

01061 2es-3

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



**ESTUDIO FORMAL DE LAS PINTURAS DE LA SECCION
HISTORICA DE LOS CODICES COLONIALES:
ATLAS DE DURAN MANUSCRITO TOVAR,
CODICE RAMIREZ**

T E S I S
que para optar el grado de:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE
p r e s e n t a :
GLORIA MARIA PROVIDENCIA VILLAFANE GONZALEZ

MEXICO, D. F.

X F 18 / V 55 2 1980

1980

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CONTENIDO

	Pág.
1.- INTRODUCCION	1.
2.- RELACION ENTRE LA HISTORIA DE DIEGO DURAN, EL- <u>MANUSCRITO TOVAR Y EL CODICE RAMIRE Z.</u>	3.
3.- DESCRIPCION, NOTICIAS HISTORICAS, COMENTARIOS Y EDICIONES DE LOS CODICES.....	7.
4.- ANALISIS FORMAL	41.
5.- CONCLUSIONES	192.
6.- NOTAS	217.
7.- BIBLIOGRAFIA	231.

1. - INTRODUCCION

El presente estudio expone un análisis formal de las láminas históricas del Atlas de Durán, del Manuscrito Tovar, y del Códice Ramfrez. Se eligieron estos tres manuscritos por la similitud que guardan en la narración de los acontecimientos históricos y de sus pinturas.

Los tres códices son coloniales y aunque conservan elementos indígenas en sus pinturas, se advierte una influencia europea muy notable por lo que sugieren un alejamiento del vínculo de las formas prehispánicas en mayor o menor grado. El estilo del Atlas es más rebuscado y con muchos elementos adicionales que no presentan ni el Manuscrito Tovar, ni el Códice Ramfrez.

El trabajo se inicia aclarando la relación que existe entre estos manuscritos. Se incluye además una descripción general de cada uno de ellos, referente a su denominación, localización, encuadernación, dimensiones, forma, fecha, contenido, autor e historia. Así mismo se insertan algunos comentarios explicativos, y se anotan las ediciones y copias que existen de cada uno de los manuscritos.

El trabajo se continúa con el análisis formal de las ilustraciones. Del Atlas de Durán se seleccionaron las láminas históricas que guardan correspondencia con las láminas del Manuscrito Tovar y del Códice Ramfrez. El capítulo IV, que contiene este análisis, está ordenado de la siguiente manera: el número 1, señala el análisis descriptivo de cada una de las ilustraciones; el número 2, marca los comentarios sobre los glifos que apare-

cen en cada una de las láminas; con el número 3, se identifica el contenido histórico partiendo del texto de cada uno de los manuscritos; por último, - aparece el análisis formal, designado con el número 4. Para este análisis - me basé principalmente en la tabla de estilo gráfico que presenta Donald - Robertson en el volumen 12 del Handbook of Middle American Indians.

Como apoyo para el estudio de las ilustraciones del Atlas se usó la edición Porrúa de 1967, preparada por Angel Marfa Garibay. Respecto a - las del Manuscrito Tovar se utilizó la única edición existente (1972), y pa- - ra las ilustraciones del tercer manuscrito se recurrió al propio Códice Ra - mírez que se encuentra en el Archivo del Museo Nacional de Antropología - e Historia (M. N. A. H.), Colección Antigua No. 166.

Tanto en el análisis descriptivo como en el formal, cuando se alu- - de al lado derecho o al izquierdo, el sentido de la lectura en las láminas - se realiza de acuerdo con el lado real de la figura referida.

2. - RELACION ENTRE LA HISTORIA DE DIEGO DURAN EL MANUSCRITO TOVAR Y EL CÓDICE RAMIREZ

Al comparar la obra de Diego Durán, Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme;⁽¹⁾ de Juan de Tovar, Código Ramírez - Manuscrito Tovar; de Alvarado Tezozomoc, la Crónica mexicana y de José de Acosta, el libro VII de la Historia natural y moral de las Indias,⁽²⁾ da como resultado una evidente semejanza entre los datos que nos aportan.⁽³⁾

Como primer punto, se conoce la relación que existe entre las obras citadas, gracias al intercambio de cartas⁽⁴⁾ que hubo entre los jesuitas Juan de Tovar y José de Acosta por los años de 1586 y 1587. ⁽⁵⁾ En la primera de las dos cartas, Acosta le escribe a Tovar notificándole de la historia mexicana que de él recibió y le solicita le aclare algunas dudas.

Juan de Tovar, en su respuesta al Padre Acosta, le explica que escribió una primera historia hecha por solicitud del Virrey don Martín Enríquez (1568-1580). Para ello utilizó los códices prehispánicos de México, Texcoco y Tula, como la ayuda de los tlamatinime para que estos se los narraran y comentaran. Terminada esta primera historia, fue llevada a España y le fue confinada al Doctor Esteban Portillo, provisor del Arzobispado de México, en 1578, ⁽⁶⁾ fecha en la cual el doctor Portillo sale de México para verse con el rey Felipe II. ⁽⁷⁾ Esto fue hecho bajo la promesa de que Portillo le haría dos copias de "muy ricas pinturas", una para el rey y otra para Tovar, pero nunca recuperó ni el original ni la copia.

La primera historia de Tovar había desaparecido en el momento en

que el padre Acosta solicita de Tovar, el material necesario para formar el libro VII de su Historia Natural y Moral.⁽⁸⁾ Es entonces cuando Tovar determinó el escribir una segunda historia, con la ayuda de sus recuerdos y de un "libro que hizo un fraile dominico deudo mio ... poniendo lo que era más cierto y dejando otras cosillas dudosas de poco fundamento"; libro que concordaba con los códices indígenas que él había visto. Se ha admitido que el fraile, a quien cita el padre Tovar, es el mismo Fray Diego Durán.⁽⁹⁾ Nos dice Leal,⁽¹⁰⁾ que el libro al cual se refiere Tovar, es la historia del Padre Durán; confirma esto Dávila Padilla (1596), en una nota que escribió sobre su contemporáneo Durán, donde dice: "no le lucieron sus trabajos aunque parte de ellos están ya impresos en la Filosofía natural y moral del Padre Acosta, a quien los dió el padre Juan de Tovar".⁽¹¹⁾ Además J. M. Beristain de Sauza asienta: "El referido arzobispo (Dávila Padilla) añade que el Padre Juan de Tovar, jesuita mexicano en cuyo poder estaban los manuscritos de su paisano Durán, se los dió el padre José de Acosta, a quien sirvieron mucho para su Historia natural y moral de Indias".⁽¹²⁾

La nueva versión o segunda historia de Tovar, designada Relación del origen de los indios que habitan en esta Nueva España según sus historias,⁽¹³⁾ la conocemos a través de dos manuscritos que se conservan con el doble nombre de Códice Ramírez - Manuscrito Tovar.⁽¹⁴⁾ Son dos versiones muy semejantes aunque no idénticas del mismo texto.⁽¹⁵⁾ Por lo que se trata del trabajo de condensación que hizo Tovar de la obra de Diego Durán.⁽¹⁶⁾

El Código Ramírez es quizás una copia hecha después de la primera historia, hoy extraviada o perdida y esta fue la que quedó en México; (17) mientras que el Manuscrito Tovar podría ser una copia muy esmerada que extrajo Tovar de dicha reconstitución para el padre Acosta. (18)

La historia mexicana a la que se refiere Acosta en su carta al padre Tovar sería entonces la versión conocida como el Manuscrito Tovar. Acosta incorporó gran parte de este trabajo en el libro VII de su Historia natural y moral y confiesa la procedencia de sus noticias al declarar "comunemente sigo ... en las materias de México ... a Juan de Tovar, prebendado que fué de la Iglesia de México y agora es religioso de nuestra Compañía de Jesús ..." (19)

Nos falta relacionar la Crónica Mexicana de Alvarado Tezozomoc escrita en 1598. Esta sigue el mismo plan de la Historia del padre Durán y de la segunda historia de Juan Tovar, pero sin copiar ningún pasaje de las mismas. Tal vez la semejanza en el plan de su libro se deba a que Tezozomoc utilizó los mismos materiales que le sirvieron de base al padre Durán. (20) Las fuentes de información que utilizó Durán para escribir su Historia son de carácter diversos. Se apoya primeramente en su experiencia directa y en los informes verbales de los ancianos indígenas. También acude a los relatos escritos ya sea en lengua española como en lengua nahuatl. (21)

Hemos visto que no hay duda del parentesco entre la obra de Fray Diego Durán y las del Padre Tovar. Como hemos dicho, ambas versiones de la segunda historia de Tovar, son una condensación del trabajo de Du--

rán. Asimismo, las ilustraciones de las dos versiones de la Relación del Origen, guardan bastante semejanza con las de Durán, pero también lo distinguen una serie de importantes diferencias, lo que hace ver que Tovar no fue tan solo un copista de la obra de dicho autor. (22)

Debido a la gran similitud que existe entre estos documentos, Robert H. Barlow emitió su hipótesis de la Crónica X, de la cual hablaremos más adelante.

3. - DESCRIPCIÓN, NOTICIAS HISTÓRICAS, COMENTARIOS Y EDICIONES DE LOS CÓDIGOS QUE NOS OCUPAN.

Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme.
de Fray Diego Durán.

Denominación y localización:

El manuscrito de Fray Durán titulado, Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme igualmente se le conoce con el nombre de Manuscrito de Madrid ya que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, con el número de referencia J. 97 Asimismo se le denomina Códice Durán y también Atlas de Durán. (1)

Encuadernación:

Su encuadernación es moderna en pasta holandesa⁽²⁾ y piel del siglo XIX. ⁽³⁾ Según la descripción que de él hizo el señor González de Vera, quien se ocupó del cotejo del manuscrito en la Biblioteca de Madrid, al Sr. José Fernando Ramírez, le dice lo siguiente: algunas de las hojas estaban bastante estropeadas y cuando se le encuadernó quedaron muy recortadas por lo que varias de las ilustraciones estaban dañadas, al igual que algunas de las palabras puestas al margen. ⁽⁴⁾

Dimensiones y forma:

Las medidas del Manuscrito de Madrid son las siguientes: 37X26.5 cms. ⁽⁵⁾ Se presenta con la forma de un libro a la europea que contiene 344 hojas, ⁽⁶⁾ y 118 ilustraciones. Está escrito en dos columnas, en letra del siglo XVI ⁽⁷⁾ y se utilizó papel europeo. ⁽⁸⁾

Fecha:

Fray Diego Durán, entre los años de 1561 y 1581, recogió toda clase de datos para escribir los tres tratados de los que se compone su obra (9) El orden en que se redactaron es el que damos a continuación.

El libro primero, que Durán llama, libro de los ritos y ceremonias, fue terminado en 1570. (10) El segundo libro, el Calendario, fue escrito posteriormente y acabado en 1579. (11) y por último, su historia política y social, fue concluida en 1581. (12)

Contenido:

El manuscrito, como ya dijimos, se compone de tres tratados, cada uno ilustrado con dibujos a color, intercalados en el texto y la mayor parte pintados en la cabecera de los capítulos que representan. (13) El orden que siguen como se presentan los tres tratados en el Manuscrito de Madrid no es el mismo orden en que fueron escritos, cambia totalmente como veremos en seguida.

Después de una ilustración a modo de portada, que representa a los mexicanos en su primitiva patria, le sigue el tratado primero, la historia política y social, último en redactarse, y consta de setenta y ocho capítulos con sesenta y dos pinturas. Trata sobre la historia de los Tenochcames, desde la salida de Aztlan-Chicomoztoc, la peregrinación de las tribus, la historia de los soberanos de México, los diversos acontecimientos de aquellos tiempos y por último, la venida de los españoles, hasta el viaje de Cortés a las Higueras, y como última ilustración, la fundación

de Tenochtitlan.

El tratado segundo, es el titulado, libro de los ritos y ceremonias, contiene veintitres capítulos con treinta y cuatro ilustraciones, sobre las fiestas de los dioses, los ritos, ceremonias, templos, danzas y juegos.

El tratado tercero es el calendárico, comprende diez y nueve capítulos y veintiuna ilustraciones. Su asunto es el calendario mexicano y la relación de las festividades que se hacían de cada uno de los meses mexicanos.

Autor:

El nombre del autor consta en el reverso del folio 316, pero se encuentra tachado. (14) El Sr. González de Vera en las observaciones que le manda al Sr. J. F. Ramírez sobre el manuscrito, dice que al examinarlo al sol, se ven unos renglones borrados y se lee: "por el padre frai diego durán religioso de la orden de los predicadores". (15) En las notas que hizo Ramírez a la edición de 1867 de este manuscrito dice lo siguiente: quien puso ese tachón tuvo la intención de apropiarse el trabajo. (16) Ramírez creía que el manuscrito de Durán era una copia, "probablemente la limpia destinada a la impresión y no un autógrafo". (17)

Angel Maria Garibay comprueba que no es así, al comparar la letra del Manuscrito de Madrid con un documento de una denuncia de varios cargos que hace fray Diego Durán, al Tribunal de la Inquisición, contra un fraile dominico, fray Andrés de Ubilla. (18) Por lo que resulta que el manuscrito de Durán es un autógrafo y no una copia. (19)

Historia del Manuscrito:

Entre los años de 1587-1588, murió Diego Durán en el convento de Santo Domingo de la Ciudad de México.⁽²⁰⁾ A su muerte la obra debió permanecer en dicho convento para ser enviada posteriormente a España.⁽²¹⁾ Se sabe que se mandó a este último país, pues ahí se encontró; pero no se puede precisar con exactitud la manera en que llegó, ni la época.⁽²²⁾ Fernando Sandoval, nos dice que fue posible que pasase a España por gestiones del doctor Tomás Tamayo de Vargas, cronista mayor de Indias en 1635-1642.⁽²³⁾

El primer dato sobre la existencia del manuscrito, es el que consignó Fray Agustín Dávila Padilla, contemporáneo de Durán, en uno de los folios de su Historia de la Provincia de Santiago.⁽²⁴⁾ Exceptuando algún otro historiador contemporáneo, como Tovar o quizás Sahagún, nadie más vio su Historia, ya que todas las referencias que sobre la obra se encuentran siguen a Dávila Padilla, sin indicar que conocieran el manuscrito.⁽²⁵⁾ Estas referencias son las que hicieron, Don Nicolás Fernández, Antonio de León Pinedo, los dominicos Jacobus Quetif y Jacobus Echard, Padre Mier y el Doctor José M. Beristáin de Souza.⁽²⁶⁾ Fray Alonso Franco, Eguiara y Eguren, y Clavijero lo mencionan pero con varios errores cuanto a su nombre, su patria y sus escritos.⁽²⁷⁾

MANUSCRITO TOVAR.

Denominación y localización:

La segunda historia de Juan de Tovar, Relación del origen de los

indios que habitan en esta Nueva España según sus historias, se conoce a través de dos manuscritos del siglo XVI; el Código Ramírez y la Historia de la venida de los indios a poblar a México. (28)

Aquí hablaremos sobre este último manuscrito, que comúnmente se le conoce como el Manuscrito Tovar. Se le llama así, porque en la página del título aparece el nombre del Padre Tovar. También se le denomina Manuscrito de Providence por conservarse en la Biblioteca "John Carter Brown" de la ciudad de Providence, Rhode Island, E. U. A., donde aparece catalogado bajo el número de referencia, A 2a. Americana. (29)

Encuadernación:

Su encuadernación es moderna. (30) Las anotaciones en la hoja de guarda indican que la encuadernación de la cubierta original era en vitela y fue cambiada a la presente cubierta moderna en rojo marroquí por C. Lewis. (31)

Dimensiones y forma:

El manuscrito se presenta con la forma de un libro que mide aproximadamente 21.5 x 15.5 (32) y consta de 82 hojas a doble página y 32 láminas. (33) El papel es de tipo europeo. (34) El diseño de la filigrana del papel utilizado se asemeja a los dibujos que figuraban en los documentos mexicanos del siglo XVI. (35)

Fecha:

Se da como fecha límite para la Segunda Historia de Tovar, los

años de 1582-1589. (36) No pudo haber sido escrita antes de 1582 por las causas que enseguida anoto. La primera razón es que Tovar utilizó la Historia de Diego Durán que como ya se ha dicho, fue terminada en 1581. (37) La segunda razón es la afirmación que aparece en el manuscrito y que dice: "ahora se han descubierto un reino que llaman el nuevo México". (38) - En referencia a esta frase, Lansing R. Bloom en "Who discovered New Mexico", (39) declara que cualquier documento donde se mencione el nombre de Nuevo México, no pudo haber sido escrito antes de 1582, ya que en ese año fue cuando el uso de dicho nombre se hizo público.

Esta segunda obra de Tovar tuvo que haberse completado antes de 1589, ya que fue en ese año cuando Acosta terminó su Historia natural y moral de las indias, donde incorporó gran parte de la segunda historia de Tovar. (40)

Se puede precisar un poco más la fecha, ya que la composición de la segunda historia precede a la fecha en que se llevó a cabo el intercambio de cartas entre Acosta y Tovar. Posiblemente la última de estas cartas fue enviada junto con el Calendario Tovar. Le dice Tovar al padre Acosta: "También envfo ultrá del calendario de los indicos". (41) Esto ocurrió en el intervalo entre junio de 1586 y mayo de 1587, cuando Acosta se encontraba en México (42) pues habfa venido del Perú trayendo el Concilio Limense. (43) En su carta a Tovar, Acosta es expresa de tal manera que da la impresión que todavfa se encontraba en México y que aquí ocurrió el intercambio de cartas y la transmisión de documentos. (44)

Contenido:

El contenido del Manuscrito de Providence es el siguiente: primero se presenta la correspondencia entre Acosta y Tovar, seguida de estas cartas viene una hoja en blanco y luego otra hoja que lleva en el reverso el título, Historia de la benida de los indios. La escritura de la página del título difiere del resto del manuscrito, quizás por tratarse de una caligrafía especial más formal que la del resto de la obra.⁽⁴⁵⁾ A continuación se encuentra el primer tratado, titulado: Relación del origen de los indios que habitan en esta Nueva España según sus historias, el cual comprende 58 hojas. El siguiente tratado es el de los ritos y ceremonias y dioses que en su gentilidad usaban los indios de esta Nueva España, y ocupa las próximas 44 páginas. Después le siguen las acuarelas que corresponden a los textos de los dos tratados. Las acuarelas del primer tratado son diez y ocho en total y ocupan horizontalmente, el reverso de las hojas, con excepción de la acuarela titulada, "El modo de bailar de los mexicanos" que ocupa el reverso de manera vertical.⁽⁴⁶⁾ Estas acuarelas, al igual que el texto, tratan las etapas sucesivas de la migración de las tribus que salieron de Aztlan Teoculhuacan y la historia de los mexicas hasta Motecuhzoma II. El segundo tratado comprende catorce acuarelas, ubicadas tanto en el anverso como en el reverso de las hojas. Luego vienen varias páginas de textos calendáricos, papeles misceláneos y por último el calendario mexicano, que por gestiones del Sr. Lawrence Wrath, bibliotecario de la Biblioteca John Cartes Brown, ha sido llamado, el Calendario Tovar.⁽⁴⁷⁾

Autor:

El nombre del autor aparece en la página que contiene el título, - donde se señala que el manuscrito es un ológrafo original de Tovar y dice así: Hecha por el Padre Juan de Tovar, de la compañía de Jesús enviada al Rey, nuestro señor, en este original de mano escrito". (48)

Ahora bien, esta página pudo haber sido redactada por Tovar (49)- pero su caligrafía es diferente a la gran parte del resto del manuscrito, - las cuales sí son de la mano de Tovar, (50) por lo que se descarta al propio Tovar como posible redactor de esta página. También pudo haber sido escrita por Acosta o por alguna tercera persona. (51) Gibson piensa que - el candidato más probable es, el padre Acosta, (52) debido a dos errores - que aparecen en esa misma página. Uno de dichos errores es el siguiente: se dice que el último soberano de México, "fue Ynga". Según Gibson esto sugiere que el autor de esta página tenía cierta relación con el Perú; Tovar nunca salió de México, mientras que Acosta residió un tiempo en ese lugar. El segundo error, que tampoco se le puede atribuir a Tovar, es la referencia de que el manuscrito fue preparado para ser enviado al Rey; - conforme a lo que nos dice Gibson, ese no fue el caso, como muy bien se señala en la correspondencia; Acosta quizá, precipitadamente pudo haber caído en ese error, confundiendo con la primera historia de Tovar, que sí tiene esa característica. (53)

Jacques Lafaye en su introducción al Manuscrito Tovar, se inclina - a creer que ese error se debe a un secretario o a un archivista europeo, - encargado de clasificar el manuscrito y de darle un título general. (54)

Historia del Manuscrito:

Después de que el manuscrito llegó a manos de Acosta en el 1586-1587 (55) para que lo incluyera en su Historia natural y moral se ignora su paradero hasta principios del siglo XIX. Sólo se sabe que en los siglos XVII y XVIII, cada vez que se menciona el libro VII de la Historia de Acosta se cita parte del texto del Manuscrito Tovar, pues Acosta lo utilizó en lo referente a los antiguos mexicanos. No es sino hasta el siglo XIX que el trabajo de Tovar comenzó a circular, en el momento en que fueron publicadas las dos versiones que forman la segunda historia de Tovar, por dos personas que al parecer ignoraban que otra trabajara en lo mismo: Sir Thomas Phillips, coleccionista inglés y José Fernando Ramírez, historiador y jurista mexicano; (56) En esta ocasión trataremos lo relacionado con el Manuscrito Tovar, lo referente al Códice Ramírez se tratará a su debido tiempo.

Aunque Francisco Xavier Clavijero en 1781, (57) y José Mariano Beristain y Souza en 1821 (58) mencionan la obra de Tovar, lo hacen en relación al hecho de que el padre Acosta se sirvió de ella en el libro VII de su Historia natural y moral. En realidad el Manuscrito Tovar no aparece antes de 1816, cuando figuró en la subasta Stanley, (las anotaciones en la hoja de guarda así lo indican). (59) Para este tiempo, o poco después formó parte de la colección de Richard Heber; (60) para 1836 el manuscrito fue vendido en la subasta Heder donde probablemente lo adquirió Sir Thomas Phillips. (61)

El Sr. Pascual Gayangos le certifica a J. F. Ramírez, en una carta fechada en 1867, que vio el manuscrito en la biblioteca de Phillips en -

Middle Hill, Essex, Inglaterra en el año de 1840. (62)

En 1848 Lord Kingsborough se refiere, en el volumen VIII de su obra, Antigüedades de México, a un fragmento del manuscrito. (63) Como ya hemos dicho, el señor Pascual Gayangos lo vió pero no es hasta 1867 que se lo comunica a Ramfrez. En 1860, Sirthomas Phillips empieza la impresión del manuscrito en su imprenta de Middle Hill. (64) Imprimió tan solo 25 hojas, incluyendo la página del título, anteponiéndole el intercambio de cartas. (65) La parte impresa fue hecha en una forma incorrecta ya que tiene una serie de errores de imprenta. (66) El manuscrito completo consta de 82 hojas y 32 láminas de las cuales ninguna fue impresa por Phillips. (67)

Hacia 1881 Joaquín García Icazbalceta, historiador y filólogo mexicano, publica el intercambio de cartas en la Biografía de don Fray Juan de Zumárraga, documento número 65. (68)

En 1884 el Sr. Gustavo Bruhl, de Cincinnati, anticuario norteamericano, le regala a J. Icazbalceta un ejemplar del impreso de Phillips. (69)

El 11 de noviembre de 1946 el volumen del Manuscrito Tovar fue vendido en la subasta Phillips, a Mersrs. W. H. Robinson, Ltd. (70) En septiembre de 1947 lo adquiere la Institución John Carter Brown Library, (71) donde permanece.

CODICE RAMIREZ.

Denominación y localización:

José Fernando Ramírez le llamó a este manuscrito Códice Anónimo, ya que cuando él lo encontró era tan sólo una relación anónima. (72) Posteriormente Manuel Orozco y Berra (arqueólogo e historiador mexicano) y Alfredo Chavero (historiador mexicano), para honrar a su descubridor, le dieron el nombre de Códice Ramírez. (73)

El Códice Ramírez es la otra versión de la segunda historia de Tovar o sea de la Relación del origen de los indios. Se conserva en el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología e Historia, bajo la Colección Antigua con el número 166.

Encuadernación:

Nos dice J. F. Ramírez que, cuando él encontró el manuscrito, estaba encuadernado en pergamino, "más con tan grande confusión que parecía una colección de fragmentos". (74) Actualmente se encuentra encuadernado en pergamino con una advertencia preliminar de José F. Ramírez de 18 páginas y un índice de 6 páginas.

Dimensiones y forma:

El Códice Ramírez tiene 22 centímetros de largo por 16 de ancho. (75) Su forma es la de un libro con 169 hojas de texto y 32 dibujos. Las ilustraciones no son a colores, pero en algunas de ellas se encuentran unas anotaciones en lengua náhuatl, que se refieren al color de la indumentaria donde se encuentra escrita la palabra. Según Robert Barlow, estas anotaciones se refieren a los colores que tenía la supuesta "Crónica X". (76) El Códice Ramírez está distribuido en dos columnas y sólo se encuentra -

escrita la de la izquierda pues la derecha fue dejada en blanco. Se utilizó papel europeo, (77) y letra del siglo XVI muy menuda y de renglones muy compactos. (78)

Fecha:

Es la misma del Manuscrito Tovar.

Contenido:

La obra comprende el texto de la "Relación del origen de los indios" y 32 láminas a pluma, intercaladas entre el relato y cada una con su explicación.

El primer tratado es el histórico; el principio del texto y las cuatro primeras láminas tratan de la peregrinación de los pueblos nahuas. El resto del texto, junto con las doce láminas siguientes, indican cuales fueron los señores de Tenochtitlan desde Acamapichtli Motecuhzoma II.

El segundo tratado versa sobre los ritos, ceremonias y dioses con doce láminas sobre estos temas.

Las láminas 29 y 30, sobre el calendario mexica, son comparables a los dibujos que se encuentran al comienzo del tercer tratado de la Historia de Durán.

Por último le siguen tres fragmentos: el primero relativo a las fiestas de Motecuhzoma I y el segundo señala los hechos de la conquista desde la llegada de Cortés a Tezcoco hasta la rendición de México. El tercer fragmento contiene el siguiente título: "Chatecismo o instrucción de ynñieles". Sobre estos fragmentos nos dice J. F. Ramírez, "que por su

misma disposición manifiestan que pertenecían a otra obra". (79)

El Códice Ramírez no contiene la sección que se conoce como el Calendario Tovar. Difiere también del Manuscrito Tovar en que el Códice Ramírez incluye una serie de etimologías de los nombres indígenas y también por algunas breves diferencias en el texto. Nos dice Barlow: es como si alguien las hubiese agregado sistemáticamente al Códice Ramírez o las hubiese suprimido del Tovar de Phillips.⁽⁸⁰⁾ Barlow no conoció el original del Manuscrito Tovar, sino tan sólo la edición que hizo Phillips.

Autor:

José Fernando Ramírez, en su advertencia al código, no identifica al autor, pero nos dice que el padre Tovar probablemente fue el que tradujo el código al castellano. (81) El se inclina a creer así por varias razones. Primeramente, el estilo de la relación le induce a pensar que originalmente se escribió en lengua mexicana, pues no concibe de otra manera que una de las columnas fuera dejada en blanco. Esta particularidad le sugiere que en esta columna en blanco "debía colocarse un texto de otra lengua, probablemente la mexicana y por consiguiente lo escrito en su traducción". (82) Concluye que el autor del código era un indígena de estado secular y presenta las siguientes razones: las etimologías y traducciones que se dan de los nombres mexicanos, el elogio que se hace de los mexicanos y la severidad con que se trata a los eclesiásticos.

Como ya hemos dicho que el Códice Ramírez es otra versión de la segunda historia de Tovar, puede considerarse que Juan de Tovar también

es su autor.

Historia del Manuscrito:

Al extraviarse la primera historia del padre Tovar, el autor la reconstituye en lo que viene a ser la segunda historia, constituida por el Código Ramfrez-Manuscrito Tovar. Como ya dijimos anteriormente, el Manuscrito Tovar le fue enviado al padre Acosta por Tovar para que escribiera el séptimo libro de su Historia natural y moral. El Código Ramfrez fue la versión o copia que quedó en México.⁽⁸³⁾ Parece que Juan de Torquemada (religioso e historiador español, que residió en México) lo poseyó; en su Monarquía Indiana, al hablar de Tlacaélel, nos dice: "perdóneme el P. Acosta, que este capitán, yo lo tengo por fingido o imaginado, y no tiene él la culpa, sino la mala y falsa relación que de esto tuvo, que yo la tengo en mi poder escrita de mano ..."⁽⁸⁴⁾ En otras palabras Torquemada dice que Acosta copió a una relación y culpa a esta relación de la inexactitud de este mismo.

Después de esta referencia del Código Ramfrez no se vuelve a tener noticias de él hasta 1856, en que J. F. Ramfrez lo descubrió la noche del 16 de septiembre en la Biblioteca del Convento Grande de San Francisco, en la ciudad de México, "al tiempo de la barbara destrucción, efectuada por orden del gobierno, son pretexto de una conspiración".⁽⁸⁵⁾

J. F. Ramfrez preparó el manuscrito para la publicación, anteponiéndole una advertencia, pero murió sin verlo publicado. Al morir Ramfrez, Alfredo Chavero compró su biblioteca y "vendió en ella este manuscrito

to, atribuido ahora por varios americanistas al P. Tovar". (86)

Ahora se encuentra el Códice Ramfrez como ya dijimos, en el archivo del Museo Nacional de Antropología e Historia.

Comentarios sobre la Historia de Durán, el Códice Ramfrez y el Manuscrito Tovar.

1860:

Este año escribe José Fernando Ramfrez una "Advertencia" como prólogo al Códice Ramfrez. Ramfrez creyó que el padre Tovar podría ser el traductor al castellano de una crónica indígena en lengua nahuatl, más no el autor de la relación contenida en el Códice. También considera en la advertencia la relación que existe entre el Códice Ramfrez y la Historia de Durán. Afirma el autor que el primero le sirvió de base al segundo; el padre Durán no hizo más que amplificar la narración. Asegura Ramfrez, que Acosta no utilizó la obra de Tovar como él mismo asevera; la prueba dice el autor, es el cotejo entre el Codice Anónimo (el Códice Ramfrez) y la Historia de Acosta, lo que manifiesta que Acosta copió al Anónimo. Esto es, el Códice Anónimo es la traducción que le pasó Tovar al Padre Acosta. Mediante el descubrimiento de este manuscrito, cree Ramfrez que se resuelve la cuestión debatida sobre el plagio del padre Acosta. (87) Esta "advertencia" se encuentra publicado en todas las ediciones del Códice Ramfrez.

1867:

El mismo autor publica la Historia de Diego Durán con unas notas

biográficas sobre el padre Durán, algunas noticias descriptivas del manuscrito que se conserva en la Biblioteca de Madrid y datos sobre las dificultades que tuvo para la impresión.

1876:

Junto con el estudio de Don Manuel Orozco y Berra "Ojeada sobre cronología mexicana", publicado por primera vez en la edición de 1878 de la Crónica Mexicana de A. Tezozomoc y del Códice Ramírez, el mismo Orozco y Berra inserta el artículo de Alfredo Chavero titulado Códice Ramírez-Durán-Acosta-Tezozomoc.

A. Chavero acepta como verdad la hipótesis de José F. Ramírez de 1860: a) el Códice Ramírez es obra de un historiador indígena, b) el P. Tovar es el traductor al castellano, mas no su autor, c) Acosta aprovechó esa traducción y la copió en muchas partes. Además Chavero observó que el Durán, el Códice Ramírez, la historia de Acosta y la de Tezozomoc, eran en realidad una sola fuente. Este artículo aparece también en las ediciones de 1944, 1975 y 1979.

1878:

Manuel Orozco y Berra (arqueólogo e historiador mexicano), en su estudio titulado, Ojeada sobre cronología mexicana, que precede a la Crónica mexicana de Tezozomoc en su edición de 1878, llegó a las mismas conclusiones que Ramírez.

El autor del Códice Ramírez, nos dice Orozco y Berra, parece haber sido un mexicano de raza pura; la obra de este anónimo escritor indf-

gena fue la que tradujo el P. Tovar, esta traducción es el Códice Ramírez y de ella se aprovechó el P. Acosta. Este estudio lo podemos encontrar - además en las ediciones de 1944, 1975.

1879:

Adolph F. Bandelier (antropólogo suizo) comparó el fragmento del Manuscrito Tovar publicado por Phillips en 1860 con la edición de 1878 del Códice Ramírez y declaró que ambas obras eran de un mismo autor. Señaló también las diferencias que había entre ellas y concluyó que las versiones no eran idénticas. Dedujo que el autor del Códice Ramírez era Tovar y creyó que este mismo código era la segunda historia que escribió Tovar por haberse extraviado la primera historia, y el Phillips la historia original enviada a España.

También observó que el texto de Tovar no fue la fuente para la historia de Durán como pensaban Ramírez y Chavero, y declaró que eran dos trabajos independientes.

1881:

Joaquín García Icazbalceta, apoyado en las observaciones hechas por A. Bandelier, certificó que el impreso de Phillips era un fragmento de la segunda historia de Tovar, que el Códice Ramírez es esa segunda historia y que la primera historia continuaba perdida. Icazbalceta reconoce que la obra del fraile dominico, que cita Tovar en su carta al padre Acosta como fuente para su segunda historia, debe ser la del padre Durán, pero señala que este sigue casi en todo el Códice Ramírez o más bien las ex

plicaciones que los indios daban entonces a las pinturas que aún se conservan. Acerca de la publicación de Phillips y el Código Ramírez nos dice el autor que no puede haber duda de que ambas obras son una misma. Este trabajo aparece en la publicación biográfica de Don Fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México, bajo el apéndice documento número 65, en la edición de 1881 y de 1947.

1885:

Eugene Beauvois en su estudio titulado L' Histoire de l' ancien Mexique, sin conocer las declaraciones de Bandelier, concluye que el Código Ramírez es una condensación de la historia de Durán hecha por Tovar, en vez de ser el modelo del Padre Durán, como pensaba J. F. Ramírez, y que ese extracto era la segunda relación de Tovar, misma que aprovechó Acosta. Además enumera las diferencias entre el Código Ramírez y la Historia de Durán.

1887. - 1889

Alfredo Chavero en el volumen primero de la obra México a través de los siglos, en el capítulo dedicado a la historia del valle de México, hace una breve referencia de las pinturas que contiene el Atlas de Durán y el Código Ramírez, además de mencionar las semejanzas que existen entre los códigos. Dice el autor que las pinturas de Durán son copia de algún código antiguo, porque son semejantes a las de su congénere el Código Ramírez. Pero si el copista en éste, en donde están simplemente a tinta imitó exactamente las figuras del original, el de las pinturas de Durán

las quiso adornar y corregir su mala forma, y naturalmente las adulteró.

1891:

Eugene Boban en su obra Documents pour servir a l'histoire du Mexique, repite lo que dice J. F. Ramfrez en el prólogo a la Historia de Durán.

1901:

Alfredo Chavero menciona en el primer volumen de la obra Pintura jeroglificas, que en la biblioteca de J. F. Ramfrez que el habfa comprado - existfa una copia del Códice Ramfrez la cual regaló al Sr. D. Manuel Orozco y Berra, ahora desaparecida.

1903:

Aquiles Gerste le dedica a su amigo Alfredo Chavero una "Nota" - sobre los P.P. José Acosta y Juan de Tovar. Chavero lo insertó en su artículo titulado "Tovar". Se trata de unos apuntes sobre dos hechos que verifica el padre Gerste: lo que Acosta tiene de común con el padre Durán y - con el Códice Ramfrez lo saco de una obra del padre Juan de Tovar y lo hizo con permiso del autor y citándole. Afirma el autor, que esa obra de Tovar no es sino el Códice Ramfrez y añade que el Códice Ramfrez y la Historia de Tovar son la misma obra. Esto ya lo habfan certificado Bandelier y García Icazbalceta. Tovar es el autor del Códice Ramfrez, o por lo menos lo insertó en su obra.

1903:

Alfredo Chavero, en el artículo que acabamos de mencionar, titulado "Tovar", declaró, a continuación de la "Nota" de Aquiles Gerste, que Acosta no fue un plagiario, si bien en su historia reprodujo casi a la letra el Códice Ramírez. Todavía duda Chavero si Tovar fue el autor del Códice Ramírez. Continúa diciendo el autor, que si se considera que la misma narración histórica es la base de la Historia de Durán y de la Cronica Mexicana de Tezozomoc, debe concluirse que el Códice Ramírez no es sino la narración sumaria de la historia de los mexicanos formada por los sacerdotes del gran Teocalli, la cual se transmitía en el Calmecac de generación en generación.

1920

Paul Radin, "The sources of authenticity of the ancient mexicans", nos proporciona unas notas en torno a las pinturas del Atlas de Durán y del Códice Ramírez.

Los dibujos del Atlas, dice el autor, fueron hechos para ilustrar algunos de los capítulos de la Historia de Durán, o más bien, los capítulos fueron escritos para aclarar y explicar las ilustraciones.

Al igual que el Atlas de Durán, los dibujos del Códice Ramírez los hicieron artistas influenciados por las ideas europeas de dibujo. El autor se refiere además a los temas que abarcan las láminas del Atlas y del Códice Ramírez.

1939:

Luis Chávez Orozco sostiene en su estudio titulado "Un problema -

de erudición histórica" que aparece en Ensayos de crítica histórica (pág. 75 a 79) que existe una relación entre el Códice Ramírez y la Historia del padre Sahagún. Se basa en la comparación de uno de los augurios que tuvieron mexicas sobre la llegada de los españoles.

1940:

Edmundo O'Corman en un "Estudio preliminar" a la edición de 1940 de la Historia natural y moral, de José de Acosta, se ocupa principalmente de la acusación de plagio que se hizo en contra de Acosta. Hace un resumen de por quiénes y cómo se lanzó dicha acusación y luego presenta unas consideraciones en defensa del padre Acosta. La confesión que hace Acosta en el libro VI, capítulo primero, al citar al padre Tovar, lo exonera de su cargo de plagiarlo. Al igual que Beauvois, el autor piensa que Tovar había extractado el trabajo de Durán, extracto que le paso a Acosta. Es un rasgo de copiarse unos a otros los antiguos escritores de Indias sin decir la procedencia es un rasgo general que caracteriza esa literatura.

1944:

Robert H. Barlow, en una nota al calce en su artículo titulado "Los dioses del templo mayor de Tlatelolco", se refiere a los dibujos que llevaba la "Cronica X", los cuales se conservan en el Códice Ramírez y en el Atlas de Durán. Para esto presenta una tabla de correspondencias entre estos dos códices. (Barlow sólo conoció la edición incompleta de Phillips del Manuscrito Tovar, por esta razón no lo incluye). Mediante este cotejo de dibujos, Barlow nos proporciona datos acerca del estilo indígena que te

nfa la "Crónica X"; un estilo que observaba la ley de la frontalidad y empleaba glifos conocidos para representar los cerros, el agua, los nombres de los señores, de los pueblos, etcétera. Barlow de muestra que tenfa colores por unas anotaciones en nahuatl que aparecen en algunas de las láminas del Código Ramfrez. El autor se inclina a creer que la "Crónica X" fue prehispánica y que el copista del Código Ramfrez conservó sus detalles con menos habilidad, pero con más precisión que el copista del Atlas de Durán. Este último mejor dibujante según las luces europeas, que además interpoló todo un género de detalles dignos de Churriguera y que no existieron en el original. La conclusión de Barlow puede resumirse así: las dos fuentes se reducen a una sola y para hacerse una idea acerca de la versión original, de la mayor parte de los dibujos de habrá que examinar las dos variantes, el Atlas y el Código Ramfrez, y restaurar lo que debieron tener a la vista los pintores de ambos libros.

1945:

El mismo autor escribió un artículo muy interesante sobre el problema de la relación que existe entre las crónicas que estudiamos, el cual lleva como título: "Cronica X", versiones coloniales de la historia de los mexica-tenochca". El autor establece la hipótesis de la supuesta "Crónica X", tomando en cuenta las semejanzas que existen entre las diferentes crónicas. Para esto se apoya en que el padre Durán menciona varias veces en el tratado histórico que vió una "historia" y a ésta es a la que Barlow llama "Cronica X". Según nos dice el mismo autor parece ser que Tezozo

moc también vió esa "historia", pero no lo confiesa. Barlow al igual que -
 Bandelier opina que el Códice Ramfrez y el Tovar de Phillips, son obra de
 un mismo autor y además que son la misma obra. Continúa el autor dicién-
 do que el Tovar de Phillips -Códice Ramfrez es una versión corta de la -
Historia de Durán (misma opinión que había expuesto Eugene Beauvois), -
 con uno que otro dato tomado de otra fuente y finalmente, que del Phillips-
 tomó Acosta sus datos. Basado Barlow en los profundos paralelos o seme-
 janzas entre las crónicas, llega a la conclusión de que Diego Durán por un
 lado, y Alvarado Tezozomoc por otro, pero sin que hubiera relación entre
 ellos, derivan sus obras de una misma fuente, la llamada "Crónica X" po-
 dría ser la primera y desaparecida historia de Tovar, pero un estudio he-
 cho por el doctor Alfonso Caso relativo a la fiesta Toxcatl mencionada en
 el Códice Ramfrez, le hizo cambiar de parecer. A esta publicación se le
 añadió al artículo del doctor Caso, que enseguida estudio.

1945:

Robert Barlow insertó en su estudio de "La Crónica X", un apéndice
 titulado "Una fecha en el Códice Ramfrez, por Alfonso Caso". Este au-
 tor pretende establecer la fecha de realización de la "Crónica X". Para es-
 to analiza una referencia que hace el Códice Ramfrez, y también el manus-
 crito de Durán, sobre la fiesta Toxcatl celebrada el 19 de mayo.

Como resultado de este estudio, el doctor Caso llega a la conclu-
 sión que esta fecha sólo pudo ocurrir en los años de 1535 a 1539, período-
 en que Tovar no había nacido.

De esta manera el autor presenta dos posibilidades: primera, que el dato proporcionado por el Códice Ramírez y por Durán sea falso, en cuyo caso el Códice Ramírez sí pudo ser redactado por Tovar, tomando su información de los indios y de las pinturas antiguas;. Segunda posibilidad, que Tovar o Durán o ambos, hayan tomado sus datos de una crónica indígena, probablemente escrita en náhuatl entre 1536 - 1539, en cuyo caso Tovar puede ser el autor de la traducción que ahora conocemos como Códice Ramírez, pero de ningún modo del original, pues se escribió antes de que él naciera.

Robert H. Barlow se inclinó por la segunda posibilidad. Según el nuevo dato, nos dice Barlow, la "Crónica X" se escribió hacia 1536 - 1539, y sería en tal caso un documento proporcionado a Tovar por los indios historiadores de México, Texcoco y Tula, cuando estaba comisionado por Don Martín Enríquez, y no un documento escrito por Tovar y dictado por los indios en la misma ocasión.

1945:

Robert H. Barlow ensaya en su artículo, "La Guerra de 1473 en la "Crónica X", la reconstrucción de dicha crónica, mediante un incidente de la historia de Tlatelolco. Utiliza el método ya propuesto en su artículo de la "Crónica X", el cual es el siguiente. Primero: considerar como datos de la "Crónica X" aquellos episodios que figuran en ambas crónicas. Segundo: cotejar y depurar los nombres de personas y lugares, comparando las versiones de ambos cronista, y substituir estas formas reconstruidas en -

cada lugar en que figuran las variantes. Tercero: aceptar los datos que aporta Durán, al introducir las frases como "dice la crónica", "cuenta la historia", y otras semejantes, aunque sean episodios omitidos por Tezozomoc. Cuarto: elegir los términos que en idioma mexicano cita Tezozomoc, siempre que sean preferibles alas generalidades de Durán. Y por último: cotejar los dibujos entre las versiones del Códice Ramírez y las de Durán.

1945:

Fernando Sandoval nos presenta un trabajo de comparación de los diferentes manuscritos (la Historia de Durán, el Códice Ramírez, y la Historia de Acosta), dentro de una perspectiva histórica. Además expone algunos datos biográficos de Diego Durán, como algunas notas históricas de la Historia de Durán vinculadas con el Códice Ramírez y la Historia natural y moral de Acosta. Opina el autor al igual que Beauvois, que el Códice Ramírez es una condensación de la Historia de Durán. Esa condensación dice Sandoval, es la Segunda Relación de Tovar. El autor estudia principalmente la relación de la conquista de México por los españoles haciendo un cotejo entre los manuscritos citados. En cuanto a las ilustraciones de Durán dice lo siguiente: el hecho de que las pinturas y jeroglíficos de su Atlas no tengan la técnica de los pintores indígenas, se debe a que son copias de los códices que le enseñaban los indios, hechos por copistas españoles seguramente. El estudio aparece bajo el título siguiente: "La relación de la conquista de México en la Historia de Fray Diego Durán".

1947:

Ignacio Bernal, en su trabajo titulado "Los calendarios de Durán: - más confusión alrededor de la Crónica X", tiene como objeto indicar que la primera alternativa que presenta el doctor Caso, podría ser la más probable o, cuando menos, que los datos calendáricos no son suficientes para - apoyar ninguna de las dos alternativas. Concluye que, al no conocerse la - fecha en que se escribió la "Crónica X", ésta puede ser o no la primera - versión ya perdida de la historia de Tovar.

1951:

George Kubler y Charles Gibson en la publicación del Calendario - Tovar, exponen un estudio bastante minucioso sobre dicho calendario. Gibson en la primera parte del estudio examinalo referente a los datos biográficos de Tovar, la fecha en que se realizó el Manuscrito Tovar y su relación con el resto de los manuscritos. Sus investigaciones revelan que el padre Tovar fue definitivamente más que un mero copista del trabajo de Durán ya que diferencias importantes distinguen su trabajo. También muestra, el autor, que Tovar tuvo algunas fuentes que no tuvo Durán, pues el primero fue el iniciador de un grupo de escritores que consignan una dinastía de sucesión de los señores mexicas, desconocida en otros documentos anteriores. En esta primera parte, Gibson manifiesta que el manuscrito - de la "John Carter brown Library" es el que utilizó el P. José de Acosta en las noticias que consignó en su historia respecto a los antiguos pobladores de México. Afirma además que el texto de la historia antigua de los mexicas, contenido en el Manuscrito Tovar, es una condensación de la Historia

de Durán hecha por el P. Tovar. Se trata de una de las dos versiones de la segunda relación de Tovar, y esta es la obra que Tovar le pasó al P. Acosta, para que la incluyera en su obra. La otra versión es el Códice Ramfrez. Continúa el autor diciendo que los dibujos o pinturas de la segunda relación de Tovar, son versiones del Atlas de Durán.

En cuanto al Manuscrito Tovar y al Códice Ramfrez, nos dice Gibson que, debido a que ambos manuscritos están escritos por diferente mano, uno de los dos tiene que ser de la mano de Tovar. El primero se le atribuye al P. Tovar, en la página del título así lo especifica, "de mano escrito"; por lo que Gibson supone, o que Tovar copió al Códice Ramfrez omitiendo las etimologías o que el Códice Ramfrez fue copiado del Manuscrito Tovar con las etimologías interpoladas. En la primera posibilidad, Tovar viene a ser un simple copista de una condensación ya hecha de la Historia de Durán. En la segunda posibilidad el texto de Tovar es la primera condensación de la obra de Durán, ambos manuscritos contienen material que no se encuentra en la Historia de Durán. El autor nos presenta una posible solución para determinar si el Manuscrito Tovar precede al Códice Ramfrez o viceversa. Para esto hay que compararlos con el de Durán y probablemente el documento más a fin con el Durán sea el primero, mientras que el otro sería una copia tardía.

1953:

Luis Leal nos proporciona una visión global del problema entre las diferentes crónicas, pero trata de manera especial al Códice Ramfrez.

Concluye en su artículo lo siguiente: Diego Durán, usando las mismas pinturas que utilizó Tovar para su primera relación, escribió una extensa historia sobre el mismo tema, dando fin a su obra en 1581. Siete años más tarde muere y sus papeles pasan a manos de Tovar. Para 1586 el padre Acosta se hallaba en México y, tal vez, antes de partir el siguiente año, encargó al Padre Tovar le escribiera algunas noticias sobre los antiguos mexicanos. Tovar, valiéndose del manuscrito del padre Durán, escribió hacia 1588 una "Historia Mexicana", enviada a España a José de Acosta, quien la incluyó en su libro VII. El manuscrito enviado al padre Acosta, o una copia sacada de él, fue a parar a Inglaterra. No hay duda de que de esta segunda Historia del padre Tovar, quedó copia en México, y este es el llamado Códice Ramírez.

El estudio apareció bajo el título de "El Códice Ramírez".

1954:

Angel María Garibay, en su "Historia de la literatura náhuatl", se interesó por la hipótesis de Barlow sobre la "Crónica X", pero también señala que tiene algunos puntos que habrían que aquilatarse.

1967:

Jose María Garibay en la introducción a la edición de 1967 de la Historia de Durán, nos presenta una serie de notas críticas sobre este autor y su obra, Además expone su hipótesis sobre la "historia" que tanto menciona Durán, esto es, sobre la crónica primaria que Barlow nombró "Crónica X". Un indio docto pone por escrito lo que ha visto en los códices y

lo que sabe de memoria. De este escrito se sacan copias que van a dar a diversas manos. Durán adquiere una que será también utilizada más tarde por Tovar. Tezozomoc halla otra copia y de ella saca sus noticias. De Durán y de Tovar, fundados en esta crónica misteriosa, toma Acosta sus noticias.

1968:

Donald Robertson nos proporciona sus observaciones al manuscrito de Diego Durán que se encuentra en Madrid. Muestra que, en muchas ocasiones, las ilustraciones del Atlas fueron recortadas de un manuscrito antiguo y puestas en su posición presente; algunas de ellas están compuestas de varios trozos. Estas ilustraciones a veces tienen en el reverso fragmentos de textos en español. Hay que notar que estas láminas que han sido pegadas ocurren, en general, en el tratado de los ritos y en el calendario. Del tratado histórico, nos dice Robertson, que la última lámina, la fundación de Tenochtitlan, es la primera de las láminas que han sido pegadas y la única en este tratado. Robertson propone tres hipótesis que son las siguientes. Primera hipótesis: existió un manuscrito antiguo del cual se copió el manuscrito de Madrid hasta el final del tratado histórico. De aquí en adelante, las ilustraciones ya no fueron copiadas, sino recortadas del manuscrito antiguo y utilizadas después de que se copió la prosa. Este cambio se explica, nos dice el autor, como el resultado de una pérdida de interés en las ilustraciones, o por la pérdida del artista competente o por la presión del tiempo. Segunda hipótesis: el tratado histórico, menos la

última lámina, es el original, y el texto de los otros dos tratados fue copiado del original con las ilustraciones recortadas y pegadas. Como tercera y última hipótesis: es posible que las ilustraciones que han sido pegadas procedan de un manuscrito que no está directamente relacionado al manuscrito de Madrid. Este estudio lleva el título siguiente "Paste-over illustrations in the Durán Codex of Madrid".

1971:

Fernando de Horcasitas y Doris Hayden en la traducción que de dos de los tratados de la Historia de Durán titulados Book of the God and Rites and the Ancient Calendar, dedican algunas notas a la obra en general y escribe otras acerca del problema de la "Crónica X", los propósitos de Durán para escribir su obra, el ambiente histórico que prevalecía y otras serie de reflexiones.

1972:

Jacques Lafaye, en la introducción y notas que hace al Manuscrito Tovar, tiene como finalidad terminar con la controversias surgidas en torno a la originalidad de la segunda historia de Tovar, al comparársela con la Historia de Durán y la Crónica de Tezozomoc, y además poner fin a la acusación de plagio del manuscrito de Tovar en relación a Acosta. El sentido de la edición del manuscrito es, dice el autor, dar un paso hacia la comparación entre las diferentes historias que resultan de la hipotética "Crónica X". Dirige su investigación hacia una dirección opuesta a la de Robert Barlow, pero complementaria con ésta. Desea mostrar que Tovar,

tuvo acceso a otras fuentes que no tuvo Durán. En lugar de reconstituir las analogías presentes entre los manuscritos, el autor estudia las diferencias que los separan, esto es: Diego Durán prolonga su relato hasta el momento en que Cortés llegó a las Higueras. A diferencia de Durán, Tovar interrumpe su relato con el episodio de la noche triste. Tezozomoc lo suspende con la llegada de Cortés a Tlaxcala.

Esas variantes presentadas por Durán, Tezozomoc y Tovar, en relación con una fuente hipotética común, se explica en parte, dice J. Lafaye; por el hecho de que estamos en presencia de una cultura oral con una tradición pictográfica en el momento en que es transpuesta con una lengua completamente diferente y de una escritura silábica. Además los cambios que presentan estas obras se deben quizá a la promulgación de la Cédula Real de 1577 que creó un clima de persecución, ya que no permitía que se escribieran relatos de superstición sobre la manera de vivir de los antiguos mexicanos, ni tampoco sobre sus creencias políticas. Los relatos tenían que ser escritos de la manera que no arriesgara su confiscación ni su prohibición.

1974:

Jackeline de Durand y E. J. de Durand escriben una reseña sobre el estudio que hace Jacques Lafaye a la edición "princeps" del Manuscrito Tovar en 1972.

1974:

Thelma D. Sullivan hace un estudio donde comparó las láminas de -

Durán y del Código Ramírez que muestran el establecimiento de los mexicanos en Coatepec en el transcurso de su peregrinación, y hace una interpretación de los glifos onomásticos que aparecen en ellas. El artículo lleva el nombre de "Reminiscencia glífica de un mito antiguo"

1975:

Gonzalo de Obregón escribe unos comentarios en torno a algunas de las láminas del Atlas de Durán. Nos dice el autor, que estas láminas realizadas a la acuarela debieron ser ejecutadas por tlacuilos bajo la dirección inmediata de Durán, ya que traducen su pensamiento. Varios artistas deben haber intervenido; se ven por lo menos tres pintores diferentes. Que los ejecutantes son indígenas nos dice Obregón, lo demuestra el conocimiento que poseen de la indumentaria prehispánica; además son artistas educados en el cristianismo. Su libro se titula, Los tlacuilos de Fray Diego Durán.

1977:

Stephen Colston, en un artículo que titula, "A comment on dating the "Cronica X", presenta sus dudas en cuanto a que dicha crónica haya sido el documento común que usaran Durán y Tezozomoc, En su opinión, aun que las similitudes presentes en ambas crónicas parecen indicar que se derivan de una fuente común, también hay una serie de variantes demasiado numerosas que indican que no fue una sola fuente la utilizada. El propone que la fuente común fue una rama de la historia oral tenochca, escrita en varias ocasiones, de las cuales Durán utilizó una de las copias y Tezo-

zomoc otra. El propósito principal de su artículo es sugerir la fecha de la "Crónica X". De los tres tratados que componen la Historia de las indias de Diego Durán, es en el histórico donde Durán utilizó la "Crónica X". En análisis que hace el doctor Caso en 1945, sobre la posible fecha de esta crónica, se basa en una fecha que aparece en el Libro de los ritos y no en el tratado histórico. Por consiguiente sus observaciones no tienen que ver con la "Crónica X", ya que esta se utilizó sólo en el tratado histórico. Colston concluye que la fecha de composición de la "Crónica X" hay que buscarla en los comentarios que hace Durán cuando menciona que la "historia" fue escrita en nahuatl, haciendo uso de palabras latinas. Esto implica claramente que fue hecha después de la conquista. Durán completó su Historia en 1581 y probablemente la comenzó al terminar el Calendario, en 1579. Estas dos fechas podrían ser el "terminus ante quem". El dato que nos podría dar el "terminus post quem" es precisamente cuando Durán dice que la "historia" fue escrita por un indígena. Si este indígena era un adolescente o adulto para la época de la conquista, hay que tomar en cuenta un tiempo necesario para su aprendizaje del alfabeto latino. Si el autor era un niño para esa época, unos veinte años tienen que haber pasado en lo que aprendió el alfabeto y escribió la crónica. El mismo período de tiempo hay que tomar en cuenta si el autor de la "Crónica X" fue un mestizo. El "terminus post quem" sería, c 1531.

Estas son algunas reseñas donde se señalan noticias breves de las láminas de la Historia de Durán, el Manuscrito Tovar y el Códice Ramírez:

1920:

Paul Radin, The Sources of authenticity of the ancient Mexicans. El autor se refiere a los temas que abarcan las láminas del Atlas de Durán y del Códice Ramírez. Además nos proporciona unas notas en torno a las pinturas de ambos códices.

1933:

Julián Paz, Catálogos de manuscritos de América existentes en la Biblioteca de Madrid. El autor menciona los títulos de cada una de las ilustraciones de la Historia de Durán, así como algunos datos sobre el nombre del autor, la fecha de la obra y sus dimensiones.

1955:

José Alcina Franch, "Fuentes indígenas de Méjico. Ensayo de sistematización". El autor se refiere al Códice Ramírez y al Atlas de Durán en las páginas 450 y 451.

1957:

Miguel León Portilla y Salvador Mateos Higuera, "Catálogo de los códices indígenas del México Antiguo". Se hace una descripción breve del Atlas de Durán y del Códice Ramírez. Este catálogo aparece también en un apéndice al Libro Precolombino de Manuel Galich.

1964:

John B Glass, Catálogo de la colección de códices. Véanse las páginas 143 y 154, donde se describen las características más sobresalientes.

del Código Ramírez y de la copia de la Historia de Durán que se encuentran en el archivo de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia.

1966:

Luis Azcué y Mancera, Códices indígenas. Se hace mención de algunos datos sobre la Historia de Durán y del Código Ramírez.

1972:

Victor Manuel Castillo Farreras en homenaje a Nezahualcoyotl publica un artículo titulado, "Nezahualcoyotl. Crónica y pintura de su tiempo", hace referencia a tres de las láminas de la Historia de Durán, con un breve comentario sobre cada una de ellas. Estas son; la elección de Acamapichtli, la del primer Motecuhzoma y la guerra entre tepanecas y mexicas.

1975:

John B. Glass, A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts, No. 114 Historia de Fray Diego Durán, No. 364 Segunda Historia del Padre Tovar, No. 365 Manuscrito Tovar, No. 366 Código Ramírez. En esta serie de notas se da una reseña descriptiva y una síntesis bibliográfica de cada uno de los códices mencionados. Opina el autor que las láminas del Manuscrito Tovar son ejecuciones ambiciosas en color, quizá con recursos técnicos más indígenas que las del Durán, mientras que las del Código Ramírez son esbozos lineales mal acabados y generalmente sin color. Las

ilustraciones de las dos versiones del Tovar difieren notablemente en su estilo, pero es evidente su dependencia con el Atlas de Durán.

Ediciones, copias y traducciones de la Historia de Durán, el Manuscrito Tovar y el Códice Ramírez:

HISTORIA DE DURAN

Ediciones:

1867:

La primera edición de la Historia de las Indias de fray Diego Durán fue dirigida en México por José F. Ramírez y se basó en la copia hecha para él en 1854. Para su edición, Ramírez dividió el material en dos tomos por considerar que la impresión en un solo cuerpo saldría demasiado voluminoso. (88) En este año se publica en la Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, tan solo el primer tomo debido a que Ramírez tiene que marcharse al extranjero. (89) En este tomo se incluye únicamente el tratado histórico y las ilustraciones que han sido reunidas en lo que Ramírez llamó Atlas, por no parecerle conveniente conservarlas intercaladas en el texto, (90) como aparecen en el manuscrito de Madrid. En esta publicación se eliminaron los marcos que tienen cada una de las ilustraciones haciendo que la reproducción de estas sea deficiente. (91) La reproducción de -

las láminas fueron impresas en la litografía de Jules Desfortes en París. -
(92) En este volumen se incluyen unas notas de J. F. Ramírez sobre Durán y su obra.

1880:

En este año se concluye la edición de la Historia de Durán, terminando el tratado histórico y agregando los otros dos tratados, el de las fiestas y ritos, y el calendario. Este tomo se debió a don Gumesindo Mendoza, director entonces del Museo Nacional, (93) y fue impreso en la Imprenta de Ignacio Esclante, en México.

1951:

La edición de 1867 y 1880 fueron reimprimadas en este año de 1951.

1967:

Angel Marfa Garibay se encarga de preparar la edición paleográfica del manuscrito de Madrid en dos tomos con introducción, notas, un vocabulario de las palabras indígenas y 116 láminas en facsímil y a color. - Las ilustraciones han sido reunidas al final de cada tomo, pero mantienen su relación con el texto ya que se le ha puesto el capítulo y las páginas a la que pertenecen. El tomo primero incluye, el libro de los ritos y ceremonias, y el calendario antiguo; el tomo segundo, el tratado histórico. Esta edición fue impresa en la Editorial Porrúa.

Se han llevado a cabo otra serie de publicaciones parciales de la obra y de las láminas.

Copias:1854:

En el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología e Historia de la ciudad de México, se conserva una copia de la Historia de las Indias de Fray Diego Durán, bajo el número 556 de la Colección Antigua. Esta se hizo para José F. Ramírez en 1854 y fue sacada del manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. (94) Fue copiada fielmente y la parte de las ilustraciones fueron calcadas con toda escrupulosidad. (95) Este volumen se encuentra encuadernado con 499 hojas de texto en papel europeo y mide 37x27 centímetros. (96) Se insertó una copia de las observaciones escritas por Francisco González de Vera, al Sr. Ramírez, sobre el Manuscrito de Madrid.

Alfredo Chavero, en unas notas que escribe para la edición de 1^o del Códice Ramírez y de la Historia de Tezozomoc, nos dice que al ser ocupado México por el gobierno nacional, se creyó que se había perdido esta copia, pero tuvo noticias de que se encontraba con otros documentos en el Colegio de Minería y afortunadamente lo encontró en buen estado. (97)

Existen además otras copias del Manuscrito de Madrid como la que se encuentra en la "New York Public Library" y la que está en la Biblioteca del Congreso en Washinton. (98)

Traducciones:

1971:

Fernando Horcasitas y Doris Hayden traducen al inglés dos de los tratados que componen la Historia de Durán: el libro de los ritos y el calendario.

Manuscrito Tovar:

Ediciones

1860:

El coleccionista inglés Sir Thomas Phillips, publicó en este año el Manuscrito Tovar, con el título siguiente: Historia de los Yndios mexicanos. (99) Como ya hemos dicho, es una edición incompleta.

1972:

En este año se llevó a cabo la edición "princeps" del Manuscrito Tovar, en español, seguido de una traducción al francés de don Constantino Aznar de Acevedo y revisada por el profesor Jacques Lafaye. Esta publicación incluye numerosas notas efectuadas por J. Lafaye. Fue impresa en la editorial Akademische Druck-u, Verlagsanstalt de Graz, Austria.

Copias:

Todavía no se ha hecho ninguna copia del Manuscrito Tovar.

Código Ramírez:Ediciones1878:

Don José María Vigil publica en este año la primera edición del Código Ramírez, intitulado, Relación del origen de los indios que habitan en esta Nueva España según sus historias ... va antepuesta a la Crónica mexicana de D. Hernando Alvarado Tezozomoc. J. F. Ramírez preparó el manuscrito para su publicación, anteponiéndole una "advertencia" y algunas notas, pero muere antes de que fuera publicada.⁽¹⁰⁰⁾ Un comentario de don Manuel Orozco y Berra acompaña esta edición, junto con un breve estudio de Alfredo Chavero.

1944:

La editorial Leyenda hace otra edición del Código Ramírez, pero no es más que una reproducción de la de 1878.⁽¹⁰¹⁾

1947:

La librería Anticuaria, Guillermo Echániz, presenta una paleografía histórica del código. Actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Antropología de México y contiene 32 láminas reproducidas a color (:).⁽¹⁰²⁾

1975:

La Editorial Porrúa ha reimpresso el Código Ramírez, ante puesto a la Crónica de Alvarado Tezozomoc; va anexo un estudio de cronología

por el señor Orozco y Berra.

1979:

La editorial Innovación ha reimpresso el Código Ramírez, con anexo de cronología, por el señor Orozco y Berra.

Copia:

Cuando Alfredo Chavero compró la Biblioteca del Sr. José Fernando Ramírez vendió el manuscrito del Código Ramírez, además del original había una copia la cual regaló a su amigo, D. Manuel Orozco y Berra. (103) Se desconoce actualmente el paradero de esta copia. (104)

Traducciones:

1903:

El Código Ramírez fue traducido al francés por Desiré Charnay y publicado, en París en 1903, en la editorial de Ernest Leroux. (105) Esta edición, se basa en la de 1878 y se reproducen las láminas en menor escala. (106) Se incluye como prefacio una carta que A. Chavero escribió para que sirviera de prólogo a la traducción. Su título es el siguiente: Manuscrit Ramírez/ Histoire/ de/ L' Origine des indiens/ qui habitent la Nouvelle Espagne/ selon leurs traditions/. (107)

1920:

Paul Radin hace una traducción parcial al inglés del Código Ramírez, en "The sources and authenticity of the history of the ancient mexi-

cans, University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, vol. XVII, no. 1, pp. 67-123". (108) Contiene sólo las primeras 77 páginas. (109)

4. - ANALISIS FORMAL

Lámina I (ver Durán, 1967, lámina 2).

Cuevas de los siete linajes.

1. - En esta escena se representan siete cuevas distribuidas en dos filas; cuatré en la parte superior y tres en la inferior. En el interior de las cuevas se han colocado grupos de personajes que pueden ser de dos hasta cinco, en actitud aparente de diálogo. Los hombres se dibujaron sentados en el suelo y ataviados con tilmas anudadas en un hombro. Las mujeres se encuentran arrodilladas y llevan faldas (cueitl) y huipil con un adorno rectangular sobre el pecho, además dos trenzas levantadas y recogidas al frente formando dos cuernitos pequeños. A los lados de las cuevas se observa vegetación.

2. - Las cuevas han sido dibujadas a base de un cuadrado que tiene, en sus extremos inferiores y en el centro superior, lo que probablemente es la representación del glifo de piedra, dando a entender que se trata de algo pétreo.

3. - La Historia de Durán nos dice que la representación de esta escena se refiere a las "... siete cuevas donde habitaron tan largo tiempo, las cuales desampararon para venir a buscar esta tierra ..." (1)

... a las cuales cuevas llamaban Chicomóztoc ... (2)

... estas cuevas son en Teoculuacan, que, por otro nombre, se

llama Aztlan ... (3)

los que salieron de aquellas siete cuevas fueron ... (4)

(siete tribus de gentes) (5)

los Xuchimilcas, los Chalcas, los Tepanecas, los Culhuas y los Tlahuicas y Tlaxcaltecas... (6)

y la nación mexicana ... (7)

4.- Dentro del espacio pictórico, las cuevas no están distribuidas de manera igual, aunque sí equilibradas en relación a un eje vertical. Ocupan intervalos rítmicos y regulares, estando las del centro en un nivel más bajo y quedando las cuevas de los lados en un nivel más alto.

Los elementos, por lo tanto, no están dispersos, como ocurría en ocasiones en los códices prehispánicos, sino ordenados rítmicamente.

Las posiciones de las figuras todavía nos recuerdan en algo a las posturas de los códices prehispánicos, pero aquí las actitudes de las figuras son bastante naturales y se han señalado vistas de tres cuartos que no se presentaban en aquellos códices. También podemos decir que estas figuras son más bien de proporciones alargadas y de cabezas pequeñas y muy alejadas de los cánones indígenas, de cabezas grandes y brazos pequeños.

Se ha utilizado una línea de contorno que varía de anchura, según sea necesario, y que define formas redondeadas. Es aplicada para impartir volumen a las cuevas y en ocasiones para darle sombra y volumen a las figuras. El color se ha empleado en forma de línea muy amplia, a ma-

nera de marco de las cuevas, y para dar sombras y contraste que resultan del volumen de las figuras.

Para las plantas se ha aplicado el color en pinceladas curvas muy amplias, que muestran el follaje y que contribuyen a un cierto movimiento pictórico dentro de la pesadez de las cuevas.

Lámina 2 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina I).

Cuevas de los siete linajes que poblaron en México y alrededor dél.

1.- Esta escena está formada por siete cuevas dispuestas en dos secciones: cuatro en la superior y tres en la inferior. Dentro de cada una de las cuevas observamos grupos de dos, tres o cuatro personajes, en actitud aparente de diálogo. Los hombres, sentados en el suelo, portan una blanca bordeada de rojo; las mujeres, apoyadas sobre sus rodillas llevan el cabello levantado sobre la cabeza de manera que formara dos cuernitos pequeños. Ellas visten faldas y huipiles, con adornos rojos rectangulares sobre el pecho, que combinan con una cenefa del mismo color. A los lados de las cuevas se observan pinceladas de color verde, lo que podrá sugerir la vegetación.

2.- El glifo prehispánico de piedra parece haber sido utilizado para darle la forma circular que tienen las cuevas, por lo que es muy distinta a la manera de pintarse en el Atlas de Durán.

3. - Se trata de las "... siete cuevas, de donde salieron siete caudillos de los Nauatlaca, que poblaron esta Nueva España"⁽⁸⁾ Estas siete cuevas se localizan en las ... dos provincias, la una llamada Aztlan, que quiere decir "lugar de garcas", y la otra se dice Teoculuacán que quiere decir "tierra de los que tienen abuelos divinos" ...⁽⁹⁾

Además, en el texto se nombran los siete linajes y el significado de cada uno de estos nombres. Durán en su Historia solamente menciona los nombres.

4. - Dentro del espacio pictórico se han distribuido siete cuevas en dos filas paralelas, señalando un eje horizontal. Están distribuidas cuatro en la parte superior y tres en la inferior, muy próximas unas de las otras quedando un espacio muy reducido entre cada una de ellas. Esta carencia de espacio que resulta entre cada una de las cuevas nos recuerda un poco al "horror vacui" presente en los códices prehispánicos. Están dibujadas a base de un conjunto circular compuesto por lo que puede ser parte del glifo de piedra. Se han trazado sin tener en cuenta la perspectiva, tampoco se marcó línea de piso por lo que las figuras parece que flotan en un ambiente sin espacio definido. La representación del conjunto es acorde a la manera conceptual prehispánica, esto es, no hay interés hacia un acercamiento figurativo de las cosas.

Las figuras son de posturas más bien rígidas, siguiendos, éstas, un eje vertical. A los hombres se les ha dibujado de perfil y sus brazos se han ocultado bajo sus tilmas, esto hace que estas figuras se conviertan en

formas muy cerradas. Por el contrario, las mujeres se encuentran ligeramente de tres cuartos y en ocasiones sus brazos dan la impresión de ser elemento añadidos, como ocurría en los códices prehispánicos.

Las cuevas han sido modeladas a base de tonos de color ocre y las tilmas blancas han sido sombreadas en los bordes. Las plantas se dibujaron usando pinceladas curvas muy amplias que contribuyen, al igual que las formas de las cuevas a darle cierto movimiento a la representación. Como en los códices prehispánicos, se utilizaron pequeñas líneas para simbolizar el cabello.

Lámina 3 (ver Códice Ramírez, 1975, lámina I)

Siete Cuevas.

1. - En esta lámina vemos representadas siete cuevas, colocadas en dos filas; cuatro en la parte superior y tres en la inferior. En el interior de las cuevas se muestran grupos de dos, tres o cuatro personajes en actitud aparente de diálogo. A los hombres se les dibujó sentados en el suelo y ataviados con tilma; a las mujeres sentadas sobre sus rodillas y ataviadas con falda y huipil, que tiene un adorno rectangular sobre el pecho. Ellas llevan el cabello levantado sobre la cabeza de manera que forman dos cuernitos.

2. - Para la representación de las cuevas se ha utilizado tan solo

la forma circular.

3. - En esta lámina vemos representadas las "siete cuevas de donde salieron siete caudillos de los Nahuatlaca, que poblaron esta nueva España". (10) Estas siete cuevas se localizan en "dos provincias, la una llamada Aztlán, que quiere decir lugar de garzas, y la otra se dicen Teuculhuacan, que quiere decir tierra, de los que tiene abuelos divinos ... "(11)

El Códice Ramírez añade: "La pintura que tienen estas siete cuevas es en esta forma". (12) También añade, cosa que no hace Tovar, el nombre de los pueblos, arriba de cada una de las cuevas de la lámina. Asimismo, incorpora en el texto, la etimología de estas palabras.

4. - Dentro del espacio pictórico están distribuidas las siete cuevas, representadas por medio de simples círculos en dos hileras, cuatro en la superior y tres en la inferior, pero sin dejar espacios uniformes entre cada una de ellas.

En esta lámina vemos que las normas seguidas por el dibujante están bastante apegadas a las seguidas en los códices prehispánicos. Las figuras son de cabezas grandes y se representan de perfil en el caso de los hombres, o con el torso de frente y la cabeza de perfil en el caso de las mujeres. Al suprimirse los brazos y los pies de las figuras masculinas, se convierten así en formas cerradas. En contraste a estas figuras, a las femeninas se les dibujó los brazos, pero estos continúan siendo elementos añadidos.

En general, las figuras muestran un dibujo descuidado y burdo. Se ha utilizado la línea para representar el cabello y además para delinear las formas y darles el volumen.

Esta lámina guarda mayor semejanza con la del Manuscrito Tovar, por la forma circular de las cuevas.

Lámina 4 (ver Durán, 1967, lámina 4)

De la llegada de los mexicanos a esta tierra de México

1. - En la parte central se trazó el glifo de un cerro (tepetl) de color amarillo con una serpiente semienrollada. El cerro está rodeado de agua que contiene peces y otros animales acuáticos y donde crecen plantas. A cada lado del cerro se ha colocado un personaje que se encuentra unido a su glifo onomástico por una línea tenue. Ambas figuras visten tismas blancas, adornan su cabeza con plumones blancos y parecen usar asientos de tule.

2. - El nombre del cerro está dado por los elementos, coatl-serpiente y tepetl-cerro, que siempre representa el signo de lugar. Donald Robertson⁽¹³⁾ nos da las características de este tipo de representación: el signo de lugar es una colina estilizada como la letra D, pero con el lado recto hacia abajo. La Base del signo termina con una franja roja y una amarilla y en algunos casos con una franja azul que los separa.

El agua que rodea el cerro se representa simbólicamente y tiene -

una forma circular asemejando a un estanque el cual tiene en sus orillas - unos discos blancos intercalados con caracoles estilizados. En esta ocasión se ha prescindido de las proyecciones que semejan dedos con los discos blancos en sus extremos que aparecen en otras representaciones del agua. A pesar de que se continua representando el concepto tradicional - simbólico, hay un acercamiento a una interpretación visual por la incorporación de la flora al agua.

Además se han utilizado los siguientes glifos onomásticos: el que corresponde a la figura de la izquierda y está compuesto por los elementos de tetl- piedra y nochtli- tuna, estos signos lo identifican como Tenoch, caúddillo fundador. El glifo de la figura de la derecha se compone de una - bandera-pantli, conejo-tochtli y casa-calli. A Thelma D. Sullivan⁽¹⁴⁾ los glifos le sugieren que se trata de Tochpan, pero Tochpan, dice la autora, es un glifo toponímico y no onomástico, por lo que no concuerda con el contexto de las pinturas. Ella lo compara con la representación del Ramfrez donde se dibujan unos dientes-tlantli en la entrada de la casa-calli. En el Durán, sigue diciendo la autora, los dos glifos de calli y pantli podrían representar el glifo toponímico de Calpan, pero este lugar está en la región de Puebla- Tlaxcala y este lugar no figura en la historia mexicana durante el tiempo de la peregrinación. Ella supone por lo tanto que el glifo tlantli se omitió en el Durán. El conejo, según Sullivan, no es un conejo-tochtli si no una liebre-citli, que según el Códice Florentino es el nombre de un personaje mexicano, pero la narración sobre esta figura falta en el Durán y en el Códice Ramfrez. Termina Thelma Sullivan diciendo que la interpreta-

ción que ella ha dado es la correcta y que es parte de la tradición mexicana que la pictografía prehispánica funcione como una ayuda mnemotécnica.

3. - El texto de Durán nos cuenta lo siguiente: "... y tomaron el camino hacia la parte de Tula, donde su dios los guiaba, y aportaron a un lugar y cumbre de un cerro que se llama Coatepec..."(15)

En entrando que entraron en la tierra de Tulan

Asentados ya y puestos en orden ... mandó el dios en sueños a los sacerdotes que atajasen el agua de un río que junto allí pasaba, para que aquel agua se derramase por todo el llano y tomase en medio aquel cerro donde estaban ...

Hecha la presa, se derramó aquel agua y se tendió por todo aquel llano, haciéndose una gran laguna, la cual cercaron de sauces, sabinas y álamos; pusieronla llena de juncia y espadañas; empezose a henchir de pescado de todo género de los que en esta tierra se cría. Empezaron a venir aves marinas, como son patos, ánsares, garzas, gallaretas, de que se cubrió toda aquella laguna, con otros muchos géneros de pájaros ... (16)

Hinchose así mismo aquel sitio de flores marinas, de carrizales, los cuales se hincheron de diferentes géneros de torcidos, urracas ... (17)

4. - El espacio central está marcado por el conjunto iconográfico de forma cónica, que ocupa el interés primordial de la escena. La serpiente ondulante y sinuosa, contrasta y le da dinamismo a la tradicional forma de cerro. Mientras tanto dos pequeñas figuras cerradas, se encuentran a-

los lados.

Se han dibujado con proporciones esbeltas y de cabezas pequeñas, acercándose de esta manera a los cánones europeos. Ambas figuras ocupan un espacio real con una indicación de un sencillo paisaje al fondo. Por el contrario, el conjunto glífico al centro se ha colocado en una superficie irreal, sugiriendo tan sólo un signo de lugar. Las dos figuras a los lados tienen línea de piso, dibujada con pequeñas líneas horizontales; más no así el conjunto del centro.

El color, en unas ocasiones, y la línea en otras, han sido utilizados para dar sombras. El manejo de la línea es bastante expresivo y sugiere los contornos redondeados de las figuras.

Lámina 5 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina II).

Tula

1. - La imagen central de esta composición está formada del glifo de cerro (tepetl) y una serpiente (coatl) El conjunto está rodeado de agua donde se encuentran peces y crecen plantas, "gavillas de caña"⁽¹⁸⁾ a uno y otro lado del cerro se ha dibujado un personaje en un asiento posiblemente de junco. Ambos llevan tilma blanca bordeada de rojo, sandalias (cactli) de talón, atadas al pie con un lazo rojo, y parte del cabello levantado y sujeto por una cinta también roja. Arriba de sus cabezas, y en la de uno de ellos unido a esta por una tenue línea, se encuentran sus glifos nominales.

2. - Al personaje de la derecha, su glifo, formado por la unión de la piedra y la cactácea, lo identifica como a Tenoch, "héroe fundador". (19) El otro personaje es Tochtzin, que significa, señor conejo y su glifo es - por lo tanto, un conejo (tochtli). De acuerdo con J. Lafaye⁽²⁰⁾ este caudillo era originario de Calpan, como así lo dice el otro glifo que está formado por una casa (calli) y una bandera (pantli).

En esta lámina, el dibujo de la corriente de agua que rodea al cerro, muestra las proyecciones como dedos, presentes generalmente en el glifo de agua y que han desaparecido en el Atlas de Durán.

Aquí también, como en el Durán, se ha utilizado la línea tenue vertical que une al glifo con su personaje en la figura de la derecha.

3. - En el texto encontramos esta referencia sobre la lámina: "Llegados ... con su caudillo y arca al pueblo que agora se dize de Tula, y ba la gente bien disminuida . . . asentados en un cerro que se dice Coatépec, que quiere decir "el cerro de las culebras, Puestos allí mandó el - ydolo en sueños a los sacerdotes que atajasen el agua de un río muy caudaloso que allí pasava, para que aquel agua se derramase por todo aquel llano y tomase en medio aquel cerro en que estavan . . . Hecha la presa, se estendió y derramó aquella agua por todo aquel llano, haziendose una muy hermosa laguna, la cual cercaron de sauzes, álamos, sabinas, etc... - Crióse en ella mucha juncia y espadañas, por cuya causa la llamaron Tula, que quiere decir "lugar de la juncia o espadañas." Comensó a tener grande abundancia de pescado y de aves marinas . . . con otros muchos gé

neros de pajaros ... acudían diferentes maneras de tordos ... cuya armonía, con el canto de las aves que estaban por las arboledas se puso muy deleitoso y ameno aquel lugar, el cual pintan de esta forma ... (21)

Tovar hace mención del significado de Coatepec y además nos dice el por qué de llamarle Tula al lugar, que quiere decir, "lugar de juncia o espadaña". En la Historia de Durán no se menciona ninguna de estas cosas.

4. - El eje central está marcado por el conjunto iconográfico de forma semiesférica que ocupa el espacio primordial dentro de la composición. A las figuras humanas se les ha desplazado hacia los lados, quedando ellas en un primer plano en la escena. No encontramos la perspectiva europea.

A las figuras les falta movilidad, sus cuerpos son rígidos y presentan una leve inclinación hacia atrás, como ocurría en el dibujo indígena. Las proporciones de las figuras muestran algunos cambios en relación con las convenciones del estilo prehispánico: la cabeza es pequeña y el cuerpo, al igual que los brazos y las piernas, son más bien alargados.

Todavía podemos notar una reminiscencia con los códices prehispánicos en lo siguiente: las pequeñas líneas utilizadas para definir las cualidades internas de una superficie, como ocurre al quererse señalar la textura del cabello y del asiento.

Lámina 6 (ver Códice Ramírez, 1975, lámina II)

Cerro de Tula llamado Cohuatepec.

1. - Al centro de la escena aparece el glifo de cerro (tepetl) que lleva en su interior una serpiente (coatl). El cerro está rodeado de agua con peces y a sus orillas crecen plantas y árboles donde se posan unos pájaros. A cada lado del conjunto se ha dibujado una figura sentada en un icpalli, asiento con respaldo, probablemente hecho de juncos. Ambas figuras llevan como vestimenta tilmas anudadas, sandalias con suelas y taloneras, y parte del cabello levantado hacia la parte alta de la cabeza y sujeto por una cinta. Arriba de cada uno de estos personajes se encuentran sus respectivos glifos.

2. - Los glifos onomásticos presentados en esta lámina son los mismos que ya vimos en el Atlas de Durán y en el Manuscrito Tovar; pero, como ya hemos expresado anteriormente, aquí se han añadido unos dientes en la entrada de la casa. Otra diferencia que notamos, es que el conejo ya no parece conejo, sino que se asemeja más, quizá a un perro.

Vemos que son dos los elementos que forman el nombre Coatepec: serpiente (coatl) y cerro (tepetl); pero en esta ocasión el cerro ha perdido sus características prehispánicas. Su representación adopta más una forma escalonada que se aleja completamente de las reglas prehispánicas.

En cuanto a la representación del agua, ésta, aunque incompleta, tiene mayor afinidad con la del Durán, ya que carece de las proyecciones.

como dedos que encontramos en el Tovar.

3.- Esto es lo que nos dice el Códice Ramírez acerca de esta lámina: Llegados ... con su caudillo y arca al pueblo que ahora se dice de Tula, iba la gente bien disminuida ... asentando en un cerro que se dice - Cohuatepec, que quiere decir el cerro de las culebras. Puestos allí mandó el ídolo en sueños a los sacerdotes que atajasen el agua de un río muy caudaloso que por allí pasaba, para que aquel agua se derramase por todo aquel llano, y tomase en medio aquel cerro donde estaban ... Hecha la presa se estendió y derramó aquella agua por todo aquel llano haciéndose una muy hermosa laguna, la cual cercaron de sauces, álamos, sabinos etc... Crióse en ella mucha juncia y espadaña, por cuya causa la llamaron Tula, que quiere decir lugar de la juncia ó espadaña. Comenzó a tener grandes abundancia de pescado y de aves marinas ... con otros muchos géneros de pájaros ... acudían diferentes maneras de tordos... cuya armonía con el canto de las aves que estaban en las arboledas ... se puso deleitoso y ameno aquel lugar, el cual pintan en esta forma. Este es el cerro de Tula llamado Cohuatepec que quiere decir Cerro de culebras y cercado de agua - que tiene juncia y espadaña y aves de volatería de muchas maneras para cazar y mucho pescado. -Los que están pintados junto a él son los primeros pobladores llamados Otomfes, era su ídolo Huitzilopochtli. (22)

Las últimas dos oraciones no aparecen en el Manuscrito Tovar. - Hay que aclarar que ambos manuscritos dan como sinónimos las palabras, chichimeca y otomf. "Los indios desta nueva España ... proceden de dos-

naciones diferentes: la una de ellas llaman Nahuatlaca que quiere decir - gente que se explica y habla claro á diferencia de la segunda nación por-- que entónces era muy salvaje y bárbara, solo se ocupaban en andar á ca-- za, los nahuatlacales pusieron por nombre chichimeca, que significa ca-- zadora, y que vive de aquel oficio agreste y campesino y por otro nombre les llaman otomfes ... (23)

4. - El espacio central se encuentra marcado por el eje del conjunto iconográfico, pero esta vez el cerro se ha dibujado con rasgos bastante naturales al igual que los árboles que están a los lados pero todavía no se pueden tomar como elementos de un paisaje organizado. Han cambiado - las proporciones entre el cerro y las figuras a los lados con respecto a - los dos dibujos anteriores.

Las figuras son de formas cerradas y de proporciones bastante alargadas aunque algo rígidas, planas y esquemáticas. En general en di-- bujo es incompleto y descuidado.

Se ha marcado una línea en la parte inferior del cuadro, quizá pa-- ra sugerir la línea de piso. Una serie de pequeñas líneas se han utilizado para sugerir la textura de los asientos y del cabello.

Lámina 7 (ver Durán, 1967, lámina 5).

De lo que sucedió a los mexicanos después de llegados a Chapultepec.

1. - En la parte central de la lámina se trazó un cerro de color -

amarillo con un chapulfn posado en la parte superior. De su falda nace una corriente de agua y un camino ondulado conduce a su cúspide. En su base se han colocado a unas diez figuras ataviadas con tilmas lisas, presididas por un señor mexicana, tocado por una diadema de turquesas y lleva arriba de ésta, su nombre gliffo, una cabeza de pájaro unida por una línea tenue negra.

A ambos lados del cerro, se enfrentan dos grupos de guerreros se parados por la corriente de agua. Encabeza el grupo de la derecha un señor guerrero vestido de maxtlatl y porta, sujeto a su espalda un adorno de plumas verdes, posiblemente de quetzal y feston de plumas rojas, como también sostiene una macana de filos de obsidiana y usa un escudo rojo, de borde amarillo y colgantes de plumas del mismo color. La sigue un caballero tigre, quien lleva a sus espaldas un estandarte con remate de plumas verdes.

2. - Los elementos que nos dan noticias de que se trata del glifo de Chapultepec, son el cerro estilizado que ya hemos visto, el chapulfn, el camino y la corriente de agua. En esta ocasión en la representación del agua se han omitido los discos y caracoles.

El glifo onomástico está formado por los elementos siguientes: uiyoquizqui-colibrí y iuítl-plumas, lo que nos da el nombre de Uitzilíhítl.

3. - Esta escena trata sobre los sucesos de los mexicanos en Chapultepec. "... y vinieron a parar a un cerro que se dice Chapultepec ...

... eligieron un capitán y caudillo de los más ilustres que en la compañía venía, el cual tenía por nombre Huizililhuitl, para que éste los ordenase y guiase ... (24)

... y aposentados ... y avisados de su dios Huitzilopochtli no ser aquel el lugar donde los trafa y que aparejasen las manos, porque les sería menester, juntamente con el ánimo y esfuerzo de su corazón...

Anteriormente había sucedido que " ... una hermana de Huitzilopochtli, la cual se llamaba Malinalxochitl ... por ser perjudicial y de malas artes y mañas, mandó su hermano la dejasen y le diesen contonada ... Y así la dejaron ... y años después se fue y fundó la provincia de Malinalco ...

... la cual vino a parir un hijo y, enseñándole aquellas malas mañas y hechicerías, después que tuvo edad, contole el agravio que su hermano ... le había hecho ...

El hijo, enojado y airado su corazón, movido por las lágrimas de la madre, le prometió de lo ir a buscar ...

Cópil, que así se llamaba ... empezó a discurrir de pueblo en pueblo, y a encender y mover los corazones de todas las naciones contra la generación mexicana ... (25)

Para lo cual se conjuraron todas las ciudades comarcanas de Azcaputzalco y de Tacuba, Cuyuacan y Xochimilco, Culhuacan y Chalco, para que todos en mancomún los cercasen y matasen ... El cual propósito fue luego puesto en ejecución ...

Pero salióle muy al revés, porque el dios Huitzilopochtli, su tío,

sabiendo su maldad, dio aviso a toda la congregación de los mexicanos ...

Muerto Cópil, no por eso cesó la rebelión, y mal propósito de la gente de la tierra en querer matar y dar fin de los mexicanos ... encendidos en ira y enojo, cercaron todo el cerro de Chapultepec, donde los mexicanos estaban recogidos ...

Los del cerco los empezaron a combatir por todas partes ... (26)

4.- El espacio central está marcado por una forma cónica, mientras que en los extremos se forman, con las posturas de las lanzas de los guerreros, ciertos ejes diagonales. La simetría del espacio central se rompe por medio de la extensión que se proyecta en la base del cerro. Asimismo el camino sinuoso y la corriente de agua le dan un mayor dinamismo a la escena.

Se ha seguido pintando la colina de Chapultepec simbólicamente sin que todavía se insinúe algún elemento geográfico; sólo al fondo de la pintura unas siluetas de montañas, sugieren un paisaje.

El conjunto de figuras establecidas en la base del cerro son de formas cerradas, como en las pinturas indígenas, pero notamos que una de ellas ha virado su cabeza. Al conjunto de guerreros se les ha dibujado igual que a las figuras anteriores, sobreponiéndose unas a las otras pero con un mayor número de diferentes posturas dadas por las posiciones de las piernas y de los brazos. Es interesante notar como se les dió mayor énfasis a unas de las figuras, dándoles mayor espacio para destacarlas del resto, pero a diferencia de lo que ocurría en los códices prehispáni-

cos en donde el tamaño dependía de su jerarquía, todas son del mismo tamaño.

La línea es fluida, y al igual que el color, se ha utilizada para impartir volumen y dar sombras.

Lámina 8 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina IX).

Cerro de Chapultepec.

1. - En el centro de la escena aparece un cerro coloreado de verde con un chapulín en la parte superior. Un camino serpentea a lo largo de la colina y al pie de ésta surge una corriente de agua. A un lado del cerro aparecen cuatro figuras sentadas con los brazos bajo las tilmas blancas; se trata de la gente común del pueblo, (macehualtin) reconocibles, según J. Lafaye, por el corte del cabello y por el manto blanco sin la cenefa roja. (27) Frente a ellas, en un plano más cercano, se encuentra el gobernante quien viste tilma azul de borde blanco adornado con grecas rojas. Completa su atavío una diadema también azul, detenida por un lazo rojo detrás de la nuca. Su nombre, la cabeza de un colibrí, lo lleva unido a su cabeza por una línea punteada.

En el primer plano a la izquierda y en el primero y segundo plano a la derecha, convergen tres grupos de guerreros con escudos de diferente decoración, y macanas de filos de obsidiana. A la cabeza del segundo grupo, vemos a un señor guerrero, reconocible por su tocado de plumas de quetzal y por sus sandalias blancas atadas por cintas rojas. Este señor

está vestido con piel de jaguar y además usa maxtlatl rojo con la cenefa en grecas blancas y rojas. Los otros guerreros no llevan tocado, se encuentran descalzos y usan maxtlatl.

2. - Al cerro de Chapultepec se le representa simbólicamente con la forma típica del signo de lugar y en este caso, a diferencia del Durán, lleva la banda amarilla, la corriente de agua y el camino.

El glifo del gobernante se lee: Uitzilihitl de uiyoquizqui-colibrí y iuitl-pequeñas plumas.

3. - El episodio de la estada de los mexicanos en Chapultepec se narra de esta manera: "Vinieron marchando los mexicanos hacia la gran laguna de México ... hasta venir a llegar a un cerrillo llamado Chapultépec, que quiere decir el cerro de las langostas ... lo qual pintan de esta suerte ...

Llegados a este cerro de Chapultépec, que estava ya junto a la gran laguna de México asentaron allí su real ... Puestos los Mexicanos en este lugar ... Consultaron a su dios de lo que devían hazer; respondióles que esperassen el suceso, que él sabía lo que avyan de hazer ... que estuviesen advertidos que no era aquél el lugar que él avya ellegido para su morada ... porque primero tendrían gran contradicción de donaciones ... Ellos, temerosos ... eligieron un capitán y caudillo de los más ilustres que en su compañía venía: tenía por nombre Uitziliuitl, que significa la pluma del pájaro... (28)

Estando de esta manera los Mexicanos ... en este tiempo la hechicera que dexaron desamparada, que se llamava hermana de su dios, - tenfa ya un hijo, que se llamava Cópil ... a quien la madre avya contado el agravio que Uitzilopochtli le avya hecho, de lo qual recibió gran pena y enojo Cópil y prometió a la madre vengar ... y assí teniendo noticia - Cópil que el exercito mexicano estaba en el cerro de Chapultepec comen- có a discurrir por toda aquella comarca de pueblo en pueblo incitando a - ... que destruyesen y matasen aquella nación mexicana... Uitzilopochtli, muy enojado del caso, llamó a sus sacerdotes y dixo que fuesen ... y que lo matasen ...

Muerto Cópil, movedor de las disensiones, no por eso se asegura- ron los Mexicanos ... y ... luego vinieron exercitos de los comarcanos con mano armada a ellos ... combatiéndolos por todas partes con ánimo de destruir y matar a la nación mexicana ... (29)

4. - El espacio central está marcado por un eje vertical dado por la forma cónica del cerro; y en los lados ciertas posturas de las maca- nas forman ejes diagonales. El chapulín es de tamaño gigantesco y esto- hace que no se guarde una relación con el tamaño de la colina. Esto se - debe a que las imágenes de los manuscritos prehispánicos, y aquí se si- gue ese patrón, expresan ideas o conceptos y no formas visuales del mun- do natural.

El conjunto de figuras sedentes se presentan de formas cerradas; lo contrario sucede con el resto de las figuras en las que se dibujan todos

sus miembros. Pero en general las figuras muestran poca variación en sus posturas casi verticales. Todas se presentan de perfil y, aunque los cuerpos en ocasiones están sobrepuestos para sugerir la profundidad, todavía guardan la claridad de imágenes de los códices prehispánicos. Se han dibujado unas arriba de las otras, para dar así la idea de lejanía o cercanía en substitución de la perspectiva, como también el tamaño de las figuras sigue más un esquema jerárquico social presente en los códice prehispánicos, que no tiene nada que ver con el tamaño real de las personas.

A pesar de la rigidez que caracteriza esta escena, se ha querido contribuir a cierto movimiento pictórico por medio del dinamismo que sugieren tanto el camino sinuoso como la corriente de agua.

El color se ha utilizado para dar sombras y volumen. El suelo se representa con pinceladas de color de diversas tonalidades. En general es una composición asimétrica que no logra una completa unificación de los varios elementos representados.

Lámina 9 (ver Códice Ramírez, 1975, lámina III)

Cerro de Chapultepec.

1.- Vemos al centro de la lámina un cerro con un chapulín en la parte superior, rodeado de árboles. Un camino sinuoso conduce a su cúspide y en la parte inferior se ha representado una corriente de agua.

A un lado del cerro se encuentran cuatro figuras sentadas con los brazos bajo las tilmas lisas. Frente a estas figuras se dibujó al gobernante serrado en un icpalli tejido, ataviado con la tilma orleada y la diadema anudada y adornada con discos. Arriba de él aparece su glifo nominal, la cabeza de un pájaro.

En un primer plano del lado izquierdo y en un primero y segundo plano del lado derecho, convergen dos grupos de guerreros; visten maxlatl y portan escudos, y macanas de filos de obsidiana o lanzas. Una de las figuras de la derecha aparece vestida de piel de tigre y otras llevan unos gorros cónicos

2. - En esta lámina, a diferencia del Durán y el Tovar, el cerro se ha dibujado sin las volutas en su base y sin la franja de color, al pie de ella. Al omitirse estas características, y al dibujarse los árboles, quiere el conjunto un aspecto real, aunque no del todo, pues todavía están presentes las características principales del signo de Chapultepec.

3. - El episodio de los mexicanos que tuvo lugar en el cerro de Chapultepec, se narra en el Código Ramírez de la misma manera que aparece en el Manuscrito Tovar, tan sólo debemos notar que varía en ocasiones la formación de algunas palabras, y se añade: "Cerro de Chapultepec, que quiere decir Cerro de langostas. - Su Dios se llamaba Huitzilopuchtli. (30)

4. - El espacio central está marcado por la forma cónica del cerro, representado esta vez de una forma más real, como ya dijimos.

El conjunto de figuras sedentes es de formas cerradas, en contraste con el resto de los guerreros y del gobernante, que presentan sus miembros superiores e inferiores, pero sus movimientos son muy limitados y no son suficientes para crear efectos de dinamismo. Debido a que el tamaño de lo representado no corresponde a la realidad, más bien la importancia radica en la jerarquía social que va a representar lo dibujado. Notamos que la figura del gobernante es de proporciones desiguales en relación al resto de ellas.

En general son figuras planas, esquemáticas y descuidadas. Es una composición asimétrica, donde se han marcado ejes diagonales con las lanzas.

Lámina 10 (ver Durán, 1967, lámina 6)

De como los Mexicanos avisados de su dios fueron a buscar el águila.

1. - La imagen que vemos al centro de esta lámina está compuesta del glifo de piedra donde descansa un nopal, el cual sirve de soporte a un águila que sostiene con una de sus garras a una serpiente a la cual está devorando. El tunal está situado en una pequeña superficie de agua donde hay plantas, peces y otros animales acuáticos.

A un lado del conjunto se encuentran dos figuras y del otro lado tres. Ellas Visten tilmas decoradas con bordados y grecas; una de las

tilmas presenta, al centro, un elemento que pudiera ser de hojas o pen-
cas de nopal. Otro personaje a la derecha, lleva la tilma de turquesas -
que veremos en los futuros soberanos. Acerca de las tilmas nos dice Jac
ques Soustelle⁽³¹⁾ lo siguiente: cuando eran usadas por los dignatarios -
desplegaban una riqueza extraordinaria de colores y de dibujos; Mientras
que era blanca y sin adornos para los ciudadanos simples. La tilma con-
sistía en una pieza de tela, rectangular, que se anudaba sobre el hombro
o sobre el pecho.

Una de las figuras exhibe el maxtlatl y recordando también lo que
nos dice Soustelle, ⁽³²⁾ era el vestido principal de los hombres, que les -
envolvía la cintura, pasaban entre las piernas y se anudaban por el fren-
te, dejando caer por delante y por detrás los dos extremos que muchas -
veces estaban decorados con bordados y cenefas. Dependiendo de quien -
las usara era una banda muy simple, sin adornos, o más elaborada.

2.- El conjunto compuesto por el agua, la piedra, el nopal y el -
agulla, nos está dando la representación simbólica de la ciudad de Méxi-
co-Tenochtitlan, que significa: el tunal sobre la piedra. La piedra está -
dibujada a la manera prehispánica con sus extremos lobulados. El agua -
orlada con discos y caracoles, también se asemeja a las representacio-
nes de los códices.

3.- La historia de Durán nos dice lo siguiente acerca de la funda-
ción de Tenochtitlan:

"... apareció Hutzilopochtli en sueños a uno de sus ayos que se de-
cía Cuauhtloquezqui y djole ...

"Ya os acordareis cómo os mandé matar a un sobrino mío, que se
llamaba Cópil, y os mandé que le sacádes el corazón y que lo arrojáse-
des entre los carrizales y espadañas ... Pues sabed que ese corazón cayó
encima de una piedra, del cual nació un tunal, y es tan grande⁽³³⁾ hermo-
so que una águila hace en él su habitación y morada. Cada día y encima de
él se apacienta y come de los mejores y más galanos pájaros que halla...

"Encima de este tunal ... la hallareis ... y alrededor de él veréis
mucha cantidad de plumas ... de los galanos pájaros con que esa águila -
se sustenta. Pues a ese lugar donde halláredes el tunal con el águila enci-
ma le pongo por nombre Tenochtitlan.⁽³⁴⁾

Otro día de mañana el sacerdote Cuauhtloquezqui cuidadoso de re-
velar la revelación y aviso de su dios y de dar cuenta al pueblo ... mandó
convocar todo el pueblo ...⁽³⁵⁾

Y así, hijos míos, vamos por entre estos tulares y espadañas, car-
rizales y espesura, que, pues nuestro dios lo dice ...

... pasaron adelante a buscar el pronóstico del águila, y andando
de una parte en otra, divisaron el tunal, y encima de él, el águila, con -
las alas extendidas hacia los rayos del sol ... y en las uñas tenía un pája-
ro muy galano, de plumas muy preciadas y resplandecientes ...

Ellos ... empezaron a llorar y a hacer grandes extremos y ceri-
monias y virajes y meneos, en señal de alegría y contento ...⁽³⁶⁾

En el texto, hemos visto que se refiere Durán a que el águila come

de los mejores pájaros, pero aquí en la lámina se ha dibujado una serpiente en lugar del pájaro. Más adelante, en la lámina 63 del Atlas, veremos que el águila se come al pájaro. En los dibujos de algunos de los códices donde aparece la fundación de México-Tenochtitlan se ha representado, en unos el águila comiendo un pájaro y en otros el águila comiéndose una serpiente.

4. - El águila, de tamaño desproporcionado y posado sobre el nopal, subraya el centro de la composición; a cada lado de ella se encuentra un conjunto de nobles de proporciones alargadas y de cabezas pequeñas. Podemos recordar lo que dice Donald Robertson⁽³⁷⁾ al respecto de este nuevo tipo de proporciones en las figuras: los brazos alargados hacen que los gestos de las figuras se acerquen más a las acciones de los seres humanos, ya que no son como las figuras prehispánicas en las que las prendas de algodón les restringían sus formas, muchas veces sin mostrar los brazos o las piernas. Aquí notamos que dentro de este grupo de personajes hay bastantes variaciones en sus posiciones y de esta manera las figuras en actitudes de movimiento son índice de las nuevas proporciones corporales de influencia europea.

Para representar la laguna se empleó la perspectiva vertical, más sin embargo, la silueta de la montaña al fondo, indica el deseo de insinuar tanto la profundidad, como un paisaje.

La línea es fluida y expresiva y se utiliza con el color para modelar las figuras, así como para crear el efecto del sombreado.

Lámina 11 (ver Códice Ramfrez, 1975, lámina IV)

La laguna de México.

1. - Al centro de la lámina aparece una laguna con peces y plantas, donde se levanta, sobre el glifo de piedra, un nopal que sirve de soporte a un águila que sostiene con una de sus garras, un pájaro. En el Durán, como ya hemos visto, el águila sostiene una serpiente.

Ambos lados del conjunto, cuatro personajes han sido representados con lanzas y están ataviados con tilmas decoradas y sandalias de talonera.

2. - En la representación simbólica de México Tenochtitlan, la piedra guarda sus características prehispánicas como los tres elementos lobulados sobresalientes a cada lado, pero se han cambiado las líneas ondulantes interiores por unas diagonales. Aunque el agua carece de los discos intercalados con caracoles, todavía recuerda al glifo prehispánico.

3. - A un lado de la lámina aparece una leyenda que dice: "Esta es la laguna de México y su Dios era el dicho Huitzilopuchtli. Y estas son las armas de México."⁽³⁸⁾ El resto de la historia que relata el Códice Ramfrez es igual al texto del Manuscrito Tovar, de la (de la lámina IV) - aquí el Códice Ramfrez añade lo que podría ser la etimología de la palabra Tenuchtitlan: "porque tetl es la piedra y nochtli es tunal, y de estos dos nombres componen Tenochtli que significa el tunal y la piedra en que esta

ba, y añadiéndole esta partícula tlan, que significa lugar dicen Tenuchtitlan, que quiere decir lugar del tunal en la piedra. "(39)

4. - La composición tiene un eje central señalado por el conjunto-simbólico que ocupa el interés primordial, enfatizado por el triángulo invertido que forman las lanzas que sostienen las figuras a los lados.

Las figuras muestran poca variación en sus posturas verticales; -son de cabezas grandes y brazos pequeños. Las cabezas están de perfil -como en los códices prehispánicos, pero el torso se representa de tres -cuartos.

La lámina se caracteriza por un dibujo esquemático, donde los rasgos faciales como otros detalles muestran poca preocupación y descuido. La línea es burda y rígida. Es una composición que guarda bastante-simetría.

Se diferencia de la lámina del Atlas de Durán en que, aquí tan sólo se han dibujado dos figuras a la izquierda y el ángulo está mirando hacia ese lado.

Lámina 12 (ver Durán, 1967, lámina 63)

De como los Mexicanos avisados de su dios fueron a buscar el águila.

1. - En la parte central de la lámina encontramos que sobre el glifo de piedra, que tiene dibujada una banda quebrada, se levanta un no-

pal en medio de una laguna. En la punta del nopal de posa un águila que sostiene con una de sus garras un pájaro que devora.

A cada lado del conjunto se trazó a una figura de perfil, sentada en un asiento de madera o juncos y envuelta en su tilma blanca, bordeada de rojo. Una de ellas lleva el cabello atado con una cinta roja y unos plumones adornan su cabeza; la otra lo lleva suelto pero con el mismo adorno de plumones. Arriba de sus cabezas, y unidos por una línea negra, se encuentran sus respectivos glifos nominales, que son los mismos de los personajes de la lámina 4.

En la parte más baja de la lámina se trazaron plantas de carrizos o juncos; y en la parte más alta, un escudo atravesado por dos flechas y adornados con cinco círculos.

2. - El conjunto al centro de esta ilustración, representa el glifo de la fundación de México-Tenochtitlan. Observamos que en el glifo de piedra, en vez de sus líneas interiores ondulantes, se ha dibujado un diseño en zig-zag. La laguna ya no se ha simbolizado a la manera prehispánica como en el caso de la lámina 6, en esta ocasión se ha trazado un patrón de líneas onduladas horizontales. Como símbolo de la guerra, tenemos el escudo con las flechas atravesadas, "simbolizando el carácter ... de la belicosidad mexicana"(39)

3. - Diego Durán concluye la narración del tratado histórico con esta ilustración, que muestra también como la lámina seis, la fundación

de México-Tenochtitlan; pero a diferencia de aquella, ésta ocupa una página completa.

"... entre ... tulares y espadañas, carrizales y espesura ...

pasaron adelante los mexicanos... y andando de una parte en otra, divisaron el tunal, y encima de él, el águila, con las alas extendidas hacia los rayos del sol ... y en las uñas tenía un pájaro muy galano, de plumas muy preciadas y resplandecientes ...

Ellos, como la vieron, hūmillarónsele casi haciéndole reverencia ... "(41)

4. - El conjunto simbólico señala el centro de la composición, ocupando el interés primordial, y dos figuras de formas cerradas se encuentran a sus lados. Es una composición vertical, ya que tanto el conjunto central como ambas figuras tienden a ser bastante alargadas.

Aunque la tilma les cubre el cuerpo a las figuras, éstas no dan la impresión de rigidez, debido a los pliegues que se forman en las tilmas. Estas figuras no son como las prehispánicas de cabezas grandes, sino por el contrario de proporciones esbeltas.

Se han marcado varios planos dando así la idea de profundidad, señalada también por el paisaje del fondo que refleja una mayor influencia europea.

El color tiene un papel muy importante, ya que por medio de éste se ha representado el paisaje de montañas.

Nos dice Gonzalo Obregón ⁽⁴²⁾ que, Durán al intercalar en su li-

bro una ilustración que ocupa una página completa, hace pensar que podría ser una especie de homenaje que le rinde el propio Durán a Tenochtitlan y a su aniquilado pueblo.

Siguiendo a Donald Robertson en su artículo, "Pasteover illustrations in the Durán Codex of Madrid", (43) este nos informa, que precisamente desde esta ilustración, comienzan las láminas que han sido cortadas de otro manuscrito y pegadas en la Historia de Durán. Pero el porqué se volvió a tomar el tema de la fundación de México-Tenochtitlan, podría ser explicado por la razón que nos presenta Obregón.

Comparándola con la otra lámina de la fundación, advertimos que en esta lámina 63, el águila devora un pájaro y no una serpiente; además se ha reducido el número de personajes, aquí tan solo aparecen dos y no cinco. También vemos, que estos dos personajes llevan los mismos nombres que aquellos dos caudillos que vemos en la lámina cuatro, donde se representa el cerro de Coatepec.

Lámina 13 (ver Manuscrito Tovar, lámina IV).

El tunal con el águila que hallaron en la laguna.

1. - El conjunto que aparece en el centro de la lámina está compuesto del glifo de piedra, y un nopal con tunas, rodeado de agua que sirve de soporte a un águila que devora a un pájaro y lo sostiene con una de sus garras. Del centro de la piedra o de las raíces del nopal, nace un camino. A cada lado del conjunto vemos representados los mismos perso

najes que vimos en la lámina de Tula.

A un lado del águila se trazó un escudo traspasado por dos flechas y en su interior se dibujaron cinco círculos.

2. - El conjunto representado al centro, como ya muy bien sabemos, es el símbolo de la ciudad de México-Tenochtitlan. El glifo de piedra está dibujado a la manera prehispánica, con sus tres elementos circulares, pero en vez de las líneas ondulantes vemos dibujado una fila de huellas zig-zageantes que significan a la manera prehispánica, un camino, y que podría representar la peregrinación de los mexicanos. El modo de pintar el agua, todavía recuerda el de los códices. El escudo atravesado por las flechas, podría significar la guerra como "destino de conquista de los habitantes de Tenochtitlan". (44)

3. - El relato del Manuscrito Tovar sobre la fundación de Tenochtitlan va como sigue. "... apareció Uitzilopochtli en sueños a uno de sus ayos y díxole ... ya os acordáis como os mandé matar a Cópil, hijo de la hechicera, que se dezfa mi hermana, y os mandé que le sacádeses el corazón y lo arrojádeses entre los carrizales y espadañas de esta laguna ... sabe (t) pues que aqueise corazón cayó sobre una piedra y dél salió un tunal y está tan grande y hermoso que una águila havita en él y allí encima se mantiene y come de los manjares y más galanos pájaros que ay, y allí estiende sus hermosas y grandes alas ... y este lugar, donde hallarefs el tunal con el águila encima, le pongo por nombre Tenochtitlan. Este nom-

bre tiene hasta hoy esta ciudad de México, la qual en quanto fue poblada - de los Mexicanos, se llama México que quiere decir "lugar de los Mexica nos", y en quanto a la disposición del sitio, se llama Tenochtitlan, que - significa el tunal y la piedra en que estaba. (45)

Otro día de mañana el sacerdote mandó juntar todo el pueblo ... y ... comenzó a contarles su relación ... Por tanto, hijos míos, vamos por entre estos cañaverales, espadañas y carrizales, donde está la espesura de esta laguna y busquemos el sitio del tunal ... andando en su demanda, al fin dieron con el lugar del tunal encima del qual estava el águila con - las alas estendidas hacia los rayos del sol ... y en las uñas tenfa un pájaro muy galano, de plumas muy preciadas ... ellos como la vieron, humiliáronse haziendole reverencia ... (46)

4. - La lámina está marcada por un eje central subrayado por el - conjunto simbólico al centro, mientras que las formas cerradas de dos fi - guras sedentes se encuentran a los lados. Al igual que la lámina 63 del - Atlas Durán, es una composición vertical.

Las figuras están de perfil y con una leve inclinación hacia atrás - marcando una ligera diagonal; sus posturas son más bien rígidas, pero - los pliegues y las sombras en las tilmas disminuyen esta impresión de tie - sura. Aunque son figuras alargadas y de cabezas pequeñas, donde se - muestra ya la influencia europea, no se desliga completamente de las no - mas indígenas pues son figuras de formas cerradas donde no se muestran los brazos.

Ciertas nociones de respectiva que aunque no se aplican correcta-

mente, como podemos ver en el icpalli, contrastan con el dibujo de la perspectiva vertical del agua que forma parte del diseño central.

Las plantas, dibujadas por medio de pinceladas curvas de color, contribuyen a dar cierto movimiento pictórico.

Lámina 14 (ver Durán, 1967, lámina 7).

Del primer rey de México llamado Acamapich.

1.- A la derecha de la lámina encontramos al tlatoani o soberano flanqueado por columnas, ataviado con tilma de turquesas (xihuhtimatli) adornada con flores y en la orilla una faja roja seguida de plumas y borde dentado; además lleva diadema de turquesas (xihuitzollí) sujeta con un nudo y bordeada de rojo, y calza sandalias.

A la extrema izquierda vemos a un grupo de figuras con tilmas lisas, a excepción del primero que la lleva decorada con una franja negra adornada de rojo. Aparecen sentadas en bancos de juncos o de madera, frente a una construcción junto a la cual aparece un paisaje sencillo.

A un lado del tlatoani se colocó su glifo nominal: una mano con adornos que podrían ser plumas, sujetando cañas puntiagudas, posiblemente flechas.

2.- El glifo nominal utilizado se compone de acatl-caña y mapiqui-empuñar la mano, lo que nos da el nombre de Acamapichtli. La mano se

ha dibujado de manera bastante natural, con flexibilidad, ya no se parece a la de los códices prehispánicos que en muchas ocasiones muestra el brazo desde el codo.

3.- En esta lámina vemos a Acamapichtli, primer tlatoani de los mexicanos, establecidos en la ciudad de México. La Historia de Durán narra lo siguiente: "Hecha esta tercera división entre los mexicanos ... esta del Taltelulco, los mexicanos que habfan quedado en el principal sitio del tunal, hicieron junta y cabildo sobre el reparo de su ciudad ... (47)

... empezaron los mexicanos a edificar la ciudad de México ...

Estos viendo ya su ciudad y asiento fundada, determinaron de buscar rey ... (48)

Proponiendo la plática uno de los ancianos dijo:.. elijamos un rey que a ellos y a nosotros nos tenga sujetos. Y, si os parece, no sea de nuestra congregación, sino traigámoslo de fuera ...

Y, acordándose de un gran señor que habfa venido con ellos, que se habfa quedado en Colhuacan cuando salieron huyendo, que se llamaba Opochtzin, el cual se habfa casado allí con una muy principal señora, el cual habfa dejado un hijo que se llamana Acamapich ...

Lo cual luego determinaron de irlo a pedir a Colhuacan ... (49)

... les pusieron en las cabezas unas tiras, a manera de mientras, las cuales usaban poner a los reyes cuando los coronaban ... (50)

4. - La composición se forma de dos escenas desligadas una de la otra, no lográndose una composición unificada ya que no hay correspondencia entre la línea de la estera y la del muro y, además, la columna del centro de la lámina divide las dos escenas tajantemente.

La figura del tlatoani está dibujada al estilo europeo en cuanto que se pintó como un todo unificado, de proporciones alargadas y de cabeza pequeña. La posición de sus brazos le da cierto movimiento y mucha expresión.

Las figuras de la izquierda están sobrepuestas unas a las otras creando sugerencia de espacio, pero todavía son de formas cerradas y han quedado relegadas a un lado, haciendo que resalte aún más la figura del tlatoani.

Las columnas que flanquean al gobernante, actúan como "reposoir", esto es, un objeto o persona que por contraste da valor a otra; es una característica presente en los libros de ilustración europeos. Estas columnas son del tipo candelabro. Notamos cierta perspectiva en la parte que corresponde a la cornisa de la construcción y en los bancos, pero también notamos que se ha usado la perspectiva vertical para la estera.

Hay un intento de crear al fondo un sencillo paisaje, lo cual sufre la profundidad.

Lámina 15 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina V).

Acamapich. Rey 1º.

1. - Al centro de la escena encontramos al tlatoani de pie, sosteniendo en una de sus manos una vara adornada con "una pata de jaguar". (55) Porta los atavíos típicos reservados de ahora en adelante para todos los soberanos: la diadema de turquesas (xiuhuitzolli) sujeta con un nudo rojo y adornada con motivos amarillos, la tilma también de turquesas y cuadrada con la orilla blanca adornada con grecas rojas, y calza sandalias con suela, atadas al pie por medio de un lazo idéntico al de la diadema y talonera adornada con un diseño negro sobre blanco "xicalcolihqui". Además como otros accesorios tenemos la estera de juncos y el icpalli, de piel de jaguar.

Su identidad la da su glifo onomástico colocado a su lado y que se forma de una mano, adornada con lo que podrían ser plumas, empuñando unas cañas puntiagudas que semejan flechas.

2. - Se ha utilizado el mismo glifo onomástico que en el Atlas de Durán, pero notamos que la mano del Durán está mejor dibujado dando la impresión de flexibilidad.

3. - Esta lámina se refiere a la figura de Acamapich, primer rey de los mexicanos. "Viendo pues los Mexicanos del principal sitio del tunal la desenvoltura y libertad de los que se avyan pasado a Tlatelulco, hicieron junta y cabildo sobre el reparo de su ciudad ... no teniéndose por

seguros de los que se avyan apartado dellos ... y assf ... dando fin a su consulta, dixerón: "Eligamos un rey que a los de Taltelulco y a nosotros nos tenga sujetos ... y si os parece, no sea de nuestra congregación, si no traigámoslo de fuera... (53) Finalmente, acordándose que avyan enparentado los Mexicanos con los de Culhuacán ... determinaron de elegir por rey un mancebo llamado Acamapichtli, hijo de un gran principal mexicano y una gran señora, hija del rey de Culhuacán ... Hecha la elección determinaron enblarlo a pedir al rey de Culhuacán... (54)

Pusiéronle luego una corona real en la cabeza, que casi es como la corona de la señoría de Venecia, ataviándolo en la forma que aquí está pintado. Y assf quedó electo el primer rey de México, que como queda - referido, tenfa por nombre Acamapichtli, que quiere dezir "cañas en puño", y para significarle le ponen una insignia de una mano enpuñada con un manojo de cañas". (55)

A diferencia del Durán, vemos que Tovar hace mención del significado de otra palabra; Acamapichtli.

4. - El eje central de la escena está marcado por la figura del tlataoni. La lámina, en su lado izquierdo, queda vacfa tan sólo aparece escrito el nombre del personaje por lo que la composición resulta carente - de equilibrio.

Los rasgos faciales de la figura se han dibujado muy claro y completamente de frente, podemos notar que en general es una figura alargada de cabeza pequeña y que su postura tiene las características de un re-

trato a la europea. Pero también observamos que la posición de los pies y de la tiara no se dibujó correctamente pues no corresponden con la postura del torso y de la cabeza, esto se debe a que todavía no se han desvinculado completamente de las normas prehispánicas.

El icpalli, a diferencia de los códices prehispánicos que se dibujaban con una textura que insinúa la palma por medio de pequeñas líneas, se ha pintado con un diseño de piel de jaguar; sin embargo la estera continúa con sus características prehispánicas pero con ciertos intentos de lograr una perspectiva.

Los adornos de la diadema, que según Jacques Lafaye, semejan flores de oro, como las que aparecían en las coronas reales europeas, son otra característica de la nueva influencia en estos códices.

Lámina 16 (ver Códice Ramírez, 1975, lámina V).

Primer Rey Mexicano, Acamapichtli.

1. - Se muestra al tlatoni de pie, con bigote y barba, el cual sostiene una caña en forma de lanza. Porta los atavíos típicos de los gobernantes mexicanos; la tilma anudada en su hombro derecho, la diadema sujeta con un nudo y adornada con discos, y las sandalias con taloneras. Extiende su brazo izquierdo en ademán de dirigirse a un grupo de cinco figuras que están sentadas ante él, ataviadas con tilmas.

Al costado de la lámina apreciamos su glifo nominal: una mano

con brazalete de plumas, que empuña unas varas, una de las cuales tiene en la punta una flecha.

2. - Las cañas que componen el glifo nominal de Acamapichtli, en esta lámina dan la impresión de ser simples varas y no cañas, ya que carecen de las divisiones horizontales peculiares en estas.

3. - Nos dice el texto del Códice Ramfrez, lo siguiente acerca del primer rey de los mexicanos: "... el primer Rey de México ... tenía por nombre Acamapichtli, que quiere decir caña en puño, porque de acatl, que es la caña, y mapiqui que es cerrar la palma de la mano y empuñarla, componen Acamapichtli, que quiere decir empuñadura de cañas o cañas en puño, al modo que dicen en castellano lanza en puño. Otros llaman este primero Rey Acamapich que es lo mismo que es otro nombre, y para significarlo le ponen una insignia de una mano empuñada con un manojo de cañas.

Este es el primero Rey Mexicano, llamóse el Rey Acamapichtli hijo de un principal Mexicano y de una gran señora hija del Rey de Culhuacan. (56)

Vemos que Ramfrez, además de dar el significado de Acamapichtli, como hace Tovar, también hace mención del origen de esta palabra.

4. - El personaje de pie queda desplazado ligeramente a la derecha y marca el eje principal, mientras tanto, han quedado relegadas a un lado,

cinco figuras sedentes de formas cerradas. El tamaño de la figura central es enorme en relación al resto de las figuras que ocupan un espacio muy reducido en relación al destinado para el tlatoani. Esto nos puede inducir a pensar que aquí todavía hay ciertas características de los códices prehispánicos; nos referimos al hecho de que el tamaño demuestra el rango, categoría o importancia de la figura representada. También notamos que todavía se ha seguido dibujando los pies de perfil. Acercándose a los cánones europeos, vemos que es una figura alargada, de cabeza pequeña que se encuentra completamente de frente, excepto como hemos dicho, los pies además de la tiara. Lleva barba y bigote como cosa curiosa y también por influencia Europea.

Es un dibujo de trazos esquemáticos, incorrectos, descuidados y en ocasiones hay una doble línea, quizá de corrección en el contorno de algunas de las figuras.

Lámina 17 (ver Durán, 1967, lámina 8).

Del segundo rey de México, llamado Huitzilihuitl.

1. - Vemos en la lámina al tlatoani sentado en un tepotzoicpalli - (asiento con respaldo), de rica decoración. Este tipo de asiento será parte integrante en la representación pictográfica de los gobernantes mexicas, junto con el conjunto de la vestimenta. Porta la tilma de turquesas- xiuhtil matli, adornada con flores rojas y cenefa del mismo color; también de turquesas es la diadema que lleva lo que pudiera ser un adorno de plumón. Detrás de su asiento aparece su glifo nominal: la cabeza de un colibrí con un penacho de plumas blancas y collar de plumones. Inmediatamente a un lado del tlatoani se encuentra una banda blanca con las puntas terminadas en borlas del mismo color con el nombre de "Uitzilihuitl".

El tlatoani levanta la mano en actitud de dirigirse a un grupo de unas seis figuras sentadas en asientos sin respaldo y ataviadas con tilmas blancas lisas, por tratarse tan solo de ciudadanos simples (macehualtin).

La escena está enmarcada por un ribete de elementos decorativos repetitivos y en la parte inferior lleva una máscara con dos figuritas desnudas a los lados.

2. - El glifo onomástico del tlatoani está compuesto de uitzilin-colibrí y iuitl-pluma, de ahí su nombre, Huitzilihuitl. En este signo ha variado la forma de representación, en vez de las plumas pequeñas del colibrí se dibujan unas plumas parecidas a las del Quetzal. Una nueva forma de designar a los personajes, que no es la glífica, también está presente en es-

ta ocasión, me refiero al nombre del personaje escrito en castellano.

3. - Esto es lo que nos cuenta la Historia de Durán, acerca del segundo rey de México:

"Muerto el rey Acamapich... los mexicanos determinaron elegir rey. Y así, haciendo consulta y cabildo entre los grandes y mucha gente común, dijo uno de los más ancianos...

...¿quién os parece que será bueno que elijamos por cabeza y rey de esta ciudad...? (57)

Hecha la plática, los principales de los cuatro barrios... respondieron y dijeron... Nuestra voluntad es que sea nuestro rey y señor el hijo de Acamapich, nuestro rey pasado, que ha por nombre Huitziluhuitl, mancebo y gentil hombre de buen corazón...

Los señores todos, puestos en orden, se fueron para donde estaba el rey electo y, sacándolo de entre los demás mancebos y príncipes... le tomaron en medio y le llevaron al lugar real, donde le sentaron y le pusieron la media mitra en la cabeza, y le untaron con el betún (con) que ungen la estatua de su ídolo Huitzilopochtli... y poniéndole sus mantas reales... (58)

4. - La figura del tlatoani está ligeramente desplazada a un lado y se destaca, por su tamaño, de las figuras de formas cerradas que se encuentran al lado izquierdo. La postura de esta figura principal es de tres cuartos, lo que indica que el patrón convencional utilizado por el tlacuilo

indígena ha sido rebasado, ya que esta posición era poco usual; el torso, - por lo general, estaba de frente y en muchos casos, en conflicto con la posición de otras partes del cuerpo. Hay un intento de naturalidad en el gesto de comunicación que muestra la posición de su brazo.

Como hemos visto, el resto de las figuras apartadas a un lado muestran pocas posiciones ya que su misma forma cerrada se lo impide; no son figuras acortadas y de cabezas grandes, como sucede en los códices prehispánicos, sino más bien son de proporciones alargadas y se encuentran sobrepuestas unas a las otras.

Observamos cierta influencia indígena en la decoración del tepotzoicpalli, que nos recuerda algunos de los diseños de la cerámica mexicana. - Por el contrario el piso ya no es una estera de juncos, sino más bien parece de madera; hay un intento de perspectiva en las líneas diagonales que la forman.

Bajo el marco vemos una faja elaborada que presenta a dos figuras desnudas, posiblemente los famosos "putti" del Renacimiento. Esto - nos muestra la presencia del gusto renacentista en el Atlas de Durán.

Lámina 18 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina VI).

Uitzilihuitl 2º Rey.

1. - Aparece de nuevo el tlatoani de pie, y porta los mismos atavíos que el gobernante anterior; la diadema y tilma de turquesas. Se representó igualmente, la estera y el tepotzoicpalli. Pero a diferencia de su predecesor, la diadema no está decorada con los motivos amarillos, el trono es de juncos y cambia la posición de la vara que sostiene. También notamos que su glifo nominal se encuentra del lado contrario, y ahora se trata de la cabeza de un pájaro de pico muy largo. El nombre del rey también se encuentra escrito en letras castellanas.

2. - La cabeza del colibrí adornada con plumas, nos da el nombre glífico de Uitzilihuitl, de uitzitzilin-colibrí y iuitl- plumas. El tipo de plumas que lleva este dibujo está más apegada a la manera prehispánica, se trata de las pequeñas plumas del colibrí y no de las largas plumas del quetzal, como más bien parecen ser las que tiene el glifo de Durán. Aquí también notamos que el glifo ya no está unido por la línea tenue que utilizaban los tlacuilos para unir al glifo con el personaje.

3. - De acuerdo al Manuscrito Tovar, esto es lo que nos cuenta sobre este rey:

"Hechas las exequias del rey muerto, procuraron los Mexicanos nuevo rey, por lo qual hizieron su cabildo y honrrado el caso, disiendo: "Ya véis, Mexicanos, como nuestro Señor y Rey es muerto ¿quién os pare

ce que elijamos por rey y cabeza de esta ciudad?... Aviendo propuesto el caso el anciano, todos se inclinaron a un hijo del rey muerto, llamado Uitziliuitl, y así le eligieron por rey...

Hecha la elección, los señores, todos puestos en orden, se fueron donde estaba el rey electo y sacándolo de entre los demás hermanos y parientes suyos le tomaron en medio y le llevaron al trono y asiento real donde le sentaron y pusieron la corona en la cabeza y le untaron el cuerpo con la unción que acostumbraron siempre para ungir a los reyes, que ellos llamaban unción divina, por ser la misma con que untaban a su dios Uitzilopochtli, y poniéndose sus atavíos reales... (59)

...fue su nombre Uitziliuitl, como queda dicho quiere dezir "pluma rica". (60)

4. - La figura del tlatoani, casi a la mitad de la ilustración, muestra un eje que se repite en el trono, pero la diagonal, marcada por la lanza, se contrapone a la verticalidad de la figura.

Como en la lámina anterior, la postura de la diadema y de los pies del personaje no concuerdan con la posición frontal del torso, esta deficiencia todavía no ha sido superada. Pero por el contrario, es una figura de proporciones alargadas, y su pose ya no recuerda en nada a la que vemos en los códices prehispánicos.

Otra vez se volvió a pintar el tepotzoicpalli a la manera prehispánica, con líneas diagonales cruzadas, para dar su textura.

Se ha querido dar idea de profundidad mediante la estera pero no se

ha logrado en forma satisfactoria...

Lámina 19 (ver Código Ramírez, 1975, lámina VI)

Huitzilihuitl.

1. - El tlatoni se encuentra sentado en el icpalli forrado de piel de jaguar. Viste la tilma con diseños de flores y la orilla con grecas, diadema adornada con motivos circulares y sandalias con talonera.

Señala hacia un grupo de cinco figuras que llevan tilma lisa y se encuentran sentados en el suelo, detrás de un árbol.

El glifo del tlatoni se encuentra a la altura de su diadema, es una cabeza de un pájaro de pico muy largo.

2. - Al ver el dibujo del glifo nominal, da la impresión de que el dibujante no entendió que se trataba de pequeñas plumas, ya que parecen, más bien, hojas.

3. - "Este es el segundo Rey de los Mexicanos, llamose el Rey Huitzilihuitl que significa pluma del hermoso pájaro". Fue su nombre Huitzilihuitl, como queda dicho; quiere decir pluma rica, porque de huitzili, que es el pájaro de la mas rica pluma que hay acá, y deste nombre huitl que es la pluma, componen Huitzilihuitl, que significa pluma deste hermoso pájaro. (61)

La narración histórica es igual a la del Manuscrito Tovar, siendo-

lo anterior lo único que se añade.

4. - En esta composición rigen los ejes verticales en cada una de las figuras que la componen.

La figura del tlatoani se pintó de gran tamaño, siguiendo la idea prehispánica de que el tamaño de las figuras significa la jerarquía a la que pertenece.

Los dedos de la mano derecha han sido muy mal trazados en comparación con los de la otra mano. Es una figura de proporciones alargadas, que se encuentra en una posición común a la pintada por los tlacuilos indígenas; el torso de frente, y la cabeza, la tiara y los pies de perfil.

El resto de las figuras han sido relegadas a un lado; son de cabezas grandes y de formas cerradas. Siguiendo la idea prehispánica, para señalar las cualidades del cabello de las figuras como para las del follaje del árbol, se utilizan pequeñas líneas ya sean verticales o curvas. Notamos que no se han dibujado las raíces del árbol, como ocurría en los códices, por la influencia europea.

Esta lamina es muy parecida a la de Diego Durán, pero aquí se añadió el árbol, quizá con el intento de sugerir el paisaje.

En general es un dibujo descuidado y despreocupado.

Lámina 20 (ver Durán, 1967, lámina 9).

Del tercero rey de México.

1. - Al centro de la lámina y a un lado del tepotzicpalli vemos la figura del nuevo tlatoani; porta la tilma de turquesas a manera de red con el borde dentado de color rojo y orla de plumas blancas, además de la diadema de turquesas con borde también de color rojo.

El gobernante se encuentra en una habitación con barandal almenado, pared de ladrillos blancos y una ventana a través de la cual se asoma la silueta de una montaña. El piso se forma de triángulos alternado lisos y rayados.

Su glifo onomástico se encuentra en medio de la ventana; es un escudo que humea, adornado con lo que podría ser parte de la mecana de filos de obsidiana y además tres formas dispersas de media luna.

2. - La identidad del tlatoani nos la da el escudo-chimalli y el humo -pochtli o popoca-humear, identificándolo como a Chimalpopoca.

3. - La Historia de Durán nos relata la elección de este rey de la siguiente manera:

"Tristes los mexicanos de la muerte de su rey... de este rey Huitzilihuitl, que fue el segundo de este nombre... Tuvieron su consejo sobre la elección del que había de reinar... Y así determinaron en su ayuntamiento y consejo de elegir al hijo de Huitzilihuitl, que a la sazón tenía - -

diez u once años, llamado Chimalpopoca, nieto del rey de Azcaputzal - -
co... (62)

Puesto el niño en su trono real e insignias reales, que fueron, des-
pués de ponerle la tiara en la cabeza, ungrle con la unción divina, que - -
ellos llamaban, dándole en la mano izquierda una rodela, y en la otra, una
espada de návajás, que ellos usaban, y vestirle unas armas, las que ellos-
elegían conforme al dios cuya semejanza querían representar... (63)

En la lámina no aparecen ninguna de las armas que se mencionan.

4. - La figura del tlatoani marca el eje central y vertical de la com
posición; también el icpalli señala otro eje vertical. La postura del perso-
naje presenta ciertas dificultades en el trazo del hombro, de la cabeza y -
de su brazo derecho. A pesar de todo esto su posición es dinámica y se ale
ja completamente de la postura prehispánica de perfil, así como de las pro
porciones cortas que presentaban las figuras.

El tlatoani se encuentra sobre un diseño que causa cierta confusión,
no se entiende si se trata del suelo o de una pared, por lo cual es difícil en
tender la posición espacial del individuo.

Tanto la tilma, como el cuerpo del tlatoani, han sido sombreados -
por medio del color, aunque en ocasiones también la línea cumple la fun-
ción de dar sombras.

Lámina 21 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina VIII)

Chimalpopoca 3° Rey.

1. - Se ha dibujado casi al centro la imagen del tlatoani; lleva los mismos atributos que caracterizaron a los dos soberanos anteriores, pero esta vez su tilma está anudada en el hombro izquierdo y la lanza la tiene a su izquierda. Su glifo se ha colocado a un lado de la lanza: es un escudo humeante, adornado con seis figuras circulares de color verde, y debajo se ha escrito en castellano, el mismo nombre.

2. - El escudo humeante que representa parte del signo del tlatoani, es de líneas rígidas comparado con el del Atlas de Durán. Las plumas del escudo, en el Durán sugieren cierta movilidad que no está presente en el Tovar ya que en éste el patrón es muy lineal. También notamos que en el Tovar el humo está formado por unas volutas muy claras y precisas, mientras que en el otro las volutas dan la impresión de esfumarse.

3. - Este es el relato acerca del tercer gobernante mexicana:

Muerto Uitzilfuitli "Entraron luego los Mexicanos en consulta sobre la elección del nuevo rey... Al fin tuvieron su consejo sobre la elección del que avya de reynar... Después de muchos pareceres, determinaron de elegir al hijo de Uitzilfuitli, llamado Chimalpopoca, que entonces era de edad de diez años, por tener propicio y descuydado al rey de Azcaputzalco, cuyo nieto era...

Electo por común consentimiento de todos los Mexicanos Chimalpocapa, muy contenta toda la ciudad, pusieron al niño en su trono real y ungiéndole con la unción divina, le pusieron la corona con una rodela en la mano izquierda y una espada de navajas a su usanca en la otra, vestido con armas según el dios que ellos querían representar... "(64)

En el texto nos dice que en su mano derecha le pusieron una espada de navajas, pero aquí aparece con una vara de caña en la mano izquierda.

4. - En esta lámina, la figura del tlatoni de pie se encuentra flanqueada por el tepotzoicpalli y por un elemento alargado, quizá lanza, como símbolo de mando, que lleva en la mano.

El personaje tiene una postura muy ceremoniosa y para romper un poco la monotonía de este grupo de gobernantes, se ha cambiado la posición de la vara, del nudo y del glifo. En todo lo demás es muy parecida a las anteriores. Las proporciones de la figura se han desligado bastante de las prehispánicas, pero todavía no hay una clara correspondencia entre los pies y la posición del resto del cuerpo.

Cierta perspectiva, aunque no muy lograda, se ha tratado de presentar tanto en el icpalli como en la estera. Es una composición asimétrica, pero balanceada, pues los elementos están compensados entre sí.

Lámina 22 (ver Códice Ramírez, 1975, lámina VII).

Tercero Rey llamado Chimalpopoca.

1. - De derecha a izquierda vemos un árbol, un personaje y un glifo. El personaje, un tlatoani con barbas, porta los atavíos propios de su rango, la tilma, la diadema y las sandalias, pero además sostiene en una de sus manos una vara, y se ha prescindido esta vez del tepotzoicpalli. Su glifo nominal se encuentra del lado izquierdo: es un escudo que humea, adornado por una faja horizontal con líneas verticales y cuatro medias lunas.

2. - El glifo nominal se ha dibujado con líneas muy rígidas y bastante burdas. El adorno es parecido al del Atlas de Durán, pero el tlacuilo se ha tomado cierta libertad en añadir otros elementos.

3. - A un lado de la ilustración aparece lo siguiente:

"Tercero Rey Mexicano llamado Chimalpopoca nieto del Rey de Azcaputzalco". (65)

Como ya hemos dicho el relato es muy parecido al del Manuscrito Tovar, y esto es lo único que se agrega.

4. - La escena se compone de ejes verticales y un eje diagonal señalado por la vara. Destaca como motivo principal la figura de pie del tlatoani, sus proporciones se acercan más a los cánones europeos de cabe

zas pequeña y el resto del cuerpo alargado. Han habido ciertos problemas para dibujar las piernas, la posición de los pies no concuerda uno con el otro.

El árbol, dibujado a la derecha, podría sugerir que la escena se lleva a cabo en el exterior, pues no representa ninguna clase de glifo y además se ha dibujado a la manera europea, sin sus raíces.

Lámina 23, (ver, Durán, 1967, lámina 10).

De la elección del rey Itzcoatl.

1. - En esta lámina vemos representada la figura del tlatoani. De nuevo sentado en un tepotzoicpalli labrado, y ataviado con diadema de turquesas, y tilma, del mismo color con la orilla roja, adornada con lo que podrían ser plumones blancos. Su glifo onomástico, una serpiente con lengua bifida y triángulos de obsidiana, aparece a un lado.

El soberano extiende su mano en actitud de dirigirse hacia dos figuras que están sentadas ante él; las cuales llevan tilmas blancas lisas que les cubre todo el cuerpo.

El suelo tiene un diseño reticular, ostentando flores rosas algunos de los rectángulos; un barandal blanco divide horizontalmente la escena, habiendo en la parte superior un paisaje sencillo.

La escena está enmarcada por hojas y por volutas que forman un óvalo; estas últimas se asemejan a las del asiento del icpalli. Entre el óvalo y las esquinas del rectángulo que forman el marco exterior hay diseños-

que semejan flores de liz.

2. - El glifo onomástico del tlatoani es el resultado de la unión de iztli-obsidiana y cóatl-serpiente: Izcóatl, serpiente de obsidiana.

3. - La Historia de Durán se refiere a Itzcóatl de la forma siguiente:

Reunidos "los mexicanos en su congregación y cabildo para elegir nuevo rey, uno de los más ancianos empezó la oración acostumbrada que en las elecciones se usaba... (66)

Concluida esta plática, todos, de común consentimiento, eligieron y dieron el voto a Itzcóatl, hijo natural de Acamapich... habido en una esclava suya, natural de Azcaputzalco. El cual había sido tan valeroso y de tan buenas costumbres, que hacía ventaja a todos sus hermanos". (67)

4. - La escena queda inscrita en un diseño ovalado bastante elaborado. Es en estos detalles de los marcos donde podemos ver, como dice D. Robertson, el sabor renacentista de las ilustraciones de Diego Durán. Las bandas, guirnaldas y un uso constante de un tipo de hojas que sugieren el acanto clásico, nos dice el mismo autor, semejan los diseños que aparecen en libros alemanes y holandeses del Renacimiento. (68)

La monumentalidad del tlatoani podría indicar la idea prehispánica de que cada unidad se presenta mediante su relación de importancia, más que por sus dimensiones reales. Por este motivo es que las otras dos figuras menores de formas cerradas quedan relegadas a un lado.

Por otra parte, la postura del tlatoani se acerca más a los cánones europeos de posición compleja, vista de tres cuartos, además de ser una figura de proporciones alargadas.

Se ha utilizado una línea muy expresiva que sugiere la plasticidad y en ocasiones el sombreado, cuando no es dado por el color.

Lámina 24 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina VIII)

Itzcoztl. 4° Rey.

1. - Al centro de la lámina, vemos al nuevo señor mexica sin ningún cambio en la vestimenta en relación al rey anterior; pero a diferencia de la representación de Chimalpopoca lleva su brazo derecho bajo la tilma. Inmediatamente se representó su glifo, una serpiente de cascabel con lengua bifida y adornada por una fila de navajas de obsidiana alrededor de su contorno. Del otro lado se encuentra el nombre del personaje escrito en castellano.

2. - El modo de representar el glifo es muy parecido a la del Durán, tan sólo que la cola de la serpiente del Atlas parece más bien la de un pez y no ya los cascabeles que se dibujaron en el Tovar.

3. - El Manuscrito Tovar al referirse a este rey nos dice:

"Hizieron. . . los Mexicanos su junta y congregación para elegir nuevo rey, comenzando uno de los ancianos con la oración que en tales elec-

ciones se usaba... Salió de esta consulta electo por rey de México Itzcoatl, que quiere dezir "culebra de navajas", el qual... era hijo natural del rey - Acamapichtli, avido en una esclava suya; eligiéronle por Rey aunque no era legítimo, porque en constumbres de valor y esfuerço era el más aventaja - do de todos... Puesto ya en su asiento real, uno de los oradores, buelto a - él con gran reverencia, le habló... " (69)

Aquí Tovar nos da el significado del nombre de Itzcoatl, lo cual no - hace Durán.

4. - Esta lámina como la anterior, se compone de tres ejes vertica - les, marcados por el tepotzoicpalli, el tlatoani y la vara de mando.

La postura de la figura casi no recuerda a la presentada en los có - dices prehispánicos, pero todavía notamos algunas reminiscencias como - son las piernas cortas y la no correspondencia entre la posición de la tiara y de las piernas, con el resto del cuerpo.

También notamos que se han seguido utilizando unas pequeñas líneas ya sean verticales o diagonales para insinuar la textura del cabello por - una parte, y las del asiento y de la estera, por otra.

Esta lámina difiere completamente de la del Atlas de Durán, pues - hemos visto que en el libro de Tovar se sigue un patrón común para la re - presentación de los soberanos, mientras que en el Durán hay mayor varia - ción en los dibujos.

Lámina 25 (ver Códice Ramírez, 1975, lámina VIII).

El cuarto rey de México llamado Itzcohuatl.

1. - Inmediatamente distinguimos a la figura del tlatoni con barbas y bigote, sentado en un tepotzoicpalli tejido. Lleva la misma indumentaria de los soberanos anteriores: la diadema adornada con motivos circulares, la tilma y las sandalias. Señala hacia el frente dirigiéndose a cuatro figuras que están sentadas ante él frente a un árbol, y presentan solo tilmas anudadas.

El glifo del tlatoni, lo vemos a un lado: una serpiente con navajas de obsidiana. En la tilma del tlatoni están escritas unas palabras en nahuatl: xiuhtilmatli tenchichiltic, las cuales se refieren a la tilma de turquesas. Según Robert Barlow, estas anotaciones muestran, que la "Crónica X" tenía colores. (70)

2. - El dibujo del glifo nominal es muy parecido al dibujado en el Tovar, pero cambia la posición de la serpiente y se omite la lengua bifida.

3. - A un lado de la ilustración, el Códice Ramírez dice lo siguiente:

"Este es el cuarto Rey de México llamado Itzcohuatl que quiere decir culebra de navajas, fue hijo del Rey Acamapichtli, habido en una esclava suya, hombre valeroso." (71)

Además del mismo texto que ya vimos en el Tovar, el Códice Ramírez añade esta oración, sin incorporar nada nuevo.

4. - La figura del tlatoni, ha sido desplazada a la izquierda, equilibrando así la composición. Su tamaño corresponde a una jerarquía social y no al tamaño real. Se aleja de las reglas prehispánicas, al dibujarse a la figura con unas proporciones alargadas y en vista de tres cuartos. Se ha querido insinuar cierta perspectiva en el icpalli, pero sin lograrlo del todo.

En cuanto a las otras figuras, su tratamiento sigue muy de cerca al estilo indígena; se dibujaron de perfil y de formas cerradas. Debido a que su importancia es menor han sido relegadas a un lado.

Aunque el árbol no representa ningún signo, tampoco se podría afirmar, que se trata de un paisaje.

Esta lámina es muy parecida a la que vimos en el Atlas de Durán, pero aquí ha cambiado el paisaje de montañas, por un árbol.

Lámina 26 (ver Durán, 1967, lámina 11).

De como los tepanecas de Cuyucán movieron guerra contra los mexicanos y de como fueron vencidos.

1. - Vemos a la derecha de la lámina, un grupo numeroso de guerreros que descienden de una colina arbolada y se dirigen hacia un río. Portan escudos, lanzas o armas arrojadizas, como el arco (tlaitolli) y la flecha (mitl). Junto a ellos vienen dos mujeres armadas con escudo (chima Ili) y macana (macahuatl), con o sin hojas de obsidiana. Ellas llevan falda (cueitl) y huipil blanco con un adorno rectangular sobre el pecho y rayado -

de rojo en la parte inferior. El peinado de las mujeres, es el típico de las casadas: dos trenzas volteadas en el frente, formando dos cuernitos pequeños. Arriba de las mujeres se colocó, un cerro (tepetl), derribado, de color amarillo, símbolo de la ciudad vencida, y delante del grupo de guerreros, aparece un árbol de color verde y una cactácea, ambos con objetos -- circulares que semejan escudos militares.

Del otro lado del río, dos guerreros avanzan a combatir. Encabeza la lucha un caballero tigre, que lleva un penacho de plumas verdes (tecpi - llotl), como símbolo de nobleza, con adornos rojos y sustentado por una especie de cascó amarillo. Empuña una macana con filos de obsidiana y un escudo redondo, con el borde amarillo y el centro de color rojo como fondo de una línea diagonal blanca y tres medias lunas, "las llamadas Yacametz - tli o nariguera de lunas", (72) adornado además con plumas verdes y rojas. Su glifo nominal, es una serpiente con fila de navajas de obsidiana. El guerrero está ataviado con lo que parece ser un ichcahuipilli o camisa armada de algodón, porta un estandarte fijado a su espalda con remate de plumas; pelea haciendo uso de una macana sin filos de obsidiana y un escudo de borde rojo con el centro blanco como fondo de una línea diagonal y una estrella.

Delante de estos dos guerreros, vemos a otros tres, tirados en el suelo y ensangrentados.

Al fondo se está incendiando un templo que se encuentra sobre un basamento con escalinata.

Enmarca la escena, en sus extremos, dos figuras masculinas de ca

misas moradas y faldas de hojas verdes, que sostienen, una de ellas, un instrumento musical y la otra un escudo y una macana de filos de obsidiana.

2. - Varios son los elementos glíficos utilizados en esta lámina: como signos ideográficos tenemos al templo incendiado que representa la conquista militar, en esta ocasión, el basamento no es de forma piramidal como usualmente se construía. También pertenece a la categoría de signo el cerro derribado, que es el símbolo de la ciudad vencida.

El glifo nominal, ya lo conocemos, es el que denomina a Itzcóatl. También hay dos posibles signos toponímicos en el árbol y en la cactácea.

En cuanto a la manera de dibujar el agua, todavía hay alguna remiscencia de hacerlo al estilo nativo, pero se ha combinado con un cierto intento de perspectiva.

3. - En esta ilustración vemos representado el combate entre los mexicanos y los tepanecas de Coyoacan, que la historia de Durán nos describe de este modo:

"Estando los mexicanos ya con algún descanso de ver libre su ciudad (luego de haber vencido a los de Azcaputzalco)... los señores de Cuyucan... como veían caídos a los tepanecas sus deudos y parientes, sin propósito ninguno, hacen junta y cabildo para ponerse en defensa. Y el señor de Cuyucan cuyo nombre era Maxtlaton y otro su muy privado, que se decía Cuecuech, propusieron una frívola plática...

¿Paréceos que será bueno que vengamos nosotros a la misma sujeción (que los de Azcaputzalco)... Por tanto, oh tepanecas de Cuyuacan, defended vuestro partido..."(73)

Luego de hacerles a los mexicanos distintas burlas y ofensas, los atacaron y "cómo la gente de Cuyuacan en muy buena ordenanza, venía acercándose. Tlacaélel rogó al rey que se estuviese con aquella (su) gente y que se fuese acercando hacia ellos...

El rey de México se fue a juntar con los tepanecas y empezaron el combate con tanta enemistad, dañándose cuanto podían, y era tanta la voracidad de una y de otra parte, que se oía mucho trecho por el aire.

Estando los mexicanos y tepanecas en lo mejor de su contienda, no sintiéndose ventaja en los unos ni en los otros, llegó la gente de Tlacaélel por un lado... y haciendo matanza en los tepanecas, tan sin duelo ni piedad, que viéndose salteados, empezaron a desamparar el campo...

Los tepanecas se iban retrayendo a su ciudad con intención de hacerse fuertes en su templo; lo cual entendido por Tlacaélel... se adelantaron, y metiéndose todo lo que pudieron, hasta llegar al templo, y tomándoles la entrada de él, mandó a uno de ellos fuese y le pegase fuego, lo cual, sin que pudieran defender, le pegaron fuego... Los de la ciudad empezaron a desmayar y a acogerse a los montes...

Los tepanecas se subieron al monte en un lugar que llaman Axuchico, y desde allí empezaron a dar grandes voces... y a pedir cesacen de maltratarlos..."(74)

Aquí en el texto no se menciona a las mujeres que acompañaban a

los de Cuyuacan.

4. - El río que desciende, de forma sinuosa, divide la composición en dos partes desiguales, destacándose la de la izquierda, donde las figuras aparecen de mayor tamaño.

Las figuras no presentan esa claridad de trazo individual, de los códices prehispánicos sino por el contrario, se sobreponen una a las otras, creando así un espacio tridimensional. En el lado derecho las figuras se han reducido cada vez más, creando así la ilusión de lejanía. A pesar de esta notoria influencia europea, notamos que todavía el tamaño de las figuras, está regulado conforme a la jerarquía social como ocurría en los manuscritos prehispánicos. Las dos figuras de la izquierda sugieren un movimiento violento.

Se ha querido indicar cierta perspectiva en el templo incendiado. Los árboles en la esquina derecha se han representado como formas naturales, semejan un paisaje y ya no como meros signos; pero también se siguen utilizando los signos toponímicos y los nominales al estilo prehispánico.

El color se ha modelado en diversos tonos para dar la idea de volumen y, tanto el color, como la línea se usan para sombrear los cuerpos.

Una notoria influencia europea se nota, además, en las figuras a los lados del marco.

Lámina 27 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina X).

Guerra contra Cuyuacan.

1. - Se destaca claramente el río que corre hasta el pie de la composición. A la izquierda del río se encaminan a pelear tres guerreros seguidos de dos mujeres. Ellas llevan falda y huipil, con un adorno rectangular en el pecho, y líneas horizontales ornan tanto el huipil como la falda. El peinado de las mujeres es el típico de la mujer casada que lo hemos visto en varias ocasiones. Tanto ellas como los guerreros usan macanas y escudos de diferentes colores. Arriba de una de las mujeres se dibujó un cerro derribado, símbolo de la ciudad vencida.

En un segundo término, de una colina arbolada descienden otros tres guerreros igualmente armados. Un árbol verde con un objeto ovalado al centro, se encuentra frente a ellos.

Del otro lado del río, en el término superior, aparece un templo incendiado con basamento y escalinata. Su cornisa está adornada con numerosos discos. Delante del templo, dos guerreros armados se adelantan a pelear. El primero lleva un penacho de plumas verdes, de quetzal, indicando con esto su jerarquía de señor guerrero, como también lo señalan las sandalias que usa. Porta una macana de obsidiana y un escudo con el borde rojo y en el centro una línea curva y cuatro medias lunas.

Por último, en primer término, yacen tres guerreros tirados en el suelo, con sus armas a un lado.

2. - El posible signo toponímico del árbol que lleva al centro el objeto ovalado, en el Atlas de Durán semejaba un escudo, pero en el Tovar notamos que se ha prescindido de las plumas que lo adornaban.

La manera de dibujar el agua, ya se ha desligado bastante de la manera prehispánica de representarla.

3. - El modo de narración de la guerra contra Cuyoacán en el Manuscrito Tovar, es el siguiente:

"Los de Cuyoacán, segunda ciudad de los Tepanecas, viendo su corte destruida y solitaria, enviaron a decir a los de Azcaputzalco la gran pena que de su pérdida tenían... (75) los de Cuyoacán, llenos de... temor... dixeron: "No nos traten los Mexicanos de esta suerte, y tomándonos nuestras tierras, nos hagan sus tributarios, pongámonos en defensa..."

Andavan los Tepanecas de Cuyoacán muy inquietos y rabiosos por destruir los Mexicanos, y así la gran pasión les cegó a que les diera guerra; comensaron luego a usar de malos términos con los Mexicanos para provocarlos... lo qual sufrió el rey de México... (76)

Estando en esto llegaron los atalayas a dar aviso como el ejército de Cuyoacán se venía acercando en muy buena ordenanza. Tlacaéllel rogó al rey... se fuese acercando hacia los enemigos... el rey de México avia travado la batalla, comencando el combate con tanta enemistad, dañándose cuanto podían, y era tanta la bozofía de la una parte y de la otra que se oya en gran trecho. Estando los Mexicanos y Tepanecas en lo mejor de la contienda... llegó el gran Tlacaéllel con su gente... que desmayó y turbó

a los enemigos... que los hizo retirar... Y vanse los Tepanecas a gran -
priesa retirando con intento de hazerse fuertes en su templo, lo qual en-
tendido por Tlacaélel se adelantaron, metiéndose por los enemigos hasta
llegar al templo, y tomándoles la entrada del uno dellos le pegó fuego. Los
Tepanecas, viendo arder su templo desmayaron tanto, que, dexando su ciu-
dad se acogfan a los montes... (77)

4. - El río divide claramente la composición en dos partes, sepa-
rando el campo de batalla. La derecha de la lámina se compone de dos gru-
pos de guerreros distribuidos en dos niveles muy claros. Cada figura se
presenta de perfil y como una unidad bastante clara, lo que nos recuerda
en algo, las normas de los códices prehispánicos. Pero también podemos
decir, que alejándose de estos cánones las figuras son más bien alargadas.

Todavía el tamaño de las figuras es proporcional a la jerarquía
representan, por lo que el señor guerrero es el que más destaca.

Es una composición bastante estática, y produce una sensación de
calma, a pesar de que se está representando una batalla. La actitud de los
personajes es de amenaza más que de lucha, lo que difiere totalmente de
la representación de Durán.

Por medio del color se ha indicado el suelo y se ha querido presen-
tar la perspectiva en la escalera y el basamento del templo, aunque toda-
vía el templo está de frente.

Lámina 28 (ver Códice Ramírez, 1975, lámina X).

Batalla grandíssima entre los mexicanos y los de Xuchimilco.

1. - Primeramente se distingue el río, al centro de la ilustración. - En primer término a la derecha, se adelanta un grupo de tres guerreros, - portando escudos, flechas o macanas de filos de obsidiana. Uno de ellos lle - va un gorro picudo (copilli) como parte de la vestimenta de guerra. En un - segundo término, descienden otros tres guerreros armados, pero notamos que el segundo y tercero están cada vez más incompletos. Delante de ellos se dibujó un árbol, con un objeto pequeño y ovalado en el follaje.

Del otro lado del río, en el término superior, se encuentra un tem - plo con basamento y escalinata al que prende fuego un guerero. Poco más - abajo, otro guerrero lleva fijado a su espalda, un estandarte con remate - de plumas, y frente a él se encuentran dos cabezas sin cuerpo, una de ellas con penacho de plumas y la otra con el gorro en forma de pico. Y por últi - mo en el término más cercano a nosotros, yacen tres cadáveres.

2. - El objeto ovalado, en el árbol, ya no parece un escudo como en el Durán, ni tampoco es muy llamativo como vimos en el Manuscrito To - var. Para el dibujo del agua, tan sólo se dibujaron dos líneas paralelas, - sin las líneas internas del Durán y del Tovar.

3. - "Batalla grandíssima entre los Mexicanos y los de Xuchimilco, - dada por mandado del Rey de México Itzcohuatl y por el gran Tlacaellé, do quedaron los de Xuchimilco sujetos á los Mexicanos, habiendo muerto - -

grandíssima suma de gente de los de Xuchimilco". (78)

Este es el título que tiene esta lámina, pero vemos que es muy parecida a la ilustración de Durán y del Tovar, sobre la Batalla de Cuyuacan. Una probable justificación a esto, podría ser que con esta lámina se puedan identificar tanto la batalla de Xochimilco como la de Cuyuacan y el Códice Ramírez se decidió por la primera.

Debido a esto voy a poner el texto de ambas batallas, pero para no repetir la batalla de Cuyuacán que aparece en el Tovar, tan sólo se añadirá la de Xuchimilco:

"Estando ya en este punto la nación Mexicana, los de Xuchimilco. . . viendo á sus vecinos y amigos los Tepanecas, rendidos y avasallados, temieron no les acaeciese otro tanto. . . y así. . . comenzaron los de Xuchimilco á dar muestras con obras y palabras de mortal enemistad, lo qual dissimuló el Rey mexicano. . . hasta que llegó á tanto el atrevimiento de los de Xuchimilco, que determinó el animoso Itzcohuatl salir al campo con ellos, y así hizo reseña el valeroso capitán general Talcaellel, de todos sus soldados. . . Los contrarios, sabiendo que el ejército Mexicano se movía, no ménos se apercibieron y pusieron en orden. . . Salieron los de Xuchimilco. . . con grandíssimo ánimo, ataviados con ornatos de guerra muy preciosos. . . Vinieron a juntar ambos ejércitos á un campo espacioso, donde partían términos los unos con los otros. Donde el valeroso Tlacaellel comenzó á distribuir sus capitanes. . . y esotros, confiados en la multitud de sus soldados, acometieron a tropel no curando de mucho orden: por cuya causa brevemente los desbarató el ejército mexicano. . . los de Xuchimil

co se metieron en la ciudad, y no cesando los Mexicanos de herir y matar-
 en ellos, les hizieron acoger á su templo, donde luego pagaron fuego los -
 Mexicanos, y ahuyentándolos más los fueron siguiendo hasta los mon- -
 tes... "(79)

4. - Se destacan claramente dos partes, divididas por el río que ba-
 ja sinuosamente. Todas las figuras se presentan de perfil, menos una de -
 ellas, que lo hace de tres cuartos. Se han colocado bastante separadas una
 de las otras, casi como una unidad, recordando a lo que ocurría en los có-
 dices prehispánicos, pero ya no hay diferenciación en cuanto a la jerarquía.
 Son figuras esquemáticas muy rígidas y de rasgos faciales muy burdos.

El descuido en el dibujo es evidente ya que una de las figuras, a pe-
 sar de tener el pie sobre el río, se dibujó la línea sobre la pierna. Tam- -
 bién observamos que hay figuras incompletas.

Lámina 29 (ver Durán, 1967, lámina 12).

De la discordia grande que se recreció entre los de Xuchimilco y los Mexi-
 canos.

1. - Vemos en esta lámina tres escenas de una batalla. A la izquier-
 da, se encuentra sobre una plataforma escalonada al soberano tenochca, -
 sentado en un tepotzoicpalli adornado con diseños de discos y grecas que -
 nos recuerdan a la cerámica mexicana. Porta la diadema de turquesas ama -
 rrada con un nudo situado en la nuca y tilma bordada con flores rojas. Su -

nombre se da a través de su glifo onomástico: una serpiente con lengua bifida que lleva alrededor de su contorno una fila de triángulos negros, representativos de la obsidiana. También distinguimos el conocido glifo de México Tenochtitlan.

El soberano está recibiendo a dos figuras, ataviadas con sencillas tilmas blancas. Inmediatamente a un lado, un guerrero vestido con una camisa posiblemente de algodón, aparece ataviado con plumas y plumones en la cabellera, y se dirige hacia un camino con pisadas humanas que lo guía al lugar de la batalla.

Hacia la parte inferior, hallamos a un grupo de guerreros ensangrentados, víctimas de la batalla, que han sido vencidos por un caballero tigre que porta escudo y macana de obsidiana, y por otro guerrero ataviado con ichcahuipilli o camisa protectora de algodón y tocado de plumas verde:

A la extrema izquierda observamos parte de la fachada de una construcción con dintel y jambas, y con la cornisa adornada con discos y coronada por almenas. Sobre un cerro con flores están subidos dos guerreros armados. Uno de ellos, es un señor guerrero reconocible por su penacho de plumas verdes. Al pie del cerro vemos tres figuras, una de estas tres, está parada sobre un sembradío de flores con las manos en signo de rendición; lleva tilma roja con el borde del mismo color y orilla de plumas blancas, además de un tocado de plumas verdes.

Del fondo de este mismo lado, avanzan de una colina, dos grupos de guerreros.

La escena lleva un marco de jojas de acanto que incluye un cráneo

humano con un penacho de plumas y en frente un escudo como los que llevan los guerreros en estas ilustraciones. Además en el lado izquierdo, una figura sobre una base que tiene la forma de la cabeza de un león, toca un instrumento musical, posiblemente un caracol, y carga una especie de morral con flechas; está ataviado con una camisa morada y una falda de hojas verdes.

2. - Se han utilizado varios glifos, de los cuales tres son toponímicos: el que corresponde a Xochitepec, formado por tepetl-cerro y xochitl-flor; el que identifica a Xochimilco, que significa milpa o sembradío de flores y el ya conocido glifo de México-Tenochtitlan. También aparece el glifo nominal de Itzcoatl, que ya vimos en la ilustración anterior.

3. - Los diferentes episodios que se llevaron a cabo en esta guerra, los describe la Historia de Durán:

"No pareciendo bien a los xuchimilcas la demasía que los mexicanos habfan tenido en destruir a los de Cuyuacan... empezaron a se recelar de ellos cada día más... (80)

Estando las cosas de esta manera, puesto entredicho de la una parte y de la otra, no habiendo entre estas dos ciudades comunicación ni trato... (81)

El rey (Itzcoatl)... llamó a unos de sus grandes y djoles que mandase al principal llamado Tucultecatl y al otro llamado Axicoyo, hombres valerosos... que fuesen con la embajada a los señores de Xuchimilco, di-

ciéndoles mirasen su determinación cuál fuese, porque ellos deseaban la paz y concordia, y que, si no la quisiesen, trujesen la determinación y conclusión de todo.

Estos dos señores respondieron les parecía de ir, y así se aparejaron para hacer su embajada... llegados a un lugar que cae en términos de Xuchimilco, que se llama Ticoapan, salieron a ellos muchos señores de la parte de Xuchimilco, todos a punto de guerra...

...enojados, los detuvieron, amenazándolos con la muerte... que se fuesen, que dijese a su señor que su determinación era de destruirlos...

Los cuales, vueltos a México y venidos ante su señor, le contaron todo lo que les había acontecido...

El rey Itzcoatl... Vuelto a Tlacaélel, le mandó avisase a los de su consejo...

Los del consejo se juntaron y mandaron llamar a todos los príncipes y capitanes de los ejércitos... y determinada la guerra entre ellos, empezaron a juntar y a prevenir a la gente... (82)

Apercibidos ya todos y las cosas necesarias...

...empezaron a marchar muy en orden...

