se señala vocal larga con tono descendente en muy pocos casos. En *Cantares* se registra en varios vocablos una vocal doble para indicar también la longitud larga.

En lo que concierne al “saltillo”, en ocasiones se registra por medio de un acento agudo colocado un poco a la derecha de la vocal afectada. En otros casos el registro se hace por medio de una *h*, lo que parece denotar la sobrevivencia en el texto de elementos de la ortografía franciscana.

A las “Notas gramaticales” incluidas por Bierhorst en *A Nahuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares mexicanos* remito al lector interesado en otros aspectos gramaticales de este manuscrito. In-

cluyen ellos el registro de las deformaciones de algunos vocablos; el uso de los verbos, los sustantivos, la composición de palabras, la persona y el número, así como varios aspectos de la sintaxis.

### *Conclusión*

Lo que he expuesto en este largo estudio introductorio se dirige precisamente a propiciar el acercamiento a este texto —*Cantares mexicanos*—, uno de los más valiosos legados literarios del universo cultural de Mesoamérica. En él se torna patente el encuentro de dos mundos, ya que la palabra de varios *cuicapicque* prehispánicos se halla transvasada al alfabeto y convive asimismo con la expresión de otros poetas nahuas que escribieron después de la Conquista, bien sea acerca de ella o sobre las celebraciones cristianas aprendidas de los frailes.

Añadiré, una vez más, que a este volumen siguen otros, portadores de producciones casi todas también en náhuatl. En ellas se repensó en dicha lengua no poco del mensaje bíblico judeo-cristiano. Con tal publicación, se consumará por primera vez el rescate de tan preciado conjunto documental.

Miguel León-Portilla

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas