

Antonio Perri

Los folios 44 recto y verso del Códice Telleriano-Remensis y la historia colonial de los mexica

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 8, 129-151

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Antonio Perri

LOS FOLIOS 44 RECTO Y VERSO DEL CÓDICE TELLERIANO-REMENSIS Y LA HISTORIA COLONIAL DE LOS MEXICA

Resumen: En este ensayo proponemos una interpretación de dos páginas de la sección histórica del *Códice Telleriano-Remensis* (ff. 44 recto y verso), inspirada en el método de la semiótica de la escritura y en la idea de una posible “lectura” de la imagen azteca. Después de una descripción detallada del documento, una paleografía completa de las glosas alfabéticas y un desglose de las imágenes más analítico de lo que nos ha proporcionado Eloise Quiñones Keber, vemos que el texto, a nuestros ojos, destaca por su contenido: sería, pues, una verdadera “visión de los vencidos” del primer periodo de la Colonia, plasmada por los indígenas en su propio medio de expresión y sin mediación ni “filtro” de la expresión alfabética. Sobre esto se proponen algunas conclusiones historiográficas, aún por profundizar, sobre la gestión y estratificación del poder político, judicial, económico-administrativo y religioso en los años de la llegada del poder “oficial” de la Iglesia y también del Virrey representando al poder político de la Corona.

Palabras clave: escritura azteca, México, historia colonial, *Códice Telleriano-Remensis*, semiótica

Title: The *folios 44 recto and verso of Codex Telleriano-Remensis*, and the Colonial History of Mexica

Abstract. This paper lends an interpretation of two *folios* in the historical section of *Codex Telleriano-Remensis* (ff. 44 *recto* and *verso*), by the method of semiotics and the idea of a possible “reading” of Aztec pictorial signs. After a detailed material description of pages and a complete palaeographical transcription of the Spanish glosses, the focus of the analysis turns on pictographic text. A new, more articulated segmentation of relevant pictorial elements is proposed – which develops a former reading, provided by Eloise Quiñones Keber. The careful analysis of visual-scriptorial content will show that the two *folios* are a real “vision of the vanquished”, relating the early period of Colony. Indeed, it was the vision that Aztec “painters-writers” offered in their traditional medium, without any alphabetical “filter”. My final point is to propose some historical hypotheses, still to be validated, about the managing and stratification of political, legal, economic and religious powers during the years when both the “official” Catholic Church and the Castilian Viceroy came to México, in order to represent the new authority of Spanish colonizer.

Key words: Aztec writing, Mexico, Colonial History, *Codex Telleriano-Remensis*, Semiotics

INTRODUCCIÓN

En este ensayo intentamos proponer una “lectura”¹ de dos páginas de la sección histórica del *Códice Telleriano-Remensis* (ff. 44 recto y verso), que a nuestros ojos destacan por su contenido, pues serían una verdadera “visión de los vencidos” del primer periodo de la Colonia, plasmada por los indígenas en su propio medio de expresión y sin mediación ni “filtro” del comentario explicativo alfabético².

LOS FOLIOS 44 RECTO Y VERSO: DESCRIPCIÓN “EXTERIOR”, GLOSAS Y SEGMENTACIÓN

Para empezar, presentaré una descripción sintética de los dos *folios* que nos ocupan, sin discutir en detalle todos los problemas paleográficos y de datación, de los cuales nos habla exhaustivamente el estudio y comentario al código de Eloise Quiñones Keber (1995)³. Ambas páginas contienen un relato en forma analítica –es decir, ordenado cronológicamente año tras año– mencionando algunos acontecimientos relativos al perio-

¹ Pensamos que no se puede hablar de una “lectura de las imágenes” pictográficas en el mismo sentido con el que se habla de “lectura” por cualquier sistema escriturario básicamente glotográfico (es decir alfabético o silábico). Al mismo tiempo, en nuestra opinión hay un sentido de la palabra “lectura” que sí tiene una aplicación posible a las imágenes hipercodificadas y convencionales de la pictografía azteca-náhuatl: es decir, los recursos del sistema azteca nos permiten plantear la idea de que estas imágenes tienen una relación dinámica pero estrecha con fórmulas verbales fijas, catacrexis, metáforas, difrasismos, que sólo se refieren a la *enciclopedia* náhuatl (en el sentido de Eco 1984), aunque se pueden expresar y traducir en cualquier otra lengua. Para profundizar este planteamiento teórico, cf. Perri (2006: 51-75). Esto nos lleva también a coincidir con el semiólogo inglés Roy Harris, cuando, al hablar del sistema de escritura mixteco polemiza con la distinción tradicional entre convenciones “escriturarias” (así llamadas porque tienen una relación que se supone directa con la lengua: topónimos, antropónimos, logogramas, etc.) y glifos “simplemente figurativos”: “esta distinción es aún más extraña si pensamos que todos admiten generalmente que las historias contenidas en estos códices tenían que ser «leídas» por sacerdotes u otros especialistas [...]. Lo que nosotros consideramos «lectura» se refiere necesariamente a específicos intentos culturales, dependiendo de los diferentes modos de expresión oral de lo escrito establecidos e institucionalizados por cada cultura. Caemos, pues, en un enorme *non sequitur* si deducimos que los códices mixtecos son textos «escritos» solamente en parte, basándonos en la consideración de que su ejecución oral típica dejaría a los varios «lectores» un amplio margen de variación individual. Sería casi lo mismo que poner en duda el estatus de la notación musical fundándose en el hecho de que dos músicos podrían tocar la misma partitura de manera diferente. [...] El caso mixteco nos enseña cuán difícil es para nosotros pensar en otros sistemas gráficos sin que nuestras suposiciones sobre la correspondencia entre palabra escrita y hablada nos arrastren secretamente a universales sincrónicos” (Harris 1998: 170-71, traducción nuestra).

² La interpretación que proponemos también se basa sobre una hipótesis *semiótica*, que no se detalla aquí, pero considera a los códices como imágenes-textos que se pueden leer en náhuatl y traducir a otro idioma –aunque de manera más hipotética e “inferencial” de lo que pasa con las escrituras glotográficas. Cf. Perri (1994) y Finis, Galarza, Perri (1996) para una exposición detallada de esta hipótesis.

³ Se discuten solamente algunos aspectos estrictamente paleográficos en nuestras observaciones a la transcripción de las glosas (cf. *infra*, y además las observaciones en Perri 2005a).

do colonial temprano. Se ha dicho, con razón –por ejemplo, Manrique Castañeda (1999: 24-31)–, que esta transformación del originario *xiuhamatl* (los “libros de los años” tradicionales, género textual que en la tipología nahua más puede compararse con nuestra prosa histórica, aunque con mucho cuidado) es consecuencia de la llegada de los castellanos: el conjunto cronológico en forma de “marco gráfico” mediante el cual se delimitaba tradicionalmente el espacio narrativo de una macro-unidad se transforma en una secuencia de años singulares, “encabezando” columnas verticales donde el *tlàcuilô* ubica eventos y personajes. En particular, las páginas analizadas se refieren a seis años (tres en cada folio) que podemos situar en nuestra cronología gregoriana gracias a las glosas sobre los signos calendáricos nahua, ya que el pintor-escritor los ubicó en su propio sistema cronológico: se trata de los años 1529-1534. Las glosas alfabéticas, que se transcriben paleográficamente por no haber sido publicadas en la edición del código –en la cual, lamentablemente, sólo existe una traducción al inglés de su contenido–, no aclaran en detalle el sentido de las imágenes y a veces manifiestamente no se refieren en absoluto a éstas, relatando informaciones diferentes y no relacionadas con el texto pictográfico. Por esta razón, podemos describir el esfuerzo de investigaciones “de exterior”, como el comentario de Quiñones Keber, como una simple descripción de “lo que se ve”, a la cual sigue una comparación documental con datos más fiables hacia la identificación de los hechos representados, sin llegar a ser un ensayo de análisis en profundidad sobre los elementos glíficos como tales, para averiguar si se encuentran en náhuatl expresiones y fórmulas que puedan conformar su “lectura”. Después de la paleografía de las glosas presentaré un resumen de la descripción y comentario de las imágenes proporcionados por Quiñones Keber, y una segmentación “sintáctica” del conjunto pictográfico relevante para mi análisis. Finalmente, en las secciones siguientes propongo una lectura “émica” o “del interior” y algunas posibles conclusiones, ya sean teóricas, ya sean hermenéutico-historiográficas, aún por investigarse a fondo.

Paleografía de las glosas

En esta transcripción hemos mantenido el uso incoherente de las mayúsculas. Entre paréntesis “(…)” se indican los años anotados en cifras arábigas sobre los glifos calendáricos, y las letras omitidas en el texto debido a algunas abreviaturas; entre corchetes “[...]” se indican comentarios, aclaraciones o correcciones al texto de la transcripción. Finalmente, los signos “|” marcan el final de una línea de texto, sin que sean indicadas las divisiones de palabras como en el original.

(1529) [corregido sobre una fecha diferente, quizás el 1546].

Año de onze casa y de 1529 / se partio nuño de guzman / para jalisco yendo A su / jeptar Aquella tierra fin / jen que sale la culebra del cielo / diziendo que les venia travajo / A los naturales yendo los / cristianos Alla

(1530) [corregido sobre una fecha diferente, quizás el 1547].

En este Año de doze cone / jos y de 1530 temblo la / tierra tres vezes

(1531) [corregido sobre una fecha diferente, quizás 1548].

Este Año de treze / cañas y de 1531 vuo [scil: hubo] / Eclipse de sol

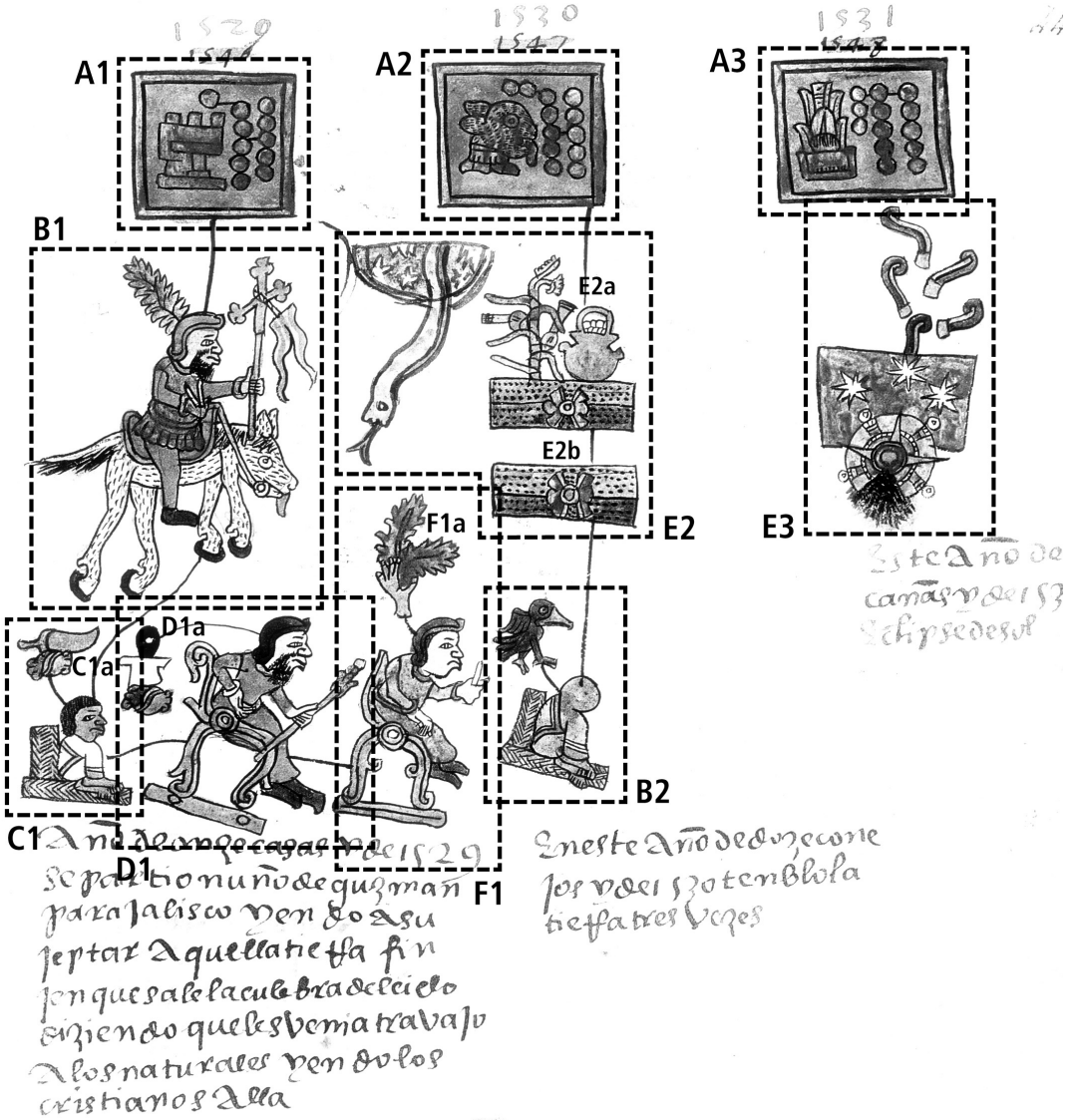


Fig. 1 Códice Telleriano-Remensis, f. 44r (elaborado por Jumblies srl, reproducido con permiso).

El texto relativo al año de 1529 no describe la culebra como un cometa, sino que lo interpreta directamente como un presagio de las penas que los indígenas habían de sufrir con la llegada de los cristianos.

Además, respecto al año de 1530 menciona tres terremotos en lugar de los dos que representan los glifos, sin identificar el lugar (o quizás la fecha expresada con el nombre del mes *cf. infra*) ni a los personajes.

Finalmente, en el año de 1531 sólo se menciona el eclipse, sin recoger el otro fenómeno celeste de las estrellas “humeantes”.

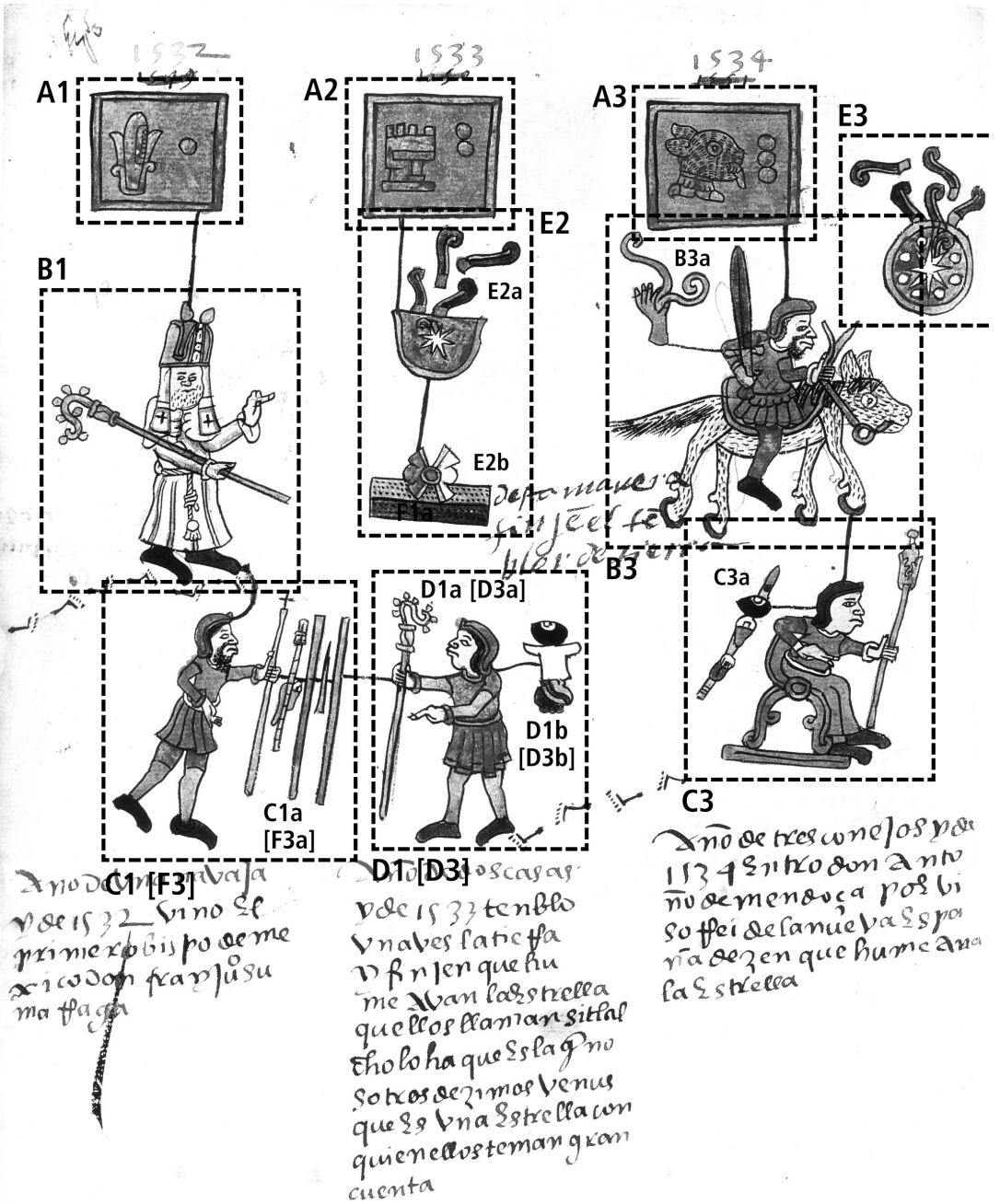


Fig. 2 Códice Telleriano-Remensis, f. 44v (elaborado por Jumblies srl, reproducido con permiso).

(1532) [corregido sobre una fecha diferente, quizás el 1549].

Año de una navaja / y de 1532 vino El / primer obispo de me / xico don fray ju(an) su / marraga

(1533) [corregido sobre una fecha diferente, quizás el 1550].

desta manera / finje(n) el te(m) / blor de tierra [nota de mano diferente, que aparece al lado de los glifo de *tlalli*, ‘tierra’ e *ollin*, ‘movimiento’] *Año de dos casas / y de 1533 tenblo / una ves la tierra / y finjen que hu / meAvan* [sic] *la Estrella / aquellos llaman çitla / cholo la que Es la q(ue) no / sotros dezimos venus / que Es una Estrella con / quien ellos tenían gran / cuenta*

(1534) [corregido sobre una fecha diferente, quizás 1551].

Año de tres conejos y de / 1534 Entro don Anto/n(i)o de Mendoza poE [scil: por] *vi/sorrey de la nueva Espa | ña dezen* [scil: dizen] *que humeAva/ la Estrella*

La misma mano de las glosas al folio 44r –que Quiñones Keber llama “Hand 5”– anota en 1532 la llegada del primer obispo de México, Juan de Zumárraga.

En el año siguiente (1533) menciona un terremoto e identifica la “estrella humeante” con Venus, añadiendo que los indígenas la consideraban muy importante. Junto a los glifos que transcriben el terremoto, otra mano (de la que Quiñones Keber no nos dice nada en su comentario, pero que parece ser la misma escritura de su “Hand 3”; según la autora, identificable con fray Pedro de los Ríos) escribe acerca del sentido de la imagen utilizando un verbo con sentido metalingüístico (*finjen*) que aparece muy pocas veces en el códice y demuestra un intento consciente de explicar el texto indígena por parte de los glosadores.

Finalmente, en el año 1534 la glosa habla otra vez de la “estrella humeante”, además de mencionar la llegada del virrey don Antonio de Mendoza.

DESCRIPCIÓN Y COMENTARIO DE ELOISE QUIÑONES KEBER (1995: 233–35)

Folio 44 recto (Fig. 1)

La autora describe los personajes relacionados con el año Once-Casa (1529). Primero, un hombre español (porque tiene barba) sobre un caballo y llevando una cruz y un estandarte (“símbolos de su autoridad civil y religiosa”). Debajo de él, tres personajes más: un juez y señor indígena sobre su asiento tradicional y con su antropónimo glífico (una piedra, en náhuatl *tetl*, debajo de un *chilli*: quizás el señor Motelchiuh de Tenochtitlan, mencionado en otras fuentes); y dos funcionarios de Castilla, sentados sobre sillas de madera de estilo europeo. El primero también tiene barba, y además lleva un casco y la vara, “símbolos de autoridad”; el segundo, sentado frente a él, lleva un casco idéntico y tiene en su mano izquierda un “pequeño objeto en forma de tenedor” (?). Según la autora, ambos tienen sus antropónimos glíficos: el primero es una “combinación de un objeto circular y negro (¿un fríjol?), de un adorno para los labios y de una piedra”; en el segundo se combinan “una mano llevando una rama con hojas”. Quiñones Keber opina que debe de referirse a este año también el cometa, cuyo “signo tradicional” es el de una “culebra que sale de un pedazo de cielo nocturno, aquí con estrellas de estilo europeo”. Notamos que la “culebra” parece haber sido agregada por otro pintor, y que a nuestro juicio se refiere al año siguiente y no al Once-Casa.

En el año Doce-Conejo (1530), la autora señala la sucesión de dos terremotos “representados por el símbolo tradicional *ollin* (Movimiento)” sobre dos pedazos de tierra cultivada.

Sobre el primer signo aparece lo que en su opinión es un nombre de lugar no identificado (una planta de maíz y una jarra de barro), mientras que debajo del segundo hay un bulto mortuorio de un jefe o noble indígena con su antropónimo en forma de pájaro.

Finalmente, en el año Trece-Caña (1531) la pintura muestra un eclipse solar, combinada con un pedazo de cielo rectangular que otra vez lleva estrellas pintadas al estilo europeo.

En su comentario, Quiñones Keber describe este folio como una “mezcla” de imágenes indígenas, europeas e híbridas. La autora nota además el hecho de que incluso los personajes de estilo europeo siguen siendo “tradicionales” por su lógica compositiva: todos están sentados significando su autoridad, de la misma manera que estaban sentados los *huey tlàtoanimè* y *tlacatecuhtin* nahua tradicionales (el personaje indígena en la misma página). También los símbolos que tienen en las manos expresan su poder según los términos de la tradición pictográfica. En cuanto a los antropónimos, serían ejemplos de glifos “mezclados” (quizás porque no le parecen ser todos nombres náhuatl), y lo mismo se puede decir de las estrellas y del caballo, semejante a un venado. Según la autora, esta última se trata de una opción deliberada, pues el pintor dibujó el caballo según lo “veía”, a través de sus categorías cognitivas. La propia postura de los personajes sigue estando inspirada en la pintura tradicional, dado que las figuras aparecen de perfil. En cuanto a los antropónimos de personajes no indígenas, piensa que deben de ser aproximaciones fonéticas a los nombres de bautismo, pero añade que “en esta sección el desciframiento de estos antropónimos es muy problemático, por la falta de estandarización en la transcripción de esos nombres de individuos”: el *tlàcuilô*, entonces, tenía que “inventar” cada vez una nueva convención, a pesar del hecho de que las diferencias en la fonética de los idiomas y la existencia de “sobrenombres” complicaba algo más esta tarea. Finalmente, Quiñones Keber examina los datos sobre los fenómenos naturales, como el eclipse y el “cometa” o “estrella humeante” que se superponen en el dibujo, y aunque en realidad ocurrieron en periodos distintos del año; en su opinión, ésta sería una solución escogida por el *tlàcuilô* con el fin de economizar espacio.

Comentando las glosas, Quiñones Keber opina que la identificación de la pictografía por el 1529 en que Nuño de Guzmán sale de Jalisco proporcionada por el texto alfabético podría ser errónea, ya que es igualmente posible que se trate de su llegada a México en el mismo año para asumir la presidencia de la primera audiencia. En este caso también podría explicarse la presencia del *tecuhtli* indígena Motelchiuh (pues fue gobernador de Tenochtitlan en ese mismo periodo), y de los dos personajes sentados sobre sillas (quizás los oidores nombrados para la primera audiencia, Juan Ortiz de Matienzo y Diego Delgadillo).

Folio 44 verso (Fig. 2)

En el año Uno-Cuchillo de pedernal (1532) llama la atención en primer lugar la línea de huellas, signo tradicional para transcribir la llegada de un personaje: en este caso el obispo Juan de Zumárraga, representado con su traje y con todos los adornos de manera muy puntual y fiel. En su comentario, la autora sugiere que el pintor reputó el vestido del obispo signficante, pues era clara indicación de su rango; por eso no dejó de diseñar los detalles con exactitud, en contra de lo que hizo con los caballos de la página 44 recto y de este mismo folio. Según Quiñones Keber, la mitra y el báculo o bastón de obispo constituyen los emblemas ordinarios de su rango eclesiástico, y por esta razón son evi-

denciados en el dibujo. La autora omite comentar la posición muy poco tradicional del personaje, que es el único en todo el *Telleriano* representado de cara y no de perfil. Según la hipótesis de José Rabasa (1988), esta perspectiva frontal “sugiere la centralidad de la penitencia entre los franciscanos”; pero la de Rabasa es una interpretación bastante alejada del documento pictográfico en sí, y se concreta en una exégesis historiográfica. Los dos personajes bajo el obispo que se enfrentan no han sido objeto de descripción detallada: sólo se les califica de “administradores que llevan trajes europeos”. Nota la autora además que el de la derecha posee el mismo nombre glífico que otro personaje en el f. 44r y lleva una vara idéntica a la de Zumárraga. El hombre de la izquierda, por su parte, lleva una varita con una cruz encima, y entre los dos hay varios elementos que no se describen detenidamente, llamándolos “bastones símbolos de cargo u oficio”. Finalmente, falta la mención de la otra línea de huellas, orientada en sentido opuesto (es decir, de derecha a izquierda) y que marca la llegada del “funcionario” con la vara de obispo.

Para el año Dos-Casa (1533) Quiñones Keber menciona el terremoto, además de las dos “estrellas humeantes” que están plasmadas en este mismo año y en el siguiente. No explica la autora por qué en los dos casos la forma del cielo es diferente, limitándose a notar esta circunstancia.

Finalmente, en el año Tres-Conejo (1534) sólo se anota la llegada de un personaje europeo a caballo y con armas, del cual se describe el antropónimo (“una mano con volutas de humo”). Un “lazo gráfico” lo une a otro personaje sentado sobre una silla de madera y con una gran vara “florida”, que también lleva un antropónimo, del cual dice la autora que es “una flecha con otro elemento circular negro y un símbolo parecido a un ojo que significa «estrella»”.

En el comentario a las glosas, Quiñones Keber discute la datación de la llegada de Zumárraga, que según otras fuentes sería tardía, pues salió de España en 1528. Su hipótesis es que se trate de otro obispo: Sebastián Ramírez de Fuenleal, el cual llegó a México en 1530 para presidir la segunda audiencia. En cuanto a la venida del virrey Mendoza, parece ocurrir antes de tiempo, ya que sabemos que llegó el año siguiente. Se citan en seguida otras hipótesis históricas para la identificación de los otros personajes. Los hombres que se encuentran uno delante del otro pueden ser oidores: algunos intérpretes piensan que el de la izquierda es Diego de Velasco, pues la vela en su mano sugiere una transcripción del nombre; mientras que otros suponen se trate de Vasco de Quiroga. En cuanto al hombre de la derecha, si se trata del mismo juez que aparece en la página anterior (ya que llevan el mismo “nombre”; pero ¿se trata de un antropónimo?), Quiñones Keber (1995: 235) sugiere una “cesión de poder en el cambio de la primera a la segunda audiencia”, lo que puede explicar también las muchas varas de cargo que aparecen entre las dos figuras. Finalmente, se alude a algunos datos astronómicos como confirmación del paso de cometas en los dos años mencionados.

SEGMENTACIÓN DE LAS PICTOGRAFÍAS

Presentamos aquí una reproducción de las dos páginas del *Telleriano*, en la cual hemos realizado una segmentación de los conjuntos pictográficos pertinentes que tomaremos como base para nuestro análisis (Figs. 1 y 2).

Quiero señalar brevemente algunos de los criterios que han inspirado esta codificación:

- en primer lugar, importa destacar el hecho de que hemos aislado los “sintagmas icono-plásticos” con la ayuda de algunos principios de coherencia y cohesión textual. Precisamente por esta razón los dos personajes enfrentados en el folio 44v los consideramos como parte de un único conjunto, ya que exhiben trazos de cohesión similares a los que unen, en la estructura de una frase verbal, el sintagma nominal con un sintagma verbal trivalente, es decir, con el objeto directo o indirecto. Como veremos posteriormente, en este caso se trata en realidad de *dos* estructuras SVOd-Oi, aglutinadas en una misma imagen-texto cuya “lectura” va de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, que además explica la doble codificación de los personajes con los demás elementos glíficos y los dos marcos que circundan el conjunto;
- en segundo lugar, los “códigos alfanuméricos” de cada conjunto deben entenderse como totalmente convencionales: la secuencia implícita de letras y cifras se refiere en parte a un hipotético orden de lectura (básicamente por “columnas” verticales que van de izquierda a derecha y que corresponden a las cifras 1-3), en parte al tipo de elemento glífico con base en su tema: los glifos de cronología se han codificado como “A”, los que representan eventos naturales son “E” y finalmente los personajes se indican con letras de “B” a “D” y “F”, según su orden en la lectura y en la jerarquía (con “B” se codifican los personajes de primer plano o importantes, mientras que las otras cifras indican “administradores” subordinados a éstos);
- finalmente, en tercer lugar, la descomposición propuesta no llega siempre hasta los elementos mínimos aglutinados, que se pueden identificar en el caso de los glifos e iconos tradicionales por medio de dos técnicas bien conocidas en lingüística: su distribución y la prueba de conmutación (cf. Perri 2002). Las imágenes híbridas o “hispanizadas”, como se puede apreciar comparando personajes indígenas y castellanos, no permiten un desglose total, pues algunos elementos de imagen no tienen distribución contrastiva y no pueden transcribir de manera clara palabras o sintagmas de la lengua náhuatl. En contra se pueden citar todos los ejemplos de aglutinaciones o conjuntos “convencionales” (es decir no analógicos y arbitrarios, como topónimos y antropónimos).

UNA PROPUESTA DE “LECTURA ÉMICA” EN NÁHUATL

Antes de presentar nuestra “lectura” de las páginas⁴, en la cual hemos intentado res-petar la articulación de las imágenes y establecer en lo posible correspondencias entre elementos glíficos y expresiones náhuatl conocidas por medio de otras fuentes –varios códices pictográficos, textos náhuatl en caracteres latinos, gramáticas, diccionarios, etc.–

⁴ Sólo presentamos aquí una interpretación “traducida” en castellano del contenido de los glifos, aunque creemos en la necesidad de reconstituir un texto náhuatl para entender en su sentido original y “desde el interior” el discurso indígena (cf. arriba notas 1 y 2. Para el texto náhuatl del f. 44v, cf. Perri 1999: 236-7).

es menester evidenciar algunos hallazgos importantes de la investigación “del interior” que hemos desarrollado.

1. Se observa una singular falta de correspondencia entre el texto pictográfico y el texto alfabético de las glosas, pues al parecer los glifos proporcionan informaciones que no encontramos en las glosas, y viceversa. El *tlâcuilô* entonces decidió *no* escribir los nombres de dos personajes protagonistas en su relato –Nuño de Guzmán y Juan de Zumárraga–, mientras que lo hizo en el caso del virrey Mendoza. Ahora bien, ¿lo hizo por falta de elementos glíficos utilizables y de convenciones de transcripción? Si consideramos la extraordinaria plasticidad del sistema de pinturas, como se puede apreciar en los testimonios de los dos primeros siglos de la Colonia (cf. Gruzinski 1998), la respuesta no puede ser sino negativa. ¿Quiso el pintor omitir estos nombres porque no le interesaban, ya que en su visión de la historia (la que proporciona al plasmar *su* documento) importaban más los acontecimientos en la parte inferior de las páginas? Esta hipótesis puede quizás explicar la ocurrencia de tres diferentes conjuntos glíficos para nombrar personajes europeos o mestizos, puesto que los antropónimos de los dos personajes indígenas respetan la tradicional técnica escrituraria.
2. Pese a las hipótesis de Eloise Quiñones Keber, es difícil creer que los glifos flotando sobre las cabezas de personajes no indígenas transcriban necesariamente sus nombres de bautismo, o sus apellidos. Nosotros, por el contrario, pensamos que el pintor-escritor quería indicar las *funciones* o cargos administrativos desempeñados, acomodando a las “nuevas” imágenes coloniales una convención que, por cierto, ya existía en la pictografía prehispánica y en otros códices de época temprana de la Conquista, como ocurre en el *Códice Mendoza*.
3. Tampoco carecen de importancia las variantes en la representación pictográfica de eventos naturales: las diferentes formas del cielo, por ejemplo, expresan sin duda pequeños cambios en los sintagmas metafóricos transcritos y suscitados al mismo tiempo por los elementos glíficos. También hay que preguntarse ¿por qué el pintor quiso explicitar el nombre del lugar en donde ocurrieron los terremotos del año Doce-Conejo? Encontramos el mismo topónimo, otra vez sin glosa, en el relato del año 1513 (Ocho-Casa) que describe las empresas militares tenochcas bajo Motecuhzoma; ¿sería entonces un lugar estratégico o de alguna manera importante?⁵ Finalmente ¿qué podemos opinar de los cambios en los colores de algunos glifos como el de *ollin*? La respuesta consuetudinaria nos dice que en documentos coloniales como el *Telleriano* los colores ya perdieron el valor distintivo y a veces fonético que tenían tradicionalmente; pero no podemos juzgarla satisfactoria, pues en el mismo documento hallamos muchos ejemplos de empleo

⁵ Batalla Rosado (comunicación personal) sugiere que este glifo (en nuestra segmentación el [E2a]), compuesto por un recipiente con maíz y una planta de maíz, puede ser el nombre del mes *Etzalcualiztli*. Según Batalla Rosado, el conjunto glífico del *Telleriano* sería comparable con las imágenes del f. 34r del *Códice Magliabechiano*, en que se ve a Tlaloc con la planta del maíz en una de sus manos y la jarra con maíz a su lado (cf. también Batalla Rosado 2002: 190-193). Entonces, el glifo sería una indicación o señal del mes concreto en el que tuvo lugar el terremoto. La hipótesis es interesante, e intentamos profundizarla un poco más abajo en el comentario al glifo. Si aceptamos la propuesta de Batalla, la presencia del mismo conjunto glífico en el relato del año 1513 sería una indicación explícita del mes en que se desarrollaron las empresas militares tenochcas bajo Motecuhzoma.

significativo de los colores (y en el propio folio 44r esto se observa con la manta gris del bulto de señor muerto, color gris ceniza como el pájaro que transcribe su nombre). Obviamente no podemos resolver aquí todas estas cuestiones; sólo nos interesa mencionarlas, porque aún no se han enfocado de manera analítica y detallada.

4. Otro aspecto que merece una investigación ulterior es el de los “lazos gráficos”, que según señaló hace tiempo Galarza, conforman la sintaxis de la imagen-texto azteca junto a los “lazos plásticos”⁶. Pues el *tlàcuilô* del *Telleriano* no los utiliza sólo para indicar el paso entre “pequeñas” y “grandes” imágenes (es decir, entre conjuntos antroponímicos o toponímicos y personajes o elementos “agrandados” y “ópticamente coherentes”), sino que le sirven para transcribir una posible jerarquía entre personajes (lo mismo que pasa en algunos textos genealógicos o administrativos), diversas relaciones entre ellos o a veces una simple secuencia de acontecimientos (como en el caso de los eventos naturales, entre los cuales podemos incluir la muerte del señor indígena del año 1530).
5. Por último, en su análisis Quiñones Keber no dedica mucha atención a los gestos de los personajes, los cuales, conforme a la tradición glífica, conllevan y sintetizan verbos con sentido metafórico. Así, por ejemplo, además de las manos mostrando atributos de poder y de cargo, se puede apreciar en el folio 44v la acción de señalar con el dedo, en náhuatl *mapilhuia*: cuando lo hace un personaje de alguna importancia, este “señalar o designar algo” puede también entenderse como signo de mando o autoridad. Asimismo, los gestos con los cuales los personajes enfrentados se ofrecen las diferentes varas y “símbolos” –de los cuales Quiñones Keber no detalla la naturaleza en su comentario– tienen su propia significación metafórica. ¿Quizás quería decir algo conforme con esta línea interpretativa el gesto del hombre con el “tenedor” en la mano del folio 44 recto? No tenemos aún una respuesta. Sin embargo, creemos poder “leer” las dos líneas de huellas con orientación contraria como expresiones verbales de movimiento: el intento del pintor era transcribir una secuencia narrativa desarrollándose en el marco de tres años, y lo hizo insertando este “enlace espacial” que abarca las tres “columnas” cronológicas, en principio, aisladas y secuenciales.

El texto castellano, traducción cuanto más adecuada posible de un (supuesto) texto en náhuatl, sigue la segmentación y codificación que veremos a continuación. Junto al texto hemos puesto un comentario sobre el análisis y las “lecturas” obtenidas. En el texto, hemos supuesto entre corchetes (es decir, los signos < ... >) el sintagma metafórico que las imágenes deberían “suscitar” o “sugerir” al lector indígena experto del sistema de registro.

Folio 44 recto (Fig. 1)

[A1] En el Once-Casa año,

Comentario: el signo cronológico del año es bastante fiel a los modelos de los *amox-tli* náhuatl, aunque la coloración roja del fondo sea típica de la escuela texcocana (cf. Quiñones Keber 1995).