Llegados a vista de los enemigos, haciendo alto los xuchimilcas, alzaron gran alarido y vocería... Los cuales, era tanto el número de ellos que cubrían los llanos, y era tanta la riqueza que en las armas y divisas y en las rodelas tenían el oro, joyas, piedras y plumas...

Los mexicanos acercándose a ellos... empezaron a disparar muchas varas arrojadas y flechas... De que a poco de rato, los de Xuchi-

milco empezaron a desamparar el llano y a volver atrás, aunque poco a poco, dándoles gran ánimo y esfuerzo sus capitanes que les hacían tener el pie quedo.

Pero, viniendo a las espaldas y rodelas, los mexicanos, diestros y animosos en aquel menester, rompiendo por los escuadrones de Xuchimilco, los empezaron a llevar poco a poco, hasta un lugar que llaman Xochitepec. Ganado este cerrillo, subióse a él Tlacaclael... rodeando la espada y la rodela...

Y bajando del cerrillo a todo correr, poniéndose delante de su gente que ya andaba cansada, empezó a hacer maravillas...⁽⁸³⁾ los xuchimilcas atemorizados, se empezaron a recoger a una cerca o albarrada que para defensa de su ciudad tenían... Pero ellos (los mexicanos) arremetieron a la cerca...

Visto por los señores de Xuchimilco que de fuerza la ciudad había de ser saqueada... salieron los señores... y sin armas, y las manos cruzadas... se postraron en presencia de todo el ejército, diciendo...

Descansad, mexicanos, y no haya más contienda, que vosotros habéis vencido en buena gana".⁽⁸⁴⁾

4. - Esta lámina está formada por varias escenas que no logran integrarse del todo; a la estaticidad y verticalidad de las figuras de la escena izquierda de la lámina se contraponen el resto de la composición de mayor movimiento, por las diagonales que forman las macanas y por las posiciones de los cuerpos de las figuras. Estas se encuentran en posiciones muy -

variadas y complejas, tanto de frente como de tres cuartos con una articulación más o menos correcta de las partes del cuerpo. La postura del personaje que vemos vestido de blanco en la parte inferior, es de gran dinamismo y su posición es algo compleja. Funcionan varias categorías de los tamaños de las figuras: el tlatoani es el de mayor tamaño, ya que así lo requiere su jerarquía social de acuerdo a las normas de los códigos prehispánicos, el resto de los guerreros son de igual tamaño y por último, a las figuras del fondo se les ha disminuido de tamaño, indicando así su lejanía.

Se desarrollan varios planos, sobreponiéndose las figuras unas a las otras, creándose de esta manera la idea de profundidad espacial. Se ha querido sugerir cierta perspectiva en los escalones donde se encuentra el tlatoani, al igual que en el tepotzoicpalli y en el sembradió de flores. Al fondo, el paisaje de montañas insinúa la profundidad. La secuencia de las escenas de la batalla se pueden seguir de izquierda a derecha.

Notamos una influencia europea muy marcada en los elementos elaborados del marco. El cráneo con el escudo que forma parte del mismo, quizá sea influencia del pasado indígena del dibujante.

Lámina 30 (ver Códice Ramírez, lámina IX).

Batalla grande que tuvo Atlacaellel con los de Azcaputzalco.

1. - A la izquierda sobre una base escalonada vemos al tlatoani sentado en el tepotzoicpalli. Porta los atavíos propios de su rango: la tilma, la diadema y las sandalias. Aparece señalando hacia adelante con un objeto alargado que sujeta en su mano.

En el primer plano, al centro de la lámina, se ha colocado a un caballero tigre y a otro guerrero empuñando sus macanas, los cuales han vencido a unos guerreros que están junto a ellos y sobre el suelo.

A la extrema derecha vemos a un grupo de tres guerreros con sus macanas de filos de obsidiana y sus escudos. Uno de ellos lleva un gorro picudo o copilli. Una cabeza de perfil se encuentra frente a este conjunto de guerreros.

Por último, del extremo superior de este mismo lado, otro grupo de unos quince guerreros con lanzas y escudos, se dirigen hacia el lado opuesto de la batalla.

2. - Los glifos que vimos en la lámina del Atlas de Durán, ya no aparecen en este dibujo del Códice Ramírez.

3. - A pesar del título que tiene esta lámina: "Batalla grande que tuvo el Rey Atalcaellel (sic) con los de Azcaputzalco que los mató casi á todos y los saqueó de grandes riquezas que tenían por ser la corte de los Tepanecas", el ordenamiento de esta ilustración es muy parecido al que vimos

de la guerra de Xuchimilco en el Atlas de Durán. Es curioso porque ya vimos que el Código Ramírez tiene una lámina que la titula como la batalla de Xuchimilco, pero el dibujo es semejante a las láminas de Tovar y de Durán sobre la batalla de Cuyuacan.

El texto siguiente es el de la batalla de Azcaputzalco.

"Cuando Itzcohuatl comenzó á reynar... ya los Tepanecas tenían muy declarada la enemistad contra los Mexicanos, en tanto grado, que no había otro remedio sino tomar las armas y venir á las manos... (85)

Hechos los conciertos de unos y otros mandó el Rey á Atlacaellel que luego aperciuese la gente y la pusiese en orden, lo cual fué hecho con toda diligencia... Y con esto comenzaron á marchar hácia Azcaputzalco... á donde iba su mismo Rey y el valeroso Atlacaellel por general de todo el ejército, y yéndose acercando, los de Azcaputzalco los divisaron y luego les salieron al encuentro con muy buen orden, llenos de grandes riquezas los Mexicanos aunque pobres de atavíos, pero llenos de ánimo y esfuerzo... en viéndolos se fueron á ellos con gran brío... (86) ya los enemigos estaban bien cerca... y arremetiendo con un coraje y ánimo invencible se mezclaron con los de Azcaputzalco, y como desesperados hirieron á diestro y á siniestro... y de tal suerte alborotaron a los de Azcaputzalco que comenzaron a perder el orden que traían y desbarátanse cayendo mucha gente... comenzaron á retirarse los de Azcaputzalco á su ciudad, y los Mexicanos a seguirlos... Entonces el Rey Itzcohuatl mandó... asolassen la ciudad, y quemassen las casas... no dejando cosa enhiesta ni persona á vida, sino los que huyendo se habían acogido á los montes... los de Axcaputzalco pos

trados por tierra rindieron las armas prometiendo darles tierras y de labrarles casas y sementeras, siendo sus perpetuos tributarios... (87)

4. - Esta lámina tiene la forma de un triángulo invertido, quedando casi el interior del triángulo, vacío. No hay una claridad en cuanto al desarrollo de las escenas que se llevan a cabo, como sucede en el Atlas de Durán; ya no es evidente el desarrollo de los diferentes sucesos, más bien parecen escenas aisladas sin relación alguna. Así, el lado izquierdo está ocupado por la aislada figura del tlatoani que se dibuja de mayor tamaño siguiendo las reglas de los tlacuilos indígenas.

Se han marcado varios planos que comprenden a las figuras, pero sin lograr un enlace entre sí, pues los planos forman diagonales que aíslan a cada conjunto de figuras.

Todos los personajes están de perfil, recordando a las figuras de los códices prehispánicos. En contraposición a esto, se han dibujado un grupo de figuras en tres cuartos y sobrepuestas unas a las otras.

En general, son figuras planas, en ocasiones mal trazadas y descuidadas.

Lámina 31 (ver Durán, 1967, lámina 15).

De la elección del quinto rey de México llamado Huehue Motecuzoma, primero de este nombre.

1. - Al centro de la escena distinguimos el momento en que se le presenta la diadema de turquesas, xiuhuitzolli, al tlatoani. El elegido porta tilma de turquesas con un diseño reticular, cenefa de plumas blancas y borde dentado de color rojo, y lleva maxtlatl blanco con la punta decorada. Ostenta además ajorcas de plumas verdes en los tobillos y en el brazo izquierdo una pulsera que se extiende hasta el codo y termina en un adorno de plumas verdes. Usa también nariguera y un bezote en el labio inferior.

El otro soberano viste tilmatli de color verde y ricos bordados. En esta ocasión la tilma lleva al centro, un disco que enmarca lo que probablemente sean unas plumas.

Tras ellos aparecen respectivamente sus glifos nominales: una dema roja atravesada por una flecha, y la cabeza de un coyote arriba de un bulto mortuorio liado.

Vemos a la extrema derecha un tepotzoicpalli de tule, y al otro extremo un grupo de diez figuras sentadas que visten tilma blanca lisa.

En cada lado se representó una columna tipo candelabro decorada con una cara antropomorfa de cuya boca emergen tallos y flores.

El marco inferior se adornó con un diseño formado de elementos que semejan abanicos.

2. - Motecuzoma, significa el señor señudo; E. Seler dice que esta-

idea de enojo no se puede expresar por medio de los glifos indígenas por lo que se representa bajo la idea de tecuhtli, señor o príncipe, con una diadema de turquesas

En esta ilustración además se le ha añadido un elemento peculiar, - una flecha que atraviesa la diadema; quizás el tlacuilo la tomó del otro glifo que casi siempre se utiliza para denominar a Motecuhzoma el viejo y - distinguirlo del segundo, y que veremos en la ilustración del Manuscrito - Tovar del primer Motecuhzoma.

El nombre del rey de Texcoco, Nezahualcoyotl se indica por medio de la cabeza de un coyote ya que su nombre significa, el coyote que ayuna, - pero aquí se le añadió al glifo un bulto mortuorio, lo cual no deja de ser - extraño.

3. - Ahora nos toca relatar la elección del primer Motecuhzoma:

"Fenecidas las obsequias del rey Itzcoatl, todos los mexicanos, así señores como gente común, eligieron por rey y señor a un hermano del - Tlacaélel, que se llamaba Huehue Motecuhzoma, y fue primero de este nombre; primo hermano del rey Itzcoatl pasado; el cual (Motecuzoma) era uno de los cuatro del consejo real, cuyo dictado era Tlacatecatl-que casi en - nuestro romance quiere decir "príncipe" o "condestable", u otro supremo-dictado-.

Electo, pues, Motecuzoma y jurado por rey, con las ceremonias y - unciones acostumbradas, ritos y ceremonias que en las tales elecciones a - sus dioses y a los reyes solemnizaba, desechado el luto y tristeza, y puesta la ciudad en alegría... por la nueva elección, sabida por los reyes co -

marcanos, vinieron luego a reconocer la superioridad del nuevo rey... - -
ofreciéndole grandes y preciosos dones...

Especialmente en este presente se esmeró muy en particular el rey
Nezahualcoyotl, señor de toda la provincia de Texcoco... (88)

El cual (Nezahualcoyotl) venido a las casas reales, el rey lo recibió
con mucho amor, sentándolo a su lado y haciéndole la honra que a deudo su
yo y amigo era obligado de le hacer". (89)

En el texto no se especifica que fue el rey de Texcoco quien le ofre
ció al nuevo tlatoni la diadema real.

4. - La escena está enmarcada por un par de columnas tipo candela
bro muy características en la ornamentación y arquitectura del siglo XVI.
Se destacan al centro, los dos tlatone por sus posturas erguidas y por la
riqueza de sus vestimentas. Son figuras de proporciones alargadas; un
vista de tres cuartos, y la otra de perfil. Los gestos de sus brazos y de
sus posturas se acercan a las acciones naturales. Lo contrario ocurre con
las figuras sedentes que se encuentran relegadas a un lado, en las que las
tilmas que las envuelven les restringen las formas como ocurría en los có
dices prehispánicos.

También hay un contraste entre la riqueza de los atavíos de los so-
beranos y de las vestimentas de las figuras sedentes, haciendo que resal-
ten aún más los dos soberanos.

La línea es empleada para sombrear y para proyectar las sombras
de las figuras sobre el piso y el color se da en tonalidades y sombras.

Se logra crear una composición balanceada, aunque no unificada por los diferentes diseños del suelo.

Lámina 32 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina XII).

Moteczuzoma primero deste nombre.

1. - Vemos en la ilustración el momento en que se le ofrece al nuevo tlatoani el emblema real, la diadema de turquesas. Este presenta los atributos comunes que hemos visto en las representaciones de los dignatarios anteriores: xiuhtilmatlí con diseño reticular y bordeada con grecas rojas sobre fondo blanco, sandalias anudadas con cintas rojas y la vara, sím bolo de mando; además de la estera y el tepotzoicpalli tejidos.

Hay que señalar que este tlatoani tiene ciertos detalles adicionales. Notamos que porta en el brazo izquierdo una especie de brazaletes, "donde se reúnen los colores fundamentales de la simbología mexicana: el blanco, el rojo y anaranjado, el azul y en fin el verde brillante de las gavillas de plumas de quetzal".⁽⁹⁰⁾ Su diadema está adornada con discos amarillos igual a la que llevaba el primer soberano mexicano, Acamapichtli; también hay que mencionar que lleva la nariguera horizontal y bezote de turquesa.

El dignatario que le da la diadema de turquesa viste tilmatli con la efigie de Tonatiuh, el dios solar; quizás sea el rey de Texcoco, Nezahualcoyotl".⁽⁹¹⁾ Además lleva diadema de turquesas amarrada con un nudo, y calza sandalias adornadas con una greca y con un lazo similar al de la diadema.

El nuevo tlatoani tiene tras él, su glifo nominal una flecha que atraviesa un cuadrilátero con cinco discos, enmarcado por una faja azul. Bajo el contorno inferior se intercalan discos con caracoles marinos.

2. - Usualmente el glifo de Motecuzoma el viejo para evitar confusión con el otro Motecuzoma, se representa como se ha hecho en esta ilustración, y no como se hizo en el Atlas de Durán; esto es, su glifo es el correspondiente a Ilhuicaminatzin como también era conocido, y significa "flechador del cielo" de ilhuica-cielo y mina-lanzar, por lo que se dibuja con una flecha que atraviesa la noche estrellada. Las estrellas citlalin (los discos rojos que se encuentran entre las dos bandas azules) están asociadas a la idea del cielo, por lo que también puede traducirse Ilhuicamina, por - - aquel que lanza flechas a las estrellas.⁽⁹²⁾ Hay que señalar que se han añadido unos caracoles marinos en el cielo posiblemente insinuándose que el - agua baja del cielo.

3. - Esta es la narración de la elección del nuevo rey de México - según el Manuscrito Tovar:

"Después de aver llorado y lamentado sobre su buen rey, el valeroso capitán Tlacaélel convocando a los del Consejo Supremo y a los reyes - de Tezcuco y T(1)acuba (que ya entonces era uno de los electores) éstos juntos trataron de elegir un nuevo rey...⁽⁹³⁾ eligieron todos a Motecuzoma, - primero de este nombre, sobrino de el valeroso Tlacaélel... Hizieron con él nuevas ceremonias en su elección y mayores fiestas, con más riquezas -

y aparato que a los pasados porque estava el reino mexicano ya rico y poderoso. Luego que lo eligieron... le pusieron un trono y atavfos de rey... (94)

4. - La composición se basa en tres ejes verticales, marcados por el tepotzoicpalli y los dos tlatoque. El tlatoani, al centro, ocupa un espacio mayor, quedando la otra figura subordinada a él; lo cual recuerda a los códices prehispánicos, donde lo que interesa es la jerarquía de la figura y no el tamaño real. Igualmente se debe a la tradición indígena el que la posición de los pies no se ajuste a la posición frontal del resto del cuerpo. Por otro lado, se trata de una figura de proporciones alargadas y por lo tanto, más cercana a las proporciones europeas. Posiblemente el "dibujante quiso representar una escena de coronación a la manera de las dinastías europeas". (95)

La otra figura tiene una actitud más natural, aunque por carecer de la línea de piso da la impresión de no estar en un espacio real. Ambas son figuras tensas y de posturas sumamente rígidas.

Una serie de líneas verticales se utilizan para sugerir tanto el cabellero como la textura del tepotzoicpalli y de la estera.

Lámina 33 (ver Códice Ramírez, 1975, lámina XII).

Primer Rey llamado Motecuzoma.

1. - De derecha a izquierda se encuentran un oceloicpalli y dos tla - toque de pie. El primero de ellos, de bigote y barba, porta tilmatli y calza sandalias. Lleva parte del cabello arreglado con una cinta, a la usanza de los guerreros, además en su brazo izquierdo ostenta un brazalete que remata en un adorno de plumas. Tras él se encuentra su glifo nominal, se trata de dos rectángulos unidos: en el superior vemos siete discos, y bajo el inferior otros cinco discos de mayor tamaño, uno de los cuales es atravesado por una flecha.

El otro soberano le ofrece la diadema, como emblema real adornada con lo que pudieran ser discos o caracoles. Se encuentra ataviado con tilma, diadema y sandalias. Tras él se encuentra su glifo nominal, consistente en la cabeza de un coyote.

2. - El glifo que acompaña al primer tlatoani es el que corresponde al nombre de Ilhuicamina, como vimos en el Tovar, pero se ha prescindido de los caracoles y se representaron cinco discos; además hay que añadir que se le agregó un cuadrilátero.

Al igual que en el Atlas de Durán, se dibujó el glifo correspondiente a Nezahualcoyotl, pero sin el bulto mortuorio; también notamos que el coyote parece más un venado.

3. - A un lado de la lámina se encuentra el siguiente texto: "Primer

Rey llamado Motecuzuma electo por el gran capitán Tlacaellé. Era su ídolo el Dios Huitzilopuchtli. Reynó 28 años". (96)

4. - Esta lámina tiene tres ejes verticales. La figura central se ha dibujado de mayor tamaño, para indicar así su importancia. Los pies de esta figura sugieren una vista de perfil, más no así su torso frontal.

Al igual que en los códices prehispánicos es una figura de piernas cortas y de cabeza grande. La otra figura, por el contrario, muestra proporciones más cercanas a las reglas europeas, pero la diadema que sostiene da la impresión de flotar sobre sus manos.

Ambas son figuras planas, esquemáticas de trazos burdos.

Esta lámina es muy parecida a la del Manuscrito Tovar con excepción de que aquí, sí aparece el glifo de Nezahualcoyotl.

Lámina 34 (ver Durán, 1967, lámina 16).

De la cruel batalla que los chalcas dieron a los mexicanos entre Amequemecan y Tepepula, en venganza del cruel sacrificio que ellos hicieron, donde murieron tres hermanos del rey de México, y al fin los chalcas fueron vencidos.

1. - Esta ilustración nos muestra al soberano mexicano, (reconocido por su glifo nominal) con tilma y xiuhuitzollí, sentado en un tepotzoicpalli sobre una base escalonada. Señala hacia los episodios que se desarrollan en el primer plano. Dos guerreros, quizás mensajeros o emisarios y vestidos con tilma blanca, se encuentran a un lado del tlatoáni. A la derecha -

de los mismos, aparece el glifo topónimo del nopal sobre la piedra, indicando que se trata de la ciudad de México-Tenochtitlan.

Una tenue línea en ángulo recto, une al glifo con una banda con cuatro pisadas que encaminan hacia dos hombres muertos arriba de los cuales hay un grupo de guerreros, en combate con sus macanas con filos de obsidiana y escudos. Uno de ellos está ataviado como caballero águila, y otro lleva camisa roja y maxatlatl. Continuando hacia la derecha de la lámina, un señor guerrero porta penacho de plumas de quetzal y cota amarilla; este personaje es tomado del brazo por otro guerrero, que lleva gruesa camisa de algodón (ichcahuipilli), indicando que cayó prisionero. Otra tenue línea en ángulo, une al señor guerrero con una figura de pie y otra acostada que se encuentran al fondo. Siguiendo los relatos, vemos que a este personaje, ahora con tilma blanca, y adornado con tocado de plumas de quetzal, le están atando sus manos con una cuerda. Hacia atrás distinguimos dos pequeñas figuras de guerreros. Sobre una plataforma sostenida por un madero con tablas atravesadas horizontalmente, está subido el señor guerrero con tilma y maxtlatl y en las manos ostenta un adorno de plumas de quetzal y un ramillete de flores. A cada lado del madero hay dos figuras con tilma; una de ellas tiene una orla de color rojo, sostiene un ramillete de flores y adorna su cabeza con una cinta. Al pie del mástil yace el señor guerrero desmembrado y con el haz de plumas tirado a un lado. Al extremo derecho vemos a un tlatoani sentado sobre una plataforma baja, se engalana con la tilma azul (xiuhtlmatli) bordeada de rojo, y diadema de turquesas; a su lado se encuentra otra figura de pie.

2. - Aparece de nuevo la piedra y el nopal de México-Tenochtitlan y el glifo onomástico de Motecuzoma, ya descrito anteriormente.

Las huellas o pisadas se han seguido utilizando a la manera indígena, para denotar un camino, una travesía o movimiento hacia una dirección específica.

3. - Así nos describe el padre Durán la guerra contra Chalco:

"Acabado el sacrificio... engolosinados con la victoria contra los chalcas ... el rey Motecuzoma mandó a Tlacaélel que tornase a ordenar sus gentes... Ordenadas, partieron para Chalco... Y, llegados a Tepepula y pasando de allí sin temor ninguno, llegaron... a las mismas casas casi de Anequemecan...

Los chalcas... tomándolos casi en medio, empezaron a dar sobre ellos...

... fue tan grande el combate... que ya de puro cansados de haber trabajado y peleado todo el día, se apartaron los unos de los otros, llevando de una parte y de otra todos los presos que pudieron haber.⁽⁹⁷⁾

... Llegado el día de Xocotl, que era fiesta de los mexicanos... celebráronla con los chalcas que habían traído presos... Los chalcas hicieron lo mismo. Y antes que los matasen, estaba entre los presos un primo hermano del rey Motecuzoma, muy valeroso mancebo que se llamaba Ezhua huacatl, de los más principales de la corte mexicana.

Y estando allí preso, los chalcas, sabiendo que era de la línea real de los mexicanos, tuvieron su consejo y determináronse en que lo querían

librar y hacerlo rey de Chalco. El cual, cuando lo supo, dióle muy gran risa...

Venidos los chalcas a Ezhuhuacatl, propusiéronle su deseo y determinación, y él díjoles que... les rogaba que le trujesen un madero de veinte brasas, y encima de él le hicieran un andamio, para holgarse y recrearse con sus mexicanos los presos. (98)

Los chalcas... dándole aviso cómo estaba ya hecho, salió con todos los mexicanos presos y mándoles poner un atambor en medio, empezaron todos a bailar alrededor del palo.

Después que hubo bailado... empezó a subir por el palo arriba y, en estando encima del tablado que en la punta del palo estaba, tornó a bailar y a cantar. Después que hubo cantado... arrojóse del palo abajo; el cual se hizo muchos pedazos. (99)

4. - En esta lámina vemos varias escenas de los sucesos que acontecieron en la batalla de los chalcas. Los episodios se van desarrollando de izquierda a derecha, como así lo indica el tlatoani al extender su brazo y la fila de huellas que muestran el camino.

Es una escena de gran dinamismo. Las figuras son de proporciones alargadas y muestran posiciones y acciones muy variadas, complicadas y bastante naturales; además son figuras que se abren al espacio. Ya no nos recuerdan a las que vemos en los códices prehispánicos de cabezas grandes y de proporciones cortas, ni tampoco a las figuras estáticas.

Esta vez la importancia no recae tanto en la persona del tlatoani,

que se ha pintado en una esquina, sino en los sucesos que se representan.

Es una composición espacial, donde se ha sugerido la lejanía mediante la silueta de la montaña al fondo y además se han marcado varios planos; asimismo las dos pequeñas figuras refuerzan la idea de la profundidad.

La línea se aplica para sombrear los cuerpos, los atavíos y los objetos, como también para marcar la línea de piso. El color se ha aplicado para sombrear y unas pinceladas verdes señalan el área de las plantas.

Lámina 35 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina XI).

El que se arrojó por no yr contra su patria.

1. - Vemos la figura del tlatoani sentado en el icpalli, posiblemente de madera con los mismos atavíos con los que aparecen todos los soberanos anteriores. Extiende su mano y señala hacia los diferentes episodios de lucha que se están efectuando.

En el extremo superior observamos su glifo nominal. Dos guerreros, con escudos y macanas de filos de obsidiana, se dirigen a combatir. Inmediatamente abajo, un señor guerrero con penacho de plumas de quetzal y ataviado con cota amarilla, es tomado de las manos por otro guerrero; denotando que se le cogió prisionero. En las representaciones prehispánicas lo común es que se les cogiera del pelo y no de las manos o brazos. Detrás aparecen otros dos guerreros armados, y arriba al centro el glifo del tunal sobre la piedra.

En un primer plano, al señor guerrero, hecho prisionero, le atan las manos con una cuerda un personaje con la tilma bordeada de rojo.

Continuando hacia la derecha, se encuentra ahora el señor guerrero, sobre una plataforma sostenida por un madero con tablas atravesadas. Este viste tilma y maxtlatl y empuña en su mano derecha un haz de plumas de quetzal y en la izquierda un ramo de flores. Al pie del madero yace su figura desmembrada y ensangrentada.

A la extrema derecha aparecen tres figuras: dos de ellas están de pie con tilma y la otra está sentada en un icpalli con su tilma decorada con cenefa de grecas.

2. - La piedra que forma parte del glifo de México-Tenochtitlan ya no presenta las líneas ondulantes interiores, característica muy importante en la representación prehispánica. También notamos que el glifo de tecuhzoma ha cambiado, tan sólo queda la flecha y parte del lazo que cuelga al anudarse la diadema.

3. - A continuación el Manuscrito Tovar nos relata lo siguiente acerca de la guerra de Chalco:

"La guerra en que más dificultad tuvo Motecuhzoma fue la de la provincia de Chalco... Acaescieron en esta guerra grandes hechos y valentías y prodigios extraordinarios, entre los cuales fue uno muy digno de memoria, y fue que avyendo preso los de Chalco algunos Mexicanos, fue entre ellos un hermano del Rey al qual en su modo y autoridad conocieron -

que era tal persona, y teniéndole preso los de Chalco le quisieron elegir - por su rey, y dándole la enbaxada no hizo caso dello, respondiendo que si - con todo querfan que lo fuese le traxesen un madero el más alto que halla - sen y arriba le pusiesen un tablado. Los de Chalco, pensando que era mo - do aquél para ser ensalcado por su rey, le obedecieron y pusieron en la pla - ca un madero altíssimo y en la cumbre dél un tablado, donde se subió este hermano del rey de México y abajo, al pie del madero, hizo poner a los de más mexicanos que con él avfan cautivado, y puesto en lo alto con unas flo - res en la mano, estaban atentos todos los de Chalco... y él comencando a - cantar y baylar habló con sus compañeros... Y diziendo esto se arrojó de - la cumbre abajo y hízose pedazos". (100)

La Historia de Durán nos dice que el prisionero era primo herma - no del rey, aqui resultan ser hermanos.

4. - Las escenas que componen esta lámina se desarrollan de izquier - da a derecha; se puede decir que el tlatoani así lo indica al señalar con su - dedo los diferentes episodios.

A diferencia de la lámina del Atlas de Durán, se le ha dado impor - tancia al tlatoani que se dibuja de mayor tamaño al resto de los persona - jes, recordándonos lo que sucedía en los códices prehispánicos. Igualmen - te de influencia indígena es el representar la posición de la cabeza de per - fil, no importando la posición que tenga el cuerpo. También notamos que - son figuras alargadas con posturas algo variadas y movidas, especialmen - te la que se encuentra en la plataforma, que por su postura se abre al es - pacio.

El color se ha usado en tonalidades y sugiere además las sombras. Por medio del mismo color se ha querido sugerir el suelo, lo que ubica a las figuras de abajo en un espacio, en cambio las que están más arriba están suspendidas sin tener una relación con el piso.

Lámina 36 (ver Códice Ramírez, 1975, lámina XI).

Batalla que los chalcas dieron a los mexicanos.

1. - Vemos al tlatoani, sentado en un icpalli sobre una base escalonada, con tilma, diadema y sandalias. Levanta la mano y señala hacia una figura que se encuentra en una plataforma que está sobre un madero. Ante el soberano se enfrentan un caballero tigre y un guerrero, con escudos y macanas de filos de obsidiana.

Continuando hacia la derecha, se encuentran otros dos personajes que portan maxtlatl y tienen las manos entrecruzadas indicando que uno de ellos es un prisionero. Siguiendo hacia la derecha están otras dos figuras, una de las cuales señala hacia la plataforma donde se encuentra el prisionero, ahora con tilma y maxtlatl que además ostenta en una mano un adorno de plumas y en la otra, un ramo de flores. Al pie del madero yace el prisionero ensangrentado junto al haz de plumas y cerca de otra figura también ensangrentada. Por último, del otro lado del madero aparece otra figura con tilma que ve hacia arriba.

2. - No se representaron los glifos que vimos en las láminas del - -

Atlas de Durán y del Manuscrito Tovar.

3. - El códice Ramírez agrega lo siguiente al texto del Manuscrito Tovar:

"Habiendo preso los de Chalco á algunos Mexicanos en la batalla - - que tuvieron, entre ellos fué un hermano del Rey Itzcohuatl y le quisieron - elegir por Rey, y él por no serlo y no ir contra su natural se echó de un alto madero abajo do se hizo pedazos. Hecho cruelfsimo". (101)

Aquí al igual que en el Manuscrito Tovar, se dice que el prisionero era hermano del rey Itzcohuatl y no su primo hermano como nos dice la - - Historia de Durán.

4. - A semejanza con las láminas del Atlas de Durán y del Manuscrito Tovar las escenas se desarrollan de izquierda a derecha. El tlatoni ocupa un espacio mayor, obedeciendo a la idea prehispánica, que según la jerarquía era el espacio que ocupaba la figura. Notamos que uno de los personajes, se encuentra completamente de frente, a diferencia del resto que están de perfil.

Hay un descuido muy marcado en las proporciones de todas las figuras y también en el trazo; pero también podemos decir que es una composición pensada para lograr una unidad evitando la dispersión de las figuras, - como se acostumbraba presentar en los códices indígenas.

Lámina 37 (ver Durán, 1962, lámina 20).

De la elección del rey Axayacatzin.

1. - La figura del nuevo tlatoani se encuentra en el tepotzoicpalli de los señores; lleva tilma azul adornada con diseños circulares y ribete de color rojo, diadema de turquesas con la orilla también de rojo y calza sandalias anudadas. A su lado vemos su nombre dado a través de los glifos de agua (atl) y de una cara humana (xayacatl), además está escrito su nombre en castellano sobre una banda blanca. Una estera reticulada adornada con flores y líneas diagonales, cubre parte del piso donde se encuentra el tlatoani. Señala el soberano, hacia un grupo de figuras sedentes que están ante él, con excepción de una que está de pie. Todos llevan tilmas blancas con cenefa de color rojo.

2. - El nombre del nuevo tlatoani, Axayacatzin, significa rostro de agua. El rostro humano que forma parte del glifo ya no recuerda tanto a las cabezas prehispánicas, ya que el cabello no se ha dibujado con las pequeñas líneas verticales; pero el agua continua representándose a la manera indígena, con sus caracoles y discos intercalados. Igualmente indígena es la tenue línea vertical que tiene el glifo.

3. - Sobre la elección de este rey nos dice Durán lo siguiente:

"Concluidas las exequias del rey Motecuhzoma primero, Tlacaehel- mandó venir a todos los principales y señores de México... a sus juntas y cabildo, y estando todos juntos dijeron... (102)

"... vayan a llamar al rey Nezahualcoyotl... y al rey Totoquihuaz - tli de la nación tepaneca, porque con ellos quiero consultar mi parecer y - consejo".

Venidos los dos reyes, Tlacaelel se encerró con ellos y trató de la elección del nuevo rey... que él estaba determinado de elegir un mancebo - valeroso... y que el que mejor le parecía era un hijo del rey pasado, que - se llamaba Axayácatl, sobrino suyo...

Y estando juntos, el rey Nezahualcoyotl de Tezcuco, señaló con el - dedo y lo sacó de entre todo los demás señores y lo hizo sentar en su trono - real, poniéndole las insignias de rey, con las ceremonias acostumbra - das". (103)

4. - La figura del tlatoani está ligeramente desplazada a la derecha - y ocupa junto con el tepotzoicpalli, gran parte del espacio. Es una figura - alargada, más cercana a los cánones europeos, y la posición de sus pier - nas abiertas indican una gran libertad en el dibujo. El resto de las figuras - de menor tamaño, nos recuerda la idea prehispánica en la que el espacio - que ocupa cada figura determina su relación de importancia. Son figuras - mucho más alargadas que la de los códices indígenas y están sobrepuestas - unas a las otras, definiendo así un espacio y también la profundidad.

La línea, y además el color, son utilizados para sombrear las figu - ras. La banda ondulante con el nombre del tlatoani es de clara influencia - europea por esa línea sinuosa que sigue la banda al caer; además el marco, forma también parte de ese nuevo vocabulario de influencia europea.

Lámina 38 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina XIV).

Axayacatzin 8º rey.

1. - El nuevo tlatoani, al igual que el primer soberano mexicana, - - Acamapichtli, y que el primer Motecuhzoma, lleva la diadema de turque- - sas adornada con discos o cascabeles amarillos y ostenta los mismos atributos que sus predecesores. Su nombre está dado a través de los glifos de agua (atl) y una cabeza humana (xayacatl).

Parte de la lámina se encuentra deteriorada en lo que corresponde a la tilma, además la humedad le ha borrado la última letra del nombre en castellano.

2. - En esta ocasión la cabeza que forma parte del glifo nominal de Axayacatl, recuerda más a las cabezas prehispánicas por la presencia de las pequeñas líneas verticales que sugieren el cabello. El agua se representó como se solía hacer entre los mexicanos, con caracoles y discos alternados.

3. - Esto es lo que nos dice el Manuscrito Tovar sobre este nuevo rey:

"Juntóse el Consejo y electores del reyno a la elección del nuevo rey con Tlacaéllel. . . el qual en esta elección, después de aver dado y tomado en el negocio según lo tenfan de costumbre, salió electo Axayaca, hijo del rey Montecucuma; traxéronle al consistorio con grandíssima honra y a braserero divino, haziendo las ceremonias y pláticas acostumbradas". (104)

En esta relación del Manuscrito Tovar, el sucesor del primer Moteuhzoma es Tizoc y luego le sigue Axayacatzin; lo contrario ocurre en la Historia de Durán, donde es primero Axayacatzin y luego Tizoc. Posiblemente se debe a que la tradición de la sucesión de los soberanos que sigue el Manuscrito Tovar es diferente a la que sigue el Padre Durán, como ya hemos dicho en otra ocasión.

Hay que señalar también que hay un error en el título en castellano que aparece a un lado del tlatoani, donde se ha escrito, "Axayacatzin 8° - - rey", y no es así, este soberano es el séptimo en la sucesión que presenta este manuscrito. J. Lafaye dice que quizá se deba a un error que el secretario de Acosta cometió al titular la ilustración. (105)

4. - La figura del tlatoani se desplaza un poco a la izquierda, balanceando de esta forma la composición. Su torso y su cabeza están de frente, mientras que la tiara y los pies están de perfil, recordando un poco la posición de las figuras de los códices prehispánicos. Hubo cierta dificultad para dibujar los hombros y para solucionarlo, se puso el nudo de la tilma en el hombro derecho que está más bajo; todavía se sigue dibujando el cabello a base de líneas verticales. Hay que notar que se ha querido presentar cierta perspectiva en el icpalli y la estera. También de influencia europea, es la postura de la figura con la mano a la cintura, lo que la diferencia de las posturas cerradas de las figuras prehispánicas.

Lámina 39 (ver Códice Ramírez, 1975, lámina XIV).

Rey Axayaca.

1. - A la derecha de la lámina se encuentra al tlatoni con barba y bigote, a un lado del tepotzoicpalli. Lo encontramos ataviado con tilma, diadema de turquesas adornada con discos o cascabeles y sandalias; porta además una lanza parecida a una caña. Su nombre está dado a través del glifo de agua y de una cabeza humana. Ante él está otra figura ataviada también con tilma.

2. - Al igual que el Tovar, la cabeza que forma parte del glifo de Axayacatl se ha dibujado a la manera prehispánica; igualmente indígena es la forma de representar el agua, con sus discos y caracoles intercalados. Este glifo onomástico es muy semejante al de Tovar.

3. - A un lado de esta lámina dice lo siguiente:

"Rey axayaca hijo del Rey Motecuczuma. Electo por el general Tlacaellé y consistorio, y en acabando de hazerse esta murió el gran capitán Tlacaellé. Este Rey despeñó al Rey de Tlatelulco de un alto edificio; alajo murió". (106)

Aquí se sigue la misma tradición dinástica que en el Manuscrito Tovar.

4. - El tlatoni aparece desplazado hacia la izquierda y a sus lados se encuentran el tepotzoicpalli y la lanza. Este personaje adquiere mayor

importancia por su tamaño y su posición frontal, contrastando así con la figura de formas cerradas que se encuentra a un lado. Ambas son figuras alargadas, pero todavía recuerdan a las figuras de los códices prehispánicos al dibujarse los pies de perfil y el cuerpo de frente.

Es una composición asimétrica construida por cuatro ejes verticales. La posición de la figura recuerda a la del Tovar, pero se le ha añadido el personaje a su lado, lo que también la acerca a la ilustración del Atlas de Durán.

Lámina 40 (ver Durán, 1967, lámina 22).

De la segunda batalla que los mexicanos dieron a los de Tlatelulco y de cómo los vencieron.

1. - Ligeramente desviado del centro de la composición, se enfrentan dos grupos de guerreros. El personaje principal aparece ataviado con una cota amarilla que le protege el torso, penacho de plumas de quetzal y ajorcas en las piernas; se protege con un escudo adornado con colgantes de plumas rojas y verdes y pelea con macana de filos de obsidiana. Lo siguen un caballero tigre y otro que trae una vestimenta de guerra de color amarillo, con un gorro picudo o copilli. El rival principal viste un traje de plumería blanca y tocado de plumones y plumas de algodón; ambas cosas como indicadores de que su muerte está próxima.⁽¹⁰⁷⁾ Sus armas son la navaja de filos de obsidiana y un escudo de plumas. Lo acompaña un guerrero que ostenta un adorno de plumas verdes, elemento común entre los guerreros,-

que porta la camisa protectora de algodón. Arriba aparecen tres glifos toponímicos de color blanco: el nopal sobre la piedra, la cabeza humana con el glifo de agua y un cerro.

Al fondo se encuentra la fachada de un templo almenado, tras el - - cual se resguardan cuatro figuras femeninas desnudas, que usan el típico peinado de la mujer casada de dos trenzas volteadas al frente formando dos cuernitos. Ellas están armadas con elementos alargados, especie de macanás. A su lado vemos a otra mujer vestida e igualmente armada.

A la extrema izquierda se han dibujado unos escalones que sirven de base a un templo que lleva la cornisa decorada con discos. Está subiendo a él un guerrero armado y vestido con la cota protectora del torso, pero esta vez es de color blanco y además se adorna con penacho de plumas de quetzal. Por último se representa la toma del templo, donde se encuentra la figura de la cota amarilla junto a otras tres. Por los escalones se despeñan dos guerreros, y de un costado de las escaleras se acercan dos mujeres desnudas.

2. - Los glifos utilizados en esta lámina son los conocidos glifos de México-Tenochtitlan y el de Axayacatzin, que vimos en la lámina anterior además del glifo de lugar: un cerro. A diferencia de los glifos ya representados en otras láminas, éstos se encuentran pintados de color blanco.

3. - A continuación la narración de la Historia de Durán sobre la batalla de Tlatelulco:

"Estando ya el rey Axayaca en su trono...

Y estando en mucha quietud y sosiego, con mucha paz y concordia -
con las provincias comarcanas... se levantó la ciudad de Tlatelolco - -
contra él... (108)

Había entre ellos los de Tlatelolco un valeroso caballero que se
llamaba Moquihuitli, y sin más consejo ni parecer, movidos por indigna -
ción, lo alzaron por rey, haciendo cabeza por sí, habiendo estado hasta en
tonces sujetos a la corona real de México. (109)

Y... mandaron recoger todos los mancebos e imponerlos en los - -
ejercicios de la guerra... (110)

De lo cual dieron aviso a... Axayacatl y advirtiendo sobre los ejer -
cicios de guerra que veían imponer a los mancebos, confirmó su sospe - -
cha... (111)

...el rey Axayacatzin llamó a sus principales y tomó consejo de lo -
que se debía hacer... Y así, tomando su consejo, se dió de parecer que - -
fuesen a aplacar la ira y enojo de Moquihuitl y de los demás principales...

Y con esta determinación, llamaron a un principal... para que el -
fuese con la embajada. (112)

El embajador fue con esta embajada a Moquihuitl, señor de Tlatelul -
co. ...ofda la respuesta... "Dile al rey tu señor, que la respuesta que se -
le da es que se aperciba... El embajador volvió con esta embajada a su - -
rey... (113)

...salió el rey Axayacatl armado de sus armas, con ricos adere - -
zos y divisas de mucho oro, joyas, plumas, con una rodela y espada en la -

mano, mostrando valor y gentileza, cercado de sus señores y principales, que, no menos galanos y vistosos venfan.

