

LEGADO ANCESTRAL · HISTORIA DE MÉXICO · VOLUMEN 10

Los códices: la memoria pictográfica

Colibrí Digital Biblioteca

LEGADO ANCESTRAL · Historia de México · Volumen 10

Los códices: la memoria pictográfica

Colibrí Digital Biblioteca

Investigación exhaustiva académica

Investigación: Esteban Gutiérrez A.

Editado por EGA

Colibrí Digital Biblioteca

Prólogo de la serie

La historia de los pueblos originarios de Mesoamérica ha sido contada, durante demasiado tiempo, desde la mirada del conquistador. Esta serie nace de la convicción de que solo comprendiendo la cosmovisión, la ciencia, el arte y la organización social de los mexicas desde su propia lógica interna podemos aproximarnos a su grandeza y a la tragedia de su caída.

Legado Ancestral. Historia de México es el resultado de una investigación exhaustiva y académica que ha bebido de las fuentes primarias —los códices— y de los trabajos fundamentales de la antropología y la arqueología mexicanas: Jacques Soustelle, Miguel León-Portilla, Alfredo López Austin y Ross Hassig, entre otros. No se trata de un relato más de sacrificios y guerras, sino de una inmersión profunda en el tejido civilizatorio que construyó el Imperio del Anáhuac.

La tesis que sostiene estos doce volúmenes es clara: la grandeza de la cultura mexica no residió únicamente en su poderío militar, sino en su excepcional capacidad para crear una síntesis civilizatoria. En apenas dos siglos, los mexicas forjaron un Estado imperial complejo que articuló una cosmovisión religiosa estructurada, una ingeniería social de castas y gremios, un sistema económico de tributos meticulosamente registrado y una vida cotidiana profundamente ritualizada, todo ello en el entorno lacustre de Tenochtitlan. Su

caída no fue el fin de una cultura bárbara, sino el abrupto asesinato de una civilización en pleno desarrollo, cuyo legado perdura en la identidad mexicana actual.

Cada volumen de la serie profundiza en un capítulo de esa historia: el origen y la fundación, la ciudad prodigiosa, el pensamiento religioso, el panteón y el sacrificio, el Estado, la sociedad, el tributo, la vida cotidiana, la ciencia y la guerra, los códices, la conquista y, finalmente, el legado. Cada libro incluye su propio índice, ilustraciones, un glosario de términos en náhuatl, una línea de tiempo y una bibliografía comentada, para que pueda leerse de forma independiente o como parte del conjunto.

Que este trabajo sirva para reivindicar la memoria de un pueblo que fue asesinado en la plenitud de su desarrollo, y para que las nuevas generaciones conozcan, con rigor y con orgullo, las raíces de México.

Investigación: Esteban Gutiérrez A.

Editado por EGA

Capítulo 1 — El sistema de escritura nahua

Cuando los españoles entraron a Tenochtitlan en 1519, encontraron algo que no esperaban en una tierra que ellos imaginaban bárbara: libros. No eran libros como los suyos, con letras en renglones y páginas encuadernadas, pero eran libros de verdad: tiras largas de papel plegado como biombo, rollos de piel de venado, lienzos de tela pintada que guardaban la historia de un pueblo, sus leyes, sus cuentas y sus dioses. Los mexicas los llamaban amoxtli, y quien sabía pintarlos y leerlos era el tlacuilo, el escriba-pintor, uno de los oficios más respetados del imperio.

Durante siglos, los europeos dudaron de que aquello fuera escritura. Acostumbrados a su alfabeto, donde cada signo representa un sonido y las palabras se arman letra por letra, miraban los códices y solo veían dibujos. Fue un prejuicio costoso: por no reconocer en la pintura un sistema de escritura, los conquistadores y los primeros frailes quemaron bibliotecas enteras creyendo que destruían simples "pinturas de ídolos". Hoy sabemos que se equivocaban. La escritura nahua era un sistema completo, capaz de registrar nombres de personas y lugares, fechas exactas del calendario, cantidades, tributos, genealogías de reyes, migraciones de pueblos y hasta la vida íntima de una familia. No necesitaba un alfabeto para hacerlo: tenía sus propios recursos, y

los dominaba con una precisión admirable.

Este capítulo explica cómo funcionaba ese sistema. No es una historia de letras, sino de imágenes que hablan: de pictogramas que muestran lo que nombran, de ideogramas que representan ideas, de fonogramas que juegan con los sonidos de la lengua náhuatl. Y explica algo aún más importante: que un códice no se leía en silencio como leemos hoy un libro. Un códice era la partitura de una lectura en voz alta; la imagen fijaba la estructura y la memoria del lector aportaba la palabra. Entender esto es entender la mente de una civilización que confió su memoria a la pintura y a la voz.

Vale la pena detenerse un momento en el prejuicio que durante siglos impidió ver lo evidente. Los primeros europeos que hojearon un códice lo describieron como "pinturas" o "figuras", nunca como "escritura", y esa palabra los condenó: lo que no es escritura no merece conservarse como libro, y lo que parece idolatría merece el fuego. El alfabeto funcionaba como vara de medir universal, y todo lo que no se le parecía se declaraba inferior. Fue la misma vara con la que se midió —y se encontró deficiente— a las lenguas americanas, a las religiones americanas, a las ciudades americanas. El códice fue víctima de un etnocentrismo gráfico.

La reivindicación empezó en el siglo XIX, cuando los primeros americanistas —Humboldt, Kingsborough, Seler— empezaron a estudiar los manuscritos en serio, y culminó en el siglo XX con la epigrafía moderna. Hoy nadie discute que la escritura nahua es escritura: la discusión es sobre sus límites, sus convenciones y su historia, como la de cualquier otro sistema. Y hay una ironía final: mientras Occidente aprendía a leer los códices, la propia cultura occidental se volvía cada vez más pictográfica —señales de tráfico,

iconos digitales, emojis—, redescubriendo por su cuenta lo que los tlacuilos siempre supieron: que una imagen bien diseñada comunica más rápido que mil letras.

Este capítulo, entonces, no es solo la descripción de un sistema antiguo: es una invitación a ampliar la idea misma de escritura. Lo que sigue —los tipos de signos, el arte de la lectura, los géneros de libros— le dará al lector las herramientas para hojear un facsímil y empezar a descifrarlo por su cuenta. Porque esa es la mejor manera de honrar a los tlacuilos: aprender a leer lo que pintaron.

Una última advertencia antes de empezar: este capítulo —y este libro— habla de "los nahuas" y "los mexicas" como si fueran un bloque homogéneo, pero la realidad era más diversa. Había nahuas de la ciudad y del campo, de Tenochtitlan y de Tlaxcala, nobles y plebeyos, hombres y mujeres, y cada grupo tenía su relación particular con los libros. Lo que sigue es una síntesis necesaria, pero el lector debe recordar que detrás de cada generalización hay una diversidad que los documentos apenas dejan entrever.



La lengua escrita sin alfabeto

El náhuatl, la lengua de los mexicas y de muchos pueblos de Mesoamérica, es una lengua aglutinante: forma palabras largas uniendo raíces y partículas. Esa característica resultó ser una ventaja para un sistema de escritura basado en imágenes, porque permitía jugar con los sonidos de las palabras. El nombre de un lugar, por ejemplo, podía descomponerse en sus partes y cada parte podía representarse con un dibujo cuyo nombre sonara parecido. Así, la escritura nahua no necesitó inventar un alfabeto: le bastó combinar tres tipos de signos.

El primer tipo es el pictograma: un dibujo que representa directamente lo que significa. Un cerro dibujado con su forma característica significa "cerro"; una casa significa "casa"; un conejo significa "conejo". Son los signos más transparentes del sistema y

cualquiera que conozca el repertorio visual puede entenderlos. Pero un sistema hecho solo de pictogramas sería muy limitado: ¿cómo se dibuja una idea abstracta como "guerra", "tributo" o "año"? Para eso existía el segundo tipo de signo.

El ideograma es un dibujo que representa una idea por convención. Un escudo atravesado por flechas, por ejemplo, no significa "un escudo con flechas": significa "guerra". Una corriente de agua que sale de la boca de un cerro significa "lugar", porque en náhuatl el concepto de "pueblo" o "lugar poblado" se expresaba con la pareja de palabras atl-tepetl, "agua-cerro". Un bulto atado puede significar "tributo", porque el tributo se entregaba en bultos. Los ideogramas exigen un aprendizaje: hay que conocer el código para descifrarlos, igual que hay que aprender que en nuestra escritura la palabra "justicia" no se parece en nada a la idea que nombra.

El tercer tipo es el más ingenioso: el fonograma, un signo que representa un sonido, no un significado. Funciona por el principio del rebús, el mismo juego de palabras que usamos cuando dibujamos un ojo y una lata para decir "ojalá". En náhuatl, el signo de "diente" (tlantli) podía usarse para representar la sílaba tla- al inicio de una palabra; el signo de "flor" (xóchitl) podía aportar el sonido xo-. Así se escribían los nombres propios, que no siempre tienen un significado dibujable: el nombre de una persona o de un pueblo se descomponía en sílabas y cada sílaba se pintaba con el signo correspondiente. Los escribas combinaban los tres tipos de signos con total libertad, mezclando en un solo glifo lo pictográfico, lo ideográfico y lo fonético según lo que necesitaran decir.

Hay que subrayar algo esencial: este sistema no era primitivo ni incompleto. Era distinto. Los estudiosos modernos, desde los trabajos pioneros del siglo XIX hasta las investigaciones actuales de

la epigrafía mesoamericana, han demostrado que la escritura nahua podía registrar el náhuatl hablado con fidelidad suficiente para transmitir nombres, fechas, cantidades y narraciones. No era un alfabeto, pero era escritura en el sentido pleno de la palabra: un sistema convencional de signos visibles que registra el lenguaje.

La ventaja del sistema mixto se aprecia cuando se compara con los sistemas "puros". Un sistema puramente pictográfico —solo dibujos de cosas— no puede escribir nombres abstractos ni verbos conjugados; un sistema puramente fonético —solo sonidos— pierde la inmediatez visual y exige deletrear cada palabra. El sistema nahua combinaba lo mejor de ambos: la rapidez del pictograma para lo concreto y la precisión del fonograma para los nombres. Era un compromiso pragmático, y funcionaba.

Y hay una prueba definitiva de su eficacia: los españoles lo usaron. Durante las primeras décadas de la colonia, la administración —que no tenía suficientes escribanos que hablaran náhuatl— aceptó documentos en glifos para padrones, tributos y mapas. Si el sistema hubiera sido un juego de dibujos ambiguos, no habría servido para la contabilidad fiscal. Sirvió, y sirvió bien, durante dos generaciones. La escritura nahua pasó la prueba más exigente: la de la burocracia.

Pictogramas, ideogramas y fonogramas

Para apreciar la elegancia del sistema conviene detenerse en ejemplos concretos, del tipo que aparece una y otra vez en los códices. Tomemos los nombres de lugar, que son el pan de cada día de la escritura nahua porque los mapas de tributo y las historias de migración están llenos de topónimos.

El glifo de un lugar se construye, en la mayoría de los casos, sobre una base pictográfica: el signo de "cerro" o el signo de "agua-cerro" que ya mencionamos. Sobre esa base se monta el elemento que distingue a ese lugar de todos los demás. El pueblo de Coatepec, "en el cerro de la serpiente", se pinta como un cerro con una serpiente enroscada encima: coatl (serpiente) + tepetl (cerro). El pueblo de Tzompanco, "en el lugar del tzompantli", se pinta como un cerro coronado por un estante de cráneos. Algunos topónimos son puramente fonéticos: el escriba elige signos por su sonido y no por su sentido, y solo quien conoce la lengua puede leerlos.

Los nombres de personas funcionan de manera parecida. Los señores mexicas llevaban nombres calendáricos o nombres descriptivos que se prestaban a la pintura: un gobernante podía llamarse "Serpiente de Fuego" o "Conejo", y su glifo personal combinaba el retrato estilizado del personaje con su nombre-signo colocado junto a la cabeza, unido a ella por una línea. Esa convención —el nombre pegado a la cabeza por una línea— es una de las más características de los códices nahuas y permite identificar a cada personaje en escenas con decenas de figuras.

Las fechas se escribían con el calendario ritual de 260 días combinado con el año solar, un sistema que los mexicas compartían con otros pueblos mesoamericanos. Cada día tenía un signo y un número; cada año llevaba el nombre de su día inicial. Un escriba podía fijar un acontecimiento en el tiempo con una precisión que hoy podemos convertir a nuestro calendario. Y las cantidades se anotaban con un sistema numérico vigesimal de puntos, banderas, plumas y bolsas que permitía registrar desde unidades hasta cifras enormes, como las de los tributos imperiales que veremos en el tercer capítulo.

Todo esto se pintaba con un orden de lectura. En los códices históricos, la lectura avanza en bustrófedon —como los surcos del arado, de izquierda a derecha y luego de derecha a izquierda— o siguiendo senderos de huellas de pies que guían al lector por la tira. En los códices de tributo, la lectura es por registros y columnas, casi como una tabla. El escriba no improvisaba: cada género de libro tenía su formato, su dirección de lectura y sus convenciones, y el lector entrenado las conocía todas.

La lectura de un topónimo complejo muestra el sistema en plena acción. Tomemos un ejemplo hipotético pero típico: un cerro con una serpiente y, junto a él, el signo de "agua". El lector descompone: cerro (tepetl) + serpiente (coatl) + agua (atl). ¿Es "Coatepec junto al agua"? ¿O el agua modifica a la serpiente —"serpiente de agua"—? La sintaxis visual tiene sus reglas: la posición, el tamaño y las líneas de unión indican cómo se combinan los elementos. El lector entrenado aplica esas reglas automáticamente, como nosotros aplicamos la gramática al oír una frase.

Y cuando el glifo es puramente fonético, el lector cambia de modo: deja de buscar significados y busca sonidos. Esa flexibilidad cognitiva —alternar entre lectura ideográfica y lectura fonética en la misma página— es una de las habilidades más sofisticadas del sistema, y los niños la aprendían en las escuelas con ejercicios graduados, como nuestros dictados. La escritura nahua no era más "primitiva" que la nuestra: exigía un entrenamiento comparable, y producía lectores comparables.

Cómo se leía un códice: imagen, voz y memoria

Aquí llegamos al punto que más cuesta entender a un lector

moderno: un códice no se leía como leemos hoy. Cuando nosotros abrimos un libro, las letras nos entregan las palabras exactas del autor; nuestra tarea es solo pronunciarlas en silencio. En el mundo nahua, la pintura no registraba cada palabra del discurso: registraba su esqueleto, sus hitos, su estructura. La carne del relato la ponía el lector con su voz y su memoria.

Pensemos en un códice histórico que narra la migración de los mexicas. La tira muestra, escena por escena, los lugares por donde pasó el pueblo, los años que duró cada etapa, los jefes que guiaban, los presagios y las batallas. Todo eso está pintado con precisión. Pero el discurso que acompañaba a cada escena —las palabras de los jefes, los cantos, los detalles dramáticos, las explicaciones— no estaba escrito letra por letra: vivía en la memoria del lector, que había aprendido el relato de memoria en las escuelas y lo desplegaba ante su auditorio apoyándose en las imágenes. El códice era, en este sentido, una partitura: fijaba la melodía y el ritmo, y el intérprete aportaba la ejecución.

Esto explica por qué la lectura de códices era un arte reservado a especialistas. No bastaba con saber descifrar los glifos; había que conocer los relatos, las genealogías, las fórmulas rituales y los cantos que cada imagen evocaba. Un lector inexperto podía describir lo que veía pintado, pero solo el sabio entrenado podía "leer" el códice en el sentido pleno: convertir la pintura en discurso. Los testimonios coloniales lo confirman: cuando los frailes pedían a los ancianos que les explicaran un códice, los ancianos no deletreaban signos; narraban, cantaban, desplegaban un torrente de palabras que los frailes apenas podían seguir con la pluma.

Esta alianza entre imagen y oralidad tenía una consecuencia profunda: la memoria colectiva no dependía de un solo soporte. Si

se quemaba un códice, el relato podía sobrevivir en la memoria de quienes lo habían aprendido; si moría un sabio, el códice conservaba la estructura para que otro la aprendiera de nuevo. Era un sistema redundante, diseñado para resistir el olvido. Por eso la destrucción de libros que siguió a la conquista fue tan devastadora: no solo se quemó papel, se asesinó a los lectores, se prohibieron las escuelas y se rompió la cadena de transmisión. Sin lectores, los códices que sobrevivieron se volvieron mudos durante siglos, hasta que la investigación moderna aprendió a devolverles la voz.

El orden del conocimiento: los géneros de los libros

No todos los códices servían para lo mismo, y los nahuas los distinguían por su contenido y su formato. Conocer los géneros es como conocer las secciones de una biblioteca: cada tipo de libro tenía su lugar en el orden del saber.

Estaban, primero, los libros históricos: las *xiuhamatl* o "libros de años", anales que registraban año por año los acontecimientos del pueblo —la entronización de un gobernante, una guerra, una hambruna, un eclipse, la fundación de un templo—. Se organizaban por el signo del año y avanzaban en secuencia; eran la columna vertebral de la memoria oficial. Muy cercanos a ellos estaban los libros genealógicos, que fijaban las líneas de descendencia de los señores y legitimaban su derecho a gobernar: en un mundo donde el poder se heredaba, la genealogía pintada era un documento político de primer orden.

Estaban los libros de tributo, como la *Matrícula de Tributos*, que registraban con precisión contable lo que cada provincia entregaba al imperio: mantas, trajes de guerrero, maíz, frijol, cacao, plumas,

oro, esclavos. Eran instrumentos de Estado, y su exactitud era vital para la administración.

Estaban los libros rituales y adivinatorios, los tonalamatl o "libros de los días", que contenían el calendario de 260 días con sus dioses patronos, sus augurios y sus prescripciones: qué días eran propicios para nacer, para casarse, para sembrar, para ir a la guerra. Estos son los códices más bellos y enigmáticos que se conservan, y pertenecen al grupo que los estudiosos llaman "grupo Borgia", de tradición prehispánica pura.

Estaban los libros de cantos, los mapas de tierras y linderos —documentos jurídicos que se siguieron pintando durante toda la época colonial para defender la propiedad comunal ante los tribunales españoles—, y los libros de sueños y de medicina. Cada género tenía sus convenciones gráficas, sus formatos de página y sus modos de lectura. Un lector competente dominaba todos esos códigos, igual que un lector moderno distingue una novela de un informe contable sin que nadie se lo explique.

Esta clasificación en géneros no es una invención moderna: los nahuas distinguían sus libros por el nombre. Xiuhamatl, "libros de años", para los anales; tonalamatl, "libros de los días", para los almanaques rituales; y otros términos para los registros de tributo y los mapas. Cada nombre designaba no solo un contenido, sino un formato, un modo de lectura y un lugar de custodia. Era una biblioteconomía indígena, con su propia lógica clasificatoria.

Y cada género tenía sus lectores especializados: el analista del palacio leía los xiuhamatl, el sacerdote adivino los tonalamatl, el contador los registros de tributo. La especialización de los libros generaba la especialización de los lectores, y viceversa, en un

círculo virtuoso que elevaba el nivel de ambos. Una civilización se mide, entre otras cosas, por la diversidad de sus libros y de sus lectores; en esa medida, el mundo nahua sale muy bien parado.

Los números pintados: el sistema vigesimal

Los mexicas contaban en base veinte, y su sistema numérico pictográfico era tan funcional como elegante. La unidad era el punto o el dedo; veinte unidades se representaban con una bandera (pantli); cuatrocientas —veinte veintes— con una pluma; ocho mil —veinte veces cuatrocientas— con una bolsa o costal. Con esos cuatro signos y sus múltiplos, un escriba podía anotar cualquier cantidad, desde el precio de un guajolote en el mercado hasta las cargas de maíz que una provincia entera entregaba como tributo.

Lo interesante es cómo se combinaban con lo que contaban. El número no flotaba en el vacío: se pintaba junto al objeto —tantos puntos junto a tantas mantas, tantas banderas junto a tantos trajes de guerrero—. Y cuando la cantidad era fraccionaria o aproximada, el sistema tenía recursos: medio signo, signos repetidos, glosas. Los investigadores modernos han logrado descifrar cuentas tributarias completas y convertirlas a nuestras cifras, y el resultado cuadra: los totales anotados al margen coinciden con la suma de las partidas. Era contabilidad de verdad, auditada por funcionarios del imperio.

El sistema vigesimal no era un capricho: veinte es el número de dedos de manos y pies, y muchas lenguas del mundo cuentan por veintes. Lo notable es la coherencia del sistema gráfico: con cuatro signos básicos y reglas de combinación claras, los tlacuilos manejaban magnitudes que en Europa exigían el ábaco o los números romanos, mucho más engorrosos. Cuando los españoles quisieron entender la hacienda del imperio, lo primero que tuvieron

que aprender fue a leer esos puntos, banderas y plumas.

Hay un aspecto del sistema numérico que merece destacarse: su transparencia visual. Un niño mexica que aprendía a contar veía la cantidad: cuatro puntos son cuatro cosas, una bandera son veinte, y la combinación se lee de un vistazo. Los números romanos —I, V, X, L, C— exigen memorizar valores arbitrarios; los glifos nahuas muestran su valor. Esa iconicidad hacía del sistema una herramienta pedagógica natural: se aprendía contando con los dedos y con los ojos.

Y hay una curiosidad que los investigadores han notado: el sistema vigesimal aparece también en la organización social. Los calpulli —los barrios— se agrupaban en veintenas para el trabajo comunal y el servicio militar; los tributos se calculaban en múltiplos de veinte; el ejército se organizaba en unidades de base veinte. El número veinte no era solo una base aritmética: era un principio de organización del mundo, y los códices lo reflejan en cada cuenta.

El calendario en los códices

Ningún aspecto de la cultura nahua está tan presente en los códices como el tiempo. Los mexicas manejaban varios calendarios entrelazados, y los libros pintados eran el instrumento para operarlos. El más famoso es el tonalpohualli, la cuenta de 260 días formada por la combinación de veinte signos de día con trece números: cada día tenía un nombre único —como "4 Movimiento" o "7 Serpiente"— y el ciclo completo servía para la adivinación, para fijar fiestas y para dar nombre a las personas.

El segundo calendario era el xiuhpohualli, el año solar de 365 días dividido en dieciocho meses de veinte días más cinco días

sobrantes, considerados peligrosos. Los años se nombraban por el día del tonalpohualli en que empezaban, y se agrupaban en ciclos de 52 años —el "siglo" mesoamericano—, al final de los cuales se celebraba la gran ceremonia del Fuego Nuevo.

En los códices, el tiempo se pinta de varias maneras. En los anales, cada año aparece como un recuadro con su signo, y los acontecimientos se colocan junto al año que les corresponde: es una línea de tiempo pictográfica. En los tonalamatl rituales, los 260 días se despliegan en páginas completas, cada día con su dios patrono, sus augurios y sus ofrendas: son almanaques sagrados que los sacerdotes consultaban para cada decisión importante. Y en las genealogías, las fechas legitiman: un gobernante no solo descende de tal padre, sino que nació tal día y subió al trono tal año, y esos datos calendáricos forman parte de su derecho a gobernar.

Leer el tiempo en un códice exige dominar los dos calendarios y sus correlaciones, y es una de las habilidades más técnicas del epigrafista. Pero también es una de las más gratificantes: cuando una fecha pintada hace quinientos años se convierte a nuestro calendario y coincide con un eclipse que la astronomía moderna confirma, el lector siente que el tiempo se ha plegado y que el tlacuilo le está hablando directamente.

El calendario tenía, además, una dimensión política que los códices registran con claridad. Controlar el tiempo era controlar la legitimidad: solo el Estado —a través de sus sacerdotes y sabios— podía declarar cuándo empezaba un mes, cuándo se celebraba una fiesta, cuándo era propicio coronar a un rey. Los anales muestran a los gobernantes asociados a fechas precisas, y esa asociación no es decorativa: un rey sin fecha de entronización era un rey ilegítimo. El tiempo pintado era poder pintado.

Y el calendario era también un instrumento de coordinación imperial. Las provincias tributarias debían entregar sus bienes en fechas fijas del año solar; las fiestas del calendario ritual reunían a delegaciones de todo el imperio; las campañas militares se planeaban según los augurios de los días. Sin un sistema calendárico compartido y sin libros que lo registraran, un imperio de varios millones de personas no habría podido funcionar. Los códigos calendáricos eran, en este sentido, la infraestructura temporal del Estado, tan vital como las calzadas o los almacenes.

La lectura en voz alta: el arte del intérprete

Volvamos a la escena de la lectura, porque merece más atención. Imaginen una sala del palacio o el patio de una escuela: un sabio despliega un código ante su auditorio y empieza a hablar. Lo que dice no está escrito letra por letra en la pintura; la pintura le indica qué decir, en qué orden y con qué énfasis, y su memoria —formada en años de escuela— aporta las palabras, los cantos, los detalles.

Este arte tenía sus técnicas. El lector usaba la voz de manera expresiva: cambiaba el tono para los diálogos, cantaba los pasajes poéticos, hacía pausas ante las imágenes más solemnes. Usaba el cuerpo: señalaba con un puntero o con la mano cada glifo a medida que lo nombraba, de modo que el auditorio viera y oyera a la vez. Y usaba la memoria de manera estructurada: los relatos tenían fórmulas de apertura y cierre, estribillos, enumeraciones rítmicas que ayudaban a no perderse.

Los testimonios coloniales describen estas lecturas con asombro. Los frailes que pedían explicaciones de un código se encontraban con ancianos que hablaban durante horas, desplegando un discurso que parecía inagotable, y que se indignaban si el intérprete los

interrumpía: la lectura era una ejecución completa, no un dictado. Algunos investigadores modernos han comparado este arte con el de los rapsodas griegos que cantaban la Ilíada o con los griots africanos: en todas las culturas de tradición oral, el "libro" es solo la mitad del texto; la otra mitad vive en el intérprete.

Esta es quizá la lección más profunda del sistema: para los nahuas, el conocimiento no era una cosa guardada en un objeto, sino una acción que ocurría entre personas. El códice sin lector era un instrumento mudo; el lector sin códice era una memoria sin ancla. Solo juntos —imagen y voz, pintura y palabra— producían el saber. Cuando hoy abrimos un facsímil en silencio, estamos viendo solo la mitad del libro; la otra mitad se perdió con los últimos lectores, y recuperarla es el desafío pendiente de la investigación.

El color como signo: el lenguaje cromático

En los códices, el color no es decoración: es información. Cada color tiene un valor convencional que el lector entrenado descodifica automáticamente, y cambiar un color puede cambiar el sentido de un glifo. Este lenguaje cromático es uno de los aspectos más sofisticados del sistema y uno de los que más se pierden cuando vemos reproducciones en blanco y negro o a mala resolución.

El rojo, en sus distintas variantes, se asocia con la sangre, el sol, el este —el rumbo por donde nace el sol— y con lo precioso: la grana cochinilla, de un rojo profundo, marca lo valioso y lo sagrado. El negro es el color de la noche, del norte, del inframundo, pero también del dibujo mismo: el contorno negro es el esqueleto de toda la pintura. El blanco, color de la cal y del hueso, se asocia con el sur y con la pureza ritual. El amarillo ocre es el color del maíz maduro y de la tierra fértil. El azul turquesa —el color de la

turquesa, la piedra más preciada después del jade— significa el agua, el cielo, lo precioso: los dioses del agua y los atributos reales se pintan de turquesa. El verde, mezcla de azul y amarillo, es el color de la vegetación y de lo vivo.

Estas asociaciones no son caprichosas: forman un código cosmológico. Cuando un dios aparece pintado de negro con rayas amarillas, el lector no ve "un dios de colores": ve una declaración teológica sobre la naturaleza de ese dios, su rumbo, su elemento, su función. Los investigadores han reconstruido buena parte de este código comparando cientos de representaciones, y los resultados son consistentes: el mismo dios se pinta con los mismos colores en manuscritos distintos, lo que prueba que el código era compartido y estable.

El color también jerarquiza. En las escenas con muchos personajes, el tamaño y el color distinguen al protagonista: el señor va más grande y con colores más ricos; los servidores, más pequeños y con tonos más apagados. En los registros de tributo, el color agrupa: los bienes del mismo tipo comparten tonalidades. Y en los calendarios rituales, el color de cada día o de cada trecena indica su carácter propicio o nefasto. Un lector competente "leía" el color antes incluso de descifrar los glifos, igual que nosotros captamos el tono de un semáforo antes de leer cualquier letrero.

Los análisis químicos modernos han añadido una dimensión inesperada a este estudio: resulta que algunos colores tenían, además de su valor simbólico, un valor económico. La cochinilla y el azul maya eran productos caros, de comercio a larga distancia; usarlos en un códice era una declaración de riqueza y de poder. Un libro pintado con cochinilla abundante no era solo un libro: era un objeto de lujo, y su sola materialidad comunicaba el estatus de

quien lo encargaba. El color, en suma, hablaba en varios niveles a la vez: cosmológico, jerárquico y económico.

La página como mapa: composición y espacio

Un códice no se compone como una página de libro moderno, con renglones de texto de izquierda a derecha. Se compone como un mapa: el espacio de la página es un territorio con rumbos, centros y periferias, y la posición de cada elemento significa algo. Aprender a leer un códice es, en buena medida, aprender a leer ese espacio.

El principio más general es la jerarquía del centro. En las escenas rituales, el dios o el acontecimiento principal ocupa el centro de la composición, y los elementos secundarios se distribuyen alrededor. En las páginas de tributo del Mendoza, la provincia —representada por su glifo— ocupa el centro o la cabecera, y los bienes tributados se alinean en registros ordenados. En las genealogías, el fundador de la línea va arriba o al centro, y la descendencia fluye hacia abajo o hacia los lados. El espacio reproduce el orden social: arriba los señores, abajo el pueblo; en el centro el poder, en los márgenes lo subordinado.

El segundo principio es la dirección de lectura, marcada gráficamente. Ya mencionamos los senderos de huellas que guían al lector por las tiras históricas: esas huellas no son decoración, son la puntuación del relato, el equivalente a nuestros puntos y comas. En los anales, los recuadros de año forman una banda continua que el ojo sigue como una cinta. En los calendarios, la disposición en cuadrícula o en círculo indica cómo se combinan los días. El tlacuilo diseñaba el recorrido del ojo con el mismo cuidado con que un arquitecto diseña el recorrido de un visitante por un templo.

El tercer principio es la densidad significativa: en un códice no hay espacios vacíos por descuido. Si una zona de la página está despejada, es porque el pintor quiso dar aire a la escena principal; si está llena de glifos pequeños, es porque la información es densa —una lista de tributos, una serie de fechas—. El lector aprende a calibrar su atención según la densidad: las zonas despejadas se contemplan, las zonas densas se descifran.

Hay, finalmente, un nivel cosmográfico: algunas páginas —sobre todo en los códices rituales del grupo Borgia— están organizadas como cosmogramas, con los cuatro rumbos y el centro, los dioses de cada dirección y los símbolos de cada rumbo distribuidos en cruz. Leer esas páginas es orientarse en el universo nahua: el lector no solo ve una imagen, sino que se sitúa en el cosmos. Es el equivalente pictórico de un mapa mundi medieval, y como aquellos, combina la información práctica con la visión del mundo.

Escribir sin palabras: los límites del sistema

Sería deshonesto presentar la escritura nahua como un sistema sin limitaciones. Las tenía, como las tienen todos, y conocerlas ayuda a entender por qué la historia tomó el rumbo que tomó. Este apartado las expone con la misma honestidad con que se han expuesto sus virtudes.

La primera limitación era la dependencia de la memoria del lector. Como la pintura no registraba cada palabra, un códice solo era legible para quien ya conocía el relato o había sido entrenado en su lectura. Eso hacía al sistema vulnerable: si se rompía la cadena de transmisión —si morían los maestros sin formar discípulos—, los libros se volvían ilegibles. Y eso fue exactamente lo que pasó tras la conquista. Un alfabeto, en cambio, permite que un desconocido,

siglos después, reconstruya el texto palabra por palabra sin haberlo oído nunca. La escritura nahua apostó por la comunidad viva; el alfabeto, por el documento autónomo. La conquista demostró el riesgo de la primera apuesta.

La segunda limitación era la dificultad para lo abstracto y lo nuevo. El sistema brillaba registrando nombres, fechas, cantidades y narraciones concretas; le costaba más expresar razonamientos filosóficos, matices gramaticales o conceptos sin correlato visual. Los fonogramas ayudaban, pero escribir un discurso argumentativo en glifos era trabajoso. Y ante lo desconocido —los nombres españoles, los conceptos cristianos—, el sistema tuvo que improvisar, con resultados a veces ingeniosos y a veces torpes.

La tercera limitación era económica: producir un códice exigía meses de trabajo especializado y materiales caros. No era un medio para la comunicación cotidiana —para eso estaban los mensajeros y la palabra hablada—, sino para el registro oficial y sagrado. La escritura alfabética, una vez aprendida, es barata y rápida: cualquiera con una pluma puede escribir una carta. Esa democratización de la escritura fue una de las razones por las que el alfabeto terminó imponiéndose, incluso entre los propios indígenas.

Nada de esto disminuye el logro. Toda tecnología de la escritura es un compromiso entre fidelidad, economía y accesibilidad, y la nahua optimizó la fidelidad visual y la densidad significativa a costa de la autonomía del documento. Juzgarla con el rasero del alfabeto es como juzgar un templo por no ser una catedral: son respuestas distintas a necesidades distintas. Y en su propio terreno —la memoria pública de un Estado, el archivo sagrado de una religión, la identidad pintada de un pueblo— el sistema funcionó

admirablemente durante siglos.

La escritura en Mesoamérica: una familia de sistemas

La escritura nahua no nació aislada: es la heredera de una tradición mesoamericana de la escritura que tiene más de dos mil años de antigüedad y que produjo varios sistemas emparentados, cada uno adaptado a su lengua y a su sociedad. Entender esa familia ayuda a situar al sistema nahua en su contexto y a apreciar lo que tomó prestado y lo que inventó.

Los orígenes están en el Preclásico, hace unos 2,500 años, con las primeras inscripciones de la zona olmeca y zapoteca: el bloque de Cascajal, las estelas zapotecas de Monte Albán. De esas raíces surgieron las dos grandes tradiciones clásicas: la maya, en el sureste, y la del centro de México. Los mayas desarrollaron el sistema más completo: un verdadero sistema logo-silábico, con signos para palabras y signos para sílabas que se combinan para escribir la lengua hablada con gran fidelidad. Los escribas mayas —los aj tz'ib, "los pintores-escribas"— registraban en estelas de piedra, en cerámica policromada y en libros de amate la historia de sus reyes, sus rituales y su astronomía.

En el centro de México, la tradición tomó otro camino. Los teotihuacanos del período Clásico usaron un sistema más pictográfico y emblemático, del que sabemos todavía poco. Los mixtecos del Posclásico perfeccionaron el libro genealógico: sus códices registran con precisión dinástica los matrimonios, nacimientos y conquistas de sus señoríos. Los nahuas heredaron elementos de todas estas tradiciones —el calendario y los signos de día son patrimonio común mesoamericano— y los adaptaron a su

lengua aglutinante y a las necesidades de su imperio.

Lo notable es que estos sistemas, siendo distintos, eran mutuamente inteligibles en parte: un lector mixteco podía entender los signos de día de un código nahua, y viceversa, porque el calendario ritual era compartido. Mesoamérica fue, en este sentido, un área de escritura: una región donde varios pueblos usaban sistemas emparentados, como la Europa medieval usaba variantes del alfabeto latino. Esa comunidad de convenciones facilitaba el comercio, la diplomacia y la transmisión de ideas entre pueblos de lenguas distintas.

Y hay una lección final: la diversidad de sistemas muestra que no hay un único camino "natural" en la historia de la escritura. Los mayas se acercaron al alfabeto por la vía silábica; los nahuas se quedaron en una vía pictográfica-fonética mixta que les bastaba para sus fines. Ambas eran soluciones racionales a problemas reales. La historia de la escritura no es una escalera con el alfabeto en la cima: es un árbol con muchas ramas, y la rama nahua floreció a su manera durante siglos.

El glifo del día: leer una fecha completa, paso a paso

Basta de teoría: leamos. Este apartado propone un ejercicio —simplificado, pero fiel— de lectura de una fecha en un código, para que el lector experimente en carne propia cómo funciona el sistema. Imaginen una página de anales: una banda de recuadros, cada uno con el signo de un año, y junto a uno de ellos, una escena: un templo ardiendo sobre el glifo de una ciudad.

Primer paso: identificar el signo del año. Los años se nombran por

cuatro signos —Conejo, Caña, Pedernal, Casa— combinados con trece números. El recuadro muestra, digamos, el signo Caña con ocho puntos: el año 8 Caña. Segundo paso: situar el año en la secuencia. Los anales avanzan en orden, así que contando desde un año conocido —la fundación de Tenochtitlan, por ejemplo— se llega a la fecha exacta. Tercer paso: leer la escena. El templo en llamas sobre el glifo toponímico es la convención de "conquista": la ciudad cuyo glifo aparece fue tomada ese año. Cuarto paso: identificar la ciudad. El glifo combina, supongamos, un cerro con una serpiente: Coatepec, "en el cerro de la serpiente". Conclusión: "En el año 8 Caña, fue conquistada Coatepec".

Lo que acabamos de hacer —en versión simplificada— es lo que hacen los epigrafistas todos los días, con la diferencia de que ellos manejan cientos de convenciones, cotejan varias fuentes y discuten cada lectura en artículos especializados. Pero el mecanismo es el mismo: descomponer la imagen en sus elementos, identificar cada signo, recomponer el sentido. Y hay un momento mágico en el proceso: cuando los elementos encajan y la imagen se vuelve frase, el lector siente que ha cruzado cinco siglos de un salto.

Este ejercicio revela también los límites honestos del sistema, que ya discutimos: la escena nos dice qué pasó y cuándo, pero no nos dice quién ordenó la conquista, cuántos murieron, qué pensaban los vencidos. Para eso están las crónicas alfabéticas y la arqueología. El códice da el esqueleto; las demás fuentes ponen la carne. La buena historia, como la buena lectura, combina todos los huesos.



Con este mapa del sistema de escritura en la mano, podemos entrar ahora al taller donde nacían los libros: el mundo del tlacuilo, el hombre —y a veces la mujer— que convertía la corteza de un árbol y los minerales de la tierra en memoria pintada.

Capítulo 2 — El oficio del tlacuilo

Antes de que hubiera un glifo pintado, había un árbol. Antes de que hubiera un libro, había manos que golpeaban corteza, molían piedras de color y afilaban cañas. El códice era el final de una larga cadena de oficios, y cada eslabón exigía un saber especializado. Este capítulo recorre esa cadena: del árbol al papel, del papel al libro, del libro a la mano que lo pinta.

La palabra tlacuilo significa "el que escribe pintando". El verbo náhuatl tlacuiloahua abarca las dos acciones sin distinguirlas: escribir y pintar eran, para los nahuas, una sola actividad. Esa unidad conceptual es la clave del oficio. El tlacuilo no era un copista que reproducía letras ni un artista que decoraba por gusto: era el técnico de la memoria colectiva, el hombre que convertía el discurso, la cuenta y la historia en imágenes duraderas. Su trabajo sostenía al Estado —sin libros de tributo no hay imperio—, sostenía a la religión —sin libros rituales no hay calendario— y sostenía a la identidad del pueblo —sin anales no hay pasado—.

Hay un detalle que revela la importancia del oficio: en las listas de tributo que pagaban los pueblos sometidos, el papel amate aparece como un bien tributado, y en los registros del palacio hay constancia de barrios enteros dedicados a la producción de materiales para los libros. El Estado mexica no solo consumía

códices: los producía de manera planificada, como producía armas o mantenía calzadas. La memoria era infraestructura, y el tlacuilo era su ingeniero.

Esa centralidad explica el respeto del que gozaba el oficio, pero también su vulnerabilidad. Cuando el Estado que lo sostenía se derrumbó, los talleres palaciegos perdieron su razón de ser de la noche a la mañana. Los tlacuilos que sobrevivieron tuvieron que buscar nuevos patrones —los frailes, los funcionarios coloniales, los caciques de los pueblos— y adaptar su arte a encargos que sus maestros no habrían reconocido: catecismos, padrones, mapas para pleitos. Que lo logaran, y que la tradición sobreviviera dos siglos más, habla de una resiliencia extraordinaria: el oficio se reinventó sin perder su núcleo.

Este capítulo sigue la cadena completa, del árbol al libro y del libro a la mano. Al final, el lector sabrá qué había detrás de cada página pintada: cuántos árboles, cuántas piedras molidas, cuántas horas de trabajo y cuántos años de aprendizaje. Un códice dejará de ser un objeto bonito para convertirse en lo que realmente es: el producto más refinado de una economía del saber.

El papel de amate

El soporte más característico del libro nahua es el amatl, el papel de corteza que los españoles llamaron "papel de amate" y que todavía hoy se fabrica en algunas comunidades de México con técnicas muy parecidas a las prehispánicas. Su materia prima es la corteza interna de varios árboles del género ficus, los amates y los jonotes, que crecen en las tierras calientes.

El proceso empezaba con la recolección: se cortaban tiras largas de

corteza y se separaba la capa fibrosa interna, desechando la corteza exterior áspera. Esas tiras se cocían en agua con ceniza o con cal, un baño alcalino que ablandaba las fibras y las limpiaba. Luego venía el trabajo más rudo y más delicado a la vez: sobre una piedra lisa se extendían las tiras húmedas, entrecruzándolas en capas, y se golpeaban con una piedra estriada hasta que las fibras se entretejían formando una hoja continua. El golpeteo exigía fuerza y ritmo, pero también criterio: golpear de más rompía la hoja, golpear de menos la dejaba deshecha. Las hojas se secaban al sol y luego se pulían, a veces con una piedra lisa o con almidón, para darles una superficie apta para la pintura.

El resultado era un papel de color pardo claro, fibroso y resistente, muy distinto del papel europeo. No se cortaba en hojas sueltas para encuadernar: se unían tiras largas que luego se plegaban en forma de biombo, como un acordeón. Ese formato —la tira plegada— es el que permite desplegar un códice sobre una mesa y leer una historia completa de un vistazo, escena tras escena, sin pasar páginas. Algunos códices de amate que se conservan miden varios metros de largo cuando se despliegan por completo.

El amate tenía además un valor simbólico. Era el papel de los libros sagrados y de los documentos importantes, y su fabricación estaba rodeada de cuidados. Cuando los españoles introdujeron el papel europeo de trapo, los tlacuilos coloniales adoptaron el nuevo soporte para muchos documentos —es más liso y acepta mejor la tinta de la pluma—, pero el amate nunca desapareció del todo: siguió usándose para ciertos libros rituales y para documentos comunitarios, y su técnica sobrevivió hasta nuestros días en manos de artesanos.



El amate tenía, además, una vida ritual propia: no era solo soporte de escritura, sino objeto sagrado. En las ofrendas se quemaba papel amate, se vestía a los dioses con ropas de papel, se escribían sobre amate los nombres de los difuntos. El papel participaba de lo sagrado que registraba, y esa sacralidad explica el cuidado de su fabricación: hacer amate era, en cierto modo, un acto ritual. Los artesanos de San Pablito conservan todavía rezos y ofrendas asociados a la fabricación, un eco de aquella sacralidad.

Y el amate era un bien político: los pueblos productores lo entregaban como tributo, y el Estado lo redistribuía a los talleres. Controlar el papel era controlar la escritura, y controlar la escritura era controlar la memoria. No es casual que, tras la conquista, los españoles intentaran monopolizar el papel europeo: quien controla el soporte, controla el discurso. La historia del amate es también una historia del poder.

La piel de venado y el lienzo de tela

El amate no era el único soporte. Para los libros más lujosos y duraderos, los tlacuilos usaban piel de venado curtida: se limpiaba, se adelgazaba y se pulía hasta obtener una superficie suave de color crema, sobre la cual los colores se asentaban con una viveza extraordinaria. La piel de venado era cara y escasa —cada libro exigía la caza y el curtido de varios animales—, así que se reservaba para las obras maestras: los grandes libros rituales del grupo Borgia, por ejemplo, están pintados sobre piel de venado, y es en parte gracias a ese soporte que han llegado hasta nosotros con sus colores casi intactos después de quinientos años.

El tercer soporte era la tela de algodón, el lienzo. Sobre lienzos grandes se pintaban mapas, genealogías extensas y los llamados "lienzos de la fundación" que muchos pueblos guardaban como títulos primordiales de sus tierras. El Lienzo de Tlaxcala, pintado ya en época colonial, es un ejemplo famoso: una gran tela que narra la alianza de los tlaxcaltecas con los españoles y sus campañas militares, pensada para ser mostrada y leída en público, casi como un mural portátil.

Cada soporte imponía su técnica. Sobre amate, la pintura se aplicaba con colores a la aguada que la fibra absorbía; sobre piel pulida, los colores quedaban en superficie con un brillo casi esmaltado; sobre tela, el dibujo debía ser más amplio y legible a distancia. El tlacuilo dominaba los tres, y elegía el soporte según el destino del libro: un registro de tributo para el archivo del palacio no necesitaba el lujo de un tonalamatl ritual, y un mapa comunal destinado a pleitos ante la justicia colonial convenía que fuera grande y claro.

Los formatos también variaban: la tira plegada en biombo para los anales y los libros rituales; el rollo para ciertos documentos; el lienzo extendido para los mapas; y, tras la conquista, el libro encuadernado a la europea, con folios cosidos, que los tlacuilos coloniales adoptaron para obras como el Códice Florentino. Esa adaptabilidad del formato es una prueba más de que la tradición del libro pintado era un sistema vivo, capaz de incorporar materiales nuevos sin perder su lógica interna.

Los lienzos grandes, por su parte, tenían una función pública que los distinguía de los libros: se exhibían. En las fiestas, en los juicios, en las recepciones de embajadores, los lienzos se desplegaban ante el auditorio y un lector los interpretaba en voz alta, señalando cada escena. Eran murales portátiles, y su tamaño respondía a esa función: debían leerse a distancia, por eso sus figuras son grandes y sus composiciones claras. El Lienzo de Tlaxcala, con sus escenas de batallas y alianzas, se concibió para ser visto por multitudes, no para ser estudiado en privado.

Esa dimensión pública del lienzo nos recuerda algo esencial: la pintura mesoamericana no era un arte de contemplación íntima, sino de comunicación colectiva. Los libros se leían ante auditorios, los lienzos se exhibían en plazas, los murales cubrían los templos. Era un arte público para una memoria pública, y esa vocación colectiva es lo que le daba su fuerza y su sentido.

Tintas, colores y pinceles

Si el soporte era el cuerpo del libro, el color era su voz. La paleta del tlacuilo venía de la tierra, de los insectos, de las plantas y de los minerales, y cada color exigía su propia preparación. Los análisis químicos modernos de los códices han identificado los ingredientes

con precisión, y el resultado es un inventario de la farmacopea del color mesoamericano.

El negro se obtenía del carbón vegetal o del hollín, molido finísimo: era el color del dibujo, de los contornos que estructuran toda la pintura. El blanco venía del carbonato de calcio, de la cal o de arcillas blancas como el tizatl. El rojo tenía varias fuentes: el ocre rojo de la tierra, y sobre todo la grana cochinilla, el insecto parásito del nopal que produce uno de los rojos más intensos y estables que conoce la humanidad; la cochinilla era tan valiosa que se convirtió en uno de los tributos más preciados y, tras la conquista, en una de las exportaciones más lucrativas de la Nueva España. El amarillo y el ocre venían de tierras ferruginosas; el azul, del índigo o del extraordinario "azul maya", un pigmento de origen mineral-vegetal de una estabilidad casi milagrosa; el verde se lograba mezclando azul y amarillo; el pardo, de tierras quemadas.

Los pigmentos se molían en metates hasta obtener un polvo impalpable y se mezclaban con un aglutinante —generalmente una goma vegetal o mucílago de plantas— que los fijaba al soporte. La preparación era un oficio en sí mismo: un rojo mal molido quedaba arenoso, un aglutinante mal dosificado hacía que la pintura se descascarara con los años. Que los colores de los códices prehispánicos sigan vivos después de cinco siglos habla de la maestría de quienes los preparaban.

Los instrumentos del tlacuilo eran sencillos y eficaces: pinceles de caña delgada o de plumas, con puntas finísimas para el dibujo de contorno; punzones para trazar; reglas y compases rudimentarios para las líneas rectas y los círculos de los calendarios. El dibujo se hacía primero en negro, con un trazo seguro y continuo que los estudiosos admiran todavía: las líneas de los códices tienen una

fluidez caligráfica que solo se logra con años de práctica. Después se aplicaban los colores planos, sin sombreado ni perspectiva, porque la pintura del códice no buscaba el volumen ni la profundidad: buscaba la claridad del signo. Cada figura debía leerse de un vistazo, y el color servía para distinguir, para jerarquizar y para embellecer, no para imitar la realidad.



La molienda de los pigmentos era un arte que exigía oído además de vista: el molendero experimentado distinguía por el sonido del metate si el grano era el correcto, y por el tacto si la finura era suficiente. Un pigmento mal molido arruinaba una página entera: los granos gruesos dejaban una textura arenosa que ni el mejor dibujo podía disimular. Por eso los preparadores de color eran especialistas respetados, con un estatus propio dentro del taller.

Y los aglutinantes merecen una mención: sin el mucílago vegetal que fijaba el pigmento al soporte, los colores se habrían

desvanecido en décadas. Las recetas de aglutinantes —de qué planta, en qué proporción, con qué cocción— eran secretos de taller transmitidos de maestro a discípulo. La química moderna ha identificado algunos de estos compuestos, pero no todos: los códices guardan todavía secretos de laboratorio, y cada análisis abre preguntas nuevas sobre la farmacopea del color mesoamericano.

El escriba-pintor y su gremio

¿Quiénes eran los tlacuilos? Las fuentes los describen como un grupo especializado, formado en las escuelas y adscrito a los palacios, los templos y los barrios. No era un oficio que se aprendiera por casualidad: exigía años de entrenamiento en el dibujo, en el sistema de glifos, en los contenidos de cada género de libro y en las técnicas de fabricación de soportes y colores. Un tlacuilo debía ser, a la vez, dibujante, escriba, contador, conocedor del calendario y versado en historia y religión. Era, en el sentido más completo, un intelectual.

Su posición social era elevada. Trabajaban para el tlatoani y para los señores, en talleres palaciegos donde se producían los libros del Estado; otros servían en los templos, pintando los libros rituales; otros más trabajaban para los barrios y los pueblos, registrando tierras y genealogías locales. Las mujeres también participaban en el oficio, sobre todo en el tejido y la preparación de materiales, y hay indicios de pintoras en algunos talleres coloniales. El oficio tendía a ser hereditario: las familias de tlacuilos transmitían sus secretos de padres a hijos, como los gremios de artesanos de cualquier civilización.

Tras la conquista, el oficio no desapareció: se transformó. Los frailes

necesitaron tlacuilos para sus proyectos evangelizadores —¿quién mejor que un escriba indígena para pintar un catecismo en imágenes?— y la administración colonial los necesitó para los registros de tributo, los mapas de tierras y los padrones. Los tlacuilos coloniales aprendieron a usar la pluma europea, el papel de trapo y hasta el alfabeto latino, y produjeron una cantidad enorme de documentos: son ellos los autores de la mayoría de los códices que hoy se conservan en archivos y bibliotecas. Su arte se mestizó —aparecen sombreados, perspectivas incipientes, rostros más naturalistas—, pero la lógica del glifo y la estructura de la página sobrevivieron durante generaciones.

La formación del tlacuilo empezaba en la infancia y seguía un currículo riguroso. El aprendiz comenzaba moliendo pigmentos y preparando pinceles, tareas humildes que le enseñaban los materiales desde adentro; luego copiaba modelos —trazos, glifos, figuras— hasta dominar la línea; después aprendía los contenidos —el calendario, los topónimos, las convenciones de cada género—; y solo al final, tras años, se le confiaba una página propia. Era un sistema gremial clásico: aprendiz, oficial, maestro, con exámenes implícitos en cada etapa.

Y el aprendizaje no terminaba nunca: los maestros seguían estudiando los libros antiguos, copiándolos y comentándolos, en una tradición de erudición que recuerda a los escribas medievales. Algunos tlacuilos se especializaban —unos en anales, otros en tributos, otros en rituales—, y esa especialización generaba escuelas y estilos. El taller era, a la vez, fábrica y academia: producía libros y producía sabios.

El taller del palacio: cómo se organizaba el trabajo

Un códice grande no lo pintaba una sola persona en una tarde: era el producto de un taller organizado, con división del trabajo y control de calidad. Las fuentes coloniales y el análisis de los manuscritos permiten reconstruir cómo funcionaban esos talleres, sobre todo los adscritos al palacio del tlatoani, que producían los libros del Estado.

El trabajo empezaba antes del dibujo: había que preparar el soporte —cortar y unir las tiras de amate, curtir y pulir las pieles—, moler los pigmentos y fabricar los pinceles. Es probable que estas tareas las hicieran ayudantes y aprendices, mientras los maestros se reservaban el dibujo y la composición. Luego venía el trazado: el maestro dibujaba en negro el esqueleto de toda la página o de toda la tira —las figuras, los glifos, las divisiones—, a veces con la ayuda de plantillas o de modelos copiados de libros anteriores. Después, los coloristas aplicaban los colores planos, cada uno especializado quizá en un color o en una zona. Finalmente, el maestro repasaba, corregía y añadía los detalles finos: los rostros, las manos, los glifos pequeños.

El análisis moderno de los códices confirma esta organización: en un mismo manuscrito se distinguen a veces varias manos —un dibujante de trazo firme y otro más tembloroso, un colorista que domina el rojo y otro que prefiere el azul—, y hay páginas donde se ve el arrepentimiento: un glifo corregido, un color tapado, una figura repintada. Esos errores son un regalo para el investigador, porque muestran el proceso de trabajo, las dudas y las decisiones del taller.

Los talleres del palacio trabajaban por encargo del Estado: anales oficiales, registros de tributo, mapas de conquistas. Los talleres de los templos producían los libros rituales, con una supervisión

sacerdotal estricta porque un error en un almanaque sagrado podía tener consecuencias religiosas. Y había talleres de barrio o de pueblo, más modestos, que atendían encargos locales: títulos de tierras, genealogías de caciques, registros de cofradías. Esta red de talleres explica la variedad de estilos que vemos en los códices: no hay un "estilo mexica" único, sino tradiciones regionales y de taller, como las escuelas pictóricas de cualquier civilización.

La firma del tlacuilo: estilo y autoría

Los códices no llevan firma —ningún tlacuilo pintó su nombre al pie de su obra—, pero tienen autor: el estilo. Cada pintor tenía su mano, su manera de trazar una línea, de dibujar un ojo, de componer una escena, y los especialistas modernos han aprendido a reconocer esas manos individuales con una precisión sorprendente. En el Códice Florentino, por ejemplo, se han identificado varios pintores distintos por sus estilos; en la Tira de la Peregrinación, en cambio, todo indica una sola mano de principio a fin.

Esta identificación de manos no es un juego de connaisseurs: es una herramienta histórica. Si dos manuscritos los pintó la misma mano, probablemente se hicieron en el mismo taller y en la misma época; si un manuscrito muestra dos manos, quizá se pintó en dos campañas o lo terminaron discípulos del maestro. El estilo permite fechar, localizar y emparentar manuscritos, y reconstruir así la geografía de los talleres.

Hay algo más: el estilo revela la personalidad. Algunos tlacuilos eran sobrios y precisos, de línea contenida y composiciones claras; otros eran exuberantes, de trazo suelto y escenas llenas de detalles anecdóticos. Algunos copiaban modelos con fidelidad; otros

innovaban, introducían elementos europeos, jugaban con la perspectiva. Detrás del anonimato oficial hay individuos con gustos, manías y talentos, y aprender a verlos es uno de los placeres de estudiar códices: de pronto, entre cientos de figuras anónimas, se reconoce una mano amiga.

Los investigadores han propuesto nombres convencionales para estos maestros anónimos —"el Maestro del Boturini", "el pintor de la Tira"—, y aunque nunca sabremos sus nombres verdaderos, esos apodos son un acto de justicia: devuelven la autoría a quienes la historia oficial les negó. Cada códice es la obra de alguien que pasó meses inclinado sobre el papel, y merece que lo recordemos como artista, no solo como artesano.

El estudio del estilo tiene, además, una aplicación forense: detectar falsificaciones. El mercado de antigüedades ha producido códices falsos desde el siglo XIX, y los peritos los desenmascaran analizando el trazo, los pigmentos y las convenciones: un falsificador puede copiar las figuras, pero rara vez domina la caligrafía del trazo ni la química de los colores antiguos. Varios "códices" famosos resultaron ser fraudes modernos gracias al análisis estilístico, y esa labor de autenticación es tan importante como el desciframiento: protege el archivo de la contaminación.

Y el estilo, finalmente, es la puerta a la estética: cuando dejamos de ver los códices solo como documentos y empezamos a verlos como arte, se abre una dimensión nueva. Las mejores páginas del Borgia o del Nuttall no necesitan ser descifradas para conmover: su composición, su color, su línea hablan directamente a la sensibilidad. Los tlacuilos eran artistas además de escribas, y reconocerlo no es un lujo esteticista: es hacerles justicia completa.

Del biombo al libro europeo: la adaptación colonial

La conquista no acabó con los tlacuilos, pero cambió sus condiciones de trabajo, y los códices coloniales muestran esa transformación página por página. El cambio más visible es el formato: la tira plegada en biombo cede terreno al libro encuadernado a la europea, con folios numerados y cosidos. El cambio tiene consecuencias para la lectura: el biombo se despliega y se lee de un vistazo panorámico; el libro se hojea página por página. Son dos experiencias distintas, y los tlacuilos tuvieron que reaprender a componer para el nuevo formato.

El segundo cambio es el soporte: el papel europeo de trapo, más liso y uniforme que el amate, se impone en los talleres urbanos. El trazo se vuelve más fino, los detalles más menudos, y aparece la pluma de ave junto al pincel de caña. El tercer cambio es el estilo: los pintores indígenas absorben elementos europeos —el sombreado, la perspectiva incipiente, los rostros de tres cuartos, los paisajes de fondo— y los combinan con la tradición del glifo. El resultado es el llamado "estilo mestizo", visible en el Florentino, en el Mendoza y en decenas de manuscritos menores: ni puramente indígena ni puramente europeo, sino una síntesis original.

El cuarto cambio es el más profundo: la alfabetización. Los jóvenes formados en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco aprendieron a escribir el náhuatl con letras latinas, y esa tecnología transformó la relación entre pintura y palabra. Ahora el discurso que antes vivía en la memoria del lector podía escribirse al pie de la imagen, y muchos códices coloniales combinan glifos pintados con textos alfabéticos en náhuatl o en castellano. Esa combinación es una mina para el investigador moderno —el texto alfabético ayuda a

descifrar el glifo—, pero también marca el principio del fin: a medida que la escritura alfabética se imponía, la pintura perdía su función de registro y quedaba como mera ilustración.

Aun así, la tradición resistió más de lo que suele creerse. En los pueblos, los escribanos siguieron pintando títulos primordiales y mapas de tierras hasta el siglo XVIII, y en algunos casos hasta el XIX, porque ante los tribunales coloniales un lienzo pintado con la historia del pueblo valía más que mil palabras. La última llama del arte del tlacuilo no se apagó en la conquista: ardió, cada vez más tenue, durante dos siglos más.

El amate hoy: la supervivencia artesanal

La técnica del amate no murió con los tlacuilos: sobrevivió en las montañas de Puebla, en manos de los artesanos otomíes de San Pablito Pahuatlán, que nunca dejaron de fabricar papel de corteza. Durante siglos lo usaron para sus propios fines —papel para recortes rituales, para ofrendas, para usos ceremoniales—, manteniendo viva la técnica del cocido, el golpeado y el secado al sol con una fidelidad asombrosa.

A mediados del siglo XX, el amate de San Pablito encontró un nuevo destino: los pintores. Artistas e intermediarios descubrieron que aquel papel moreno y fibroso era un soporte extraordinario para la pintura, y nació el "papel amate" comercial, decorado con escenas de la vida campesina, fiestas, danzas y motivos prehispánicos, que se vende en mercados y tiendas de artesanías de todo México. El negocio transformó la economía del pueblo —hoy cientos de familias viven del papel—, pero también transformó la técnica: para atender la demanda, se simplificaron procesos, se usan cortezas de más especies y se tiñe el papel de colores.

Los puristas lamentan la comercialización; los antropólogos la estudian como un caso de adaptación cultural. Pero hay un dato que nadie discute: gracias a San Pablito, la técnica del amate no es una reconstrucción académica, sino una tradición viva e ininterrumpida. Cuando un investigador quiere entender cómo los tlacuilos fabricaban su papel, no necesita adivinar: puede ir a San Pablito, sentarse junto a una artesana y mirar. Sus manos repiten gestos que tienen mil años.

Y hay un epílogo artístico: grandes pintores mexicanos del siglo XX —Rufino Tamayo, Francisco Toledo entre ellos— usaron el amate como soporte para obras de arte contemporáneo, cerrando un círculo de cinco siglos: el papel de los códices vuelto a la gran pintura. Cada vez que un turista compra una hoja de amate pintada en un mercado, sin saberlo está tocando la tecnología del libro prehispánico.

La técnica del amate, por su parte, encontró en el siglo XX un aliado inesperado: la ecología. Los árboles de ficus usados para el papel —los jonotes— crecen rápido y rebrotan después de la cosecha de corteza, lo que hace del amate un material renovable y sostenible. En un mundo preocupado por la huella ecológica, el papel prehispánico resulta ser una tecnología verde avant la lettre: biodegradable, de bajo consumo energético, producido localmente. Los artesanos de San Pablito, sin saberlo, practican una economía circular milenaria.

Y la demanda sigue creciendo: diseñadores, arquitectos y artistas de todo el mundo buscan el amate para proyectos de arte, decoración y hasta moda. El papel de los códices, que nació para guardar la memoria de un imperio, se ha convertido en un material global. Cada hoja que sale de San Pablito lleva, invisible, la técnica

de los tlacuilos: el cocido, el golpeado, el secado al sol. La cadena no se rompió; solo cambió de manos y de destino.

Los códices Techialoyan: el último florecimiento

Hay un grupo de manuscritos que merece un lugar propio en esta historia, porque representa el último gran florecimiento de la tradición del libro pintado: los códices Techialoyan. Se trata de unas cinco docenas de documentos producidos entre finales del siglo XVII y principios del XVIII en pueblos del centro de México, que combinan la pintura tradicional con textos alfabéticos en náhuatl para defender las tierras comunales.

Su nombre viene del pueblo de San Antonio Techialoyan, de donde procede el ejemplar más estudiado, pero se hicieron en muchas localidades. Su formato es característico: tiras o cuadernos de papel amate —sí, todavía amate, dos siglos después de la conquista—, pintados con un estilo inconfundible, ingenuo y vigoroso, que mezcla glifos tradicionales con iglesias, santos y escenas coloniales. Su contenido es jurídico-narrativo: la fundación del pueblo, la llegada de los españoles, los linderos, los títulos, todo pintado para ser exhibido ante jueces y autoridades.

Los Techialoyan plantearon durante décadas un enigma a los investigadores: ¿eran documentos auténticos o falsificaciones piadosas? Algunos parecían "demasiado perfectos", con una pátina de antigüedad sospechosa. Los estudios modernos —encabezados por los trabajos de Donald Robertson y continuados por investigadores mexicanos— han mostrado que son auténticos en lo esencial: productos genuinos de escribanos indígenas tardíos que dominaban todavía la tradición pictográfica y la usaban con fines legales. Su "estilo arcaizante" no es falsificación, sino

conservadurismo deliberado: para que el documento pareciera venerable y legítimo, convenía que pareciera antiguo.

Los Techialoyan son la prueba de que la tradición del tlacuilo no murió en el siglo XVI, sino que se adaptó, se refugió en los pueblos y siguió sirviendo a su gente durante doscientos años más. Son el canto del cisne del libro pintado, y uno de los testimonios más conmovedores de la resistencia cultural indígena: cuando ya nadie en las ciudades sabía leer glifos, en los pueblos todavía había manos que los pintaban para defender la tierra.

Los Techialoyan tienen, además, un rasgo que los hace únicos: son documentos performativos. No estaban destinados a un archivo silencioso, sino a ser exhibidos: se desplegaban ante el juez, se mostraban en las asambleas del pueblo, se paseaban en procesión. Su gran formato, sus colores vivos, su mezcla de lo antiguo y lo nuevo estaban calculados para impresionar. Eran, en el sentido más literal, una puesta en escena de la legitimidad: el pueblo se presentaba ante la justicia con su historia pintada bajo el brazo.

Y su estudio ha transformado nuestra imagen de la colonia tardía. Durante mucho tiempo se creyó que para 1700 la cultura indígena pictográfica estaba muerta; los Techialoyan demuestran que estaba viva, adaptada y funcional. Obligan a revisar la cronología de la "muerte" de la tradición: no fue un corte brusco en 1521, sino un declive de dos siglos, con florecimientos tardíos. La historia cultural rara vez tiene fechas de defunción exactas, y los Techialoyan son la prueba.

Mujeres en el taller: las pintoras olvidadas

La historia del tlacuilo se ha contado casi siempre en masculino, y

es hora de preguntar por las mujeres. ¿Pintaban códices las mujeres nahuas? La respuesta honesta es: sabemos poco, pero lo poco que sabemos sugiere que su participación fue mayor de lo que se suele admitir.

Empecemos por lo seguro: las mujeres dominaban las técnicas textiles —el hilado, el tejido, el bordado—, y el tejido mesoamericano es, en muchos sentidos, una escritura paralela: los diseños de los huipiles codifican identidad, rango y cosmología con un lenguaje visual emparentado con el de los códices. La frontera entre "tejer diseños" y "pintar glifos" era permeable, y es probable que muchas mujeres manejaran el repertorio visual con tanta soltura como los tlacuilos varones.

En la preparación de materiales, la participación femenina está documentada: el cocido de la corteza, la molienda de pigmentos, la fabricación de pinceles eran tareas domésticas en las que participaba toda la familia. Y en los talleres coloniales hay indicios —firmas, testimonios, pagos registrados— de mujeres que pintaban, sobre todo en la producción de documentos menores y en la iluminación de manuscritos. El Códice Florentino menciona oficios femeninos con detalle, y aunque no describe pintoras por nombre, el contexto sugiere su presencia.

¿Por qué, entonces, la invisibilidad? En parte porque las fuentes —escritas por frailes y funcionarios varones— registraban los oficios públicos y masculinos e ignoraban el trabajo doméstico y femenino. En parte porque el tlacuilo de palacio, el que pintaba los grandes libros del Estado, era efectivamente un oficio masculino de élite. Pero reducir el mundo del libro pintado al taller palaciego es un error: la producción de amate, la preparación de colores, el tejido de lienzos y probablemente buena parte de la pintura de

documentos locales involucraban a mujeres cuyo nombre la historia no registró.

Recuperarlas es una tarea pendiente. Cada vez que un investigador encuentra en un archivo el pago a una "pintora" o la mención de una mujer que "sabe pintar", se abre una rendija por la que asomarse a ese taller invisible. Las pintoras olvidadas merecen su lugar en esta historia, aunque sea —por ahora— el lugar de una pregunta abierta.

Hay, además, un argumento indirecto a favor de la participación femenina: la iconografía. En varios códices aparecen mujeres realizando actividades que implican el manejo de la imagen —tejiendo diseños complejos, preparando ofrendas con elaborada disposición visual, participando en ritos donde la pintura corporal es central—. Esas imágenes sugieren un mundo visual compartido, donde las mujeres no eran espectadoras pasivas sino productoras de significado visual. La frontera moderna entre "arte" y "artesanía", entre "pintura" y "tejido", no existía: todo era tlahcuilolli, todo era escritura-pintura.

Y hay un testimonio tardío pero elocuente: en los pleitos de tierras de los siglos XVII y XVIII, aparecen mujeres —cacicas, principales— que presentan, defienden e interpretan documentos pintados ante los tribunales. Esas mujeres sabían leer glifos, y probablemente algunas sabían pintarlos. La alfabetización visual no era un monopolio masculino, aunque los talleres de élite lo fueran. Cada documento defendido por una mujer es una prueba de que el saber pictográfico circulaba más allá del taller palaciego.

El precio de un libro: la economía del códice

¿Cuánto costaba un códice? La pregunta parece prosaica, pero ilumina todo el sistema: un libro prehispánico era un objeto caro, y su costo explica quiénes podían encargarlos, quiénes los leían y por qué se conservaban con tanto celo.

Empecemos por los materiales. Una tira de amate de varios metros exigía la corteza de decenas de árboles, el trabajo de recolectores, cocedores y golpeadores durante semanas. Una piel de venado curtida y pulida exigía la caza —actividad regulada y de élite—, el curtido y el pulido: cada libro sobre piel representaba varios venados y semanas de trabajo. Los pigmentos caros —la cochinilla, el azul maya, la turquesa molida— venían del comercio a larga distancia y se pagaban a precio de lujo. Solo los materiales de un códice ritual grande podían equivaler al tributo anual de un pueblo pequeño.

Luego, el trabajo. Un tlacuilo maestro tardaba meses en pintar un manuscrito importante: el trazado de una tira de cinco metros, a un ritmo de una o dos páginas por día, más la preparación de colores y la corrección, sumaba cientos de jornadas. Y no trabajaba solo: aprendices, preparadores de materiales, y el sabio que supervisaba los contenidos también comían durante esos meses. Un taller palaciego era una empresa con costos fijos, sostenida por el Estado.

¿Quién pagaba? El Estado, los templos y la nobleza: los únicos con recursos para ello. Los anales oficiales, los registros de tributo y los grandes libros rituales eran encargos institucionales, financiados con el excedente del imperio. Los pueblos y los barrios encargaban documentos más modestos —un título de tierras, una genealogía local—, pagados con trabajo comunal o con fondos colectivos. Un particular rico podía encargar un tonalamatl personal para conocer sus augurios, como quien hoy encarga un horóscopo de lujo.

Esta economía explica dos cosas. Primero, por qué los libros se guardaban en bibliotecas institucionales —el palacio, el templo— y no en casas particulares: eran bienes de capital, patrimonio del Estado. Segundo, por qué su destrucción fue también una destrucción económica: quemar una biblioteca era destruir una inversión acumulada durante generaciones. Y explica, finalmente, por qué los códices coloniales son más modestos: sin el Estado mexica que los financiara, los talleres sobrevivieron con encargos menores —pleitos de tierras, padrones, catecismos—, y el gran libro de lujo prehispánico no volvió a producirse.

Copiar para conservar: la tradición del facsímil antiguo

Mucho antes de la imprenta y de la fotografía, los nahuas ya practicaban el arte de la copia: los talleres producían réplicas de libros antiguos, ya fuera para reemplazar ejemplares deteriorados, para dotar de archivos a nuevas instituciones o para actualizar registros. Esa práctica —el facsímil manual— es una de las razones por las que la tradición sobrevivió tanto tiempo, y entenderla ilumina la relación entre los manuscritos que conservamos.

Copiar un códice no era un trabajo mecánico: era una operación erudita. El copista debía entender lo que copiaba, porque los glifos no se trazan sin comprenderlos; y al copiar, inevitablemente actualizaba: corregía errores del modelo, añadía acontecimientos recientes, adaptaba topónimos a la pronunciación de su época. Cada copia era, pues, una edición crítica en el sentido moderno: fiel al original, pero viva. Los investigadores distinguen a veces varias "capas" en un manuscrito —un núcleo antiguo y añadidos posteriores— precisamente por estas actualizaciones.

La Matrícula de Tributos y el Códice Mendoza, que vimos en el capítulo anterior, son el ejemplo clásico: dos copias divergentes de un original perdido, cada una con sus actualizaciones y sus errores. Pero hay más casos: la Tira de la Peregrinación muestra signos de haber sido copiada de un modelo anterior; varios códices Techialoyan copian fórmulas unos de otros; y los anales coloniales —como los Anales de Tlatelolco— combinan glifos copiados con textos alfabéticos nuevos.

Esta cultura de la copia tenía una institución: las escuelas. Los aprendices de tlacuilo aprendían copiando los libros del taller, y esas copias de aprendizaje —a veces torpes, a veces brillantes— eran el mecanismo por el que los modelos se transmitían de generación en generación. Un taller era, en este sentido, una editorial: producía, reproducía y distribuía libros.

Y hay una consecuencia para la investigación moderna: cuando fechamos un códice, debemos distinguir entre la fecha de la copia y la fecha del contenido. Un manuscrito pintado en 1550 puede contener anales de 1350 copiados fielmente; un glifo "arcaico" puede ser un arcaísmo deliberado del copista. La crítica de fuentes —preguntarse no solo qué dice un documento, sino cuándo y por qué se copió— es tan necesaria con los códices como con los manuscritos medievales europeos. Los tlacuilos, sin saberlo, inventaron la filología.

El último tlacuilo del que tenemos noticia trabajó ya entrado el siglo XVIII, pintando títulos de tierras para su pueblo. Para entonces, la tradición del libro pintado se estaba extinguiendo, desplazada por la escritura alfabética. Pero no murió del todo: sobrevivió en la memoria de los pueblos, en los lienzos guardados en las casas comunales, y renació en el siglo XX cuando los investigadores

aprendieron a leer de nuevo los glifos. Cada vez que un epigrafista descifra hoy una página de un códice, un tlacuilo muerto hace quinientos años vuelve a hablar.

Capítulo 3 — El Códice Mendoza

De todos los libros pintados del mundo nahua, hay uno que los estudiosos consideran la obra maestra de la etnohistoria americana: el Códice Mendoza. No es el más antiguo ni el más bello en sentido ritual, pero es el más completo como documento de una civilización: en sus páginas están la historia de los reyes mexicas, la contabilidad del imperio y la vida cotidiana de su gente, pintadas por tlacuilos indígenas apenas veinte años después de la caída de Tenochtitlan, cuando la memoria todavía estaba fresca y los ancianos que habían vivido el mundo prehispánico aún podían contarla.

El códice debe su nombre al virrey Antonio de Mendoza, primer gobernante de la Nueva España, por cuya orden —o al menos bajo cuyo patrocinio— se pintó hacia 1541 o 1542. La historia de su encargo es en sí misma una lección de historia colonial: la administración española necesitaba entender cómo funcionaba el imperio que había conquistado —cómo se cobraba el tributo, quiénes eran los señores, cómo se organizaba la sociedad— para poder gobernarlo y explotarlo. ¿Y a quién mejor para explicarlo que a los propios tlacuilos, trabajando bajo la supervisión de informantes indígenas y con glosas en español añadidas por un intérprete? El resultado es un documento mestizo único: pintura

indígena con explicaciones europeas, el imperio mexica descrito por sus propios escribas para sus nuevos amos.

El manuscrito original, pintado sobre papel europeo, cruzó el Atlántico rumbo a España, pero nunca llegó a su destino: el barco que lo llevaba fue capturado por piratas franceses, y el códice terminó, por caminos que los historiadores han reconstruido con paciencia detectivesca, en la biblioteca de la Universidad de Oxford, donde se conserva hasta hoy. Su redescubrimiento para la ciencia moderna llegó en el siglo XIX, y desde entonces no ha dejado de estudiarse. La edición de referencia actual es la publicada en 1992 por Frances Berdan y Patricia Anawalt, cuatro volúmenes que reproducen cada página a color con comentarios exhaustivos: es la puerta de entrada obligada para quien quiera conocer el mundo mexica desde adentro.



Una historia escrita por orden del virrey

Detengámonos en las circunstancias del encargo, porque iluminan todo el documento. Hacia 1540, la Nueva España llevaba apenas dos décadas de existencia. Los españoles controlaban el territorio, pero la maquinaria administrativa del imperio mexica —el sistema de tributos que alimentaba a Tenochtitlan— seguía funcionando en

gran medida con personal y criterios indígenas. Para los funcionarios del virrey, entender ese sistema no era curiosidad académica: era una necesidad fiscal. Necesitaban saber qué pueblos pagaban, cuánto pagaban, cada cuándo y a través de qué jefes locales.

La solución fue encargar a los tlacuilos una copia actualizada de los registros imperiales. Los pintores trabajaron a partir de documentos prehispánicos —muy probablemente de una Matrícula de Tributos original— y de la memoria de los ancianos, y produjeron un manuscrito que combinaba lo antiguo y lo nuevo: la estructura y los glifos de la tradición indígena, más unas glosas en castellano que explicaban cada página para el lector español. Esas glosas son un tesoro y un problema a la vez: tesoro, porque aclaran muchos glifos que de otro modo serían ambiguos; problema, porque a veces el glosador entendió mal lo que veía, y el investigador moderno debe cotejar la pintura con el texto para decidir a cuál creerle.

El códice consta de 71 folios pintados, organizados en tres secciones bien diferenciadas. Esa tripartición no es casual: corresponde a tres preguntas que el poder colonial necesitaba responder —¿quiénes fueron los reyes y qué hicieron?, ¿qué tributa cada provincia?, ¿cómo vive esta gente?— y, por una feliz coincidencia, esas tres preguntas son también las que un historiador moderno haría. El Códice Mendoza es, sin proponérselo, el mejor manual de historia mexicana que existe.

Antes de entrar en sus tres secciones, conviene situar al lector ante el objeto físico, porque el Mendoza no es un libro cualquiera: es un manuscrito de 71 folios de papel europeo, pintado a color por manos indígenas, con glosas en castellano, encuadrado a la europea y conservado en Oxford. Cada una de esas características

cuenta una historia: el papel europeo habla de la colonia; la pintura indígena, de la tradición que sobrevivía; las glosas, del encuentro entre dos mundos; la encuadernación, de la adaptación; Oxford, del viaje accidentado. Tener el facsímil entre las manos —o en la pantalla— es tener un objeto mestizo en el sentido más literal.

Y conviene también advertir sobre el tono de este capítulo: el Mendoza merece admiración, pero no idolatría. Es un documento excepcional, pero es también un documento interesado —encargado por un virrey, pintado bajo supervisión colonial, filtrado por glosadores europeos—. Leerlo bien exige las dos actitudes a la vez: el asombro ante lo que conserva y la cautela ante lo que oculta. Esa doble actitud es, en el fondo, la del historiador ante cualquier fuente, y el Mendoza es una excelente escuela para aprenderla.

Primera sección: la historia de los señores

La primera sección ocupa los primeros folios y narra la historia de Tenochtitlan desde su fundación hasta la conquista, reinado por reinado. Cada gobernante aparece con su glifo personal junto a la cabeza, sentado en su petate de mando, y a su alrededor se despliegan los acontecimientos de su reinado: las conquistas se representan con el glifo de la ciudad vencida coronado por un templo en llamas; los años se cuentan con los signos del calendario; las líneas de descendencia conectan a padres con hijos.

Lo notable de esta sección es su sobriedad oficial. Es la historia vista desde el palacio: una sucesión de señores legítimos, cada uno mayor y más poderoso que el anterior, cuyas conquistas justifican el imperio. No hay aquí disidencias ni versiones alternativas; es la memoria que el Estado mexica quería legar. Pero incluso esa

versión oficial es riquísima: nos da la lista completa de los tlatoque, las fechas de sus reinados, el orden de las conquistas y una idea clara de cómo el imperio se veía a sí mismo.

Los investigadores han cotejado esta historia pintada con las crónicas alfabéticas escritas por autores indígenas y mestizos —como las de los descendientes de la nobleza texcocana— y la concordancia es notable. Donde difieren, la diferencia misma es informativa: cada fuente defiende una legitimidad, y compararlas permite reconstruir no solo lo que pasó, sino cómo cada grupo recordaba lo que pasó. El Códice Mendoza, en este sentido, no es solo una fuente de datos: es un monumento de la historiografía indígena, la prueba de que los mexicas tenían una conciencia histórica estructurada y un aparato para conservarla.

Un detalle revelador de esta sección es el tratamiento de los gobernantes derrotados o ilegítimos: simplemente no aparecen, o aparecen disminuidos. La historia oficial mexica es una galería de triunfadores, y los fracasos —las rebeliones, los reyes depuestos, las derrotas— se silencian o se minimizan. El investigador debe leer entre líneas: cuando un reinado se presenta sin conquistas, o cuando la sucesión salta de un rey a otro sin explicación, probablemente haya una crisis que la pintura prefiere no contar. Los silencios de la historia oficial son, paradójicamente, una de sus fuentes más elocuentes.

Otro aspecto notable es la presencia de las mujeres en esta historia de hombres. Aparecen poco —esposas, madres, hijas—, pero cuando aparecen, su presencia es significativa: un matrimonio con una princesa de otro señorío sellaba una alianza, y el glifo de la esposa junto al del rey registraba ese pacto. Las genealogías, leídas con atención, son también mapas de alianzas matrimoniales, y

revelan que el poder mexica se tejía tanto en los lechos como en los campos de batalla. Es una historia patriarcal, sin duda, pero no exclusivamente masculina.

Segunda sección: el tributo de las provincias

La segunda sección es la más famosa del código y la más valiosa para la historia económica: un registro completo del tributo imperial, provincia por provincia. Cada página —o cada par de páginas— está dedicada a una provincia tributaria: en los márgenes aparecen los glifos de los pueblos que la componen, y en el centro, pintados con claridad contable, los bienes que debían entregar y las cantidades.

El inventario es asombroso por su detalle. Hay trajes de guerrero y escudos para el ejército; mantas de algodón de distintos tamaños y calidades, que funcionaban casi como moneda; maíz, frijol, chía y amaranto en cantidades medidas; cacao, el grano precioso de las tierras calientes; plumas de quetzal y de otras aves, atadas en manojos; oro en polvo y en piezas; jade y turquesa; copal para los templos; papel amate; petates y jícaras; y hasta esclavos destinados al sacrificio o al servicio. Cada bien lleva su cuantificador: los puntos y banderas del sistema numérico indican si son cuatrocientas mantas o cuatro mil cargas de maíz.

Esta sección es, literalmente, el presupuesto del imperio pintado. Gracias a ella sabemos qué regiones producían qué bienes, cuáles eran las provincias más ricas, cómo se distribuían las cargas y qué volumen de riqueza fluía cada año hacia Tenochtitlan. Los economistas e historiadores han calculado, a partir de estas páginas, el tamaño de la economía imperial con una precisión que pocos Estados antiguos permiten. Y hay un detalle conmovedor: en

varias páginas, junto a los bienes prehispánicos, aparecen anotaciones de tributos nuevos impuestos por los españoles —una prueba pintada de la transición entre dos mundos, del imperio mexica a la colonia—.

La Matrícula de Tributos, un manuscrito gemelo conservado en México, contiene esencialmente la misma información y se cree que ambos derivan de un original prehispánico común. Compararlos ha permitido a los investigadores distinguir qué es tradicional y qué es colonial en el registro, y afinar la lectura de los glifos de cantidad, uno de los aspectos más técnicos de la escritura nahua.

Tercera sección: la vida cotidiana

La tercera sección cambia por completo de registro: deja el palacio y la contabilidad y entra a las casas. En una serie de páginas admirablemente observadas, los tlacuilos pintaron el ciclo de la vida de un mexica común, desde el nacimiento hasta la muerte: el niño que nace y recibe su nombre, la educación diferenciada de niños y niñas, los castigos y premios escolares, los oficios —el artesano, el mercader, el sacerdote, el guerrero—, el matrimonio, la vida del soldado en campaña, los cargos públicos y la vejez.

Estas páginas son una mina para la historia social. Vemos cómo se educaba a los niños según su rango: los hijos de nobles en el calmécac, los del pueblo en el telpochcalli; vemos los castigos —ortigas, humo de chile, pinchazos— aplicados con una severidad que hoy nos estremece pero que los mexicas consideraban formación del carácter; vemos a las niñas aprendiendo a hilar y tejer junto a sus madres, y a los niños aprendiendo a pescar, a labrar y a pelear junto a sus padres. Vemos bodas con sus ritos, entierros con sus ofrendas, y la carrera del guerrero que captura

prisioneros y asciende en la jerarquía militar.

Lo extraordinario es que todo esto lo pintaron indígenas que habían vivido ese mundo o lo habían conocido por sus padres. No es la mirada curiosa de un fraile europeo: es la memoria de una sociedad describiéndose a sí misma. Por eso la tercera sección del Mendoza tiene un calor humano que las otras no tienen: aquí no hay reyes ni contadores, hay familias. Y por eso, cuando un lector moderno recorre estas páginas, siente algo parecido a hojear un álbum familiar de hace quinientos años: reconoce en esos niños castigados, en esas bodas, en esos ancianos, una humanidad que el tiempo no ha borrado.

Hay páginas de esta sección que los investigadores citan conmovidos: la del niño que llora mientras recibe su castigo, la de los novios que se atan las mantas en la boda, la del anciano encorvado que recibe el respeto de los jóvenes. Los tlacuilos pintaban tipos sociales, no retratos individuales, pero de vez en cuando se les escapaba un gesto de humanidad —una postura, una mirada— que atraviesa cinco siglos. Esos gestos son los que hacen del Mendoza algo más que un documento: un testimonio.

Y hay una dimensión que no debe pasarse por alto: esta sección es la prueba de que la sociedad mexicana se pensaba a sí misma como un orden moral. Cada etapa de la vida tiene sus deberes, cada rango sus obligaciones, cada falta su castigo. No es una sociedad espontánea: es una sociedad normada hasta el detalle, y los tlacuilos la pintaron como tal. Para el lector moderno, esa normatividad puede resultar opresiva —¿tanto control sobre la vida privada?—, pero también revela una coherencia: los mexicanos creían que el orden social sostenía el orden cósmico, y educaban a sus hijos en consecuencia.

Los glosadores: entre dos lenguas

El Códice Mendoza que hoy estudiamos no es solo obra de pintores indígenas: es también obra de los glosadores, las personas que añadieron las explicaciones en castellano que acompañan a cada página. Sin esas glosas, el códice sería mucho más difícil de leer; con ellas, se vuelve un documento bilingüe donde la imagen y la palabra se iluminan mutuamente. Pero ¿quiénes eran esos glosadores y qué tan fiables son?

Todo indica que el glosador principal fue un español que trabajaba con intérpretes indígenas: su castellano es el de un funcionario colonial, y sus explicaciones muestran a alguien que miraba la pintura y preguntaba qué significaba. A veces acertaba de pleno y su glosa es la clave que descifra un glifo ambiguo; a veces se confundía —interpretaba un signo fonético como pictográfico, o atribuía a una escena un sentido que no tenía— y su error quedó fijado en tinta para la posteridad. El investigador moderno debe, pues, leer las glosas con espíritu crítico: son el testimonio de la primera lectura europea de un códice, valiosa y falible a la vez.

Hay un segundo nivel de glosa, menos visible: las anotaciones en náhuatl con caracteres latinos que aparecen en algunas páginas, probablemente de mano de los propios colaboradores indígenas. Esas notas son oro puro, porque representan la voz indígena explicándose a sí misma en la nueva escritura. Y hay un tercer nivel: las correcciones y añadidos posteriores, de lectores europeos de los siglos XVI y XVII que hojeaban el manuscrito en Oxford y anotaban sus conjeturas en los márgenes. El Mendoza es, en este sentido, un palimpsesto de lecturas: cada generación dejó su huella en sus páginas, y estudiar el códice es también estudiar la historia de su interpretación.

Esta colaboración —forzada, desigual, pero colaboración al fin— entre pintores indígenas y glosadores europeos es el modelo de muchos códices coloniales. Nos recuerda que estos documentos no son "puros": son productos de un encuentro, y hay que leerlos como tales, atendiendo a las dos voces y a la tensión entre ellas.

Lo que el Mendoza no dice: los silencios del documento

Tan importante como lo que el Códice Mendoza dice es lo que calla. Todo documento tiene sus silencios, y los del Mendoza son elocuentes sobre quién lo encargó y para qué.

El códice no habla, por ejemplo, de la religión con el detalle que cabría esperar: los dioses aparecen, las fiestas se mencionan, pero no hay nada parecido a un tonalamatl ritual. La razón es práctica: al virrey le interesaba la administración, no la teología, y los informantes indígenas probablemente callaron lo más sagrado ante los nuevos amos. El silencio es, aquí, una forma de resistencia: lo que no se pinta no se puede quemar.

Tampoco habla de la conquista desde el lado mexica: la historia oficial se detiene, pudorosamente, antes de la derrota. Los últimos folios de la sección histórica muestran el imperio en su apogeo, como si el tiempo se hubiera detenido antes de 1519. Es el silencio del duelo: los tlacuilos pintaron el mundo que habían perdido y se negaron a pintar su destrucción.

Y no habla de los vencidos: la historia del Mendoza es la historia de Tenochtitlan, no la de los pueblos sometidos. Las provincias tributarias aparecen como listas de bienes, no como pueblos con historia propia. Para oír esas otras voces hay que acudir a otros

códices —los de Texcoco, los de Tlaxcala, los de los pueblos mixtecos—, que cuentan la historia desde el otro lado del tributo.

Reconocer estos silencios no disminuye el valor del Mendoza: lo aumenta, porque nos enseña a leerlo como lo que es —un documento oficial con un punto de vista— y no como una verdad absoluta. La buena historia se hace cruzando fuentes, y el Mendoza es la primera de ellas, no la única.

El silencio más estratégico, quizá, es el de la economía del palacio: el Mendoza registra lo que entraba como tributo, pero no lo que salía —los gastos de la corte, los salarios de los funcionarios, el costo de las obras públicas—. Es un libro de ingresos sin libro de egresos, y esa asimetría no es casual: al poder colonial le interesaba saber qué podía extraer, no cómo se administraba antes. El historiador económico debe reconstruir la otra mitad con fuentes complementarias, y la imagen resultante es inevitablemente parcial.

Y hay un silencio final, el más triste: el de los autores. No sabemos los nombres de los tlacuilos que pintaron el Mendoza, ni de los ancianos que los asesoraron, ni del glosador que escribió las explicaciones. Sabemos el nombre del virrey que lo encargó y el de los piratas que lo robaron, pero no el de quienes lo crearon. Es la injusticia habitual de la historia: recuerda a los poderosos y olvida a los artífices. Este libro, al menos, los nombra por su oficio —tlacuilos— y les devuelve, aunque sea anónimamente, la autoría de una obra maestra.

La edición Berdan-Anawalt y la investigación moderna

Durante tres siglos, el Códice Mendoza fue un tesoro mal conocido: los estudiosos sabían de su existencia, algunos lo habían hojeado en Oxford, pero no había una edición completa y fiable. Eso cambió en 1992, cuando Frances Berdan y Patricia Anawalt publicaron su edición en cuatro volúmenes: reproducción facsimilar a color de cada folio, transcripción y traducción de las glosas, y un comentario exhaustivo página por página que resume todo lo que se sabía entonces sobre cada glifo, cada topónimo y cada bien tributado.

La edición Berdan-Anawalt es un monumento de la erudición y, al mismo tiempo, una herramienta de trabajo: gracias a ella, un estudiante en cualquier parte del mundo puede estudiar el Mendoza sin viajar a Oxford. Pero la investigación no se detuvo en 1992. Desde entonces, los epigrafistas han refinado la lectura de muchos glifos, los historiadores han cruzado el Mendoza con nuevas fuentes, y los proyectos digitales han puesto el facsímil en línea con anotaciones interactivas.

El Mendoza sigue dando frutos. Cada pocos años, un investigador descubre en sus páginas algo que nadie había visto: un topónimo identificado, una cantidad reinterpretada, una escena que ilumina un aspecto desconocido de la vida mexicana. Es el privilegio de los grandes documentos: no se agotan. Y es también una lección de método: la edición de 1992 no cerró el debate, lo ordenó y lo hizo posible. La ciencia avanza cuando los documentos se publican bien, y el Mendoza es la prueba.

La edición de 1992 tuvo, además, un efecto democratizador que sus autoras quizá no previeron: al hacer el Mendoza accesible, multiplicó el número de personas capaces de estudiarlo, y entre esos nuevos lectores había mexicanos. Durante mucho tiempo, la investigación sobre códices estuvo dominada por europeos y

norteamericanos; la edición Berdan-Anawalt —y los facsímiles mexicanos que la siguieron— permitió que una nueva generación de epigrafistas mexicanos tomara la palabra sobre su propio patrimonio. Hoy, algunos de los mejores lectores de glifos trabajan en la UNAM y en el INAH, y esa reapropiación académica es tan importante como la repatriación física de los manuscritos.

Y la investigación continúa: cada año aparecen artículos que corrigen una lectura, identifican un topónimo o reinterpretan una escena del Mendoza. Es el signo de un documento vivo: los grandes libros no se agotan, porque cada generación les hace preguntas nuevas. La pregunta de nuestra generación —¿cómo leen los descendientes de los tlacuilos el libro de sus antepasados?— apenas empieza a formularse, y su respuesta cambiará de nuevo lo que creemos saber.

La Matrícula de Tributos: el gemelo mexicano

El Códice Mendoza no está solo en su género: tiene un gemelo que se conserva en México, la Matrícula de Tributos. Es un manuscrito de estilo prehispánico puro —pintado sobre papel de amate, sin glosas europeas— que contiene esencialmente la misma información tributaria que la segunda sección del Mendoza: las mismas provincias, los mismos bienes, las mismas cantidades.

La relación entre ambos documentos ha ocupado a los investigadores durante un siglo. La hipótesis más aceptada es que los dos derivan de un original prehispánico común, hoy perdido: la Matrícula sería una copia fiel de ese original, hecha por tlacuilos que mantenían la tradición intacta, mientras el Mendoza sería una versión "traducida" para el consumo colonial, con glosas y adaptaciones. Compararlos es como tener dos fotografías del

mismo objeto tomadas con cámaras distintas: las diferencias revelan el filtro de cada una.

La Matrícula tiene un valor especial para la epigrafía, precisamente porque carece de glosas: obliga al investigador a leer los glifos por sí mismos, sin la muleta del castellano. Los desciframientos logrados en sus páginas —topónimos identificados, cantidades verificadas— son victorias puras de la lectura pictográfica. Y tiene un valor simbólico: es el registro del imperio conservado en tierra mexicana, sin pasar por piratas ni bibliotecas extranjeras.

Juntos, el Mendoza y la Matrícula forman el archivo tributario más completo del mundo prehispánico. Gracias a ellos sabemos, con un detalle que ningún otro imperio antiguo permite, cómo funcionaba la economía política de un Estado americano: qué producía cada región, cómo se transportaban los bienes, quién los recibía, cada cuánto. Es historia económica con datos duros, pintada a mano.

Un aspecto técnico que los especialistas valoran en la Matrícula es su sistema de cuantificación: al carecer de glosas que expliquen las cantidades, el manuscrito obliga a deducirlas de la pura combinatoria de signos, y ese ejercicio ha refinado nuestra comprensión del sistema numérico. Varios de los principios que hoy damos por sentados —cómo se agrupan las banderas, cómo se indican las fracciones— se establecieron cotejando la Matrícula con el Mendoza, en un ir y venir entre los dos manuscritos que es un modelo de método epigráfico.

Y hay un valor patriótico, en el mejor sentido: la Matrícula se conserva en México, custodiada por instituciones mexicanas, estudiada por investigadores mexicanos. Frente a la diáspora de los grandes códices prehispánicos —repartidos entre Oxford, Florencia,

el Vaticano y Londres—, la Matrícula es la prueba de que el patrimonio documental también puede quedarse en casa. Cada vez que un estudiante mexicano la hojea en un facsímil, está ejerciendo un derecho: el de leer la historia de su pueblo en el documento original, sin intermediarios extranjeros.

El viaje del manuscrito: de México a Oxford

La historia del Códice Mendoza después de su pintura es una novela de aventuras que merece contarse, porque explica por qué el documento más importante sobre los mexicas se conserva en Inglaterra y no en México. Todo empezó con un robo en alta mar.

Hacia 1542, el manuscrito se embarcó rumbo a España, destinado probablemente a la corte de Carlos V. Pero el barco fue capturado por corsarios franceses —en plena época de rivalidad entre Francisco I y el emperador—, y el códice, botín exótico e incomprensible para los piratas, terminó en Francia. Allí cayó en manos del cosmógrafo real André Thevet, un erudito curioso que coleccionaba rarezas del Nuevo Mundo y que anotó el manuscrito con sus propias observaciones: su firma y sus notas todavía son visibles en algunas páginas.

De Thevet el códice pasó, por vías no del todo claras, a Inglaterra, donde lo adquirió el geógrafo Richard Hakluyt, el gran promotor de los viajes ingleses de exploración. Hakluyt lo prestó o lo legó en círculos académicos, y finalmente el manuscrito ingresó en la Biblioteca Bodleiana de la Universidad de Oxford, fundada a principios del siglo XVII. Allí ha permanecido desde entonces, catalogado, estudiado y —en las últimas décadas— digitalizado.

Cada etapa del viaje dejó su huella: las glosas francesas de Thevet,

las anotaciones inglesas de lectores posteriores, los sellos de la biblioteca. El Mendoza es un documento con biografía, y su biografía es la de la curiosidad europea por el Nuevo Mundo: del botín pirata al gabinete del erudito, del gabinete a la biblioteca universitaria. Que hoy podamos consultarlo en línea desde cualquier lugar del mundo es el último capítulo —por ahora— de ese viaje de casi cinco siglos.

La historia tiene una moraleja incómoda: si el barco no hubiera sido capturado, el códice habría llegado a España, donde quizá se habría perdido en algún archivo, o conservado. La piratería, paradójicamente, lo puso en manos de quienes lo preservaron. La historia de los documentos, como la de las personas, está hecha de accidentes.

Leer el Mendoza hoy: guía para el lector moderno

¿Cómo se acerca un lector del siglo XXI al Códice Mendoza? La buena noticia es que nunca fue tan fácil: el facsímil de Berdan y Anawalt está en bibliotecas de todo el mundo, y las versiones digitales permiten hojearlo página por página en alta resolución, con zoom para examinar cada glifo. La mala noticia es que, sin guía, el lector se pierde: son 71 folios de pintura densa en un código que no es el nuestro.

El primer consejo es empezar por la tercera sección, la de la vida cotidiana. Sus escenas —el nacimiento, la escuela, la boda, la guerra— son las más legibles para un ojo moderno, porque representan acciones humanas reconocibles. Una vez familiarizado con el estilo de los pintores, el lector puede pasar a la sección histórica: seguir reinado por reinado la sucesión de los tlatoque, identificar los glifos de sus nombres, contar los años de cada

reinado. Y por último, la sección de tributo: la más exigente, pero también la más gratificante cuando se aprende a leer las cantidades y se descubre que aquellos puntos y banderas son una contabilidad exacta.

El segundo consejo es leer con las glosas, pero contra las glosas: usar las explicaciones en castellano como primera aproximación, pero verificar siempre con la imagen, porque el glosador a veces se equivocaba. El tercer consejo es comparar: tener a mano la Matrícula de Tributos —también disponible en facsímil— y cotejar las páginas correspondientes agudiza enormemente la lectura.

Y el cuarto consejo es el más importante: tomarse su tiempo. Un códice no se hojea como una revista; se contempla como un cuadro y se descifra como un enigma. Cada página bien leída deja una recompensa: de pronto, un glifo que era un garabato se vuelve un nombre —"aquí dice Coatepec"—, y el lector siente el escalofrío del descifrador. Ese escalofrío, multiplicado por cientos de investigadores durante un siglo, es lo que ha devuelto la voz a los libros pintados.

Tenochtitlan en 71 folios: la ciudad que el Mendoza revela

Leído con atención, el Códice Mendoza es también un retrato de Tenochtitlan, la ciudad que lo produjo. No hay en él vistas panorámicas ni planos —los tlacuilos no dibujaban mapas urbanos a la europea—, pero la información dispersa en sus páginas permite reconstruir la capital del imperio con una viveza notable.

La sección histórica muestra el palacio como centro del mundo: los tlatoque entronizados, los consejos, las recepciones de

embajadores, las ceremonias del templo mayor. La sección de tributo muestra la ciudad como centro de un imperio económico: los almacenes del palacio —los petlacalli— donde se guardaban las mantas, el maíz y las plumas que llegaban de las provincias; los funcionarios que registraban cada entrega; la redistribución hacia el ejército, los templos y la nobleza. Y la sección de la vida cotidiana muestra la ciudad vivida: los barrios —calpulli— con sus escuelas y sus templos locales, los mercados, las casas, las calles de agua.

Hay detalles que solo el Mendoza conserva. Sabemos por sus páginas cómo se vestía cada rango social, porque la sección de tributo pinta los trajes con precisión: los trajes de guerrero con sus insignias, las mantas de los nobles con sus diseños, la ropa del pueblo. Sabemos cómo se armaba un guerrero, qué escudos y qué divisas correspondían a cada grado militar. Sabemos qué comía la gente común y qué se servía en los banquetes del palacio. Es historia material pintada: un inventario visual de una civilización.

Y hay algo más sutil: el Mendoza transmite la autoimagen de la ciudad. Tenochtitlan se presenta a sí misma como el centro ordenado de un mundo ordenado: los reyes en sucesión legítima, las provincias tributando puntualmente, las familias viviendo según la norma. Es propaganda, sin duda, pero es la propaganda de una ciudad que se creía —y en muchos sentidos era— la más grande y mejor organizada de su mundo. Cuando Cortés y Bernal Díaz describieron Tenochtitlan con asombro, estaban viendo la ciudad que el Mendoza había pintado por dentro.

Las tres lecturas del Mendoza

El Códice Mendoza ha sido leído de tres maneras distintas a lo largo de su historia, y cada lectura revela tanto al lector como al libro.

Repasarlas es repasar la historia de la mirada europea sobre el mundo indígena.

La primera lectura fue la colonial-administrativa: los funcionarios del virrey hojearon el manuscrito buscando datos prácticos —¿cuánto tributa tal provincia?, ¿quiénes son los señores locales?—. Para ellos, el Mendoza era un manual de gobierno, y las glosas en castellano eran lo importante; la pintura era un adorno exótico. Esta lectura, utilitaria y superficial, dominó durante dos siglos: el códice dormía en bibliotecas europeas, consultado de vez en cuando por curiosos.

La segunda lectura fue la anticuaria-romántica del siglo XIX: Kingsborough y sus contemporáneos vieron en el Mendoza un monumento misterioso de una civilización perdida, y lo reprodujeron en facsímiles monumentales. Su interpretación era fantasiosa —Kingsborough creía que los mexicanos descendían de las tribus perdidas de Israel—, pero su labor de difusión fue invaluable: por primera vez, el manuscrito circulaba entre estudiosos de todo el mundo.

La tercera lectura es la científica, del siglo XX a hoy: Berdan, Anawalt y sus sucesores leen el Mendoza como lo que es —un documento histórico complejo, con capas de autoría, intereses y silencios—. Esta lectura combina la epigrafía, la historia económica, la antropología y la crítica de fuentes, y no busca ni datos rápidos ni misterios románticos, sino comprensión. Es la lectura más exigente y la más fructífera: cada década añade una capa nueva de comprensión.

¿Habrá una cuarta lectura? Probablemente: la de las comunidades indígenas que reclaman su patrimonio y leen el Mendoza no como

objeto de estudio, sino como memoria propia. Esa lectura apenas comienza, y promete cambiar de nuevo lo que creemos saber del manuscrito. Los libros, como los pueblos, no terminan de decir lo que tienen que decir.



El Códice Mendoza es, en suma, tres libros en uno: una historia oficial, un presupuesto imperial y un retrato de la vida cotidiana. Ningún otro documento del siglo XVI ofrece tanto sobre una civilización americana. Pero el Mendoza, con ser el más completo, no está solo: a su alrededor existe toda una familia de códices, cada uno con su historia de supervivencia, que el próximo capítulo recorre.

Capítulo 4 — Otros códigos de la tradición

El Códice Mendoza es la estrella más brillante de una constelación. A su alrededor gravitan decenas de manuscritos pintados —algunos prehispánicos, la mayoría coloniales— que conservan fragmentos de la memoria nahua: migraciones, genealogías, mapas, rituales, tributos locales, pleitos de tierras. Cada uno tiene su propia historia de supervivencia, a menudo novelesca, y juntos forman el archivo pictográfico más rico de la América antigua. Este capítulo presenta a los más importantes y cuenta la otra historia: la de cómo tantos libros se perdieron y cómo los que quedan fueron rescatados.

Una aclaración de método antes de empezar: cuando hablamos de "códices", hablamos de manuscritos concretos, cada uno con su soporte, su fecha, su historia y sus problemas de interpretación. Este capítulo los presenta de uno en uno, como personajes de una novela coral, porque esa es la mejor manera de entenderlos: no como "ejemplos" de una categoría, sino como sobrevivientes con biografía. Al final, el lector tendrá un mapa de la familia —quién es quién, dónde está cada uno, qué cuenta— y podrá seguir explorando por su cuenta.