⁶ Cf. por ejemplo Galarza (1996: 51): “son líneas negras, trazos que unen glifos y personajes [...]. Es entonces un medio para indicar el sentido de lectura y las relaciones entre los elementos glíficos e icónicos”.

[B1] llega el <gran> hombre de Castilla, (llega) llega sentado sobre un caballo de Castilla [con la preciosa pluma de quetzal sobre (su) cabeza, el que posee la vara de justicia con una cruz de Castilla y el estandarte rojo, el que posee la cuerda-para-la-boca del caballo (las riendas)] <ofrecerá la manera de vivir con el dios de Castilla>;

Comentario: sobresale en la imagen el hecho de que el adorno sobre la cabeza del personaje es una pluma verde que recuerda el verde quetzal y lleva consigo todas las tradicionales connotaciones de “preciosidad” que el *tlàcuilô* le aplica. Es claro el intento de subrayar la “nobleza” del personaje, pero con un conjunto de elementos cuya “lógica” y valor en la lectura es bastante fiel a la convención pictográfica: la vara con gran cruz y estandarte en la mano, que transcribe la forma posesiva de *topilli*, “bastón, vara de justicia”; y el hecho de estar sentado sobre un asiento “especial” como el caballo-con-cara-de-venado.

[B1-C1] y [debajo del <gran> hombre de Castilla]

Comentario: el lazo gráfico vertical, como ya hemos dicho, expresa jerarquía o posterioridad cronológica (y en este caso ambos sentidos son admisibles).

[C1a] (está) [el venerable] (Mo)te(t)l(i)chi(l)liuh (El-que-se-ha-despreciado)

Comentario: la lectura proporcionada por Quiñones Keber parece bastante correcta: la piedra, *tetl*, transcribe la sílaba *te-* o quizás *tel-*; mientras que el chile (*chilli*), elemento glífico –que en este caso no se lee primero, pues el lazo gráfico nos dice que tenemos que leer de abajo a arriba– transcribe la sílaba *chil-*. Es posible, además, que para sugerir la lectura del verbo *telchiua*, ‘despreciar’ (en su relación con personaje en forma reflexiva: *mo-telchiuh*, ‘el que se desprecia’) la posición del ají indique una forma poseída del nombre, aunque irregular: *i-chi-uh*, ‘su (de la piedra) chile’, con sufijo participial, en lugar de la forma regular *i-chil* (cf. Launey 1979: 89-96).

[B1] <el noble señor> [el que lleva la manta blanca con la orilla roja, el que está sentado sobre la estera amarilla, sobre el asiento amarillo de petate, sus uñas, sus pies descalzos];

Comentario: se trata de un *tecuhtli* cuya representación y desglose son idénticos al personaje-tipo como montaje de glifos, tal como lo encontramos en el *Códice Mendoza* (cf. Perri 2002: 92-108).

[C1-D1] [y además frente al señor]

Comentario: el lazo gráfico horizontal lo interpretamos como una simple relación espacial, aunque hay que preguntarse si también quiere señalar un orden en el ejercicio del poder temporal (gobernador indígena > encomendero > mayordomo).

[D1a] (está) el “equemite”, (el *encomendero*) de Castilla,

Comentario: la lectura de este “glifo de nombre”, como hemos señalado antes, se basa en la hipótesis de que su contenido y valor fonético debe transcribir aproximadamente la palabra española de un oficio o cargo. Esta apreciación explica también la repetición del mismo conjunto en asociación con otro personaje en el folio siguiente, conforme a la idea de “cesión de poder” ya proporcionada por Quiñones Keber pero de forma incoherente, pues poco antes la autora habla de “nombre de persona”. Tres elementos mínimos

conforman el glifo, cuya lectura se hace de arriba a abajo: el frijol *etl*, con su valor fonético de [e]; una vestidura en forma de prenda o *quemitl* que transcribe las sílabas [*que-mi-*], aunque Quiñones Keber ve en esta imagen un *tentetl* o adorno de piedra para el labio: si fuera así, en efecto, el diseño tendría que llenarse con color, ya sea el gris de la piedra *tetl*, morfema que aparece en la propia palabra *ten-tetl*, ya sea otro color de piedra preciosa⁷; y finalmente muy reconocible el glifo de la piedra *tetl*, que nota la sílaba [*te*]. Con lo cual obtenemos la secuencia *e-que-mi-te*, aproximación fonética del cargo de *encomendero*. Sobre las consecuencias de esta lectura para una interpretación historiográfica del relato indígena, cf. la sección siguiente.

[D1] [el que posee la vara de justicia florida] <bien gobierna a todo el mundo>, [el que está sentado sobre una silla de madera castellana];

Comentario: También en este caso, la vara llevada en la mano por el personaje, y el hecho de que esté sentado sobre una silla transcriben sus atributos de poder de manera muy parecida a las convenciones tradicionales; pensamos, además, que el adorno en forma de flor sobre la vara tiene que ser leído como tal y conlleva su sentido metafórico: la flor siendo símbolo de lo “bueno”, lo “rico”, lo “hermoso”, el que lleva vara florida es el que “bien gobierna”.

[D1–F1] [y además frente al “equemite”]

Comentario: una vez más, el lazo gráfico horizontal se interpretó como simple relación espacial, aunque hay que preguntarse si también quiere señalar un orden en el ejercicio del poder temporal (gobernador indígena > encomendero > mayordomo).

[F1a] (está) el gran “maiuhuiyo”, (el gran *mayordomo*) de Castilla,

Comentario: otro glifo que en nuestra opinión tiene que transcribir un título u oficio. En este caso lo componen dos unidades mínimas, en relación plástica pertinente entre sí: primero una mano, *mahtl* en náhuatl, transcribe la sílaba [*ma*]; pero la mano tiene dos plumas verdes (pues para nosotros el pintor no diseñó aquí una rama con hojas según opina Quiñones Keber, ya que el elemento gráfico es casi idéntico a lo que lleva sobre la cabeza el personaje [B1]), y en la glífica náhuatl esta convención se encuentra para transcribir la “posesión”

⁷ Cf. Perri 2001. En el debate que se desarrolló después de la presentación oral de este artículo en Perugia (mayo 2001), en el cual presentamos por primera vez nuestra lectura de los “glifos de oficio”, Alfredo López Austin sugirió una lectura diferente del conjunto: según su opinión, el elemento que yo interpreté como una “vestidura o manto” (es decir <quemitl>; señalo entre <...> los elementos glíficos) sería en realidad, según lo que también afirmaba Quiñones Keber, un <tentetl>. Entonces su lectura sería e(tl)–ten(tetl)–te(tl), que es una aproximación de la palabra “intendente” (otro vocablo “de cargo”). Al respecto de esta lectura mis dudas procedían de un problema “iconográfico” (o mejor dicho, glífico) que me llevó a descartar la hipótesis de que el elemento central pudiera identificarse en el <tentetl>: el hecho de que se presenta vacío y blanco pues, según la lógica del sistema, tendría que estar pintado del color gris de <tetl> o con los rasgos típicos de la piedra, los cuales sí están presentes en el elemento siguiente. De todas formas, poco después recibí un correo electrónico de López Austin, en el cual matizaba su primera lectura: “Estimado Antonio. He estado pensando en la lectura de e(tl)+ten(tetl)+te(tl). Me sigue pareciendo lógica la construcción; pero no me acaba de gustar la reconstrucción, «intendente», dado que esta palabra, al parecer, no fue de uso frecuente en español hasta el [siglo] XVIII. La duda me obliga a comunicarte mi reconsideración”.

de algo. Entonces el nombre de las plumas, *yhuiyotl*, se vuelve a la forma “poseída” *iyhuiyo*, formando la secuencia *ma-i-yhuiyo* que “transcribe”, aunque de manera muy aproximada, el cargo de *mayordomo*⁸, es decir, un funcionario encargado de la cuestión económica.

[F1] [¿el que tiene en sus manos tenazas de hierro?] <gobierna a todo el mundo> [el que está sentado sobre una silla de madera castellana].

Comentario: no hemos registrado ocurrencias de expresiones o fórmulas náhuatl que aluden al sentido del objeto en la mano del personaje. Este no parece un tenedor como señala Quiñones Keber, sino tenazas, para las que hay el vocablo náhuatl *tepuz-tla-ano-ni*, de *tepuztli*, ‘hierro’ y del verbo *ana*, ‘tomar algo’ (Siméon 1977). Aunque es claro el intento de expresar un ulterior rasgo de autoridad del personaje, que ostenta con el brazo el objeto que tiene.

[A2] En el Doce-Conejo año

[E1] en el medio del cielo [en lo alto del cielo] (está) la gran serpiente del cielo <la estrella que corre rápida como la serpiente>.

Comentario: en el dibujo, que quizás fue obra de otro pintor (pues el trazo negro del contorno parece más burdo y grueso), vemos el cielo representado en forma de “cuenco”, con las estrellas en estilo europeo. También la serpiente saliendo para transcribir el “cometa”, es decir, la “estrella-serpiente”, es muy diferente de lo que señala Quiñones Keber en el folio 39 verso, aunque bastante tradicional por su forma. Al proponer la “lectura” locativa “en el vientre del cielo” hemos retomado una expresión del *Pater Noster* en náhuatl tal como aparece en el texto alfabético de un manuscrito testeriano tardío, estudiado por Galarza y Monod Becquelin (1980)⁹: en la pictografía que corresponde al texto, la forma del cielo en la cual encontramos al Dios cristiano es muy parecida a un “cuenco” (esta vez vacío de estrellas, pero con el personaje en el centro). Finalmente notamos que esta misma forma se encuentra también en manuscritos más tradicionales, aunque las estrellas son dibujadas bajo la forma del *ixtli*, el “ojo” del cielo, y no “a la europea” como en este manuscrito, en el cual por supuesto el *tlàcuilô* utiliza el glifo del ojo, pero en otros contextos. En cuanto a la datación del evento, el trazo negro incierto que parece relacionarlo con el año Once-Casa no nos parece definitivo; más bien pensamos que por su posición en la página es posible que el evento haya ocurrido en el año siguiente, Doce-Conejo.