... el rey y su ejército empezaron a marchar, y llegados al término señalado, hallaron la gente de Tlatelulco no menos apercebida...

El rey Axayacatl, puestos los ojos en Tlacaehel para aguardar la señal que le había de hacer para empezar el combate... Y fue con tanta furia, que los de Tlatelulco se vieron muy apretados. Del cual reencuentro les ganaron los mexicanos mucha parte de la tierra... trabajando los mexicanos de cobrar la plaza de Tlatelulco... Al cabo del cual estaba el gran templo de Tlatelulco... (114)

Moquihux y Teconal, viéndose perdidos y que la gente huía... subieron a lo alto del templo, y para entretener a los mexicanos... usaron de un ardid, y fue, que juntando gran número de mujeres y desnudándolas todas en cueros... las echaron hacia los mexicanos... Las cuales mujeres, así desnudas y descubiertas sus partes vergonzosas y pechos, venfan dándose palmadas en las barrigas y otras mostrando las tetas y exprimiendo la leche de ellas...

Los mexicanos, viendo una cosa tan torpe, mandó el rey Axayacatl que no hiciesen mal a mujer ninguna... Y así, siguiendo la victoria y dejadas las mujeres, el rey subió a lo alto del templo, con otros caballeros suyos... Halló que Moquihux y Teconal se habían acogido al altar donde estaba Huitzilopochtli. El rey, entrando osadamente junto al mismo ídolo y altar los mató y sacó arrastrando y echó por las escaleras abajo del templo". (115)

4. - En esta ilustración se desarrollan tres escenas diferentes pero relacionadas entre sí, temporal y espacialmente. Esto es muy diferente a lo que ocurría en los códices prehispánicos, donde generalmente cada figura se mostraba en su más clara apariencia y de una manera aislada.

Los personajes presentan posturas variadas y naturales. El movimiento se sugiere por la posición de los pies y de las piernas y por los brazos que agitan las macanas y los escudos. Son figuras alargadas y con un dinamismo que no es prehispánico, de cuerpos en movimientos y ejes diagonales. Es una composición complicada con sobreposición de las figuras y con un claro señalamiento de los planos.

Vemos que hay cierto control en presentar la perspectiva en los templos y en las escalinatas, los cuales se han dibujado en vistas de frente y de perfil. Casi todas las imágenes tienen su sombra propia, ubicándose en el suelo. Los colores se dan en tonalidades y en la parte inferior vemos -- que por medio de pinceladas de color se representan las plantas.

Lámina 41 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina III).

Guerra de Azcaputzalco.

1. - En un primer plano a la derecha se enfrentan dos grupos de guerreros armados con macanas de filos de obsidiana y escudos. Dos de ellos pertenecen a la clase militar de guerreros jaguares, y uno de cada lado -- lleva el penacho de plumas de quetzal, quetzalpatzactli, distintivo de los jefes, tecuhtli;⁽¹¹⁶⁾ todos portan escudos y macanas de obsidiana. Otro es

tá ataviado con una camisa amarilla y una enagua que por su color podría ser de plumas; lleva un gorro picudo rojo. Las dos figuras de la derecha calzan sandalias, (cactli), blancas con suelas, taloneras y amarradas por correas. Los colores de los escudos y de las vestimentas tienen un significado simbólico en relación a las direcciones del espacio: el amarillo corresponde al norte, el azul al sur, el rojo al oriente y el blanco al poniente. (117)

Al fondo, en un segundo plano vemos un templo, cuya cornisa se adorna con discos que podrían ser la representación del jade o lo precioso. Arriba del templo se encuentran unas mujeres que usan el peinado de la mujer casada, que consiste en dos trenzas sujetas en la parte superior de la cabeza, de manera que forman una especie de cuernitos pequeños. Visten huipiles con adornos rectangulares. Dirigen su mirada hacia la derecha donde aparecen tres glifos y éstos son: el nopal sobre la piedra, un rostro humano con el glifo de agua y un cerro. A un lado de las tres mujeres, está otra con el mismo peinado, y ataviada también con huipil, además de enagua adornada con líneas horizontales rojas; porta escudo y macana de filos de obsidiana.

A la extrema izquierda de la ilustración, dos guerreros suben los escalones que conducen a un templo, muy parecido al anterior. En su cima, otro guerrero con penacho de plumas de quetzal. Sostiene a una pequeña figura que va a precipitar por las escaleras, donde se encuentran dos cadáveres.

2. - Se han usado los mismos glifos que en el Atlas de Durán, pero de forma más notoria y pintados con los colores que ya hemos visto en las otras ilustraciones.

Hay que mencionar además, que la piedra que forma parte del glifo de México-Tenochtitlan, no muestra las tres líneas internas.

3. - El título que presenta esta lámina es el siguiente: "Guerra de Azcaputzalco". Pero vemos que el glifo nominal que aparece es el de Axayacatzin, soberano mexicano posterior al suceso de Azcaputzalco, por lo que podemos creer que el título fue una equivocación del secretario de Acosta o de alguna otra persona. Otro punto para dudar que se trate de la "guerra de Azcaputzalco" es el gran parecido que tiene esta lámina con la del Atlas de Duran sobre la guerra de Tlatelolco.

A continuación veremos la descripción de la guerra de Tlatelolco seguida de la descripción de Azcaputzalco, que hace el Manuscrito Tovar:

Este Axayacatzin fue el que castigó el atrevimiento de los de Tlateluco, que... eran de los Mexicanos y quisieron hazer vando y cabeza por sí, no queriendo reconocer a su propio rey que era el de México. En este tiempo avyan ya multiplicádose y estendido mucho los de Tlateluco... y acertaron a tener un señor y cabeza muy valiente y esforzado y no menos soberbio, el qual se atrevió a provocar la yra de este rey mexicano... El rey desde que lo supo, armose y tomó su esquadron por sí para combatir él en persona al principal de Tlateluco... El capitán de los de Tlatelulco quiso usar de un ardid y fue que mucha gente se entrase por la laguna y entre-

las espadañas se escondiesen... Sabiéndolo el rey Axayaca hurtóles el cuerpo entrando por otra parte... combatieron hombre a hombre, donde llevando la ventaja el esforcado rey, comenzó a bolver las espaldas el capitán de Tlateluco, y viéndolo los suyos desmayaron y hizieron lo mismo; comenzó el rey a seguir a su enemigo, el qual se le subió en la cumbre del templo, adonde subió el Rey y con gran ánimo despeñó desde allí al capitán del Tlateluco, haziéndole pedazos con otros que halló allí". (118)

En este relato, el ardid utilizado por el rey de Tlatelolco es muy diferente al que refiere la Historia de Durán; ya no se trata de unas mujeres desnudas.

Proseguiremos con el relato de la guerra de Azcaputzalco:

"Entonces el rey Itzcóatl mandó a todo el resto del ejército, que con él avya quedado asolasen la ciudad y quemasen las casas y saqueasen todo lo que en ella hallasen, no perdonando a hombre ni a mujer, niños r' viejos; lo qual fue executado sin ninguna piedad ni lástima... porque los fueron siguiendo como leones encarnizados, llenos de furor y yra, hasta meterlos en lo más áspero de la sierra, donde los de Azcaputzalco postrados por tierra rindieron las armas..." (119)

No se menciona la toma del templo como aparece en la lámina, sino la quema de las casas. Ninguno de los dos relatos menciona a las mujeres que se encuentran detrás del templo.

4. - En esta lámina al igual que en la del Atlas de Durán se da un cuadro resumido de la batalla.

Todas las figuras se encuentran mirando hacia un lado o hacia el otro. Son de proporciones alargadas, más cercanas a los cánones europeos, pero la postura de sus cabezas nos recuerdan la de los códices indígenas. El movimiento no se ha podido lograr del todo, el estaticismo es lo que impera; éste se rompe tan solo por las diagonales que forman las macanas.

Hay una sobreposición de las figuras lo cual crea un espacio, además notamos que se ha intentado sugerir el suelo por lo cual los personajes no dan la impresión de flotar en el espacio.

La perspectiva se ha insinuado en la escalera, pero la fachada de los templos continúa representándose de frente. La escala de los templos no corresponde a la realidad.

Lámina 42 (ver Durán, 1967, lámina 26).

De la elección del séptimo rey llamado Tizocicatzin.

1. - Vemos al nuevo tlatonani sentado en tepotzoicpalli entre dos columnas. Porta los atavíos propios de los señores, xiuhtimatli y xiuhuitzollli. El trono está labrado con la forma de dos volutas y adornado con hojas posiblemente de acanto. En la parte superior apreciamos su glifo nominal consistente de una pierna rayada atravesada por una flecha. El tlatonani recibe a un grupo de personajes, de los cuales tres llevan la xiuhuitzollli y uno de ellos, además porta xiuhtimatli con cenefas en color rojo; cada uno de los tres presenta un niño, posiblemente los herederos a sus señoríos. -

A la extrema derecha hay un bulto mortuario con diadema, liado con

mecate y acomodado sobre un tepozcoicpalli. Lo acompaña su glifo onomástico, una cara humana con el glifo de agua.

2. - Se han representado dos glifos nominales, el de Axayacatzin, - que presenta el bulto mortuorio, y que ya vimos, y el del nuevo tlatoni, - Tizoc cuyo nombre se da por medio de los glifos de flecha-teconi y panto-rrilla-cotztl, aquel que se sangra las pantorrillas.

3. - Acerca de esta nueva elección nos dice la Historia de Durán lo siguiente:

"Murió el rey Axayacatl... Al cual hechas las exequias y ordinarios presentes y ceremonias prolijas, luego se entendió en elegir nuevo -- rey. Y... fue electo, de común consentimiento y legítimamente... el rey-Tizocicatzin...

Antes que eligiesen al rey Tizocicatzin, Tlacaelel envió al rey de Tezcucó, Nezahualpiltzintli-- aunque otra historia y relación dizque no, - sino a Nezahualcoyotl, que aún era vivo-- a le hacer saber cómo el rey de México era muerto. Lo mismo al rey de Tacuba y a los señores de todas las provincias... Y levántandose de su asiento (el rey de Tezcucó)...

... salió de su ciudad y vino a la ciudad de México y... fuese al aposento donde estaba el cuerpo muerto... ofreciéndole cuatro esclavos... (120)

Acabado que el rey de Tezcucó... entró el rey de Tacuba... ofreciéndole otra ofrenda de esclavos y joyas y mantas como el pasado.

Llegaron los señores de Chalco...

Luego llegaron los de Cuauhnahuac y de toda la Tierra Caliente - -
(etc.) (121)

Acabadas estas ceremonias y honras del rey Axayácatl, divulgóse -
luego, al cuarto día, la nueva elección de Tizocicatzin, que por otro nom -
bre le llamaban Tlalchitonatiuh, que quiere decir "el sol bajo". La cual -
elección, divulgada y sabida en Tezcucó y en Tacuba y por todas las de -
más provincias... se movieron a venir a México a hacer sus cumplimien -
tos... (122)

Que estando el nuevo rey electo en pie, el rey de Tezcucó tomó una
corona de piedras verdes, toda guarnecida de oro, y púsose la en la cabeza.
Y horadándole las narices por la ternilla, le puso atravesada una esmeralda
verde... y en las orejas, unas dos esmeraldas redondas, guarnecidas -
de oro, y en los molledos, que le tomaban del molledo al hombro, dos bra
celetes de oro muy resplandecientes, y en las gargantas de los pies unas -
calcetillas con cascabeles de oro... y calzóle él mismo con sus manos unos
zapatos en los pies, de cuero de tigre... Y vistióle una manta muy precia
da, de un nequén que ellos llaman "pita"...

Y, tomándolo por la mano lo llevó a un trono que ellos llaman cuau
hicpalli, que quiere decir "asiento del Aguila" y por otro nombre le llama
ban "asiento del Tigre" (oceloicpalli). (123)

4. - Esta composición se divide en tres partes, una principal al cen
tro, y las otras a cada lado.

Al tlatonani, desplazado un poco hacia la izquierda, se le da más im

portancia, por el espacio que ocupa en la composición, por su tamaño, y - la rica decoración del tepotzoicpalli y también porque se encuentra enmarcado parcialmente por las dos columnas tipo candelabro de influencia europea.

El resto de las figuras, a la izquierda, se sobreponen unas a las - - otras, creando la idea de profundidad y de espacio. Todas son de proporciones alargadas y hay diversidad de posturas.

Siguiendo la tradición indígena, el bulto mortuorio, o sea el rey - - muerto, se le ha representado tras el nuevo rey. Casi no se le ha dado importancia, pues se le ha relegado a un pequeño espacio; además contrasta con la suntuosidad del resto de la composición, la decoración tan pobre del asiento y de la estera.

Se ha sombreado a base de líneas para dar la ilusión de tres dimensiones y el color se ha usado en varios tonos.

Lámina 43 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina XIII).

Ticocic 7° Rey.

1. - Al centro está la figura del nuevo tlatoani. Lleva tilma azul reticular, igual a las de sus predecesores, xiuhuitzollí y calza sandalias atadas con un lazo idéntico al que tiene la diadema.

A diferencia de las ilustraciones precedentes, este nuevo soberano lleva el brazo derecho tras su espalda. Ostenta su glifo nominal de una - pierna atravesada por una flecha. Del otro lado se encuentra escrito, Ticocic 7° Rey.

2. - En esta ocasión el glifo utilizado es el que denomina a Tizoc; a diferencia del Atlas de Durán, aquí no aparece la pierna rayada.

3. - Esto es lo que refiere el Manuscrito Tovar, sobre la elección de este rey:

"Concluidas las exequias, el Capitán General Tlacaélel, que todavía era vivo, juntó los del Consejo Supremo, con los dos reyes electores del imperio, que eran el de Tezcucó y el de Tacuba, los cuales, especialmente el de Tezcucó, coronaban a los reyes de México. Estos juntos... trataron de elegir nuevo rey y todos encaminaban al valeroso Tlacaélel, el cual, como otras veces, nunca quiso admitir el reyno...⁽¹²⁴⁾ Preguntándole todos en esta elección que pues él no quería que quién le parecía que reynase, dió el voto a un sobrino suyo que era de muy poca edad, llamado Ticocic, hijo del rey muerto; replicáronle que advirtiese que era muy moco... El respondió que para esso estava él allí... Satisfizo esta razón y assí todos consintieron en la elección del moco, al qual traxeron con grande aparato y llevándolo al brasero divino hizo su sacrificio, donde le hizieron sus pláticas... y horadándole las narizes le pusieron una esmeralda en ellas y los atavíos reales, poniéndole en su trono al modo que queda dicho..."⁽¹²⁵⁾

Según Durán, el orden de las dinastías es el siguiente, a Motecuhzoma le sucede Axayacatl y a éste, Tizoc. Pero para Tovar el orden es así: Motecuhzoma, Tizoc y Axayacatl. Dice Lafaye que con Tovar se inicia una nueva tradición historiográfica donde el orden de las dinastías es diferente

y esa tradición adquiere gran difusión con la Historia de Acosta.

La narración de la sucesión de Tizoc en el Tovar, es muy parecida a la que hace la Historia de Durán sobre Ahuitzotl.

4. - Hemos notado que hay un deseo de conformar la representación de cada tlatoani en las ilustraciones del Manuscrito Tovar con un formato o esquema consistente en: el personaje de pie, a un lado del tepotzoicpalli, y sobre la estera. Además el vestuario es idéntico en todos. Este patrón se alteró un poco en la representación del tlatoani anterior, al que se le añadió una figura, además de otros adornos personales.

Este nuevo tlatoani tiene una postura un poco incómoda, lleva el brazo derecho detrás de su espalda. No hay una correspondencia adecuada entre la posición frontal de la figura con la tiara y los pies, que están de perfil.

El uso de la perspectiva se trata de sugerir en el icpalli y en la estera, aunque sin lograrse del todo. El color se usa no en pinceladas planas, como en el estilo nativo, sino sombreadas en dos o más tonos.

Lámina 44 (ver Códice Ramírez, 1975, lámina XIII).

Tizozic

1. - A un lado del oceloicpalli, y sobre la estera, se encuentra el nuevo tlatoani. Lleva tilma anudada, al igual que la diadema que porta y además calza sandalias. Sostiene en su mano izquierda una vara puntiagu

da, mientras que la otra mano la tiene bajo la tilma. Su glifo está colocado arriba a su derecha y se compone de una pierna rayada y adornada con plumas y atravesada por una flecha.

Hacia él se dirige un personaje ataviado con tilma, sandalias y le adorna su cabeza un tocado de plumas que le cuelgan atrás de la cabeza.

2. - El glifo nominal presenta la pierna con unas rayitas verticales y adornado con lo que podrían ser plumas.

3. - "Por muerte deste primer Rey Motecuczoma se hizo junta del capitán general Tlacaellé y el Rey de Tetzcuco y el Rey de Tacuba, que estos coronaban los Reyes y eligieron por segundo Rey á un sobrino de Tlacaellé, llamado Tizozic, hijo del Rey muerto llamado Motecuczuma. Reynó 4 años; fue ayudado a morir". (126)

El Codice Ramirez sigue la misma tradición que el Manuscrito Tovar y lo escrito arriba es lo que añade.

4. - Notamos que la postura del tlatoani es muy parecida a la representación de Itzcoatl en el Manuscrito Tovar. Al soberano se le da mayor importancia, tanto por su postura frontal como por su tamaño. Es una figura de proporciones muy extrañas, ya que su cabeza es sumamente grande. La posición de los pies y de la tiara no corresponde a la postura del torso, lo cual nos recuerda a las figuras prehispánicas.

El personaje a la izquierda también es de proporciones extrañas, -

pero esta vez la cabeza es pequeña en relación al cuerpo. Se le representó como si estuviera caminando hacia el tlatoani.

En general es un dibujo muy incompleto, no se terminó de dibujar ni la textura del icpalli, ni la de la estera.

Al igual que Huitzilihuitl, el soberano no lleva barba, quizá porque se trataba en esta ocasión de un soberano muy joven.

Lámina 45 (ver Durán, 1967, lámina 28).

De cómo, después de hechas las exequias de Tizocic, rey de México, eligieron a un hermano suyo menor.

1. - El soberano mexicana viste tilma blanca con la orilla roja seguida de plumas blancas, además lleva diadema de turquesas y calza sandalias. El icpalli donde se halla sentado, recuerda al que vimos en la lámina anterior del Atlas de Durán, pero ahora la voluta inferior del respaldo termina en una cabeza que se parece a la de un pájaro. Su nombre se representa por medio de un animal de larga cola colocado sobre el glifo del agua. Lo acompañan cuatro figuras dibujadas sobre un declive, sentadas en asientos sin respaldo, las cuales visten tilma blanca con el borde rojo.

Enmarcan la escena unos seres fantásticos, que por tener la parte inferior del cuerpo con patas de caballo, parecen ser centauros. Detienen una rama que termina en la parte inferior en la cabeza de un animal fantástico, que semeja una víbora. Las franjas horizontales se adornan con una faja de grecas.

2. - El glifo utilizado es el correspondiente para Ahuizotl. El ahuizotl es un animal fantástico "perro de agua", cuadrúpedo anfibio, "comedor de uñas", asociado probablemente con una especie de nutria, ahora extinta,⁽¹²⁷⁾ que había en la laguna de México.⁽¹²⁸⁾ El ahuizotl era considerado como un signo nefasto, por lo que podría traducirse el nombre de Ahuizotl por "el funesto".⁽¹²⁹⁾

3. - La Historia de Durán nos describe la nueva elección del soberano mexica de esta manera:

"Al cuarto día después de la muerte del rey Tizocicatzin hubo junta en la ciudad de México. . .

A lo cual presidía Tlacaelel, como persona que siempre había sido la segunda persona de la corte. Y venidos a tratar de quien había de ser el rey de México, hubo entre ellos muchos pareceres y casi como controversia.

Porque Tlacaelel quería que fuese un hermano del rey muerto, el menor de ellos, que como a sobrino suyo, le deseaba el reinado y porque⁽¹³⁰⁾ era hijo de Motecuhzoma el Viejo, su hermano, y porque decían que siempre se había usado heredar los hermanos unos a otros y que a éste le venía de derecho, supuesto que Axayácatl y Tizocic habían reinado. . .

Los principales y el demás pueblo decía que no, que aquél era muy niño y que no tenía aún edad para reinar.

Tlacael, viendo que todos estaban de contrario parecer del suyo. . .

Y habiendo sobre esto grandes demandas y respuestas, salió deter-

minado que se diese cuenta al rey de Tezcucó y que lo que él dijese, eso se hiciese...

Llegados los mensajeros ante el rey de Tezcucó y refiriéndole su embajada... respondió... que eligiesen por rey a Tlacaelel... (131) y que pusiesen a su lado a su sobrino Ahuiztotzin, que por ser niño tomaría las costumbres de su tío...

Con esta respuesta volvieron los mensajeros a la ciudad... Ellos le dijeron cómo el rey de Tezcucó había dado por parecer que le eligiesen por rey...

Tlacaelel les respondió... yo os lo agradezco y al rey de Tezcucó...

...¿De qué os inquietáis, ni de qué os da pena que lo sea mi sobrino Ahuiztotl? Pues, así como así, he de estar a su lado siempre... (132)

Ellos, oyendo lo que había dicho y que en todo decía verdad... aceptaban la elección de Ahuiztotl, yendo todos los grandes con todo el pueblo al lugar y colegio donde los hijos de los reyes y grandes estaban recogidos... le sacaron de entre todos y le llevaron al palacio real y le asentaron en el trono y silla donde se sentaron los reyes antepasados.

...Tlacaelel envió luego a todas las partes de la tierra... que viesiesen a sentarle en el trono real y a ungirle y coronarle y a reconocerle por rey y señor... (133)

...Y yendo todos en orden y llevando el rey de Tacuba en la mano la corona real... Y el primero que le llegó a besar la mano fue el rey de Tezcucó... (134)

4. - A la derecha se destaca el tlatoani por su gran tamaño, su rica vestimenta y el decorado icpalli, donde se sienta. Esto contrasta con las figuras, de formas cerradas, que están relegadas a la izquierda. El tamaño de las figuras va de acuerdo a su importancia como en los códices indígenas.

El soberano es de proporciones alargadas, más cercanas a los cánones europeos, mientras que el resto de los personajes recuerdan un poco a las formas indígenas, aunque las cabezas no sean grandes, sino de proporciones naturales.

Hay un intento de perspectiva en la posición escalonada de las cuatro figuras de la izquierda. Notamos que la línea de piso está dibujada con una serie de pequeñas líneas horizontales sugiriendo las sombras. Hay que señalar que gracias a la línea y al color se han sombreado las figuras. Advertimos una marcada influencia europea en los elementos del marco tan elaborado, tanto en la faja como en las figuras mitológicas de los centauros. Nos dice Francisco de la Maza, que la mitología estuvo representada en el arte mucho más de lo que puede creerse en la muy católica sociedad colonial. (135)

Lámina 46 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina XV).

Auitzotl 5º Rey.

1. - Se representa al nuevo tlatoani; sus ornamentos son iguales a los que llevaron sus predecesores, pero varía la posición de su brazo dere

cho; esta vez apoya sus dedos en la cintura.

Lo acompaña su nombre glífico, dado por la unión del glifo de agua sobre un animal cuadrúpedo.

2. - El glifo para Ahufzotl varía un poco en relación al de la lámina del Atlas de Durán. Aquí, en el Manuscrito Tovar, el agua se representa arriba del animal, casi como si fuera un copete, y en el Durán se encuentra el animal sobre la corriente de agua. El glifo del agua en esta ocasión se compone de las prolongaciones, como dedos, con discos y caracoles.

3. - Esto es lo que sucedió en la elección del nuevo soberano:

"Eligieron luego de la muerte de Axayacatl los electores del imperio a Auitzotl, mancebo de grandes prendas y esperanzas, príncipe de los quatro. Fue su elección muy a gusto de todos; lleváronle con gran regozijo al brasero divino y a su trono, donde hizo las ceremonias acostumbradas, y los retóricos sus oraciones. Fue éste animoso y muy afable, por cuya causa fue muy amado de todos". (136)

La relación que de Ahufzotl nos refiere la Historia de Durán difiere de la que nos presenta el Manuscrito Tovar. Durán dice que Ahufzotl era un niño y en su elección tuvieron algunas dificultades, mientras que el Tovar cuando nos habla de un tlatoni niño, se refiere a Tizoc, y con respecto a Ahufzotl nos dice que su elección fue muy a gusto de todos.

4. - En esta ocasión como en casi todas las láminas anteriores de

este manuscrito, no vemos nada especial en la iconografía de los soberanos. Continúa siendo una figura alargada, más cercana a los cánones europeos, pero todavía nos recuerda a los códices prehispánicos en que la tiara y las piernas no corresponden a la posición del resto del cuerpo. Seguimos notando cierta dificultad para dibujar el hombro izquierdo por lo que se le ha colocado el lazo de la tilma de este lado. Igualmente el tepotzoicpalli y la estera continúan dibujándose con cierta perspectiva, aunque no muy lo-grada.

Lámina 47 (ver Durán, 1967, lámina 34)

De cómo el agua entró en Mexico y del gran recibimiento que se le hizo.

1. - Podemos observar una corriente de agua azul adornada con discos blancos y caracoles ovalados alternados. Esta corriente comienza en su superficie, en una espiral, especie de remolino, y se desparrama para terminar en otra mayor, sobre la cual se levanta el nopal, con sus frutos, sobre una gran piedra.

La superficie de agua acarrea a unos pájaros y a un niño ensangren-tado, como ofrendas rituales. Tres personajes se encuentran a un lado de ésta; aparecen como sacerdotes, con el cuerpo y el rostro pintado de negro⁽¹³⁷⁾ además del cabello largo.⁽¹³⁸⁾ El primero muestra una enagua con la forma típica del glifo del agua, dibujada alternadamente con discos blancos y caracoles, posiblemente sea la enagua de turquesas, de la diosa del agua. Al usar este atavío, se personifica el sacerdote en la divinidad -

de la diosa del agua. Está coronado con un tocado que parece ser, de flores; porta un bezote, orejera, collar y brazalate. Además empuña en su mano derecha una especie de báculo y en la izquierda un brasero con mango, de carga trae una especie de taleguilla donde los sacerdotes guardan incienso. Los otros dos sacerdotes ostentan adornos similares al primero pero difieren de éste pues en lugar de la enagua de turquesas traen maxtla adornado con franjas rojas. El tocado también es diferente pues llevan lo que parece una flor de centro rojo y pétalos blancos. Uno sostiene un caracol usado como instrumento musical, pues está cerca de su boca y el otro un pájaro, con la intención de sacrificarlo.

Al fondo advertimos un paisaje de montañas picudas. La escena lo encuadra una banda roja adornada con flores y hojas.

2. - El agua, que por las fuentes sabemos que venía de Cuyuacan, tiene la forma típica que muestra en los códices indígenas; esto es, con discos blancos alternados con caracoles ovalados, pero tan sólo en uno de sus lados. Igualmente indígena es el modo de dibujar el tunal con raíces.

En la piedra, que también forma parte de este mismo símbolo, se ha prescindido de las tres líneas verticales internas y en su lugar se dibujaron unas diagonales; pero se siguen representando los tres elementos circulares sobresalientes en su contorno.

3. - Esto es lo que sucedió cuando trajeron el agua a México:

"...quiso el rey traer el agua de Acuecuexco..."

Y con el parecer de todos el rey envió dos principales... para que de su parte dijese al rey de Cuyuacan dejase traer aquel agua...

Los principales fueron y propusieron su demanda a Tzutzumatzin, - que así se llamaba. El cual, oído lo que el rey pedía... (139)

...primero... le quería advertir que aquellas fuentes de cuando en cuando rebasaban y salían de madre... y que se derramaba (el agua) y hacía mucho daño a la ciudad...

Oída por el rey Ahuizotl esta respuesta, encendido en ira y enojo... (140)

...envió a decir al cabildo de los señores de Cuyuacan que le entregasen a Tzutzumatzin...

Los mexicanos le echaron una cuerda al cuello y lo ahogaron... (141)

Muerto el señor de Cuyuacan, el rey Ahuizotl envió... a decir a los señores... que él quería traer el agua de Cuyuacan a México... (142)

...llegado el día determinado, mandó se soltase el agua. La cual, como empezó a correr hacia la ciudad de México, salióle al encuentro un principal, vestido a la semejanza de la diosa de las aguas y de las fuentes, con una camisa azul y sobre ella, un supernumeral, a manera de "sambonito", todo sembrado de piedras verdes y azules...

Traía una corona en la cabeza, a manera de tiara, toda hecha de plumas blancas de garza; la cara embijada con hule derretido y la frente toda de color azul y, en las orejas, dos piedras verdes, y en el labio bajo, (143) otras y en las muñecas de las manos, muchas sartas de estas piedras azules y verdes... Juntamente llevaba una bolsa de harina de maíz

azul; las piernas llevaba azules y unos zapatos azules, todo denotando el color del agua.

Con este principal salieron todos los ministros de los templos, todos embijados los rostros de negro, y unas guirnaldas de papel en las cabezas, con unas estrellas grandes en las frentes... Todos desnudos en cueros, con unos bragueros de papel... Trafan en las manos unas flautas, y otros, unos caracoles grandes...

Venfan otros ministros con muchas jaulas de codornices... Otros, con hule derretido; otros con copal. Los cuales, como llegaron al punto en que el agua empezó a hacer su curso... uno de los sacerdotes empezó a matar de aquellas codornices y a derramar la sangre a la lengua del agua... (144)

En llegando que llegó a la alcantarilla principal... tenían junto a ella cuatro niños de a seis años...

Al primero de los cuales, luego como llegó el agua, encima del mismo caño le tendieron y abriéndole por el pecho y sacándole el corazón, se lo ofrecieron al agua... (145)

El texto dice varias cosas que no aparecen en el dibujo, pero en general casi todo lo que dice está de acuerdo con la ilustración.

4.- La corriente de agua, que fluye como un remolino en el ángulo superior derecho y termina en el lado opuesto con el glifo toponímico de Tenochtitlan, enmarca a los tres sacerdotes, que están junto a la banda acuática.

Las figuras tienen la cabeza muy grande en comparación al tamaño del torso, acercándolas en este aspecto a las figuras prehispánicas; pero por el contrario muestran cierta variación en sus posturas. Las tres se han dibujado del mismo tamaño y ocupando además espacios similares, lo contrario ocurre con el glifo, que ocupa un espacio considerable. No se encuentran completamente de perfil sino de tres cuartos. Se han trazado varios planos y al fondo se han pintado una siluetas de montañas, sugiriendo la profundidad y el paisaje.

El sombreado de las figuras se ha hecho mediante el uso de tonalidades de color. El sabor europeo de esta ilustración, se advierte también en los elementos vegetales que muestra el marco.

Lámina 48 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina XVI).

Modo como metieron el agua del manantial.

1. - En esta lámina se dibujó una corriente de agua que comienza como una espiral y se extiende, para terminar en otra espiral mayor que rodea al nopal, con frutos, sobre la piedra. El agua acarrea unos pájaros-decapitados, como ofrendas sagradas.

Tres personajes se encuentran a un lado de ésta; aparecen como sacerdotes, con el cuerpo pintado y el cabello largo. El primero tiene un tocado que J. Lafaye considera se compone de flores y además lleva un collar de cuentas posiblemente de jade. En la mano derecha porta un sonaje ro, mientras que en la izquierda lleva un incensario. Como carga trae una

taleguilla donde guarda el incienso, y como única vestimenta, el maxtlatl - o taparrabo. Le sigue otro sacerdote que presenta los mismos adornos, - pero sostiene entre sus manos, un caracol usado como instrumento musi - cal. El tercer sacerdote, carece del tocado pero por lo demás es muy pa - recido a sus compañeros; además de que este le retuerce el cuello a un pá - jaro.

2. - El agua del manantial, tiene la forma típica que muestra en los códices prehispánicos, dibujada con líneas que semejan corrientes y remo - linos, además de los discos blancos y caracoles ovalados en las proyecio - nes que parecen dedos. No obstante el tunal no aparece con las raíces que - vimos en el Atlas de Durán. La piedra continúa pintándose con todas sus - características indígenas.

3. - Así nos describe este manuscrito el modo como trajeron el - - agua:

"...viendo Ahuizotl que la gran laguna de México donde estava - asentada su ciudad tenía poca agua, quiso aumentalla, y así determinó - meter en ella un grandíssimo manantial que está una legua de la ciudad, en - términos de Cuyoacán. . . Y para efectuar su intento este rey mandó lla - - mar al principal de Cuyoacán, el cual era un brujo. . . puesto delante del - Rey, le propuso el caso; él le respondió: . . . "cosa dificultíssima es la - que emprendes. . . su abundancia (h) a de anegar tu ciudad". El rey, pensa - do que éste con la presunción de sus artes mágicas le quería yr a la mano. . .

quedando indignado enbió el día siguiente... a prenderle...⁽¹⁴⁶⁾ y traydo - ante el Rey le hizo dar garrote, y mandó luego que... encaminasen el agua hacia su ciudad de México... y en abriendo el manantial comenzó a rebo - sar y derramarse gran cantidad de agua por el caño, la qual recibieron... con grandes alegrías, ritos y ceremonias, yendo los sacerdotes a la orilla del caño quemando incienso, y otros tañendo caracoles y descabezando co - dornizes... el sacerdote que yva delante llevaba la vestidura de la diosa - que representava el agua...⁽¹⁴⁷⁾

El Manuscrito Tovar se refiere al sacerdote que llevaba la vestidu - ra de la diosa del agua, pero en la ilustración no aparece esta representa - ción, además no describe con detalles esta ceremonia.

4. - Los tres sacerdotes se encuentran enmarcados por las espira - les que forman la corriente de agua. A diferencia de las figuras de la ilus - tración del Atlas, éstas son de proporciones más alargadas, lo que nos in - dica la influencia de las proporciones europeas. Los gestos de los brazos - y las posiciones de las piernas, le dan dinamismo a las figuras, que se - presentan de tres cuartos. Todas ocupan espacios uniformes y al glifo se - le ha dado igualmente mucha importancia al dibujarse del mismo tamaño - que las tres figuras.

Por medio del color se ha pintado una superficie por donde se apo - yan los personajes; igualmente el color se ha sombreado en dos ó más to - nos.

Lámina 49 (ver Códice Ramírez, 1975, lámina XV).

Rey Ahuitzotl... trajo el agua a México.

1. - A la derecha de la ilustración se encuentra el tlatoani ataviado - con tilma, diadema y sandalias. Tiene el brazo derecho bajo la tilma, mien - tras que con el izquierdo señala hacia tres figuras que van al encuentro de - una corriente de agua, que acarrea un pájaro y termina en una espiral, que rodea al conocido glifo de México-Tenochtitlan.

El primer personaje lleva sobre la cabeza un tocado posiblemente - de plumas o de flores, también un collar de cuentas y una enagua adornada en el borde con discos, pero sin los caracoles ovalados. Con la mano dere - cha empuña un sonajero y con la izquierda un incensario; carga además la - teleguilla donde los sacerdotes guardan el incienso. Le sigue otro persona - je con los mismos adornos, pero no usa enagua, en su lugar trae taparrabo o maxtlatl; sostiene un caracol utilizado como instrumento musical. Por - - último, el tercer personaje no presenta ni el tocado ni la teleguilla, tan só - lo el collar de cuentas, el maxtlatl y una pequeña bolsita, además de suje - tar un pájaro.

Hay palabras en nahuatl, posiblemente designen el color o el nom - bre de los objetos.

2. - En el jeroglífico del agua no aparecen ni los discos, ni los cara - coles en los extremos de la corriente. Si se han dibujado las líneas ondulan - tes internas usuales en esta clase de representación y que indican el flujo - de agua, aunque no completas del todo.

El glifo de México-Tenochtitlan también denota descuido; la piedra-tiene dos elementos circulares sobresalientes, y uno terminado en pico.

3. - "Rey Ahuizotl ganó hasta las provincias de Guatimala. Reinó - 15 años, fué valeroso y padre de los huérfanos, trujo el agua á México desde Coyohuacan". (148)

Este Códice no tiene una lámina para Ahuizotl, como ocurre en el Atlas de Durán y en el Manuscrito Tovar, y es entonces en esta lámina donde aparece unicamente; posiblemente el tlacuilo quiso unir dos sucesos en una lámina.

4. - La figura rígida del personaje de pie, equilibra el espacio pictórico, ya que es la contraparte del nopal. Tanto el tlatoani como el glifo de México-Tenochtitlan cierran verticalmente el espacio donde se hayan las - otras tres figuras.

Al tlatoani se le ha dibujado de mayores proporciones, como en los códices indígenas, en que el tamaño de las figuras está en relación a su importancia. Es una figura de proporciones alargadas, cercana a los cánones europeos, pero todavía la posición de las piernas y de la tiara, no corresponden con la postura del torso, como sucedía en los códices prehispánicos. El resto de las figuras, muestran cierta rigidez.

Es una composición donde no se logró terminar todos sus detalles.

Lámina 50 (ver Durán, 1967, lámina 37).

De la junta solemne que se hizo sobre la elección del nuevo rey de México, y de cómo salió electo el poderoso y gran señor Motecuhzoma.

1. - Nos muestra la lámina el momento en que se le ofrece al tlatoani su diadema de turquesas. Lleva tilma azul con borde dentado rojo y adornos de plumas blancas. Ostenta además, ajorcas de plumas en los pies y en la pierna una de oro, así como también sandalias anudadas con cintas rojas. Otros adornos son, un brazalete de oro en el que está colocado un haz de plumas de quetzal, nariguera, bezote y orejeras de oro.

El otro soberano porta también atavíos muy lujosos. Su tilmatli es de color verde, "posiblemente de plumería",⁽¹⁴⁹⁾ con una amplia flor en un disco y grecas rojas escalonadas, que nos recuerdan los diseños de la cerámica azteca; el borde termina en colgantes, también de plumas. Calza sandalias iguales a las del otro tlatoani y complementan su atavío, orejeras de oro, bezote y una diadema de oro.

A cada lado de la escena se encuentra una columna plateresca y del lado derecho, vemos un icpalli. La columna del mismo lado se decoró con una cara antropo-zoomorfa de cuya boca emergen tallos y flores.

La ilustración se enmarca en la parte inferior, por una banda adornada con diseños formados de elementos que semejan abanicos.

2. - No hay glifos, lo que es curioso ya que aparecen en las otras láminas en que se corona al tlatoani.

3. - Así nos relata la Historia de Durán, la instalación del segundo-Motecuhzoma.

"Luego el día siguiente que las cenizas del rey Ahuitzotl fueron enterradas y acabadas las exequias y ceremonias... el rey Nezahualpilli de Tezcuco y el de Tacuba, con todos los señores de las provincias... y juntamente todos los grandes señores de México, entraron en su consejo sobre la nueva elección del nuevo rey... (150)

...Donde, tratando de este y destotro, vinieron a poner todos los ojos en el gran príncipe Motecuhzoma, hijo del rey Axayacatzin; a quien todos de conformidad acudieron con sus votos, sin contradicción ninguna... (151)

Luego se levantaron los dos reyes y tomándole como de brazos, le sentaron en el trono real y supremo; donde sentado, le cortaron el cabello y se lo pusieron a la forma real que ellos usaban y, horadándole las ternillas de las narices, le atravesaron en ellas una piedra delgada, a manera de canutillo, que por lo menos debía ser alguna esmeralda. (152)

Luego le pusieron un bezote en el labio bajo y en las orejas unos ricos zarcillo y poniéndole las mantas reales que ellos usaban por investidura real y juntamente un rico ceñidor muy labrado, con unos zapatos reales y, a la postre de todo, una rica corona de oro en la cabeza, y mandándole hiciese el oficio para que era electo... (153)

4. - Notamos que esta ilustración es de forma cuadrada y no rectangular como todas las anteriores. También observamos que esta escena es -

muy parecida a la que se dibujó para ilustrar el primer Moteçuhzoma, aun que aquí no se representó al grupo de figuras que allí aparecen a un lado.

Dos columnas platerescas enmarcan la escena y limitan a los dos tlatoque que aparecen en el interior de una habitación.

Al centro se destaca el nuevo tlatoani por su postura casi frontal y por hallarse sobre la estera reticular. Desplazada hacia la izquierda y de tres cuartos se encuentra el otro soberano, presentado con igual suntuosidad en su vestimenta. Asimismo contrasta con esta riqueza de los atavíos, el icpalli de tule relegado al fondo.

Ambas son figuras de rostros ovalados y de cuerpos alargados, en las cuales los gestos de sus brazos y de las posturas, se aproximan a las acciones naturales de movimiento.

Por medio de las sombras que proyectan las figuras, éstas se colocan en una perspectiva espacial. El color empleado en tonalidades, se utiliza para sombrear.

Lámina 51 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina XVII).

Motecucuma 2º deste nombre.

1. - Vemos en la ilustración al tlatoani con bigote y barba. Viste til ma de color azul y diadema con borde de color rojo, amarrada con un nudo idéntico al que tienen las sandalias que calza. Al igual que el primer Motecuhzoma, ostenta en el brazo izquierdo un brazalete, donde se reúnen los colores fundamentales de la simbología mexicana: el blanco, el rojo y

el anaranjado, el azul y en fin el verde en el haz de gavilla de plumas de quetzal. (154) En la otra mano sostiene una vara, como cetro.