Conviene empezar con una cifra que duele: de los miles de libros que debieron existir en las bibliotecas de Tenochtitlan, Texcoco y los demás señoríos, solo se conserva una quincena de códices

prehispánicos de todo Mesoamérica, y apenas un puñado de ellos es de tradición nahua del centro de México. Todo lo demás —la inmensa mayoría— se perdió: quemado por conquistadores y frailes, podrido por la humedad, devorado por los insectos, desechado por quienes ya no sabían leerlo. Los códices coloniales son más numerosos, varios cientos, porque se siguieron pintando durante dos siglos; pero también ellos han sufrido pérdidas terribles. Cada códice que hoy podemos abrir es un sobreviviente, y su supervivencia casi siempre se debe a una cadena de casualidades y de personas que decidieron conservarlo.

La Tira de la Peregrinación y el Códice Boturini

Hay un manuscrito que todo mexicano debería conocer, porque narra el origen mismo de su nación: la Tira de la Peregrinación, también llamada Códice Boturini por el anticuario italiano que lo rescató en el siglo XVIII. Es una tira de papel amate de más de cinco metros de largo, plegada en biombo, pintada por una sola mano con un estilo sobrio y elegante, que cuenta la migración de los mexicas desde la mítica Aztlán hasta la fundación de Tenochtitlan.

La lectura avanza siguiendo un sendero de huellas de pies —la convención gráfica del viaje— que serpentea por la tira. Vemos la salida de Aztlán, la isla blanca con sus siete cuevas; las etapas del camino marcadas por los glifos de cada lugar y los años que duró cada estancia; los portentos y las discordias internas; la llegada al lago de Texcoco y el prodigio final: el águila sobre el nopal. Es la historia fundacional del pueblo mexica, la que legitimaba su derecho a la tierra y a su imperio, pintada con la economía de medios de un gran narrador: cada escena dice lo esencial y nada más.

El Boturini se pintó probablemente en la primera mitad del siglo XVI, ya en época colonial, pero copiando una tradición prehispánica. Su historia posterior es una novela: pasó por manos de cronistas, anticuarios y coleccionistas; Lorenzo Boturini lo reunió en el siglo XVIII como parte de su gran colección de antigüedades mexicanas, que le fue confiscada por las autoridades; el manuscrito sobrevivió a incendios, traslados y olvidos, y hoy se custodia en el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México, donde puede verse desplegado en una vitrina. Verlo es ver la memoria de un pueblo extendida como un camino.

Muy cercano en espíritu es el Códice Azcatitlan, otra historia de la migración con un estilo más ingenuo y colorido, y el Códice Mexicanus, que combina la historia mexicana con elementos del calendario cristiano en un fascinante ejercicio de sincronización de dos mundos.



El Códice Florentino: la enciclopedia franciscana

Si el Mendoza es la obra maestra de la etnohistoria, el Códice Florentino es la enciclopedia: doce libros, más de dos mil páginas, miles de ilustraciones, todo el saber del mundo nahua recogido por un fraile franciscano y sus colaboradores indígenas entre 1540 y 1580. Su autor intelectual fue fray Bernardino de Sahagún, que llegó a la Nueva España en 1529 y dedicó su vida a una empresa sin precedentes: documentar sistemáticamente la lengua, la

religión, la historia natural, la medicina, la moral y las costumbres de los nahuas antes de que desaparecieran.

El método de Sahagún era revolucionario para su época. Reunió a ancianos sabios de Tlatelolco, Texcoco y otras localidades, les hizo preguntas siguiendo un cuestionario, y sus colaboradores —jóvenes indígenas formados en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, que dominaban el náhuatl, el latín y el castellano— registraron las respuestas en náhuatl con el alfabeto latino y las ilustraron con pinturas al estilo de los tlacuilos. El resultado es un texto bilingüe: columna de náhuatl y columna de castellano, con cerca de dos mil quinientas ilustraciones que son, en sí mismas, un códice dentro del códice.

Los doce libros abarcan los dioses, las ceremonias, los agüeros, la astronomía, la retórica moral, la historia natural —plantas, animales, minerales—, los señores y su gobierno, los mercaderes, los oficios, y la historia de la conquista narrada desde el lado mexica. Es la fuente más rica que existe sobre la cultura nahua, y sin ella nuestro conocimiento sería una fracción de lo que es. Pero hay que leerla con criterio: Sahagún era un fraile del siglo XVI que buscaba extirpar la idolatría, y su obra está atravesada por esa intención. Los informantes, a su vez, adaptaban sus respuestas a lo que el fraile quería oír. El Florentino es un diálogo —a veces un forcejeo— entre dos mundos, y el historiador debe escuchar las dos voces.

El manuscrito original, en papel europeo y encuadernado en tres volúmenes, terminó en la Biblioteca Laurenciana de Florencia —de ahí su nombre—, donde se conserva. Su edición moderna de referencia, preparada por Charles Dibble y Arthur Anderson a mediados del siglo XX, puso el texto náhuatl y su traducción inglesa

al alcance de los investigadores de todo el mundo. En México, la edición facsimilar ha permitido que nuevas generaciones de estudiosos trabajen directamente sobre las páginas.

Junto al Florentino hay que mencionar sus hermanos menores: el Códice Matritense, con materiales preparatorios de la misma investigación, y los Primeros Memoriales, el borrador inicial del proyecto. Y en la misma tradición franciscana, aunque de autoría indígena más directa, el Códice de la Cruz-Badiano: un herbario medicinal escrito en latín por el médico indígena Martín de la Cruz y traducido por Juan Badiano en 1552, con bellísimas ilustraciones de plantas, que demuestra que el saber botánico nahua circulaba ya en las redes intelectuales europeas del Renacimiento.

La destrucción: hogueras sobre la memoria

No se puede hablar de los códices sin hablar de su destrucción, porque la forma en que se perdieron explica por qué los que quedan son tan valiosos. La quema de libros indígenas no fue un accidente ni un exceso aislado: fue una política, sostenida durante décadas por conquistadores, frailes y funcionarios que veían en los códices la prueba viva de la idolatría.

Los primeros en quemar fueron los soldados. En los años de la conquista, los libros se destruían como botín inútil o como objetos sospechosos: los testimonios hablan de bibliotecas palaciegas arrasadas junto con los palacios que las guardaban. Después vinieron los frailes, con una lógica más sistemática. Para los evangelizadores, los códices rituales eran manuales del demonio: contenían los nombres de los dioses, las fechas de las fiestas, los ritos que había que extirpar. Quemarlos era, a sus ojos, una obra de misericordia, arrancar de raíz la religión antigua para plantar la

nueva.

El episodio más infame ocurrió fuera del centro de México, pero ilustra la mentalidad de la época: en 1562, fray Diego de Landa ordenó en Maní, Yucatán, un auto de fe en el que se quemaron decenas de códices mayas junto con ídolos y huesos de antepasados. Landa, paradójicamente, escribió después una de las mejores descripciones de la cultura maya: destruyó los libros y luego intentó reconstruir con palabras lo que había quemado. En el centro de México, el arzobispo Juan de Zumárraga —primer obispo de México— es señalado por varias fuentes como responsable de grandes quemas de manuscritos indígenas en los años treinta del siglo XVI, aunque los historiadores discuten los detalles. Lo cierto es que, entre unos y otros, las bibliotecas del mundo nahua desaparecieron casi por completo en una generación.

Hubo, sin embargo, matices. No todos los frailes quemaban: algunos, como Sahagún, Motolinía y Durán, conservaron y estudiaron los códices porque los necesitaban para su trabajo evangelizador y porque, con el tiempo, desarrollaron un genuino interés intelectual por la cultura que documentaban. Y no todos los libros eran igualmente perseguidos: los registros de tributo y los mapas de tierras se conservaron porque eran útiles para la administración; los libros rituales, en cambio, se buscaron para destruirlos. Esa selección sesgada explica por qué los códices prehispánicos que sobreviven son casi todos rituales y adivinatorios del grupo Borgia —los que lograron esconderse— mientras que de los anales y los registros estatales prehispánicos no queda prácticamente nada en original.



El rescate: anticuarios, museos y facsímiles

Si los códices sobrevivieron, fue gracias a una larga cadena de rescatadores. Los primeros fueron los propios indígenas, que escondieron libros en cuevas, en casas particulares y en los archivos de sus pueblos; varios códices del grupo Borgia llegaron a Europa en el siglo XVI como curiosidades o como regalos, y esa exportación accidental los salvó de las hogueras americanas. Después vinieron los cronistas y anticuarios novohispanos —como Carlos de Sigüenza y Góngora en el siglo XVII—, que reunieron manuscritos indígenas en sus colecciones privadas con conciencia de su valor histórico.

El siglo XVIII trajo a Lorenzo Boturini, el italiano que recorrió la Nueva España reuniendo la mayor colección de antigüedades mexicanas de su tiempo, y a los ilustrados que empezaron a

estudiar los códices con criterios científicos. El siglo XIX, con las independencias americanas y el auge de la arqueología, vio la publicación de los primeros grandes facsímiles: lord Kingsborough dedicó su fortuna a reproducir los códices mexicanos en volúmenes monumentales, y aunque su interpretación era fantasiosa, sus reproducciones salvaron del olvido muchos manuscritos.

El siglo XX profesionalizó el rescate. La fundación del Museo Nacional de Antropología, las ediciones facsimilares del Fondo de Cultura Económica y de la Universidad Nacional, los proyectos internacionales de digitalización —hoy casi todos los grandes códices pueden consultarse en línea, página por página, en alta resolución— han puesto los manuscritos al alcance de cualquiera. Y la epigrafía moderna, con investigadores que dedican su vida a un solo código, ha logrado leer páginas que durante cuatro siglos fueron mudas.

Queda, sin embargo, una deuda pendiente: la repatriación. La mayoría de los códices prehispánicos se conservan en bibliotecas europeas —Oxford, Florencia, el Vaticano, París, Berlín—, lejos de los pueblos que los crearon. México ha reclamado algunos con éxito y ha negociado facsímiles de alta calidad para otros, pero el debate sobre dónde deben estar los originales sigue abierto. Es una discusión que trasciende lo académico: se trata de quién custodia la memoria de un pueblo.

El grupo Borgia: los códices rituales prehispánicos

Hay un puñado de códices que son anteriores a la conquista y que, por eso mismo, tienen un aura especial: son los únicos libros del mundo nahua que nunca pasaron por manos europeas. Los estudiosos los agrupan bajo el nombre de "grupo Borgia", por el

Códice Borgia, el más famoso de ellos, que se conserva en la Biblioteca Vaticana.

El grupo lo forman el Borgia, el Vaticano B, el Fejérváry-Mayer, el Laud y el Cospi: cinco manuscritos pintados sobre piel de venado, de una belleza y una complejidad extraordinarias. Su contenido es ritual y adivinatorio: son tonalamatl, libros del calendario sagrado de 260 días, con los dioses patronos de cada trecena, los augurios, los ritos y las ofrendas. Sus páginas son de las más densas y enigmáticas del arte americano: dioses de colores imposibles, serpientes emplumadas, esqueletos danzantes, signos de día entrelazados en composiciones que exigen horas de contemplación.

Lo fascinante del grupo Borgia es que no es mexicana del centro, sino de la zona mixteca-puebla, la región cultural que los arqueólogos llaman "estilo Mixteca-Puebla". Eso significa que la tradición del libro ritual era compartida por varios pueblos, con variantes regionales pero con una gramática común. Y significa también que, cuando hablamos de "códices nahuas", estamos simplificando: el mundo del libro pintado era multiétnico, y los mixtecos —cuyos códices genealógicos, como el Nuttall y el Vindobonensis, son obras maestras de la historiografía prehispánica— fueron quizá los más refinados de todos los tlacuilos.

Descifrar el grupo Borgia ha sido uno de los grandes desafíos de la investigación mexicana. Eduard Seler, el sabio alemán de principios del siglo XX, dedicó años a comentar el Borgia página por página, y su comentario sigue siendo una referencia. Hoy, los investigadores combinan la epigrafía, la astronomía, la etnografía de los pueblos actuales y hasta la química de los pigmentos para entender estos libros. Y sin embargo, páginas enteras siguen siendo enigmáticas: los dioses del Borgia guardan sus secretos con una obstinación de

cinco siglos.



Códices de tierras y pleitos: la pintura como prueba legal

No todos los códices coloniales son historias o rituales: hay un género entero de documentos pintados con una finalidad práctica y urgente —defender la tierra—. Cuando la colonización despojó a los pueblos de sus territorios, las comunidades descubrieron que los tribunales españoles aceptaban como prueba los mapas y títulos

pintados al estilo tradicional. Y los tlacuilos, una vez más, pusieron su arte al servicio de su gente.

Nacieron así los "títulos primordiales": documentos que combinaban pintura tradicional con textos alfabéticos en náhuatl, narrando la fundación del pueblo, sus linderos, sus santos patronos y su lealtad a la corona, todo ello para demostrar ante la justicia colonial la legitimidad de sus tierras. Se pintaron cientos, y muchos se conservan en archivos parroquiales y comunales. Su estilo es inconfundible: el glifo antiguo convive con la letra latina, el mapa prehispánico con la iglesia colonial, la memoria indígena con el derecho español.

Junto a los títulos están los mapas de mercedes de tierras, los padrones de tributarios con sus glifos personales, y los lienzos genealógicos que probaban la nobleza de un cacique para reclamar privilegios. Estos documentos son menos bellos que el Borgia o el Mendoza, pero históricamente son igual de valiosos: muestran la tradición del libro pintado viva y funcional dos siglos después de la conquista, adaptada a un mundo nuevo pero fiel a su lógica. Y muestran algo más: que los pueblos indígenas no fueron víctimas pasivas del despojo, sino litigantes activos que usaron todas las armas a su alcance, incluida la pintura de sus antepasados.

Para el investigador moderno, estos códices "menores" son una bendición: son miles, están llenos de topónimos y antropónimos, y permiten reconstruir la geografía histórica y social de regiones enteras. La "pintura de pleitos", despreciada durante mucho tiempo por los estudiosos del arte, es hoy uno de los campos más dinámicos de la investigación.

Estos documentos "menores" tienen, además, un valor humano que

los grandes códices no siempre alcanzan: están llenos de gente común. En los padrones aparecen los nombres —y a veces los glifos personales— de cientos de tributarios: campesinos, artesanos, viudas, huérfanos. En los mapas de tierras se ven las parcelas, los caminos, los arroyos de pueblos concretos. Son la historia desde abajo, pintada por escribanos locales que conocían a sus vecinos. Frente a la historia oficial de reyes y conquistas, estos códices ofrecen la historia cotidiana de quienes la vivieron sin salir en los anales.

Y tienen un presente: muchos de estos documentos siguen siendo relevantes para las comunidades. Los títulos primordiales se exhiben en las fiestas patronales, se consultan en disputas agrarias, se copian para las escuelas. No son piezas de museo: son papeles vivos, y las comunidades los tratan como tales. Esa vitalidad es la mejor prueba de que la tradición del libro pintado, aunque transformada, nunca murió del todo en los pueblos.

Los códices mayas: un espejo lejano

Aunque este volumen está dedicado a la tradición nahua del centro de México, sería injusto no mencionar a los parientes lejanos: los códices mayas. Los mayas del período Clásico desarrollaron un sistema de escritura logo-silábico completo —el único de Mesoamérica que registraba la lengua hablada con tanta fidelidad como un alfabeto— y lo usaron en estelas de piedra, cerámica y libros plegados de papel amate.

De sus libros, la destrucción fue aún más completa que en el centro: solo sobreviven tres códices mayas auténticos —el de Dresde, el de París y el de Madrid—, más el fragmento Grolier, de autenticidad debatida durante décadas y hoy aceptada. Los tres

son almanaques rituales y astronómicos de una sofisticación asombrosa: el Códice de Dresde contiene tablas de eclipses y ciclos de Venus calculados con una precisión que rivaliza con la astronomía europea de la época.

¿Por qué mencionarlos aquí? Porque el contraste ilumina a ambas tradiciones. Los mayas escribían más "como nosotros" —con signos para sílabas que se encadenan—, mientras los nahuas pintaban más y escribían menos, confiando la palabra a la memoria del lector. Son dos soluciones distintas al mismo problema, y compararlas ayuda a entender que no hay una sola manera correcta de escribir: hay ecologías de la escritura, adaptadas a cada sociedad, a cada lengua y a cada uso. Y porque la historia de su desciframiento —la epopeya de los epigrafistas que en el siglo XX lograron leer los glifos mayas— es la prueba de que ningún sistema de escritura está condenado al silencio para siempre: si los glifos mayas, más complejos, pudieron leerse, los nahuas también pueden, y de hecho se están leyendo cada vez mejor.

Lo más sorprendente del contraste entre mayas y nahuas es que, pese a sus diferencias, ambos sistemas convivieron y se influyeron durante siglos. En las fronteras culturales —la zona de Puebla-Tlaxcala, la costa del Golfo— circularon escribas, estilos y convenciones; algunos códices muestran rasgos mixtos, y los calendarios eran mutuamente legibles. Mesoamérica fue un ecosistema de escrituras, no un monopolio: la diversidad era la norma, y cada pueblo aportaba su solución al fondo común.

Y hay una lección metodológica: el desciframiento de los glifos mayas —logrado en la segunda mitad del siglo XX por una combinación de genio individual y trabajo colectivo— demostró que ningún sistema está condenado al silencio si se le aplica rigor,

paciencia e imaginación. Los epigrafistas mayas tuvieron que desaprender el prejuicio de que los glifos eran "ideogramas místicos" y aceptar que eran escritura fonética; los nahuatlistas están recorriendo un camino parecido, aceptando que los glifos nahuas son más fonéticos de lo que se creía. Cada desciframiento ilumina al otro, y el futuro de la epigrafía mesoamericana es comparativo.