[E2] y en Toctlan Tlaolcomitlan (en el lugar cerca de la joven planta del maíz, en el lugar cerca de los vasos de maíz) [¿o en el mes de *Etzalqualiztli*?] la tierra tiembla

⁸ Para este propósito es importante el hecho de que el náhuatl *no* posee en su inventario de fonemas un sonido como el de la polivibrante apicoalveolar /r/. Por consiguiente, un indígena oía de manera diferente la palabra castellana, sin olvidar que también una sílaba final /mo/ no se halla en este idioma. Además, las consonantes /m/ y /n/ al final de palabra (ya que un hablante del náhuatl no hubiera reconocido la vocal final /o/ que faltaba en la morfología nominal de su idioma) se articulan de manera muy débil y a veces se confunden. Sobre la fonética y fonología del náhuatl clásico véase Launey (1979: 11-18).

⁹ Se trata del *Egerton manuscript 2898* que se conserva en el British Museum de Londres.

Comentario: el misterioso topónimo que nos dice Quiñones Keber es, en realidad, si tenemos que interpretarlo como tal, un *doble nombre de lugar*. En efecto, se puede apreciar la presencia de una planta tierna de maíz y de una jarra que a su vez contiene maíz desgranado blanco, lo que nos permite hipotetizar una lectura *Toc-tlan* (de *toctli*, ‘planta joven de maíz’, más el sufijo locativo *-tlan* no transcrito) *Tlaol-comi-tlan* (de *tlaolli*, ‘maíz desgranado’ que se lee primero como “contenido” en una olla o *comitl*, expresando la sílaba [co] y con el mismo sufijo locativo no expresado gráficamente).

Otra hipótesis (la de Batalla Rosado, *cf.* nota 5) ve el conjunto glífico del *Telleriano* comparable con las imágenes del f. 34r del *Códice Magliabecchiano*, en que se representa el mes de *Etzalcualiztli* donde Tlaloc tiene en su mano izquierda la planta del maíz y también aparece la jarra con maíz a su lado. ¿Será el glifo una simple señal del mes concreto en el que tuvo lugar el terremoto? En este caso, la interpretación del glifo de la jarra tiene que referirse al *etzalli*, una “especie de papilla que se comía el día de la celebración de la tercera fiesta del día de las aguas, *Tlaloc*, en el mes de *etzalqualiztli*” (Siméon 1977: 150). Esta “papilla”, supuestamente, estaría hecha con maíz (según Quiñones Keber 1995: 278, también con frijoles, aunque la evidencia de la imagen parece desconfirmar esta interpretación), pues el nombre quiere simplemente decir “la papilla (*etzalli*), que se come (*cualo*)”; también la “doble” ocurrencia del maíz (como planta y comida) sería una indicación “indirecta” del nombre del mes. Lamentablemente, en el *Telleriano* faltan los tres primeros folios de la sección inicial, en que se presentaban las veintenas del calendario, la última de las cuales era precisamente el sexto mes *etzalqualiztli*. El folio 50 recto del *Códice Vaticano A* o *Ríos* representa al mes de “*Hetzal qualitzl, Alli 4 di Giunio*” con la imagen de Tlaloc que tiene en la mano izquierda el maíz y en la derecha la jarra con su asa (adornada de bandas azules) sin que se pueda ver su contenido; además, esta olla, al igual de la pintada en el *Telleriano*, se caracteriza por el asa, y las dos son muy parecidas a las del *Códice Magliabecchiano* y del *Códice Ixtlilxochitl I* que han sido definidas por varios autores “como representativa del estilo europeo” (Batalla Rosado 2002: 192). El comentario redactado por el mismo Ríos en italiano es el siguiente: “...*chiamavanla festa hetzalqualiztli e era che pigliavano maiz | cotto senza altra cosa che aqua e donavano nel Tempio con certe cerimonie | acciocché mangiase Tutto el popolo, e quella chiamavano la Festa de lo hetzali | in essa sacrificavano alcuni uomeni e l’offerivano a questo suo miserabil dio*”. Evidentemente, la escasa calidad de los diseños del *Vaticano A* y la naturaleza de su comentario, que en muchos casos se aleja bastante de las imágenes, no nos permiten resolver esta ambigüedad que sin duda merece investigaciones más profundas.

[E3] y además la tierra tiembla otra vez,

[B2a] y Nextictotzin (El venerable pájaro gris ceniza)

Comentario: Nuestra lectura del nombre es totalmente hipotética, pues no sabemos identificar al pájaro representado (y por eso escogimos el lexema genérico *tototl*, precedido del color gris del cuerpo, pecho y patas y

[B2] muere <el señor> [el cadáver, el que lleva la manta gris ceniza con la orilla roja, el que está sentado sobre la estera amarilla, sobre el asiento amarillo de estera].

Comentario: la imagen del señor indígena muerto sobre su asiento de estera, con su antropónimo flotando sobre la cabeza, a la cual se une por medio de lazo gráfico, es todavía muy tradicional. Sobresale el color gris de la manta, que en el *Telleriano* el pintor utiliza siempre para señalar un cadáver.

[A3] En el Trece-Caña año

[E3] en el medio del cielo [en el cielo como un gran tablón de madera] la estrella humea mucho [y humea el cielo parecido a un gran tablón de madera], y en el medio del cielo el sol es comido, [se esconde, se ennegrece].

Comentario: en el dibujo vemos otro tipo de cielo, representado esta vez en forma de “tablón”, pero siempre con las estrellas en estilo europeo. Pensamos que esta variante conlleva una lectura metafórica que hemos sintetizado en la similitud, “como una gran plancha o tablón (de madera)” (en náhuatl *yuhqui huey uapalli*). Sin embargo, los cinco elementos del ‘humo’ son totalmente tradicionales, y transcriben el verbo reduplicado *po-poca*, ‘humear mucho’. Finalmente, al glifo convencional del sol (*tonatiuh*) el *tlàcuilô* le ha superpuesto un pedazo negro para transcribir el verbo *tliltia*, ‘ponerse moreno o negro’ y su casi homófono *tlatia*, ‘escondese’ en su forma pasiva (*tlati-lo*, ‘es escondido’). Los dos conllevan la expresión metafórica náhuatl para designar el eclipse: el “ser comido” (*qualo*).

Folio 44 verso (Fig. 2)

[A1] En el Uno-Cuchillo de pedernal año,

[B1] llega el (que es) Señor por medio de lo que se refiere a Dios, el “obispo”, [el que posee el gran bastón (de gran Señor), el que lleva la preciosa corona adornada como la del guardián del Dios (de Castilla), dignidad de Señor, que lleva un vestido como el del guardián del Dios con la cuerda, su cuerda], <su disciplina, manda a todos y enseña con el dedo, guía>;

Comentario: como hemos dicho anteriormente, se trata del personaje más complejo que aparece en la crónica colonial del *Telleriano* junto a los otros religiosos que se encuentran en el folio 46 recto, ya que los detalles del traje y de la postura dejan pensar que el *tlàcuilô* no lo pintó así para cumplir unas normas de representación más realistas, sino para realizar otro “montaje glífico”, pero con elementos “nuevos” expresando atributos de este hombre tan importante también en la visión “mestiza” en la que este relato se inspira. Destacan, en efecto, los detalles de su venida (las huellas que van de izquierda a derecha), los gestos (una mano lleva la vara de obispo, la otra señala con el dedo para expresar mando o autoridad), la postura semifrontal (que en términos semióticos y narratológicos establece un nuevo “contrato enunciativo” con el destinatario del texto en imágenes, extraño a la tradición de la glífica mexicana¹⁰). Sin olvidar la mitra, y también la

¹⁰ Según las convenciones pictográficas, generalmente, nunca se puede “enunciar” al “yo” de quien habla (o “escribe”), en relación con el “tú” del destinatario del mensaje. Por esta razón, los personajes se dibujan de perfil y nunca miran de frente, pues expresan una tercera persona objetivada (“el señor X”). La mirada hacia el espectador, por contra, supone ya en la pintura renacentista de Europa la institución de una rela-

cintura del traje franciscano que quizás conlleva la lectura metafórica náhuatl: *mecatl*, ‘cuerda’ pero también ‘disciplina, castigo’.

[C1–D3] y además llega debajo de él el hombre de Castilla,

Comentario: una vez más, el lazo gráfico vertical expresa jerarquía.