A la derecha se encuentra su glifo nominal, consistente de una diadema de turquesas.

2. - El glifo que acompaña al soberano Motecuhzoma, evoca la idea de señor, y para expresarlo se dibuja la xiuhuitzolli, el emblema de los señores, tlatoque; este glifo no aparece en las ilustraciones correspondientes a este señor en el Atlas de Durán, como tampoco en el Código Ramírez.

3. - El Manuscrito Tovar nos refiere el suceso de la instalación del segundo Motecuhzoma:

"Hechas las exequias y honrras del rey Auitzotl, entraron los electores en su consistorio y sin mucha dilación eligieron por rey al gran monarca Montecucuma, 2º de este nombre... a diferencia de éste llaman al otro Motecucuma: "Ueumotecucuma" que quiere dezir "Motecucuma el Viejo". Eligieron a Motecucuma el segundo con tanta facilidad como queda dicho... (155) llevaronle luego con grandes magestad al brasero divino, donde se sacrificó al modo acostumbrado y echó incienso a los dioses; lo qual hecho le pusieron los atavíos reales, y horadándole las ternillas de las narices le pusieron en ellas una esmeralda muy rica, y sentándole en su trono le hizieron los oradores y ancianos las oraciones acostumbradas". (156)

El Manuscrito Tovar, a diferencia del Durán, no nos narra con detalles el vestuario y los adornos que llevaba el soberano para su instalación.

4. - Tres ejes verticales componen la escena, marcados por el tepotzoicpalli, la lanza y casi al centro la figura del tlatoani, en posición parcialmente frontal.

Comparando esta ilustración con la correspondiente del Atlas de Durán y del Códice Ramírez, vemos que aparece el nuevo tlatoani solo, continuando así con el patrón común que hemos visto en todas las láminas del Manuscrito Tovar que ilustran la instalación de cada uno de los soberanos.

Al igual que sus predecesores, ésta es una figura de proporciones alargadas, más cercana a las europeas, pero la posición de los pies de perfil nos recuerda la antigua manera de representación de los códices prehispánicos. La postura es un tanto extraña, quizás por encontrarnos en el momento de fusión de dos culturas. En su barba y bigote se expresa la influencia europea, al igual que en la postura que adquiere al sostener la vara.

Su estatismo se rompe por medio de la línea arqueada que forma la caída de la tilma y por la posición de los pies, como si fuera a caminar. Hay cierta sugerencia de perspectiva en el tepotzoicpalli y la estera, aunque sin lograrse del todo.

Lámina 52 (ver Códice Ramírez, 1975, lámina XVI).

Moteczuzoma segundo de este nombre.

1. - Al igual que la ilustración del Atlas de Durán, ésta nos muestra el momento en que le es ofrecida la diadema de turquesa, como símbolo

lo real, al nuevo tlatoani. Este aparece con bigote y barba, junto al oceloicpalli, asiento de jaguar. Se encuentra ataviado con tilma y el cabello lo lleva hacia arriba, arreglado con cintas, además ostenta nariguera y bezote. Complementan su atavío, adornos de ajorcas en las piernas con diseños lineales parecidos a unas mariposas, argollas en el brazo izquierdo y en el otro brazo muestra un brazalete que termina en un haz de plumas, y por último una pulsera de cuentas en la muñeca.

A la izquierda vemos que se acerca el otro soberano, quien le ofrece la diadema, la cual está adornada con el mismo tipo de diseño de la estera.

2. - No aparecen ninguna clase de glifos, al igual que ocurrió en la lámina del Atlas de Durán.

3. - "Rey 4 gran monarca Motecuczuma segundo deste nombre, en cuyo tiempo entró la christiandad; fué llamado el otro Motecuczuma, huehue Motecuczuma, que quiere dezir Motecuczuma el Viejo; coronóle el Rey de Tetzcuco. Reynó 15 años".⁽¹⁵⁷⁾

Esta es la glosa, que aparece al lado de la lámina, en la cual encontramos dos errores. El primero es que este no fue el cuarto rey, sino el noveno; la narración no cae en este error. La segunda equivocación es denominar al segundo Motecuhzoma como "el Viejo", así era conocido el primer Motecuhzoma y no éste.

4. - Esta lámina se compone de dos figuras, al igual que la ilustración que vimos del Atlas de Durán.

El nuevo tlatoani se encuentra completamente de frente, con excepción de los pies, recordándonos lo que ocurría en los códices indígenas. Se le ha dado mayor importancia por su vestimenta, que contrasta con la sencillez del atavío del otro soberano que aparece de perfil. También indígena es la manera de pintar la textura de la estera y la de la diadema.

Igual que en otras láminas de este mismo código, la textura de la estera y el icpalli están incompletas.

La postura es muy semejante a la que presenta el tlatoani del Manuscrito Tovar, sobre todo en el arreglo de los pies y también es parecida la manera que se representó la tilma.

Lámina 53 (ver Durán, 1967, lámina 39)

De las solemnes fiestas que se hicieron en la coronación y unción pública del rey Motecuhzoma.

1. - En la parte central de la ilustración dos músicos tocan instrumentos musicales de madera: el huehuetl y el teponaztli. El huehuetl o tambor mexicano "era un cilindro de madera, de tres pies de alto, curiosamente labrado, y pintado por la parte exterior, y cubierto en la superior de una piel de ciervo... Tocábase con los dedos."(158) El otro músico toca el teponaztli, "que aún usan los indios; es también cilíndrico y hueco, pero todo de madera... Se toca golpeado en el intervalo que media entre las dos rayas, con dos pelos cubiertos en su extremidad de hule ó resina-elástica."(159)

Ambos músicos llevan el cabello arreglado con una cinta roja alrededor de la cabeza, donde además tienen atado un adorno de plumas verdes. Aparecen araviados, con tilma blanca de borde rojo, uno de ellos, y el otro con túnica también blanca.

Unos danzantes se encuentran de uno y otro lado. Primeramente a la izquierda vemos un caballero águila con maxtlatl, seguido de un caballero tigre que presenta, probablemente un ramo de flores. Ante él, un señor guerrero empuña una macana de filos de obsidiana. Viste tilma blanca de borde rojo con una manga reticular y el cabello lo tiene arreglado hacia arriba y sujeto por una cinta roja; éste es uno de los tocados que llevan los guerreros en sus danzas, denominado, temllotl. Además lleva un adorno de plumas verdes, sujeto a la espalda. Junto al teponaztli, danza -

otro caballero águila que empuña un haz de plumas de quetzal y le sigue - otro señor guerrero.

Al centro y en un plano superior, aparece la fachada de un edificio adornado con discos "preciosos" y colocados en los ángulos de la ilustración, se pintaron cuatro hogueras. Al fondo se ven las siluetas de unas montañas.

2. - Igual que en la lámina anterior, tampoco aparecen glifos.

3. - Lo siguiente fue lo que sucedió en la celebración de la coronación del segundo Motecuhzoma:

"Después de llegado el poderoso rey Motecuhzoma de la guerra... determinaron los señores, entre todos, de que se hiciese la fiesta y coronación pública del rey Motecuhzoma

Lo cual determinado, pues había ya recaudo de víctimas, enviaron a llamar al rey de Tezcucó y al de Tacuba... Y juntamente enviaron a llamar a todos los demás príncipes y señores de todas las provincias...

Y también ... que convidasen a los tlaxcaltecas y huexotzincas y cholultecas, sus enemigos... (160)

... todos aceptaron el convite y quedaron de venir a la coronación real ...

Para lo cual Motecuhzoma... hizo juntar muchas y muy grandes riquezas, para mostrar la grandeza de México. Y así, hizo hacer luego en su mismo palacio real una muy curiosa sala ...

Llegado, pues, el día señalado de la coronación, los señores y reyes empezaron a entrar en la ciudad... Fueron todos muy bien aposentados en aquella sala... (161)

... luego los mandó servir a todos de mantas muy galanas y ceñidores y de cotaras ricas, que ellos llaman zapatos reales; poniéndoles a cada uno delante la manta, conforme a lo que pertenecía a cada uno, con sus joyas y collares...

... llegada la noche que se había de empezar las fiestas, después de vestidos... de vestiduras reales, coronas y otras joyas preciosas y plumas, salían al baile que el patio real se hacía, apagado por aquel tiempo que bailaban, todas las lumbreras y luminarias que en el palacio había, las cuales eran tantas, que parecía ser medio día... (162)

En este relato, Durán no menciona los instrumentos musicales que aparecen en la ilustración.

4. - Las figuras que componen esta escena se encuentran en diferentes planos, pero no así el edificio ni las hogueras, que aparecen a la manera prehispánica, que en substitución de la perspectiva se sugiere la lejanía, colocando las figuras unas arriba de las otras. En contraposición a esto, se dibujan al fondo las siluetas de un paisaje que insinúa la profundidad.

La base de la fachada del edificio está tratado a la manera europea, con sugerencia de perspectiva, pero lo que es en sí la fachada, nos recuerda las formas indígenas, trazada completamente de frente.

Los danzantes tienen soltura y movimiento dado por las posiciones tan variadas de las manos y de los pies, La figura del extremo izquierdo, recuerda en algo las proporciones indígenas, su cabeza es grande y sus piernas cortas.

La línea es muy expresiva, define formas en movimiento. El color, y en pocas ocasiones la línea, se han utilizado para sombrear.

Lámina 54 (ver Manuscrito Tovar, 1972, lámina XVIII).

El modo de bailar de los Mexicanos.

1. - Rodeados por un conjunto de diez y seis danzantes, dos músicos tocan el huehuetl o tambor mexicano que se toca con las manos y el teponaztli, tambor de madera que se golpea con dos palos cubiertos de hule.

Entre los danzantes reconocemos a un caballero tigre y a un caballero águila, representando las dos clases militares; llevan sujeto a la espalda adornos de plumas y empuñan ramos de flores y de plumas. Tras ellos se encuentra un personaje que tiene sujeto a la espalda un emblema y una tilma blanca con un enorme sol pintado, se trata posiblemente de un sacerdote o de un gran dignatario. El resto de los danzantes llevan tilmas, ya bien sean lisas o adornadas. Todos portan ramos de flores o de plumas, además de algunos penachos de plumas o adornos sujetos a la espalda.

2. - No se han dibujado ninguna clase de glifos.

3. - El Manuscrito Tovar esto es lo que nos dice sobre las fiestas que se celebran:

"Porque en todo lo pasado se ha hecho larga mención de los baylles con que celebravan los reyes sus fiestas donde ellos muchas vezes salían en persona, será bien dezir algo dellas... Hazían el bayle de ordinario en los templos y casas reales, que eran los más espaciosos; ponían en medio del patio dos instrumentos, uno a hechura de atanbor y otro de forma de barril hecho de una pieza y hueco por dentro, puesto sobre una figura de hombre o de otro animal... y otras vezes sobre una columna... El modo y orden que tenían en hazer su bayle era ponerse en medio, donde estaban los instrumentos, un montón de gente que de ordinario eran los señores ancianos, donde con mucha autoridad casi a pie quedo baylavan y cantaban, después salían de dos en dos los caballeros mancebos baylando más ligeramente... y haciendo una rueda ancha y espaciosa cogían en medio a los ancianos con los instrumentos. Sacaban en estos bayles las ropas más preciosas que tenían y las joyas y preseas más ricas según el estado de cada uno ..."(103)

El texto del Manuscrito Tovar, nos dice que esta lámina trata de los bailes que hacían los reyes para celebrar sus fiestas, en cambio la Historia de Durán relata que trata de una fiesta específica, la coronación de Motecuhzoma. Hay que decir que el Manuscrito Tovar sí describe los dos instrumentos de percusión, mientras que el Durán ni los nombra.

4. - Esta es la única lámina del Manuscrito Tovar ordenada en página doble, quizás por ser la última del tratado histórico.

Hermosa representación de una escena de gran movimiento. El dinamismo se logra por las posiciones de las piernas (que están bastante abiertas, y en algunos casos, en el momento de dar un paso), de los brazos, de los penachos y, especialmente por el óvalo que forman los danzantes. Todas las figuras se encuentran de perfil y caminando hacia el mismo lado, como sucedía en los códices prehispánicos, con excepción de los músicos que encuentran de frente.

Hay gran variedad de colorido y de tonalidades en los vesturios de los señores.

Lámina 55 (ver Códice Ramírez, 1975, lámina XVII).

Mitote.

1. - Al centro de la ilustración dos músicos tocan instrumentos de percusión: el huehuetl y el teponaztli. Visten túnicas con altos cuellos, (gorguera, adorno de lienzo alechugados para el cuello) y se adornan con tocados de plumas.

Tras de ellos se encuentran cinco danzantes. Los primeros dos usan atavíos similares, compuestos por una prenda de mangas largas, también con cuello alto, cinturón, tilma y pantalones, además de una banda sobre el torso. En la cabeza portan una diadema amarrada con un nudo situado en la nuca, y empuñan lo que posiblemente sean ramos de flores.

Les sigue un caballero tigre; en una mano empuña una macana - con filos de obsidiana y en la otra un escudo que muestra una greca. Luego viene otro danzante ataviado con la prenda de manga larga, cinturón y pantalón; también ostenta parte del cabello hacia arriba, arreglado con una cinta (temflotl). Completa su atavío, un brazalete en el que está encajado un haz de plumas y empuña lo que pudiere ser un abanico o ramo de flores. El último danzante, se dibujó con los mismos adornos que los primeros dos, menos la diadema.

2.- En esta lámina no se trazaron glifos.

3.- Además del relato que nos presenta el Códice Ramírez, sobre las fiestas, el cual es igual al del Manuscrito Tovar a un lado de la lámina se agrega lo siguiente:

"Mitote que quiere decir bayle ó danza". (164)

4.- En un primer plano aparecen los músicos tocando los instrumentos musicales, y arriba de éstos se encuentran los danzantes; para dar la idea de lejanía se ha colocado a las figuras unas arriba de las otras, como en los códices prehispánicos.

Los dos músicos se dibujaron de frente, pero el resto de las figuras se presentan de perfil aunque con el torso de frente, y se dirigen todos hacia un mismo lado. Son figuras alargadas y la posición de los brazos y de las piernas les dan cierto movimiento.

Tres de los danzantes están vestidos a la usanza europea, pues -
llevan pantalones y prenda con cinturón y gorguera, pero se le ha añadido
la tilma y la diadema, como vestimen de origen indfgena.

Parece que habfa la intención de dibujar los danzantes alrededor-
de los músicos, como en el Manuscrito Tovar, ya que el primero de ellos,
se le representó en diagonal.

5. - CONCLUSIONES

Resultado del estudio del análisis formal de las ilustraciones.

Después de estudiar y analizar formalmente las ilustraciones históricas de los tres manuscritos, y tomando en cuenta los datos aportados por los importantes estudios (mencionados en el Capítulo II) que se han realizado en torno a la relación que existe entre los tres manuscritos, se puede inferir lo siguiente:

El Manuscrito Tovar y el Códice Ramirez, son dos versiones no idénticas del trabajo de condensación de la obra de Durán, hecho por Tovar. A pesar de esta evidente dependencia, se puede afirmar que Tovar es más que un mero copista del trabajo de Durán; recoge una tradición distinta en lo que se refiere a la cronología de la sucesión dinástica de los señores mexicas. Charles Gibson y Jacques Lafaye coinciden en la opinión de que el Códice Ramirez es una versión posterior a la primera relación de Tovar, mientras que el Manuscrito Tovar, aparece como otra versión arreglada y más ambiciosa.

Es posible que haya existido la "Crónica X" como fuente común, pero resultaría rígido considerarla como fuente única, como creía Robert Barlow; debe tomarse más bien como una tradición histórica común a estas obras diferentes en apariencia. Esta diferencia radica en que son resultado de las tradiciones orales, mediante las cuales conservaban los antiguos mexicanos sus narraciones históricas. Hay que señalar también, dice Lafaye, que estamos en presencia de una cultura oral en el momento

en que se transpone a una lengua escrita.

Las ilustraciones del Atlas de Durán muestran un conocimiento bastante claro de las nuevas formas estilísticas venidas de Europa. El uso continuo de la línea fluida y expresiva, de la perspectiva, el manejo de las proporciones alargadas de las figuras, del sombreado y también la elegancia y soltura en la decoración, implican a un artista o artistas indígenas o mestizos, entrenados en el nuevo estilo pictórico de la conquista, ya que inclusive copian hasta las orlas de las ilustraciones de los libros europeos. Sin embargo revelan también ciertos conocimientos del vestuario prehispánico y de otros elementos estilísticos, como se explicará más adelante.

En el Manuscrito Tovar ciertas características del estilo indígena se mantienen y se contraponen al nuevo estilo europeo. Hay una influencia evidente en las proporciones de las figuras, en cuanto al dibujo, éstas tienen cierto movimiento y resalta el esfuerzo por modelar sus contornos redondeados, darles sombras y colocarlas dentro de cierta perspectiva. A la vez se observa la dificultad en relacionar correctamente el torso del soberano, en posición frontal con las piernas y la diadema dibujadas de perfil. Asimismo continúa mostrándose la preferencia por representar de perfil a casi todas las figuras. Lo anterior apunta a que estos dibujos debieron ser realizados por un indígena o mestizo entrenado en la nueva técnica, pero con reminiscencias de carácter indígena, lo que crea un conflicto entre ambos estilos: la tradición indígena y los nuevos elementos del estilo europeo.

En cuanto al Códice Ramfrez, se puede decir que es el trabajo de un principiante entrenándose en el nuevo estilo, sin embargo no es posible asegurarlo por lo esquemático, apresurado y descuidado de su dibujo.

La importancia de los glifos o signos para determinar la identificación de los personajes y a veces de los lugares, es la razón por la cual se siguen utilizando en las ilustraciones de los tres manuscritos, a pesar de que éstos son ya de tipo europeo.

Pocas veces se utilizan objetos que en su representación indiquen ideas prehispánicas. Un caso concreto en el de la lámina 11 del Atlas, en la que el cerro dibujado fuera de su posición normal, sugiere la idea de conquista. Aparecen también huellas de pisadas que indican la dirección del movimiento.

Otros de los elementos que continuaron representándose tal como aparecen en los códices, son las corrientes de agua decorada con caracoles y chalchihuites. Asimismo se siguen usando los elementos de rangos o jerarquías. El tlacuilo que realizó las ilustraciones (sobre todo en el Atlas) parecía familiarizado con el tipo de indumentaria empleado por las órdenes militares, sin embargo, es imposible saber si este conocimiento era de primera mano. Es decir, si vió a los guerreros con su vestimenta o si el contacto con ellos fue a través de las ilustraciones de los códices. Los que realizaron el Manuscrito Tovar y el Códice Ramfrez no tenían esos mismos conocimientos, pues los penachos que aparecen en las ilustraciones no eran así en la realidad.

Cada evento histórico que se representa en una ilustración está de

terminado por el perfodo del soberano reinante. El monarca se muestramentado en el icpalli o a un lado, y se identifica por su signo nominal. Este sistema de ordenación de la historia por reinados, era posiblemente una tradición indígena, sin embargo la organización de los eventos al principio de cada capítulo, es de influencia europea.

En los manuscritos estudiados, las imágenes de los códices ya no son sólo transmisores de ideas, son ilustraciones de un texto, transmiten la información que en él se expone, confirman lo escrito, transfieren la información de lo escrito. (1) Javier Noguez le llama a este proceso "vifnetización"(2); la escritura, ya no es tal sino simple ilustración, los elementos pictóricos son un suplemento del texto. Sugieren la costumbre medieval y renacentista de los libros de iluminación o de ilustración del siglo XVI.

Análisis Formal

En el Atlas de Durán existen por lo menos cinco estilos, a veces con características propias, lo que impide generalizar sus cualidades formales; por ello los estilos serán tratados independientemente cuando sea necesario. En cambio en el Manuscrito Tovar y en el Códice Ramirez se observa un solo estilo.

Línea

Atlas de Durán

En el estilo A (láminas 2, 4, 5 a 12, 15, 16, 20, 22, 26 y 28) domina una línea flexible que modela y dibuja formas complejas en las que se en

cuentran posturas muy variadas en las figuras. Es una línea algo caprichosa ya que en ocasiones se sobreponen o repiten los trazos lineales, además, sugiere la tridimensionalidad de las formas plásticas, lo que se consigue engrosando y quebrando la línea. Esta también se utilizó para sombrear a base de áreas con líneas cruzadas, como se acostumbraba en los dibujos y grabados europeos.

La línea utilizada en el estilo B, (lámina 34) tiene las características de la línea de contorno que dibuja formas complejas y tiende a la redondez; se maneja con suavidad y define formas unificadas; no se utiliza para sombrear.

En el estilo C, (lámina 37) el trazo es flexible, suave y con gran fidelidad en la redondez de los cuerpos. Es una línea de contorno que sugiere cualidades expresivas, lo que se logra mediante la variación en el grosor; tampoco se utiliza la línea para sombrear.

La flexibilidad de la línea en el estilo D, (lámina 39) permite dibujar formas en posturas complejas; el movimiento del trazo describe los contornos redondeados de las figuras y de los objetos. La línea se utiliza para sombrear como ocurre en el estilo A, pero solamente en el caso de los instrumentos musicales y de algunas tilmas.

Por último, la línea del estilo E, (lámina 63) es bastante continua pero sin la precisión característica del estilo indígena. Define las formas y consigue reforzar las cualidades expresivas mediante la variación en el grosor. No se utiliza la línea para sombrear.

Manuscrito Tovar

En estas ilustraciones se define claramente la forma, que aunque algo tensa no tiene la rigidez tan marcada de los códices prehispánicos. Revela el esfuerzo por crear una ilusión plástica de las superficies redondeadas en las partes del cuerpo y sugiere las formas tridimensionales de las áreas curvas. Es una línea de trazos largos y firmes, cuyo papel en la limitación de las superficies de colores, es más importante que en los dibujos de los estilos A y C del Atlas. La línea de contorno en el Manuscrito Tovar recuerda un poco más al estilo lineal de los códices prehispánicos y a los estilos B, D, y E del Atlas, en cambio los estilos A y C del mismo Atlas, tienen mayor influencia europea. La línea en este manuscrito sólo tiene reminiscencias del estilo indígena, ya que el dibujante prehispánico hubiera usado trazos rectos. La línea en ningún momento se utilizó para sombrear las figuras, como sucede en los estilos A y D del Atlas.

Códice Ramírez

En este caso la línea de contorno es muy descuidada y apresurada, sin embargo, describe formas redondeadas; es posible que este descuido se deba a un intento por representar la expresividad de la línea de contorno del estilo europeo, sin el suficiente conocimiento o entrenamiento.

Color

Atlas de Dúran

Estilo A

Se gradúan los tonos de los colores para indicar las áreas luminosas y oscuras y sugerir así la tridimensionalidad; cabe recalcar nuevamente la importancia de la línea en el sombreado dentro de este estilo.

El suelo se pinta por lo general en ocre, amarillo o verde. Como colores secundarios se utilizan: el café rojizo que varía en sus tonalidades para representar los cuerpos, y el ocre, empleado también para las esteras y los troncos de los soberanos. Se destaca el azul para las tilmas y las diademas de los tlatoque; el blanco liso para las tilmas de algodón de la gente del pueblo y el blanco con rojo para las de altos dignatarios. En las vestimentas de los guerreros se utiliza el ocre, como el café, el rojo y el blanco; el color verde para los tocados de plumas; los edificios se pintan de blanco sombreado en ocre, para dar la idea de volumen. En algunas láminas el fondo se conserva blanco, pero se agregan pequeñas líneas (láminas 6.7.8). El café sepia, es otro color con el que se sombrea, para impartir volumen a las figuras; el negro se emplea para los contornos y para sugerir las sombras y por último los tonos de azul en la representación del agua.

El uso de la línea y el color para sombrear y sugerir el volumen en las figuras muestra las nuevas técnicas del estilo europeo.

Estilo B

El color adquiere una mayor importancia y se emplea en el sombreado de cuerpos y objetos dando así la idea de volumen.

El espacio pictórico se colorea en naranja, al igual que el signo de

piedra, las bolsas que cargan los sacerdotes y el báculo. El negro se utiliza para los cuerpos de las figuras, y un tanto más oscuro en el sombreado. El rojo y blanco se emplean en los adornos de la cabeza, del maxtlatl, las tunas y los elementos decorativos del marco. Además se utilizó el azul para el agua, y el blanco con tonalidades azulosas para las siluetas de las montañas y el horizonte.

Estilo C

Al igual que en el estilo anterior, los cuerpos se modelan mediante el color y no por medio de líneas. La paleta de colores es muy parecida a la mencionada en el Estilo A, pero se usa un amarillo más intenso.

Estilo D

El color se maneja en superficies uniformes para los cuerpos de las figuras. Las tilmas y los instrumentos musicales, se somborean a veces del color o con líneas cruzadas muy finas. Se manejan matices muy parecidos a los del estilo A, y se añaden el café oscuro en la vestimenta de uno de los guerreros águila, el morado para el paisaje y un azul violado para la base del teponaztli. Aunque en el suelo se utilizan los mismos colores que en el citado estilo, predominan unas manchas con tonalidades de anaranjado intenso.

Estilo E

Los juegos de luces y sombras dominan en toda la composición de este estilo. Se somborean las tilmas, los cuerpos, el paisaje y los objetos, definidos así el volumen. Predominan el café rojizo y el verde para el es-

pacio pictórico. Las tilmas blancas y los cuerpos de las figuras se sombreaman en café.

Manuscrito Tovar

El sombreado se aplica cuidadosamente a base de pinceladas amplias, lo que revela que el pintor domina la técnica europea del claroscuro. En algunos casos el autor se abstiene de sombrear y las figuras adquieren apariencia más plana. Tampoco se indican las sombras que proyectan las figuras en el suelo como se observa en los estilos A y C del Atlas, donde esto se logra por medio de pequeños trazos lineales, o en el estilo E con el uso del color. En este manuscrito el suelo se sugiere por medio de áreas de color diluido en diferentes tonos.

Se usa la siguiente gama de colores: el ocre y el verde en parte del suelo; el café rojizo diluido en la representación de los cuerpos; el amarillo se emplea para las esteras, los icpallis y las varas de mando; en las tilmas se utiliza el blanco sombreado y en ocasiones los bordes se pintan de rojo, las de los soberanos se colorean en tonalidades azules con franjas rojas, al igual que las diademas; el ocre, el amarillo y el gris tienen la vestimenta de los guerreros y para sus escudos se usan el rojo, azul, verde amarillo o blanco combinados, en los tocados de pluma también se aprovechó el verde; en los edificios se emplean el ocre y el gris que también se utilizan para sombrear las figuras. El negro da el contorno a las figuras y a los objetos.

Códice Ramfrez

Las ilustraciones de este manuscrito carecen de color, todo su poder expresivo recae en la línea.

Textura

Atlas de Durán

En los estilos A, C y D, la textura se sugiere la mayoría de las veces con patrones lineales. Estos enriquecen las áreas de color en las esteras e icpallis, en la vestimenta de algunos guerreros, tanto en sus escudos como en los tocados. También se logran a base de manchas de color, como se observa en algunas tilmas e indumentarias de los guerreros, o en la representación del suelo.

Las cualidades externas de las figuras y los objetos en los estilos B y E se logran sobre todo con el uso graduado de las tonalidades en el color.

Manuscrito Tovar

Las texturas se sugieren también a base de patrones lineales. Pequeñas líneas verticales revelan el cabello en las figuras. Unas líneas cruzadas en diagonal, simbolizan la técnica del junco o paja, tanto de la estera como del icpalli. Las líneas onduladas revelan la corriente o el flujo del agua. En ocasiones, la impresión de la textura se imparte con manchas o tonalidades de color, lo que ocurre al representarse el suelo, las

tilmas y algunas vestimentas.

Códice Ramírez

La textura se sugiere a base de diseños lineales como se puede observar en las esteras, icpallis, en los árboles y en el cabello de las figuras.

Espacio

Atlas de Durán

Cada una de las láminas que aparecen en los capítulos del Atlas, son entidades aisladas que componen a su vez una serie estructurada. Su superficie es rectangular limitada por un marco muy elaborado. Las figuras se relacionan entre sí y parecen moverse en un espacio tridimensional, en un espacio real que intenta sugerir la idea de paisaje. Esto se logra gracias a que las figuras situadas sobre el suelo, presentado con pinceladas diluidas de color proyectan su propia sombra; por último la línea del horizonte se marca con las siluetas de las montañas. Se logra la perspectiva tanto en las esteras y los icpallis, como en los edificios. Sin embargo, aún se representan algunos signos nominales y geográficos de manera convencional.

Manuscrito Tovar

Como en el Atlas, cada ilustración posee identidad en sí misma y como parte de una serie. Las superficies rectangulares se limitan aquí -

con marcos muy sencillos. Puede decirse que existe en ellas un intento de composición espacial; la línea del suelo, sugerida por manchas de colores diluidos, hace que las figuras se encuentren situadas en el espacio, aunque no se proyecten sus sombras. Se intenta también la perspectiva en la estera, el icpalli, el trono, y las escaleras de los edificios. Tanto en los dibujos de las plantas como en los del cielo se pretende indicar el ambiente que los rodea.

Códice Ramírez

Como en los casos anteriores, cada una de las láminas tiene identidad propia y forma parte de una serie. Sus superficies rectangulares se encuentran limitadas por los bordes de la página que las contiene, Muestran una cierta confusión espacial pues aunque se logra la superposición de las figuras, en ocasiones también se dibujan unas arriba de las otras en sustitución de la perspectiva. La línea del piso se dibuja en ocasiones a base de líneas curvas que sugieren el suelo. Los árboles carecen de las raíces, que son uno de los elementos esenciales del estilo indígena; estos árboles pertenecen ya a un paisaje y no son solamente signos convencionales.

Composición

Atlas de Durán

Entre las ilustraciones históricas estudiadas, aparecen algunas

(láminas 2, 4 y 63) en que la composición se construye simétricamente en torno a un eje central; los elementos se distribuyen de tal manera que - unas partes del conjunto pictórico corresponden a otras similares, esto - provoca que las ilustraciones presenten un equilibrio estático, ya que e - existe la unidad pero carecen de variedad. En otras, la composición es - asimétrica basada en las leyes del equilibrio y en el balanceo de los ele - mentos, se logran así establecer unidades de conjunto armónico en las - que la unidad persiste dentro de la variedad (láminas 7, 15, 26, 28, 34, - 37); también se logran unidades de conjunto más dinámicas como en las - láminas: 6, 11, 12, 16, 22, y 39. En otras ilustraciones el equilibrio es - menos notorio por la tendencia a aumentar el tamaño de los soberanos, - tema principal de las láminas históricas del Atlas.

Manuscrito Tovar

Aquí se encuentran también ilustraciones que se rigen por los - principios de simetría, como sucede en las láminas I, III, IV, diseñadas en torno a un punto central. Asimismo, aparecen composiciones basadas en el equilibrio y el balanceo de los elementos, pero con esquemas linea - les no tan dinámicos y expresivos como en las ilustraciones del Atlas (lá - minas III, XI, X a la XIII, y XVI.) En otros casos el balanceo no se lo - gra, en el centro, aparece el tlatoani como tema principal, un lado lo o - cupa el icpalli y el otro permanece vacío.

Códice Ramfrez

En general las láminas de este códice se rigen por principios así-

metricos de composición, consiguiéndose unidades de conjunto balanceadas; al igual que en el Manuscrito Tovar provocan una sensación de calma (láminas de las páginas 83, 99, 119, y 131). Cuando el equilibrio en la composición no se logra, se debe a que la distribución de las figuras en el espacio pictórico se realiza de acuerdo con la jerarquía de los personajes, por lo que se aumentan las dimensiones en las medidas del cuerpo del tlatoani (láminas de las páginas 137, 141, 149 y otras).

Ejes

Atlas de Durán

En los cinco estilos que se aprecian en las ilustraciones del Atlas que hemos estudiado, dominan los ejes verticales, éstos se observan especialmente en las láminas que representan la toma de posesión de los tlatoque. Se mezclan también con ejes diagonales, especialmente en las escenas de las batallas, tanto en las lanzas o macanas, como en la posición de los cuerpos.

Manuscrito Tovar

En el espacio pictórico de las láminas de este manuscrito, predominan los ejes verticales en todas las figuras, con algunas diagonales en las macanas de los guerreros y en las varas de mando que portan los tlatoque.

Códice Ramfrez

Al igual que en las ilustraciones del Manuscrito Tovar, en las de este códice sobresalen los ejes verticales en las posiciones de las figuras, con algunas diagonales en las macanas de los guerreros o en las lanzas de los soberanos.

Movimiento

Atlas de Durán

En general, las láminas del Atlas nos sugieren esquemas lineales con movimientos dinámicos, y en algunas ocasiones expresivos. Estas cualidades se logran mediante las actitudes expresivas de las figuras en las que resaltan las posiciones de los brazos, las piernas y la cabeza. Son superficies abiertas, de contornos libres y sombreados que expresan sensaciones orgánicas.

Manuscrito Tovar

Aunque se percibe un movimiento de las formas creado por el dinamismo del trazo lineal, las ilustraciones de este manuscrito, comparadas con las del Atlas, producen una sensación de calma y serena quietud.

Códice Ramfrez

En las láminas de este códice, a pesar de que la línea descubre formas redondeadas y produce ciertos movimientos en el trazo lineal, existe una sensación de pesadez que le resta dinamismo a la composición.

Volumen

Atlas de Durán

La sensación de volumen en estas ilustraciones se produce algunas veces por el movimiento en el trazo lineal, por ejemplo, en las figuras de formas cerradas de las láminas 2, 4, 5, 7, 8, 10, 15, 20, y 28 en las que la redondez de la superficie y de la línea hacen que la forma se aprecie voluminosa.⁽³⁾ Otras veces el volumen lo imparte el modelado a base de sombras, el uso graduado de tonalidades y el juego de luces y sombras (láminas 6, 8, 10, 20 y 26). Hay otros casos en que mediante la superposición, una forma completa oculta parcialmente la otra, lo que hace aparecer a la primera en un plano antecedente,⁽⁴⁾ esto sucede en casi todas las láminas en que aparecen más de una figura.

Manuscrito Tovar

Al igual que en el Atlas, en estas ilustraciones la sensación de volumen se produce por el movimiento lineal, que permite que las formas se perciban abultadas, como es el caso de las figuras sedentes (lámina I, II, IV, IX, y XI). Sucede también, que una forma completa oculta parcialmente a otra mediante la superposición, por ejemplo en las figuras encimadas de los guerreros muertos de la X, o en los guerreros que aparecen al centro de la lámina XI. Sin embargo, a pesar de esta superposición, permanece la idea de que en su creación se deseaba respetar la forma integral de cada figura. El volumen se define también en este manuscrito mediante el modelado a base de tonalidades de color y por las sombras.

Códice Ramfrez

La idea de volumen se sugiere aquí mediante ciertas curvaturas - creadas por el movimiento del trazo lineal, lo que puede apreciarse claramente en las figuras sedentes del Códice. Aunque aparece la superposición en algunas láminas, permanece la impresión - como en el Manuscrito Tovar - de que se deseaba respetar la forma integral de cada figura.

Figura Humana

Atlas de Durán

Las figuras del Atlas mantienen una unidad, son de proporciones alargadas y de cabezas pequeñas en proporción al cuerpo, excepto las - del estilo B y algunas del estilo D, en las que se observan las cabezas - grandes dibujadas de perfil con influencia del estilo indígena, pero los - cuerpos (de los hombros hacia abajo), se representan en vistas de tres - cuartos.

El torso de las figuras muestra variaciones en las diferentes posiciones que logra; los brazos y las manos son capaces de gestos muy diversos que se acercan a las acciones humanas y en algunas ocasiones revelan cierta elegancia y soltura en sus ademanes. Las piernas presentan también actitudes dinámicas y expresivas. Los pies, calzados o descalzos, se representan de varias maneras y posiciones.

Las figuras se dibujan en diferentes posiciones: frontal, de perfil y de tres cuartos. Las posturas son tan variadas claras y expresivas co-

mo las acciones que representan. Hay figuras en las que las tilmas restringen las formas, como sucedía con las del estilo indígena, pero a diferencia de éstas, en el Atlas se les representa en varias ocasiones mostrando los brazos.

Las partes del cuerpo muestran una clara articulación, e indican movimiento, naturalidad, y detalles de realismo. Las posiciones del torso, las piernas, los pies y los brazos, así como ciertas expresiones faciales, revelan las emociones de los personajes en las diferentes situaciones en que se encuentran. La delineación fluida de la forma constituye un logro en la representación del cuerpo humano.

Manuscrito Tovar

Son figuras unificadas generalmente de proporciones alargadas, sin embargo, en las figuras de los soberanos las piernas aparecen cortas. Las cabezas, en algunas figuras, resultan grandes en proporción al resto del cuerpo (láminas IX y X), por lo general se muestran de perfil, salvo las de los soberanos reinantes, como ciertas figuras de las láminas X y XI en que se dibujaron en posición frontal.

El torso del soberano se representa de frente en conflicto con la posición de la tiara y los pies, no existe aquí una adecuación correcta entre las diversas partes del cuerpo. Aunque algo más limitados que en el Atlas, los gestos de las manos y los brazos de las figuras de este manuscrito presentan a veces posiciones complejas, como la postura característica de cada una de las ilustraciones del tlatoani en turno. Las piernas sugieren de manera muy adecuada el movimiento aunque no tan dinámico

como aparece en el Atlas. Los pies se representan de perfil; y si calzan sandalias, generalmente uno de los pies se dibuja horizontal y el otro diagonal.

Casi en todas las ocasiones el soberano se representa sobre la estera, a un lado del icpalli, en posición frontal estática. El resto de las figuras erguidas aparecen combinadas de perfil y de tres cuartos, adoptan posturas relativamente variadas y sin embargo rígidas. La tilma restringe las formas de las que guardan una posición sedente, resultan figuras de formas cerradas y aunque en ocasiones aparecen los brazos, se dibujan con muy poca gesticulación.

Hay poca sugerencia de actividad, sólo se insinúa en las posturas de las piernas, los brazos y de los pies de los guerreros y en las posiciones de las macanas; las cabezas aparecen siempre rectas y de perfil.

Códice Ramírez

Al igual que en el Tovar, las figuras del Códice Ramírez están - unificadas, tienen proporciones alargadas, pero también la influencia del estilo indígena continúa en algunos aspectos, como son: las cabezas grandes en proporción al resto del cuerpo, dibujadas de perfil y a veces en - conflicto con el resto del cuerpo. En su mayoría los soberanos se representan erguidos y en posición frontal, pero con los pies de perfil.

Las actitudes dinámicas de las manos y los brazos de las figuras, son similares a las del Manuscrito Tovar, pero se han dibujado con mucho descuido, al igual que las piernas que se representan en diferentes pa-

siciones pero con bastante rigidez. Los pies aparecen casi siempre de perfil y establecen con precisión el nivel del suelo, en algunas ocasiones, uno de ellos se dibuja en diagonal; sólo el soberano calza sandalias. En general, existe un descuido muy notorio en la representación de la estructura anatómica.

Las figuras erguidas del Códice Ramírez, se dibujan en combinación de vistas de perfil y tres cuartos y en posturas rígidas. El soberano adopta en ocasiones una postura frontal estática, con los pies de perfil. La supresión de los brazos de casi todas las figuras sedentes, hacen que éstas se conviertan en formas muy cerradas. El movimiento se sugiere más bien mediante las posturas de los brazos y las macanas, siendo estos elementos los que propician el dinamismo en ocasiones en forma vigorosa.

Influencia europea

Atlas de Durán

En estas figuras la influencia europea se revela tanto en la línea de contorno que varía de grosor, como en el sombreado, ya sea a base del color o mediante líneas entrecruzadas. La perspectiva y las nuevas proporciones alargadas de las figuras, unificadas en diferentes actitudes y posturas, sugieren también esta influencia.

Además, las láminas del Atlas se caracterizan por mantener una composición focal, ya que pretenden lograr unidad evitando la dispersión.

de las figuras, que no se distribuyen ya en partes iguales, como sucedía en los códices prehispánicos.

En muchas de estas láminas, se ha intentado reunir los elementos siguiendo un orden perceptual o lógico, su distribución respeta la posición y la importancia que tienen en la realidad. Pero a veces se continúa representando el tamaño de la figura de acuerdo a su importancia. Aunque en algunas el signo toponímico parece dominar en la composición (láminas 4, 5, 6, 63), no es así en realidad, ya que, en general, se logra la tridimensionalidad.

En algunos casos las figuras se sobreponen para sugerir la idea de espacio. Las siluetas de las montañas sirven como línea de horizonte, lo que permite que las figuras se muevan en un plano tridimensional.