[C1a–D3a] el que lleva una vara de justicia con una cruz y con una caña ensangrentada, el que posee las varas de justicia y la espina de maguey, ofrecerá [la vara de justicia con una cruz y con una caña ensangrentada, las varas de justicia y además la espina de maguey]

Comentario: aunque el personaje no esté calificado por un nombre o un cargo especial, lo definen todos los atributos que aparecen delante de él. Este hombre lleva directamente en su mano un primer objeto: la vara de justicia con una cruz, que, según describen las fuentes citadas por Quiñones Keber, sería en realidad una “vela” transcribiendo el nombre castellano de Velasco, lo que para nosotros parece improbable, pues en nuestra opinión el *topilli* con la pequeña cruz (*nepaniuhmoc*, ‘puesto en cruz’) expresa el propio atributo de poder del personaje. En este caso específico, sería el poder de la religión católica, aunque subordinado al “supremo poder” de la vara de obispo. Pero hay cuatro glifos más delante del hombre, todos juntos entre sí con un lazo gráfico que le une también a la mano del otro personaje enfrentado: hemos pensado en dos varas de justicia “tradicionales” (es decir, dos *topilli* de madera sin adornos), una caña con dos manchas de sangre pintada en estilo bastante tradicional con bordes negros (al igual de lo que se ve en el caso de los “adúlteros” del folio 17 recto), y finalmente una espina de maguey o *uitztli* (la misma que se utilizaba para algunos castigos). Como veremos, todos estos elementos conllevan la imagen de las reglas y leyes mexicanas que de alguna manera se “funden” con las cristianas para la administración de la justicia y de los castigos. ¿Por qué hemos utilizado un verbo en futuro (*quim-mo-maquili-z*, forma reverencial de *maca*, ‘dar una cosa a alguien’)? La respuesta, a la cual ya hemos aludido, es que el pintor-escritor tenía que expresar el desarrollo de un cambio que abarca tres años, con lo cual el de Uno-Cuchillo de pedernal es un acontecimiento no cumplido, que se acabará en el Tres-Conejo.

[D1b, D1–D3] al “equemite” (al *encomendero*), <le ofrecerá la mexicanidad, la ley mexicana y la vida de lo que se refiere al Dios (de Castilla)>.

Comentario: en cuanto a la lectura del glifo de oficio “equemite”, véase el comentario más arriba. La “lectura” metafórica del conjunto de objetos se puede inferir basándose en el valor cultural de los mismos, como expliqué también anteriormente.

[A2] En el año Dos-Casa

ción directa con el “lector” de un texto pictórico: en el caso que nos ocupa, parece que Zumárraga está mirando hacia “nosotros” (aunque su mirada no es evidente, ni perfectamente frontal) y, por consecuencia, que su “mensaje” (¿de poder? ¿de penitencia?) se dirige *directamente* al lector. No es cierto que lo mismo ocurra en la página 46 recto, en la que un fraile y un sol representado “a la europea” tienen la cara dibujada de frente. Sobre el problema de la enunciación pictórica y de la inscripción en un texto visual de los simulacros pronomiales, cf. Marin 1978.

[E2a] en el medio del cielo [en el cielo como un canal de agua] la estrella humea mucho [y humea el cielo parecido a un canal];

Comentario: en el dibujo vemos una tercera variante de cielo, representado en forma de “canal de agua” o *apantli*, pero siempre con las estrellas en estilo europeo. También esta variante suscita una lectura metafórica *yuhqui apantli*, ‘como canal de agua’. Los elementos del “humo”, siempre tradicionales, en este caso son cuatro.

[E2b] *auh in tlalli tlalolini*. / y la tierra tiembla.

[A3] En el año Tres-Conejo,

[E3] en el medio del cielo, [en el cielo como una rodela], <en el cielo nocturno> la estrella humea mucho [y humea el cielo <nocturno> como una rodela];

Comentario: cuarta variante del glifo representando al cielo, esta vez como “rodela” o *chimalli*; las estrellas siguen siendo de estilo europeo. La lectura metafórica es *yuhqui in chimalli*, ‘como una rodela’, mientras que aparecen cinco elementos del “humo”.

[B3] y el <gran> Manotza (*Mendoza*)

[B3a] llega sobre un caballo de Castilla, [el que posee un hierro-para-la mano (la espada) y la cuerda-para-la-boca del caballo (las riendas)];

Comentario: también en esta figura vemos un claro intento de subrayar la “nobleza” del personaje, cuyo nombre se refleja con el glifo de la “mano” (*mahtl*) que tiene dos “vírgulas de la palabra” en naranja, variantes del “típico” glifo para el verbo *tlatoa*, ‘hablar’, que en este caso transcriben el cuasi sinónimo (*te*)*notza*, ‘charlar (con alguien)’ (cf. Quiñones Keber (1995: 235). Ambas imágenes poseen en este contexto antroponímico una lectura fonética, mediante la cual obtenemos la secuencia *ma-notza*, aproximación fonética del nombre del Virrey Don Antonio de Mendoza. En lugar de la vara, el virrey lleva una espada en su mano derecha, mientras que con la otra tiene las riendas y está sentado sobre su asiento “especial”: el caballo-con-cara-de-venado. Una vez más, entre corchetes hemos puesto el hipotético sintagma metafórico que la imagen “suscita” o “sugiere” al lector indígena.

[B3-C3] y [debajo del <gran> Manotza]

Comentario: también esta vez, el lazo gráfico vertical expresa jerarquía.

[C3a] el “ixetlacocho” (el *executor*) castellano,

Comentario: otro glifo de cargo, que se compone de tres elementos sobrepuestos cuya secuencia de lectura puede deducirse a partir de su orientación: el ojo que se encuentra en primer plano y mira hacia arriba, plásticamente junto al fríjol también en primer plano; y finalmente la lanza, que se ubica en segundo plano y completa la secuencia: [ix] (primera sílaba de *ixtli*, ‘ojo’); [e] (de *etl*, ‘fríjol’); y [tlacocho] (dos sílabas de *tlacochohtli*, ‘flecha o lanza’), es decir *ixetlacocho*, aproximación fonética de *executor* (vocablo con sentido judicial o administrativo que hoy se escribe de preferencia *ejecutor*).

[C3] [el que posee la vara de justicia florida] <manda bien a todos>, [el que está sentado sobre una silla castellana];

Comentario: como hemos indicado, la vara florida que lleva en la mano y el hecho de que el personaje se encuentre sentado sobre una silla transcriben sus atributos de poder; sobre el adorno en forma de flor y su sentido metafórico, véase arriba.

[D3–D1] y llega

Comentario: la línea de huellas hacia la izquierda transcribe la acción del encomendero, que “completa” así el proceso o cambio empezado dos años antes.

[D1b] el “equemite” (el *encomendero*) de Castilla,

[D1a–D3a] el que lleva el gran bastón (de gran Señor),

Comentario: la mano que lleva la vara de obispo expresa evidentemente el supremo poder religioso que ya ostentaba Zumárraga.

[D3–F3] hacia el hombre de Castilla,

[D1a–D3a] [y además enseña con el dedo y ofrece el gran bastón de Castilla de Señor (al hombre de Castilla)],

Comentario: como se puede apreciar, también el dedo que señala y manda es el mismo evidenciado por la imagen de Zumárraga, lo que nos hace preguntarnos ¿por qué este encomendero le “ofrece” al hombre de izquierda los mismos atributos que ya llevaba el jefe de la Iglesia y en cambio obtiene los símbolos de la justicia y ley mexicana “juntos” a lo de la “nueva” religión? No podemos dar una respuesta definitiva a esta cuestión que debe ser objeto de reflexión para la interpretación historiográfica.

[F3–D3, D3a] y [el hombre de Castilla le ofrece al “equemite” (al *encomendero*)

Comentario: esta vez el verbo está en presente, porque finalmente se cumple el cambio empezado dos años antes (*cf.* lo dicho arriba).

[F3a] la vara de justicia con una cruz y con una caña ensangrentada, las varas de justicia y además la espina de maguey], <le ofrece la mexicanidad, la ley mexicana y la vida de lo que se refiere al Dios (de Castilla)>.

ALGUNAS CONCLUSIONES TEÓRICAS E HISTORIOGRÁFICAS

Queremos señalar brevemente las conclusiones de nuestro análisis, aunque para profundizar más, el tema merecería nuevas investigaciones. Se trata, pues, de nuevas perspectivas que se despliegan en dos direcciones: por un lado, la teoría de la escritura; por otro lado, la exégesis histórica.

Para empezar, nuestra discusión sobre la naturaleza de la escritura pictográfica demuestra que nunca un sistema de registro complejo como el azteca deja de ser “transcripción” de contenidos lingüísticos: una tradición que rechaza la distinción absoluta entre escritura e imagen sin presentarse en forma de notación cerrada y abstracta, que carece de una sintaxis gráfica y visual lineal, que hace patente la inconsecuencia de toda relación de representación fija grafema-sonido(s), en efecto, sigue todavía expresando palabras mediante convenciones que abarcan todos los niveles de complejidad del idioma y diferentes funciones semióticas. En la misma página, entonces, encontramos glifos y conjuntos glíficos que poseen un valor fonético (cf. Perri 2005b), mientras que otros elementos –a veces los mismos, pero en diversas cadenas sintácticas– conllevan palabras o sintagmas de un discurso tradicional que hacía parte del patrimonio discursivo náhuatl en relación dinámica pero estrecha con las imágenes-texto. Elizabeth Hill Boone (1994: 20) dijo que en los sistemas de registro de Mesoamérica “las imágenes son el texto. No hay distinción entre palabra e imagen”¹¹. Pese a la posibilidad de que esta pista nos lleve a una sobre interpretación del texto visual, como notan algunos (Lesbre 1999: 130), la idea de pensar imagen y discurso oral constituyendo un binomio en el cual cada uno de los elementos “suscita” y “complementa” el otro –pues este es el oficio de todo sistema de registro o escritura– es una conjetura que tenemos que considerar *antes* de dejarla caer. Pero, ¿es posible validar o refutar nuestra hipótesis? Si paulatinamente, al “leer” texto tras texto, al comparar pictografías y textos alfabéticos en náhuatl, hallamos concordancias, conformidades entre configuraciones y estructuras glíficas y fórmulas discursivas del mismo, ésta será la validación de un método que no produzca malas interpretaciones, pues se basa en la enciclopedia de la misma cultura que lo ha plasmado.

Y finalmente, ¿qué inferencias históricas nos permite la lectura que hemos llevado a cabo?

Señalamos en primer lugar que al pintor-escritor no le interesa detallar cronológicamente acontecimientos que no sean eventos naturales tomados como presagios; si en el relato de los años antes de la Conquista la historia mexicana se centraba en la serie dinástica de *tlátóquē* con sus guerras y sucesos, en esta “crónica colonial” lo que importa más es delinear la nueva estructura administrativa con toda su complejidad: se trata, pues, de un equilibrio delicado de poderes en el cual la autoridad tradicional de los *te-tecuhtin*, el señorío civil –de los conquistadores antes, del Estado español después– y finalmente el poder de la religión católica se funden, suceden y alternan sin que se pueda establecer con exactitud cuándo y cómo uno de ellos prevalece. ¿Es posible interpretar en sentido histórico (tal vez con validez de carácter local, o parcialmente extensible al contexto global del México colonial) las informaciones proporcionadas por el pintor-

¹¹ La misma autora parece haber matizado estas afirmaciones, pues en un ensayo reciente sobre el tema de lo escrito, habla de la pictografía mexicana como uno de los “sistemas gráficos que se desarrollaron en lugar de la escritura [en sentido estricto], aunque para satisfacer necesidades epistemológicas y de registro análogas” (Boone 2004: 313). Además, Boone critica el modelo de clasificación de las escrituras de tipo “palabra e imagen”, pues opina que el “dominio de las imágenes” se entiende mejor con la ayuda de un modelo tripartito como el que proporciona Elkins (1999), en el cual se distinguen y sobreponen los ámbitos de la Escritura (en sentido estricto, es decir glotográfico o transcriptivo del discurso oral), de la Pintura (es decir de la imagen “pura”, que se contrapone a la palabra verbal) y de la Notación (p. ej. la notación musical).

escritor ya sea de corte sincrónico, ya sea en perspectiva diacrónica? Me limitaré a exponer algunos puntos:

1. Desde el punto de vista sincrónico, el relato pictográfico sugiere una “estratificación” de la autoridad en la cual se puede apreciar una jerarquía implícita y, hasta un cierto periodo, una compenetración casi total de los “poderes” político, judicial, económico-administrativo y religioso. Así, por ejemplo, en el folio 44 recto vemos la “gestión” del poder del hombre sobre su caballo y con atributos de autoridad civil y religiosa; a pesar de su posible identidad personal, ¿no es ésta una indicación implícita de que antes de la llegada de la administración de la Iglesia, los conquistadores y encomenderos cuidaban la administración de los “naturales” en su totalidad, según parece dando preferencia al aspecto económico (pues aparecen los personajes del encomendero y del mayordomo)? Además, en la página siguiente vemos que Mendoza, cuya atribución de autoridad se refiere sólo al poder civil y militar (la espada que lleva en sus manos), de alguna manera ejerce su autoridad por medio de un “ejecutor” –cargo de naturaleza esencialmente judicial– pero también, en nuestra opinión, “envía” un encomendero para concluir un pacto con la autoridad eclesiástica recién llegada.
2. Sobreviene entonces el aspecto diacrónico de este relato por imágenes. Pues, ¿cuál es el cambio o transformación del cual dan cuenta los años de Once-Casa hasta Tres-Conejo? Precisamente el momento en el cual la llegada del poder eclesiástico “oficial” (ya que los frailes que estaban allí no tenían bastante autoridad para hacerse oidores o ministros) cambia el equilibrio pasado, sustrayendo a los primeros conquistadores ya sea el poder religioso (como se ve con los “símbolos” del obispo: el báculo y la mitra) ya sea el judicial (los atributos tradicionales de justicia y castigo delante del hombre con su barba). De todas formas, el proceso se cumple con un intercambio esencial: a la llegada del virrey, es éste quien toma en su manos el poder estatal y gobierna sobre los encomenderos, que ahora ejecutan sus órdenes: la Corona garantiza y reconoce a la Iglesia su autoridad en lo espiritual, mientras que reivindica para sí el gobierno de lo que se refiere a lo económico y lo judicial.

Una vez más, ¿quizás el *tlàcuilô* plasmó en su imágenes-textos su propia interpretación historiográfica de los “eventos”? ¿Y esta “visión” no tiene derecho de ser a su vez investigada? Antes de rechazarlo, lo que nos “dice” a su manera el pintor-escritor merece una reflexión exegética posterior.

BIBLIOGRAFIA:

- BATALLA ROSADO, Juan José (2002) *El Códice Tudela y el Grupo Magliabechiano: la tradición medieval europea de copia de códices en América*. Madrid, Testimonio Compañía Editorial.
- BOONE, Elizabeth Hill (1994) *Writing without words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Durham y Londres, Duke University Press.
- (2004) “Beyond Writing”. En Stephen D. Houston (ed.) *The First Writing. Script Invention as History and Process*. Cambridge, Cambridge University Press: 313-348.

- CÓDICE TELLERIANO-REMENSIS (1995) *Codex Telleriano-Remensis. Ritual, Divination and History in a Pictorial Aztec Manuscript*. Ed. de Eloise Quiñones Queber. Austin, University of Texas Press.
- CÓDICE VATICANO A o RÍOS (1979) *Codex Vaticanus 3738 der Bibliotheca Apostolica Vaticana*. Graz, ADEVA.
- ECO, Umberto (1984) *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino, Einaudi.
- ELKINS, James (1991) *The domain of images*. Ithaca – Londres, Cornell University Press.
- FINIS, Giorgio de, GALARZA, Joaquín y PERRI, Antonio (1996) *La parola fiorita. Per un'antropologia delle scritture mesoamericane*. Roma, Il Mondo 3 Edizioni.
- GALARZA, Joaquín (1996) *Tlacuiloa. Escribir pintando*. México, Tava Editorial.
- GALARZA, Joaquín y MALDONADO ROJAS, Rubén (1986) *In amoxtli, in tlacatl. El papel, el libro: los códices mesoamericanos*. México, ENAH – SEIT.
- GALARZA, Joaquín y MONOD BECQUELIN, Aurore (1980) *Doctrina Christiana. Le Pater Noster*. Paris, Société d'Ethnographie.
- GIBSON, Charles (1964) *The Aztecs under Spanish Rule. A History of the Indians of the Valley of Mexico 1519-1810*. Stanford, Stanford University Press.
- GRUZINSKI, Serge (1998) *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes set occidentalisation dans le Mexique espagnol (XVI^e-XVIII^e siècle)*. Paris, Gallimard.
- HARRIS, Roy (1998) *L'origine della scrittura*. Viterbo, Stampa Alternativa.
- LAUNEY, Michel (1979) *Introduction à la langue et à la littérature aztèque. Tome premier, Grammaire*. Paris, L'Harmattan.
- LESBRE, Patrick (1999) "Mapa Quinatzin: las vigas del Tecpan de Tezcoco ¿escritura o figuración?". *Thule. Rivista italiana di studi americanistici* (Perugia, Italia). 6/7: 119-37.
- MANRIQUE CASTAÑEDA, Leonardo (1999) "Los códices históricos coloniales". *Arqueología Mexicana*. VII (38). Julio-agosto: 24-31.
- MARIN, Louis (1978) *Détruire la peinture*. Paris, Galilée.
- PERRI, Antonio (1994) "La «parola fiorita» e l'immagine-testo. Per una teoria «forte» della scrittura azteca". *Il Mondo* 3. 2/94: 240-258.
- (1999) "«El reverso de la Conquista». Intertesto e contaminazioni nel f. 44v del *Codex Telleriano-Remensis*". *Thule Rivista italiana di studi americanistici* (Perugia, Italia). 6/7: 227-241.
- (2001) "Antroponimi e glifi de oficios de personajes nel *Codex Telleriano-Remensis*: ipotesi di lettura". *Quaderni di Thule. Rivista italiana di studi americanistica. Atti del XXIII Convegno Internazionale di Americanistica*. Perugia, Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano": 191-196.
- (2002) "L'immagine azteca: (anti)norma e trasposizioni". En: Roberto Contessi, Marco Mazzeo, Tommaso Russo (eds.) *Linguaggio e percezione*. Roma, Carocci: 99-108.
- (2005a) *Hacia una reconstrucción de la situación de escritura de las glosas del CTR*. Resumen de la ponencia presentada en las *Journées d'études* "L'approche de l'Autre: les gloses du Codex Telleriano-Remensis, XVI^e siècle". Toulouse, enero 2005, texto inédito.

- (2005b) "Pintar sonidos. Hacia una explicación semiótica del "fonetismo" como rasgo intrínseco de la escritura azteca-náhuatl". *Quaderni di Thule. Rivista italiana di studi americanistica. Atti del XXV Convegno Internazionale di Americanistica*. Perugia, Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano": 2: 83-94.
- (2006) "Dire o mostrare? L'immagine-testo azteca e i paradossi della pittografia-come-notazione". En: Anne-Marie Christin, Daniele Barbieri, Andrea Catellani & Antonio Perri (eds.) *Immagini del testo. Per una semiotica dell'ideogramma*. Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni. 350-351-352: 51-75.
- QUIÑONES KEBER, Eloise (1995), ver *Códice Telleriano-Remensis*.
- RABASA, José (1988) "Franciscans and Dominicans under the gaze of a tlacuilo: plural world dwelling in an Indian pictorial codex". *Indiana. Journal of Hispanic Literature*. 13 (Fall): 117-124.
- SIMÉON, Rémi (1877) *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México, Siglo XXI.