Para decorar las láminas, se utilizan hojas de acanto y marcos adornados con orlas muy elaboradas de evidente influencia europea. En las escenas aparecen también otros elementos europeos: columnas tipo candelabro y volutas que adornan en ocasiones el icpalli de los soberanos. Los nombres de éstos aparecen en algunas ilustraciones escritos en castellano, dentro de franjas que terminan en borlas.

Manuscrito Tovar

En las ilustraciones de este manuscrito la influencia europea se revela, tanto en el uso de las líneas en el contorno para lograr las formas redondeadas, como en el intento de alcanzar la perspectiva con el sombreado a base del color (consúo a veces en su representación). Asimismo, las proporciones alargadas de las figuras sugieren esta influencia.

A pesar de estos avances, las figuras del Tovar muestran un conflicto entre las vistas de perfil y de tres cuartos en casi todas las figuras en movimiento. Tampoco se logra una articulación adecuada en los cuerpos de los soberanos, cuyos torsos y cabezas se dibujan en posición frontal, en contraposición con los pies que aparecen de perfil.

Cada lámina es una composición pensada para lograr la unidad, evitando la dispersión de las figuras, aunque éstas se sobreponen en algunas láminas, permanece la idea de respetar la forma integral de cada una.

Se dan algunas indicaciones del ambiente en que se realiza la acción, representando el suelo, el cielo, y otros elementos.

Así como en el Atlas, existe el intento de distribuir los elementos siguiendo un esquema perceptual, lo que se logra en menor grado en aquellas láminas en que el signo toponímico aparece como eje central, pues permanece la impresión de que éste domina, restando perspectiva a la escena.

Códice Ramírez

En el Códice Ramírez aparecen también los elementos de influencia europea: el uso de la línea en el contorno (aunque de trazo muy desuado) y las nuevas proporciones de las figuras unificadas. En estas ilustraciones no se utiliza el color, por lo que la expresividad recae en la línea con la cual se sugiere el volumen.

Son composiciones que pretenden lograr la unidad, y para ello se sobreponen las figuras, aunque en algunos casos aún se observa su forma

integral. En este códice se representan los árboles con la intención de sugerir el ambiente de un modo más completo.

Como en las ilustraciones del Tovar, se intenta conservar un esquema perceptual, que no se alcanza por la misma razón que en el manuscrito mencionado, contribuyendo en este caso el descuido, desinterés o poco conocimiento del nuevo estilo.

Influencia indígena

Atlas de Durán

La influencia indígena puede apreciarse en las láminas en que algunos personajes u objetos importantes se representan de mayor tamaño; el espacio que ocupan denota entonces su jerarquía.

Para sugerir la lejanía o la cercanía, en raras ocasiones se dibujan las figuras o los objetos unos arriba de los otros, debido a que no se utilizó la perspectiva (láminas 5 y 6).

En algunas láminas el icpalli recuerda a los que aparecen en los códices prehispánicos hechos de juncos, en otras, los elementos decorativos se derivan de la cerámica mexicana.

Las tilmas restringen las formas de los hombres sentados que se observan en las láminas 2, 3, 8, y 10; en la lámina 2, las mujeres aparecen sentadas con las piernas recogidas bajo las asentaderas.

En una sola ocasión, se dibuja el bulto mortuario para representar al soberano muerto.

En las láminas 4 y 5 se dibujó una línea para unir el glifo con la figura. Hay otras líneas que califican el interior de algunas áreas, esto lo podemos observar en las líneas ondulantes del glifo del agua.

Tanto la estera como el icpalli continúan usándose como signos de mando, pero el soberano no siempre se dibuja sentado como ocurría anteriormente.

Manuscrito Tovar

Al igual que en el Atlas, algunos personajes u objetos importantes aparecen de mayor tamaño (láminas IX, X, XI), el espacio que ocupa denota su jerarquía. Para sugerir la lejanía o la cercanía, siguen dibujándose algunas figuras superpuestas, ya que no se utilizó la perspectiva y se intenta respetar todavía la forma integral de cada figura.

Se consideran aún la estera y el icpalli como signos de mando, pero el soberano no aparece siempre sentado como ocurría en los códices prehispánicos; el icaplli es una reminiscencia de los que se representan en dichos códices.

Las formas de casi todas las figuras masculinas sedentes se encuentran restringidas por las tilmas; las mujeres aparecen sentadas con las piernas bajo las asentaderas.

En las láminas II, IV y IX se siguen dibujando líneas sobre la cabeza para unir el glifo con la figura. La calidad en el cabello, la estera y el icpalli, se logra mediante pequeños trazos verticales odiaigonales. Otras líneas onduladas califican el interior de algunas áreas, como en las representaciones del glifo del agua.

Las sandalias aún se dibujan con patrones lineales que recuerdan el estilo indígena.

No existe correspondencia entre la posición frontal de la cabeza y el torso, con el tocado y los pies que se dibujan de perfil.

Códice Ramírez

Como en ocasiones anteriores algunos personajes u objetos se representan de mayor tamaño para resaltar su jerarquía. La lejanía o la cercanía se sugieren a base de la representación de las figuras unas arriba de las otras, ya que no se utiliza la perspectiva, sin embargo aún se observa la forma integral de cada figura.

Las formas de algunas figuras sedentes se perciben cerradas, debido a que aparecen sin brazos o sólo con uno de ellos a la vista. No hay correspondencia de la posición de perfil de los osberanos reinantes.

La calidad en el cabello, el icpalli y las esteras, se logra mediante pequeños trazos lineales. El interior de algunas áreas lo califican líneas onduladas como en la representación del glifo del agua. Las sandalias se dibujan con patrones lineales que recuerdan al estilo indígena.

6. - NOTAS

Notas al capítulo II.

- 1.- A continuación sólo se citará esta obra como Historia.
- 2.- A continuación sólo se citará esta obra como Historia natural y moral.
- 3.- Varios de los estudiosos del problema entre la relación de estas crónicas ya habían llegado a esta deducción.
- 4.- Una copia de estas cartas fueron enviadas por el historiador A. Bandler a J. García Icazbalceta y publicadas por éste en la biografía de Don Fray Juan de Zumárraga, 1881, Apéndice de documentos, no. 65. También se pueden consultar en la edición de 1947 de la misma obra y en la edición de 1972 del Manuscrito Tovar, entre otras.
- 5.- Kubler y Gibson, 1951, p. 5
- 6.- Ibid., p. 21; Durand, 1974, p. 383
- 7.- Kubler y Gibson, 1951, p. 13
- 8.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 22
- 9.- J. García Icazbalceta fue el primero en confirmar este dato, 1947, documento no. 65
- 10.- Leal, 1953, p. 20
- 11.- Dávila Padilla, 1955, p. 653
- 12.- Cita tomada de Leal, 1953, p. 20
- 13.- A continuación se citará esta obra como Relación del origen
- 14.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 22; Glass, 1975, vol. 14, p. 223
- 15.- Durand, 1974, p. 383
- 16.- Kubler y Gibson, 1951, p. 10, 16; Durand, 1974, p. 383; Sandoval, 1945, p. 61; Barlow, 1945, p. 72
- 17.- Leal, 1953, p. 28

18. - Kubler y Gibson, en la introducción al Calendario Tovar, 1951 y -
J. Lafaye en su introducción al Manuscrito Tovar, 1972, exponen
esta opinión.
19. - Acosta, 1962, libro VI, cap. I, p. 281
20. - Chavero, 1940, tomo I, v. I, p. LII; Orozco y Berra, 1975, p. 159
21. - Durán, 1967, p. 35
22. - Kubler y Gibson, 1951, p. 17; Manuscrito Tovar, 1972, p. 21

Notas al capítulo III

1. - Glass, 1975, v. 14, p. 126
2. - Durán, 1951, v. I, p. VI
3. - Paz, 1933, p. 30
4. - Durán, 1951, v. I, p. VI
5. - León Portilla y Mateos Higuera, 1957; Galich, 1974, p. 77; Paz, -
1933, p. 30; Glass, 1964, p. 143; Azcué y Mancera, 1966, p. 147
6. - Durán 1951, v. L, p. VI
7. - Ibid., p. VI
8. - Glass, 1964, p. 143
9. - Sandoval, 1945, p. 55
10. - Durán, 1967, p. XVII
11. - Ibid., p. XX
12. - Ibid., p. XXIII
13. - Paz, 1933, p. 28
14. - Ibid., p. 30
15. - Durán, 1951, v. I. p. VI
16. - Ibid., v. I, p. XV

- 17.- Ibid., v. I, p. XI
- 18.- Durán, 1967, p. XVI
- 19.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 13
- 20.- Durán, 1967, p. XIII; Sandoval, 1945, p. 57
- 21.- Ibid., p. 57
- 22.- Durán, 1967, p. XL
- 23.- Sandoval, 1945, p. 30
- 24.- Ibid., p. 57
- 25.- Ibid., p. 57
- 26.- Códice Ramfrez, 1867, p. IV; Sandoval, 1945, p. 57-58
- 27.- Códice Ramfrez, 1867, p. IV; Sandoval, 1945, p. 58
- 28.- A continuación se citará esta obra como Historia de la benida de los Indios.
- 29.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 17
- 30.- Ibid., p. 18
- 31.- Kubler y Gibson, 1957, p. 11; Barlow, 1945, p. 81
- 32.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 17; Glass, 1975, v. 14, p. 224; Kubler y Gibson, 1957, p. 9
- 33.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 17
- 34.- Glass, 1975, v. 14, p. 224
- 35.- Kubler y Gibson, 1957, p. 9
- 36.- Ibid., p. 11
- 37.- Leal, 1953, p. 27
- 38.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 9
- 39.- Cita tomada de Kubler y Gibson, 1957, p. 15

- 40.- Ibid., p. 15
- 41.- García Icazbalceta, 1947, p. 89
- 42.- Kubler y Gibson, 1957, p. 11
- 43.- Chavero, 1903, p. 244
- 44.- Kubler y Gibson, 1957, p. 11; Chavero, 1903, p. 245, declara que el intercambio de cartas se efectuó desde España.
- 45.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 18
- 46.- Ibid., p. 19
- 47.- Acosta, 1962, p. LXXXIV-V
- 48.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 51
- 49.- Kubler y Gibson, 1957, p. 9
- 50.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 18; Kubler y Gibson, 1957, p. 10
- 51.- Ibid., p. 9
- 52.- Ibid., p. 9
- 53.- Ibid., p. 10
- 54.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 18-19
- 55.- Kubler y Gibson, 1957, p. 11
- 56.- Barlow, 1945, p. 66
- 57.- Clavijero, 1945, p. 66
- 58.- Beristáin, 1883-97, v. III, p. 180
- 59.- Kubler y Gibson, 1957, p. 11; Manuscrito Tovar, 1972, p. 18
- 60.- Kubler y Gibson, 1957, p. 11
- 61.- Barlow, 1945, p. 81; Kubler y Gibson, 1957, p. 12; Manuscrito Tovar, 1972, p. 18
- 62.- J. F. Ramírez, 1898, p. 584-586

- 63.- Kingsborough, 1830-1848, v. VIII, p. 259
- 64.- Barlow, 1945, p. 66; Manuscrito Tovar, 1972, p. 11; Leal, 1953, - p. 11-12.
- 65.- Kubler y Gibson, 1951, p. 12
- 66.- Ibid., p. 12; Barlow, 1945, p. 66; Leal, 1953, p. 12
- 67.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 11
- 68.- García Icazbalceta, 1947, p. 89 a 93
- 69.- García Icazbalceta, 1899, tomo X, p. 319-321
- 70.- Kubler y Gibson, 1951, p. 12
- 71.- Ibid., p. 12; Manuscrito Tovar, 1972, p. 18
- 72.- Acosta, 1962, p. XV-XVI
- 73.- Sandoval, 1945, p. 40
- 74.- Códice Ramfrez, 1975, p. 10
- 75.- Glass, 1964, p. 154
- 76.- Barlow, 1944, p. 535
- 77.- Glass, 1964, p. 154
- 78.- Códice Ramfrez, 1975, p. 9
- 79.- Ibid., p. 13
- 80.- Barlow, 1945, p. 67
- 81.- Códice Ramfrez, 1975, p. 14
- 82.- Ibid., p. 10
- 83.- Leal, 1953, p. 28
- 84.- Torquemada, 1975, p. 236, 403-404
- 85.- Códice Ramfrez, 1975, p. 9
- 86.- Chavero, 1901, v. I, p. 6

- 87.- El padre Acosta a fines del siglo XVIII es acusado de plagio con respecto al trabajo de Durán. Todo comenzó en 1972 al aparecer la cuarta edición de la Historia natural y moral de Acosta, donde directamente se le acusa de plagio. Edmundo Ogorman en el estudio preliminar a la Historia de Acosta hace un resumen de la acusación del plagio y luego unas observaciones en defensa del padre Acosta. El propio Acosta expresó, que en materias de México siguió al padre Juan de Tovar.
- 88.- Durán, 1951, p. XV
- 89.- Chavero, 1940, p. LIX
- 90.- Dufan, 1951, p. VI
- 91.- Robertson, 1968, p. 340-341
- 92.- Chavero, 1975, p. 164
- 93.- Durán, 1967, XL
- 94.- Durán, 1951, p. VI
- 95.- Códice Ramfrez, 1975, p. 164
- 96.- Glass, 1964, p. 143
- 97.- Códice Ramfrez, 1975, p. 164
- 98.- Glass, 1975, v. 5, p. 126
- 99.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 11
- 100.- Leal, 1953, p. 11
- 101.- Ibid., p. 32, nota 5
- 102.- Glass., v. 14, p. 224
- 103.- Chavero, 1901, p. 6
- 104.- Glass, 1975, v. 14, p. 224
- 105.- Ibid., p. 224
- 106.- Leal, 1953, p. 12
- 107.- Ibid., p. 32, nota 5

108.- Ibid., p. 32

109.- Ibid., p. 13

Notas al capítulo IV

1.- Durán, 1967, p. 18

2.- Ibid., p. 19

3.- Ibid., p. 18

4.- Ibid., p. 21

5.- Ibid., p. 19

6.- Ibid., p. 21

7.- Ibid., p. 26

8.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 9

9.- Ibid., p. 9

10.- Códice Ramfrez, 1975, p. 18

11.- Ibid., p. 18

12.- Ibid., p. 18

13.- Robertson, 1959, p. 21

14.- Sullivan, 1974, p. 47

15.- Durán, 1967, p. 31

16.- Ibid., p. 32

17.- Ibid., p. 33

18.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 241

19.- Ibid., p. 241

20.- Ibid., p. 241

21.- Ibid., p. 15

- 22.- Códice Ramfrez, 1975, p. 24
- 23.- Ibid., p. 17
- 24.- Durán, 1967, p. 35
- 25.- Ibid., p. 37
- 26.- Ibid., p. 38
- 27.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 254
- 28.- Ibid., p. 16
- 29.- Ibid., p. 19
- 30.- Códice Ramfrez, 1975, p. 25
- 31.- Soustelle, 1956, p. 138
- 32.- Ibid., p. 138
- 33.- Durán, 1967, p. 44
- 34.- Ibid., p. 45
- 35.- Ibid., p. 47
- 36.- Ibid., p. 48
- 37.- Robertson, 1959
- 38.- Códice Ramfrez, 1973, p. 32
- 39.- Ibid., p. 31
- 40.- Obregón, 1975, p. XXX
- 41.- Durán, 1967, p. 48
- 42.- Obregón, 1975, p. XXX
- 43.- Robertson, 1968, p. 343, 345
- 44.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 245
- 45.- Ibid., p. 22

- 46.- Ibid., p. 23
- 47.- Durán, 1967, p. 51
- 48.- Ibid, p. 55
- 49.- Ibid., p. 51
- 50.- Ibid., p. 53
- 51.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 246
- 52.- Ibid., p. 246
- 53.- Ibid., p. 25
- 54.- Ibid., p. 26
- 55.- Ibid., p. 27
- 56.- Códice Ramfrez, 1975, p. 36
- 57.- Durán, 1967, p. 61
- 58.- Ibid., p. 62
- 59.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 30
- 60.- Ibid., p. 31
- 61.- Códice Ramfrez, 1975, p. 40
- 62.- Durán, 1967, p. 67
- 63.- Ibid., p. 69
- 64.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 33
- 65.- Códice Ramfrez, 1975, p. 42
- 66.- Durán, 1967, p. 7
- 67.- Ibid., p. 73
- 68.- Robertson, 1968, p. 347
- 69.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 36

- 70.- Barlow, 1944, p. 533
- 71.- Códice Ramírez, 1975, p. 46
- 72.- Obregón, 1975, p. V
- 73.- Durán, 1967, p. 85
- 74.- Ibid., p. 95
- 75.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 43
- 76.- Ibid., p. 44
- 77.- Ibid., p. 47
- 78.- Códice Ramírez, 1975, p. 60
- 79.- Ibid., p. 59
- 80.- Durán, 1967, p. 105
- 81.- Ibid., p. 107
- 82.- Ibid., p. 109
- 83.- Ibid., p. 110
- 84.- Ibid., p. 111
- 85.- Códice Ramírez, 1975, p. 46
- 86.- Ibid., p. 50
- 87.- Ibid., p. 51
- 88.- Durán, 1967, p. 125
- 89.- Ibid., p. 126
- 90.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 261
- 91.- Ibid., p. 261
- 92.- Ibid., p. 261
- 93.- Ibid., p. 53

94. - *Ibid.*, p. 54
95. - *Ibid.*, p. 261
96. - Códice Ramírez, 1975, p. 66
97. - Durán, 1967, 145
98. - *Ibid.*, p. 146
99. - *Ibid.*, p. 146
100. - Manuscrito Tovar, 1972, p. 55
101. - Códice Ramírez, 1975, p. 64
102. - Durán, 1967, p. 249
103. - *Ibid.*, p. 250
104. - Manuscrito Tovar, 1972, p. 58
105. - *Ibid.*, p. 266
106. - Códice Ramírez, 1975, p. 70
107. - Obregón, 1975, p. X
108. - Durán, 1967, p. 250
109. - *Ibid.*, p. 251
110. - *Ibid.*, p. 252
111. - *Ibid.*, p. 255
112. - *Ibid.*, p. 258
113. - *Ibid.*, p. 259
114. - *Ibid.*, p. 262
115. - *Ibid.*, p. 263
116. - Manuscrito Tovar, 1972, p. 242
117. - *Ibid.*, p. 242

- 118.- Ibid., p. 60
- 119.- Ibid., p. 43
- 120.- Durán, 1967, p. 295
- 121.- Ibid., p. 296
- 122.- Ibid., p. 300
- 123.- Ibid., p. 301
- 124.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 57
- 125.- Ibid., p. 58
- 126.- Códice Ramfrez, 1975, p. 67
- 127.- Noguez, 1978, p. 99
- 128.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 266
- 129.- Ibid., p. 266
- 130.- Durán, 1967, p. 313
- 131.- Ibid., p. 314
- 132.- Ibid., p. 315
- 133.- Ibid., p. 316
- 134.- Ibid., p. 317
- 135.- Francisco de la Maza, 1968, p. 9
- 136.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 61
- 137.- Seler, 1963, v. L, p. 21
- 138.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 269
- 139.- Durán, 1967, p. 370
- 140.- Ibid., p. 371
- 141.- Ibid., p. 372

- 142.- Ibid., p. 373
- 143.- Ibid., p. 375
- 144.- Ibid., p. 376
- 145.- Ibid., p. 377
- 146.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 62
- 147.- Ibid., p. 63
- 148.- Códice Ramfrez, 1975, p. 72
- 149.- Obregón, 1975, p. XIII
- 150.- Durán, 1967, p: 397
- 151.- Ibid., p. 398
- 152.- Ibid., p. 399
- 153.- Ibid., p. 400
- 154.- Manuscrito Tovar, 1972, p. 270
- 155.- Ibid., p. 63
- 156.- Ibid., p. 63
- 157.- Códice Ramfrez, 1975, p. 75
- 158.- Clavijero, 1945, tomo I, p. 360
- 159.- Ibid., p. 360
- 160.- Durán, 1967, p. 411
- 161.- Ibid., p. 413
- 162.- Ibid., p. 414
- 163.- Ibid., p. 84
- 164.- Códice Ramfrez, 1975, p. 92

Notas a la conclusión:

1. - Robertson, 1959, p. 61
2. - Noguez, mimeografiado, p. 10
3. - Lombardo, 1974, p. 23
4. - Ibid., p. 23

7. - BIBLIOGRAFIA

1. - Abrams Jr., H. León, "Comentario sobre la sección colonial del Códice Telleriano-Remensis" en Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, (México), época 7a., tomo III, 1970-1971 (1973), p. 139-176
2. - Acosta, P. José de, Historia natural y moral de las Indias, ed. y prolog. Edmundo O' Gorman, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, XCV, 444 p., (Biblioteca Americana. Serie, cronistas de Indias).
3. - Aguilera de Litvak, Carmen, "Algunas influencias medievales en las ilustraciones del Códice Florentino", en Sociedad Mexicana de Antropología. XIII Mesa Redonda. Balance y perspectiva de la antropología de Mesoamérica y del norte de México (Xalapa, Veracruz, septiembre 9-15 de 1973), México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1975, volumen Historia, religión, escuelas, p. 311-319.
4. - Alcina Franch, José, "Fuentes indígenas de México. Ensayo de sistematización bibliográfica" en Revista de Indias, Madrid, año XV, v. VI, nos. 61-62, 1955, p. 421-421.
5. - Atlas de Durán. Reproducción a color de las láminas de la obra de Fray Diego Durán, Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme, ed. Angel Ma. Garibay K. (vid. infra).
6. - Aubin, Josph Marius Alexis, "Mapa Tlotzin. Historia de los reyes y de los estados soberanos de Acolhuacan. Fragmento de la obra de M. Aubin titulada Mémoire sur la peinture didactique et l'écriture figurative des anciens mexicains" en Anales del Museo Nacional de México, época 1a., 1886, p. 304-320.
7. - Azcué y Mancera, Luis, Códices indígenas, México, Edit. Orión, 1966, 229 p.
8. - Bailey, Joyce Waddell, "Map of Texúpa (Oaxaca, 1579): A Study of Form and Meaning" en Art Bulletin, V. LIV, no. 4, diciembre, 1972, p 452-472.
9. - Barlow, Robert, "Códices and Mesoamerican Picture Writing: A Note on Civil Books" en Mesoamerican Notes, no. 2, 1950, p. 107-117.
10. - ----, "La Crónica X. Versiones coloniales de la historia de los mexica tenochca", en Revista Mexicana de Estudios Antropológicos

cos, v. XIV, nos, 1, 2, 3, 1945, p. 65-87.

- 11.- ----, "La guerra de 1473 en la Crónica X" en Memorias de la Academia de la Historia, v. IV, 1945, p. 459-463.
- 12.- ----, "Los dioses del Templo Mayor de Tlatelolco" en Memorias de la Academia Mexicana de la Historia, v. III, no. 44, octubre - diciembre, 1944, p. 534-536.
- 13.- Beristain de Souza, José Mariano, Biblioteca Hispano-Americana-Septentrional, Amecameca, Tip. del Colegio Católico, 1883, 3v.
- 14.- Bernal, Ignacio, "Archeology and Written Sources" en Symposium. Pictorial and Written Sources for Middle American Native History en Congreso Internacional de Americanistas, (Viena), 34 a. sesión, 1960 (publicado en 1962), p. 197-250, p. 219-218.
- 15.- Bernal, Ignacio, "Los calendarios de Durán" en Revista Mexicana de Estudios Antropológicos, nos. 1, 2, 3, agosto-diciembre, 1947, p. 125-132.
- 16.- ----, Tenochtitlan en una isla, México, Utopía, 1976, 167 p., ils.
- 17.- Boban, Eugene, Documents pour servir a l'histoire du Mexique - ..., 2 v. y un atlas de 80 ilustraciones, París, Ernest Leroux, - éditeur, 1891.
- 18.- Caso, Alfonso, El pueblo del sol, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, 125 p., ils
- 19.- Castillo Farreras, Victor Manuel, Nezahualcōyotl. Crónica y pinturas de su tiempo, Tezcoco, Estado de México, Gobierno del Estado de México, 1972, 196 p., 144 ils., (Quinto Centenario de la Muerte de Nezahualcōyotl, 6).
- 20.- ----, (selección y textos), "Nezahualcōyotl en los códices pictográficos" en León Portilla, Miguel (coordinación), "Nezahualcōyotl. 1402-1472. Poeta, arquitecto, legislador y sabio de las cosas divinas" en Artes de México, no. 151, año XIX, 1972, 106 p., 58-74.
- 21.- ----, El testimonio de los códices en el periodo posclásico en Historia de México, Barcelona, 1974, fascículos 26-27.
- 22.- Clavijero, Francisco Javier, Historia antigua de México, México, Edit. Porrúa, 1945, (Colección de Escritores Mexicanos, 7-10).

23. - Codex Nuttall, edit by Z. Nuttall, With new introductory text by - A. G. Miller, New York, Dover Publications, 1975, 84 p., ilus.
24. - Códice Aubin. Códice de 1576. Historia de la nación mexicana, - ed., introd., notas, índices, versión paleográfica y trad. directa del náhuatl Charles E. Dibble, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1963, iii-161 p., (Col. Chimalistac de Libros y Documentos acerca de la Nueva España, 16).
25. - Códice Azcatitlan, estudio de Robert H. Barlow, París, Société des Américanistes, 1949, 29 lams.
26. - Códice Boturini. Tira de la Peregrinación (vid infra Kingsborough, Edward King, Viscount).
27. - Códice Mendoza o Códice Mendocino (vid infra Kingsborough, Edward King, Viscount).
28. - Códice Mexicanus. Códex Mexicanus. Bibliothéque Nationale de - París, no. 23-24, París, Société des Américanistes, 1952, 102 - láms.
29. - Códice Osuna. Reproducción facsimilar de la obra del mismo título editada en Madrid, 1878, acompañada de 158 páginas inéditas encontradas en el Archivo General de la Nación (México) por el profesor Luis Chávez Orozco, México, Ediciones del Instituto Interamericano, 1974, 343 p., facs.
30. - Códice Ramírez. Manuscrito del siglo XVI intitulado Relación del origen de los indios que habitan esta Nueva España según sus historias en Alvarado Tezozómoc, Hernando, Crónica mexicana (hacia el año de MDXCVIII) anotada por el Sr. Lic. D. Manuel Orozco y Berra y precedida del ... y de un examen de ambas obras, - al cual va anexo un estudio de cronología mexicana por el mismo Sr. Orozco y Berra, México, Edit Porrúa, 1975, 32 láms. del código.
31. - Códice Ramírez, Relación del origen de los indios que habitan en esta Nueva España, según sus historias, Museo Nacional de Antropología e Historia (MNAH), Archivo, Colección Antigua no. 166.
32. - Códice Telleriano-Remensis (vid infra Kings borough, Edward King, Viscount).
33. - Códice Vaticano 3738 o Códice Vaticano Latino Rfos A. 3738 (vid infra Kingsborough, Edward King, Viscount).
34. - Códice X6101, edición de Charles E. Dibble, palabras prelimina-

- res de Rafael García Granados, México, editado en colaboración por las universidades de Utah y de México, 1951, 167 p., 10 láms. del códice más copias hechas por León y Gama. (Publicaciones del Instituto de Historia, Primera serie, no. 22).
35. - Cölston, Stephen, A comment on dating the "Crónica X", en Tlalo can, v. VII, 1977, p. 371-376.
36. - Corona Nuñez, José, Explicación del Códice Boturini o Tira de la Peregrinación en Antigüedades de México (vid infra Kingsborough, Edward King, Viscount), v. II, p. 7-29.
37. - ----, Explicación del Códice Vaticano Latino 3738 en Antigüedades de México (vid infra Kingsborough, Edward King, Viscount), v. III p. 256-378.
38. - Chavero, Alfredo, Historia antigua y de la conquista en Vicente Riva Palacio et al., México a través de los siglos, s. f., v. I de la colección, 926 p.
39. - ----, Pinturas jeroglíficas. Colección Chavero, 2 v., México, - Imprenta del Comercio de Juan E. Barbero, 1901, ils., copias de códices (desplegados).
40. - ----, "Tovar" en Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 2 a época, no. 2 1903, p. 242-246.
41. - Chavez Orozco, Luis, "Un problema de erudicción histórica" en Ensayos de crítica histórica, México, 1939, p. 75-79.
42. - Davies, Nigel, The Aztecas. A History, Great Britain, Mac-Millan London, 1973, 363 p. ils., mapas.
43. - Dávila Padilla, Agustín, Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México, 3 ed., prólogo de Agustín Millares Carlos, México, Edit. Academia Literaria, 1955, XXVII, 654 p., lams., retrs., facs., (Colección de grandes crónicas mexicanas, 1).
44. - Dibble, Charles E., "El antiguo sistema de escritura en México" en Revista Mexicana de Estudios Antropológicos, v. 4, nos. 1 y 2, 1940, p. 105-128. Se incluye un catálogo de glifos que el autor llama "Diccionario del Códice Xolotl".
45. - ----, Códice en cruz, México, s.e., 1942, 164 p., ils. Comentarios extensos sobre el contenido histórico de la pictografía.

- 46.- ----, "Spanish influence of the aztec writing system" en Homena - je a Rafael García Granados, pról. Pablo Martínez del Rfo, Méxi - co, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1960, 364 p., - ils., facs., mapas, p. 171-177.
- 47.- Durán, Diego, Historia de las Indias de Nueva España e islas de - Tierra Firme. La publica con un atlas de estampas, notas e ilus - traciones, José F. Ramírez. México, Edit. Nacional, 1951, 3 v., - lams. v. 3 Atlas de Códices.
- 48.- ----, Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra - Firme, ed. paleográfica del manuscrito autógrafo de Madrid con - introducción, notas y vocabularios de palabras indígenas arcaicas. La prepara y da a luz Angel María Garibay K., 2 v., México, Edit. Porrúa, 1967, ils., (Biblioteca Porrúa, 36-37).
- 49.- ----, Book of the gods and rites and the ancient calendar. Tr. and ed. by Fernando Horcasitas and Doris Hayden Norman, Universi - ty of Oklahoma, 1971, 502 p,ilus.
- 50.- Durand-Forest, Jacqueline de E. J. de Durand, Reseña biblio - gráfica del "Manuscrit Tovar" en Estudios de Cultura Náhuatl, v. XI, 1974, p. 382-387.
- 51.- Galich, Manuel, El libro precolombino, recopilación de textos, - La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1974, 69 p.
- 52.- García Icazbalceta, Joaquín, Don fray Juan de Zumárraga. Primer obispo y arzobispo de México. Estudio biográfico y bibliográfico, - con un apéndice de documentos inéditos o raros, Edit. de Rafael - Aguayo y Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1947, 4 v., (Co - lección de escritores mexicanos, 41-44). v. 4, apéndice de docu - mentos, no. 65, p. 89-95.
- 53.- Garibay K., Angel Ma., Historia de la literatura nahuatl, 2 v., - México, Edit. Porrúa, 1953-54, ils., (Biblioteca Porrúa, 1, 5).
- 54.- Garza de González, Silvia, "Análisis comparativo del sistema de escritura en los Códices Boturini o Tira de la Peregrinación, Au - bin y Azcatitlan" en Sociedad Mexicana de Antropología, XIII Me - sa Redonda. Balance y perspectiva de la antropología de Mesoamé - rica y del Norte de México (Xalapa, Veracruz septiembre 9-15 de 1973), México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1975, volu - men Historia, religión, escuelas, p. 279-288.
- 55.- Gerste, Aquiles, "Nota sobre los PP. José Acosta y Juan de Tovar en Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología. 2a época, no. 2, 1903, p. 242-244.

- 56.- Glass, John B., 32. Annotated References en Howard F Cline (editor del volumen), Charles Gibson y H. B. Nicholson (editores asociados del volumen), Guide to Ethnohistorical Sources (4a. parte) en Wauchope, Robert, (editor general), Handbook of Middle American Indians, Austin, University of Texas Press, 1975, x-311-724 p., (Volumen 15), p. 537-724.
- 57.- ----, (en colaboración con Donald Robertson), 23. A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts en Howard F. Cline (editor del volumen), Charles Gibson y H. B. Nicholson (editores asociados del volumen), Guide to Ethnohistorical Sources (3a. parte) en Wauchope Robert (editor general), Handbook of Middle American Indians, Austin, University of Texas Press, 1975, X-311-724 p., (Volumen 14), p. 81-310.
- 58.- ----, Catálogo de la colección de códices, México, INAH., Museo Nacional de Antropología, 1964, 237 p., 139 ils.
- 59.- Gómez de Orozco, Federico, "La decoración en los manuscritos hispanomexicanos primitivos" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, no. 3, 1939, p. 48-52.
- 60.- ----, "La pintura indoeuropea de los códices Techialoyan" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, v. IV, no. 16, 1948, p. 57-67.
- 61.- Gurrfa Lacroix, Jorge, Códice entrada de los españoles en Tlaxcala, Instituto de Investigaciones históricas, UNAM, México, 1966.
- 62.- Guzmán, Eulalia, "Carácteres esenciales del arte antiguo mexicano; su sentido fundamental" en Revistas Universidad de México, v. V, nos. 29 y 30, México, 1933.
- 63.- Jiménez Moreno, Wigberto, "Las fuentes escritas en la historia precolonial de México" en Symposium, Pictorial and Written Sources for Middle American Native History en Congreso Internacional de Americanistas, (Viena), 34 a. sesión, 1960 (publicado en 1962), p. 197-250, p. 216-218.
- 64.- Kingborough, Edward King, viscount, Antigüedades de México, - basadas en la recopilación de ... palabras preliminares. Antonio Ortiz Mena, pról. Agustín Yañez, estudio e interpretación de los códices José Corona Núñez, 4 v., ed. facsimilar, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1964, v. I: Códice Mendoza y Códice Telleriano Remensis; v. II: Códice Boturini o Tira de la Peregrinación; v. III: Códice Vaticano 3738 o Códice Vaticano-Latino -Ríos A 3738.

- 65.- Kubler, George, "On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art" en Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1964, 507 p., maps, p. 14-34.
- 66.- Kubler, George y Charles Gibson, The Tovar Calendar. An Illustrated Mexican Manuscriptca. 1585. Reproduced with Comentario - and Handlist of Sources on the Mexican 365-day year by ..., New-Haven, Connecticut, Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences (and Yale University Press), 1957, 82 p., XIV plates, (January 1951, v. XI).
- 67.- Leal, Luis, "El Códice Ramírez" en Historia Mexicana, v. III, no. I, julio-agosto, 1953, p. 11-33.
- 68.- León Portilla, Miguel, Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, 198 p., pls., mapas.
- 69.- León Portilla, Miguel, "Una concepción náhuatl del arte" en Revista de la Universidad de México, v. XII, no. 9, mayo 1958, p. 1-12
- 70.- León-Portilla, Miguel y Salvador Mateos Higuera, "Catálogo de los códices indígenas del México antiguo", México, Suplemento del Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1957, 55 p., (año 3, número 111, junio de 1957).
- 71.- Lombardo, Sonia, "Análisis formal de las pinturas de Bonampak", XLI Congreso Internacional de Americanistas, 1974.
- 72.- ----, Desarrollo urbano de México-Tenochtitlan según las fuentes históricas, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Investigaciones Históricas, 1973, 240 p., pls., mapas, planos.
- 73.- Manuscrito Tovar. Manuscrit Tovar. Origines et croyances des indiens du Mexique..., edición de Jacques Lafaye, Graz, Austria, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1972, 328 p., xxxii facsimiles del códice, (Collection Unesco d' Ouvres Representatives, - Serie Ibero-Americaine).
- 74.- Mapa Quinatzin. Cuadro histórico de la civilización de Tetzcuco. Fragmento de la obra de M. Aubin titulada Mémoire sur la peinture didactique et l'écriture figurative des anciens mexicains, trad. Francisco Martínez Calleja en Anales del Museo Nacional de México, 1a. época, v. III, 1886, p. 345-368.

- 75.- Mapa Tlotzin. Historia de los reyes y de los estados soberanos de Acolhuacan. Fragmento de la obra de M. Aubin titulada Memoire-sur la peinture didactique et l'écriture figurative des anciens mexicains en Anales del Museo Nacional de México, 1a. época, v. - iii, 1886, p. 304-320.
- 76.- Martínez Marín, Carlos, Los aztecas, México, INAH., 1965, 36-p., ils.
- 77.- Maza, Francisco de la, La mitología clásica en el arte de México, México, UNAM, 1968. 251 p., (Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y Fuentes del Arte en México, 24).
- 78.- Nicholson, H.B., "The Mesoamerican Pictorial Manuscripts: Research, Past and Present" en Symposium. Pictorial and Written Sources for Middle American Native History en Congreso Internacional de Americanistas, (Viena), 34a. sesión, 1960 (publicado en 1962), p. 197-250, p. 199-215.
- 79.- Noguez, Xavier, "La diádemata de turquesa (xiuhuitzolli) y las alianzas de señores prehispánicos. Acercamiento iconográfico" en Sociedad Mexicana de Antropología. XIII Mesa Redonda. Balance y perspectiva de la antropología de Mesoamérica y del norte de México (Xalapa, Veracruz, septiembre 9-15 de 1973), México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1975, volumen Historia, religión-escuelas, p. 83-94.
- 80.- Noguez, Xavier, "Manuscritos indígenas coloniales procedentes del Altiplano Central" mimeografiado.
- 81.- Noguez, Xavier, Tira de Tepechpan, vid infra.
- 82.- Obregón, Gonzalo, Los tlacuiles de Fray Diego Durán, prólogo y textos de ..., Edición privada de Cartón y Papel, México, 1975.
- 83.- Orozco y Berra, Manuel, Ojeada sobre cronología mexicana en Hernando Alvarado Tezozómoc, Crónica mexicana (Hacia el año de MDXCVIII), anotada por el Sr. Lic. D. Manuel Orozco y Berra y precedida del Códice Ramírez y de un examen de ambas obras, al cual va anexo un estudio de cronología mexicana por el mismo Sr. Orozco y Berra, México, Edit. Porrúa, 1975, 712 p., láms., p. 151-222.
- 84.- Panofsky, Erwin, Estudios sobre iconología, España, Alianza Universidad, 1972, 350 p.
- 85.- Paz, Julián, Catálogos existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga, v. I, 1933.

- 86.- Radin, Paul, The Sources of Authenticity of the History of the Ancient Mexicans, Berkeley, Publications of American Archaeology and Ethnology, 1920, 150 p., ils láms. (v. 17, no. 1, junio 29, - 1920).
- 87.- Ramírez, José Fernando, Adiciones y correcciones a la Biblioteca Hispano-Americana Septentrional de Beristáin, en Obras del Lic. Don ..., México, Imprenta de V. Agueros, 1898-1904, v. III, (Biblioteca de Autores Mexicanos).
- 88.- Robertson, Donald, Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. Metropolitan Schools, New Haven, Yale University - Press, 1959, xix-234 p., ils., facs., (Yale Historical Publications, History of Art, 12).
- 89.- Robertson, Donald, "Paste-over illustration in the Duran Codex - of Madrid" en Tlalocan, v. 5, no. 4, 1968, p. 340-348.
- 90.- ----, Table I-Graphic Style, Guide to Ethnohistorical Sources (la parte) en Cline, Howard F. (editor del volumen), Handbook of Middle American Indians, Austin, University of Texas Press, (Volumen 12), p. 256-257.
- 91.- Sahagún, Fray Bernardino de, Historia general de las cosas de Nueva España, ed., numeración anotaciones y apéndices Angel Ma. Garibay K., 4 v., México, Edit. Porrúa, 1956, (Biblioteca Porrúa, 8-11).
- 92.- Sandoval, Fernando B., "La relación de la conquista de México en la Historia de fray Diego Durán" en Ramón Iglesia (ed.), Estudios de historiografía de la Nueva España, 1945, p. 49-90.
- 93.- Seler, Eduard, Códice Borgia, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, lams, edición facsimilar, v I y II comentarios al Códice Borgia = por= Eduard Seler.
- 94.- Soustelle, Jacques, La vida cotidiana de los aztecas, Fondo de Cultura Económica, 1974, 283 p., ils., mapas.
- 95.- Sten, María, Las extraordinarias historias de los códices mexicanos, México, Joaquín Mortfz, 1975, 142 p., ils.
- 96.- Sullivan, Thelma, "Posible reminiscencia glífica de un mito antiguo" en UNAM. Notas Antropológicas, v. I, marzo, 1974, nota 7, p. 47-51.
- 97.- Tira de Tepechpan, edición y comentarios por Xavier Noguez, presentación de Fernando Horcasitas, Biblioteca Enciclopédica del -

Estado de México, 1978, 2 v., reproducción del Códice y apéndices.

98. - Torquemada, Fray Juan de, Monarquía indiana, 3 v. México, - UNAM., Instituto de investigaciones históricas, 1975.
99. - Toussaint, Manuel, Pinturas murales en los conventos mexicanos del siglo XVI, México, Eds. de Arte, (c. 1948), 68 p., ilus, (Colección Anahuac de Arte Mexicano, v. 20).
100. - Westheim, Paul, Ideas fundamentales del arte prehispánico en México, Biblioteca ERA, Serie Mayor, 1972, 327 p., ils.