El Códice Nuttall: la historia mixteca

Si el grupo Borgia muestra la religión pintada, los códices mixtecos muestran la historia pintada, y el más famoso de ellos es el Códice Nuttall —llamado también Tonindeye, "historia de la línea"—. Es una tira de piel de venado pintada por ambos lados, con decenas de páginas, que narra las genealogías y las hazañas de los señoríos mixtecos de Tilantongo y Teozacualco, en la actual Oaxaca.

Su protagonista es el señor 8 Venado, Garra de Jaguar, el gran conquistador mixteco del siglo XI, cuya biografía ocupa buena parte del manuscrito: su nacimiento, sus alianzas matrimoniales, sus conquistas, sus ritos, su muerte. La precisión genealógica es asombrosa: cada personaje lleva su nombre calendárico y su nombre personal, cada matrimonio se registra, cada hijo se coloca en su lugar. Es historia dinástica con el rigor de un registro civil, pintada con un refinamiento gráfico que muchos consideran el más alto del arte del códice.

El Nuttall se conserva en el Museo Británico de Londres, y su historia es otro capítulo de la diáspora de los manuscritos: salió de México en el siglo XIX, pasó por coleccionistas y terminó en Bloomsbury. Su estudio —encabezado en el siglo XX por investigadores como Arthur Miller y continuado por especialistas

mixtecos contemporáneos— ha permitido reconstruir la historia política de la Mixteca prehispánica con un detalle sin paralelo en Mesoamérica.

¿Por qué importa en un volumen sobre la tradición nahua? Porque demuestra que el libro pintado no era un invento mexicano, sino una tecnología compartida por toda Mesoamérica, con variantes regionales. Los mixtecos, de hecho, fueron probablemente los maestros de los nahuas en el arte genealógico: cuando los mexicanos quisieron legitimar sus dinastías, adoptaron convenciones que los mixtecos llevaban siglos perfeccionando. La historia del códice es una historia de intercambios, no de invenciones aisladas.

El refinamiento del Nuttall plantea una pregunta interesante: ¿por qué los mixtecos desarrollaron tanto el género genealógico? La respuesta está en su organización política: la Mixteca era un mosaico de pequeños señoríos que competían entre sí, y en ese mundo fragmentado la legitimidad dinástica era el capital político más valioso. Un señor que podía probar —pintura en mano— que descendía de los fundadores tenía una ventaja decisiva sobre sus rivales. Los códices genealógicos eran, literalmente, títulos de legitimidad, y su precisión obsesiva responde a esa función: cada matrimonio, cada hijo, cada alianza contaba.

Esa función explica también por qué los códices mixtecos sobrevivieron en relativo buen número: eran documentos de poder que las élites locales conservaron celosamente, incluso bajo la colonia, porque seguían sirviendo para reclamar privilegios ante los españoles. La historia del Nuttall es, en el fondo, la historia de cómo la pintura puede ser un instrumento político —y de cómo los instrumentos políticos, cuando son bellos, se convierten en obras de arte—.

Facsímiles y digitalización: el códice en el siglo XXI

Durante cuatro siglos, estudiar un códice exigía viajar a la biblioteca que lo custodiaba y obtener permisos especiales. Hoy, casi todos los grandes manuscritos están disponibles en facsímil o en digital, y esa democratización ha transformado la investigación. Este apartado cuenta brevemente esa revolución.

Los primeros facsímiles monumentales fueron los de lord Kingsborough, en la década de 1830: nueve volúmenes gigantescos, impresos en Londres a un costo ruinoso, que reprodujeron los códices mexicanos conocidos entonces. Kingsborough murió en la cárcel por deudas, pero su obra puso los manuscritos al alcance de los estudiosos europeos y salvó imágenes de códices que luego se deterioraron.

El siglo XX trajo los facsímiles académicos: la editorial ADEVA de Graz publicó ediciones de lujo del Borgia, el Fejérváry-Mayer y otros, con comentarios de los mejores especialistas; el Fondo de Cultura Económica y la UNAM publicaron en México ediciones accesibles del Mendoza, el Florentino y el Boturini; y proyectos como el del Códice Nuttall produjeron reproducciones de calidad museográfica.

Y el siglo XXI trajo la digitalización. La Biblioteca Bodleiana, la Laurenciana, el Vaticano, la Biblioteca Nacional de Francia y el INAH han puesto en línea facsímiles digitales de alta resolución, consultables gratuitamente, con herramientas de zoom, anotación y comparación. Un estudiante en Oaxaca puede hoy examinar el Borgia píxel por píxel sin moverse de su casa; un investigador en Tokio puede cotejar el Mendoza con la Matrícula en pantallas

paralelas.

Esta accesibilidad tiene consecuencias profundas. Primero, multiplica los ojos: donde antes un puñado de especialistas tenía acceso, ahora miles de personas pueden estudiar los manuscritos, y los descubrimientos se aceleran. Segundo, devuelve los códices a sus pueblos: las comunidades indígenas pueden ver los libros de sus antepasados sin pedir permiso a un museo extranjero. Y tercero, plantea nuevos desafíos: la conservación digital, los derechos de imagen, la repatriación virtual. El códice del siglo XXI no es un objeto en una vitrina: es un archivo global, y su futuro se está escribiendo ahora.

El Códice Durán y los cronistas pintores

No todos los que pintaron códices en el siglo XVI eran tlacuilos indígenas: también hubo frailes cronistas que usaron la imagen como herramienta de historia, y el más importante fue el dominico Diego Durán. Su *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, escrita en las décadas de 1570 y 1580, incluye decenas de ilustraciones a color que son, en efecto, un códice colonial de autoría mestiza.

Durán llegó a la Nueva España de niño, aprendió náhuatl a la perfección y dedicó su vida a documentar la historia y la religión de los mexicas, con la intención declarada de combatir la idolatría que, según él, sobrevivía bajo el cristianismo. Para ello reunió informantes indígenas, consultó códices antiguos —algunos hoy perdidos— y encargó ilustraciones que acompañaran su texto. Esas ilustraciones, pintadas por manos indígenas bajo su dirección, muestran dioses, ritos, trajes y escenas históricas con un estilo que mezcla la tradición del glifo con el naturalismo europeo.

El valor del Códice Durán es doble. Como fuente histórica, preserva información de manuscritos perdidos: varios investigadores creen que Durán tuvo acceso a una "crónica X", una historia pictográfica hoy desaparecida de la que también bebieron otros cronistas. Como documento cultural, muestra el momento en que la imagen indígena se pone al servicio de la historia alfabética europea: las ilustraciones ya no son el texto principal, sino el acompañamiento de un relato en castellano. Es el mundo al revés del códice prehispánico, donde la pintura mandaba y la palabra la seguía.

Durán es también un personaje incómodo: su obra respira la mentalidad inquisitorial, y sus descripciones de los ritos están cargadas de horror teológico. Pero esa misma obsesión lo llevó a documentar con un detalle que los cronistas más tolerantes no alcanzaron. Leer a Durán es asomarse a la mente de un hombre dividido entre la fascinación y el rechazo, y sus imágenes —los dioses pintados con colores vivos, los sacrificios descritos sin eufemismos— son el testimonio visual de esa división.

Junto a Durán hay que mencionar a otros cronistas ilustrados: el Códice Tovar, con sus retratos de reyes mexicas; el Códice Ramírez, emparentado con Durán; y las ilustraciones de la Historia de Tlaxcala de Muñoz Camargo. Todos forman una familia de "historias pintadas" coloniales que, sin ser códices en el sentido estricto, prolongan la tradición del libro ilustrado en el nuevo contexto.

Códices en el extranjero: la diáspora de los manuscritos

Hagamos el inventario de la diáspora: ¿dónde están hoy los códices? La lista es un mapa de la historia del coleccionismo europeo. El Mendoza, en la Biblioteca Bodleiana de Oxford. El

Florentino, en la Laurenciana de Florencia. El Borgia y el Vaticano B, en la Biblioteca Apostólica Vaticana. El Fejérváry-Mayer, en Liverpool. El Laud, también en Oxford. El Cospi, en Bolonia. El Nuttall, en el Museo Británico. El de Dresde —maya—, en la Biblioteca de Dresde. Cada ubicación cuenta una historia de viajeros, anticuarios, guerras y legados.

En México quedan los más queridos por el público nacional: el Boturini —la Tira de la Peregrinación—, la Matrícula de Tributos y el Cruz-Badiano, custodiados por el INAH; el Azcatitlan y el Mexicanus, en la Biblioteca Nacional; y cientos de títulos primordiales y mapas coloniales en archivos regionales, parroquiales y comunales. Es un patrimonio considerable, pero los "pesos pesados" prehispánicos están fuera.

Esta distribución alimenta un debate legítimo y apasionado: ¿deberían volver? Los argumentos a favor de la repatriación son morales y culturales: son patrimonio de los pueblos que los crearon, y su lugar natural es México. Los argumentos en contra —o a favor del statu quo— son prácticos: las bibliotecas europeas los han conservado bien durante siglos, los han digitalizado y los ponen a disposición global; un traslado implica riesgos. Entre ambos extremos hay posiciones intermedias: repatriación virtual mediante digitalización de alta calidad, préstamos temporales, custodias compartidas, facsímiles museográficos.

México ha tenido éxitos parciales: algunos manuscritos han vuelto, otros se exhiben en préstamo, y los facsímiles digitales han democratizado el acceso de facto. Pero el debate de fondo —quién es el dueño legítimo de la memoria— sigue abierto, y trasciende a los códices: es el mismo debate de los frisos del Partenón, de los bronce de Benín, de Nefertiti. Los códices son un capítulo

mexicano de una discusión global sobre el patrimonio cultural en un mundo poscolonial.

Sea cual sea el desenlace, hay un consenso creciente: los manuscritos deben ser accesibles para los descendientes de quienes los crearon, en condiciones dignas y sin trabas. La digitalización ha avanzado mucho en esa dirección, pero no la agota: ver un facsímil en pantalla no es lo mismo que estar ante el objeto que un tlacuilo pintó hace quinientos años. La memoria, también, necesita cuerpos.



Los libros, sin embargo, nunca fueron lo único que guardaba la memoria. Detrás de cada códice había una institución viva que lo producía, lo leía y lo transmitía: los sabios. El último capítulo está dedicado a ellos.

Capítulo 5 — Los tlamatinime, guardianes de la memoria

Detrás de cada códice había un lector, y detrás de cada lector había un maestro que le había enseñado a leer. El mundo nahua llamaba tlamatinime —"los que saben cosas", los sabios— a los guardianes profesionales de la memoria colectiva: filósofos, astrónomos, historiadores, poetas y maestros que custodiaban el saber, lo interpretaban y lo transmitían a las nuevas generaciones. Sin ellos, los códices habrían sido pintura muda; con ellos, eran la voz de un pueblo.

La figura del tlamatini nos ha llegado sobre todo a través de los testimonios recogidos por Sahagún y otros cronistas, y a través de los cantos y discursos —los huehuetlatolli, "las palabras de los viejos"— que los informantes dictaron en el siglo XVI. Esos textos dibujan el retrato ideal del sabio, un retrato que conviene leer con cuidado: es una imagen normativa, lo que la sociedad esperaba de sus sabios, y como toda imagen ideal, exagera las virtudes y oculta los defectos. Pero incluso como ideal, revela una concepción del conocimiento que merece respeto: el saber no era un adorno ni un instrumento de poder personal, sino una responsabilidad comunitaria.

Esa responsabilidad tenía un correlato práctico: el tlamatini comía del excedente que producían los demás. La sociedad mexicana sostenía a sus sabios —con tierras, con tributo, con exenciones— a cambio de su saber, en un pacto implícito parecido al que sostiene a las universidades modernas. El pacto funcionaba mientras el saber era útil: el calendario del sabio decía cuándo sembrar, sus anales legitimaban al gobernante, sus discursos formaban a los jóvenes. Cuando la conquista rompió el pacto —¿para qué un calendario ritual bajo el cristianismo? ¿para qué unos anales bajo un virrey?—, los sabios perdieron su sustento y su función, y la tradición se quedó sin base material. Las ideas, también, necesitan economía.

Este capítulo está dedicado a esos hombres —y a las mujeres que los acompañaron en la sombra—, a sus escuelas, a sus métodos y a su pensamiento. Es el capítulo más humano del libro, porque detrás de cada glifo que hemos estudiado había una persona que lo aprendió de otra persona. La cadena de la memoria era, en última instancia, una cadena de maestros y discípulos, y este capítulo cuenta cómo se forjaba cada eslabón.

Los sabios de la palabra florida

El tlamatini ideal, según los textos, era "una luz, una tea, un espejo". Su oficio se describía con una metáfora hermosa: él era quien "pone un espejo delante de los otros", quien hace que la gente se conozca a sí misma. Enseñaba "el buen discurso", la palabra florida —in xóchitl in cuícatl, "la flor y el canto", la poesía—, y con ella formaba el rostro y el corazón de sus discípulos: "da sabiduría a los rostros ajenos", dicen los textos, porque en la concepción nahua la educación era literalmente la formación del

rostro, de la identidad.

Los tlamatime se especializaban. Había sabios del calendario, que dominaban los cálculos de los días y los años y predecían eclipses y ciclos de Venus con una precisión que asombra a los astrónomos modernos; sabios de la historia, que guardaban los anales y las genealogías; sabios de la religión, que conocían los ritos, los mitos y los cantos sagrados; sabios de la medicina, que heredaban el conocimiento de las plantas; y sabios de la palabra, poetas y oradores que componían los cantos que se entonaban en las fiestas. Esta división del saber no era rígida —un gran sabio dominaba varios campos—, pero existía, y cada especialidad tenía sus libros, sus maestros y sus discípulos.

Su autoridad era moral antes que política. El tlamatini no gobernaba: aconsejaba. Estaba cerca del poder —en el palacio, en el templo, en las escuelas— pero su legitimidad venía del saber, no del mando. Los textos insisten en su conducta ejemplar: el buen sabio era sobrio, veraz, prudente, generoso con su conocimiento; el mal sabio —porque también había una imagen del sabio corrupto— era el que usaba el saber para engañar, el que "hace a la gente tomar una cosa por otra". Esa preocupación ética por el uso del conocimiento es uno de los rasgos más admirables de la tradición: el saber obligaba.

El retrato del tlamatini ideal incluye, significativamente, sus vicios potenciales: los textos describen también al mal sabio —el que engaña con su saber, el que usa la palabra para confundir, el que vende su conocimiento al mejor postor—. Esa contrafigura no es un adorno moral: es el reconocimiento de que el saber es poder, y de que el poder corrompe. Una sociedad que se preocupa por el mal uso del conocimiento es una sociedad que lo toma en serio.

Y hay un rasgo final que humaniza al sabio: los textos insisten en que el tlamatini también duda, también se equivoca, también aprende de otros. No es un oráculo infalible, sino un buscador: "el que se hace sabio a sí mismo", dicen algunas fórmulas. Esa humildad epistemológica —saber que no se sabe todo— es quizá la marca más filosófica de la tradición, y la que más nos acerca a estos hombres y mujeres de hace quinientos años.

Los tlamatinime tenían, además, sus propios rituales de transmisión: ceremonias en las que el maestro entregaba simbólicamente el saber al discípulo —el bastón, el libro, la palabra—. Esas ceremonias, descritas en algunos textos, muestran que la transmisión no era solo técnica sino espiritual: recibir el saber era recibir una responsabilidad, y el discípulo juraba usarlo para el bien común. Era una ética profesional con fundamento sagrado.

Y los sabios tenían sus rivalidades: los textos dejan entrever debates entre escuelas, disputas sobre interpretaciones del calendario o de los mitos, competencias poéticas en las fiestas. Esa agonística intelectual —la discusión como motor del saber— es la marca de una tradición viva, no de un dogma fosilizado. Los tlamatinime no repetían mecánicamente: pensaban, discutían, innovaban. Eran intelectuales en el sentido pleno de la palabra.

Las escuelas: calmécac y telpochcalli

El saber no se improvisaba: se enseñaba en escuelas, y el sistema educativo mexica era uno de los más organizados del mundo antiguo. Había dos tipos principales de escuela para los jóvenes. El calmécac, "la casa de la hilera" o "la casa de la disciplina", era la escuela de la élite: allí se formaban los futuros sacerdotes, jueces,

administradores y sabios. La disciplina era severísima —ayunos, vigilias, castigos corporales, trabajo duro— porque se creía que el carácter se forjaba con la austeridad. El telpochcalli, "la casa de los jóvenes", era la escuela del pueblo: allí se formaban los guerreros y los trabajadores, con una disciplina más orientada a la resistencia física y al trabajo comunal.

En ambas escuelas, la educación combinaba lo práctico y lo moral. Los niños aprendían su oficio futuro —las armas, la agricultura, los oficios—, pero también aprendían los cantos, los discursos de los viejos, la historia de su pueblo y las normas de conducta. La memorización era la técnica central: los estudiantes repetían una y otra vez los textos sagrados hasta saberlos de memoria, y los maestros corregían cada error. Era un sistema exigente, pero eficaz: producía jóvenes capaces de recitar de memoria corpus enteros de cantos y discursos.

Las niñas también recibían educación, aunque diferenciada: en el hogar aprendían de sus madres el hilado, el tejido, la cocina y la moral doméstica, y existían escuelas para jóvenes nobles destinadas al servicio de los templos. Los testimonios sobre la educación femenina son más escasos, pero suficientes para saber que la formación del "rostro" no era un privilegio exclusivamente masculino.

Este sistema educativo es el eslabón que une los códices con los tlamatinime: las escuelas producían a los lectores. Un joven que salía del calmécac sabía descifrar los glifos, conocía los relatos que las imágenes evocaban y podía, llegado el momento, leer un códice ante su comunidad. Cuando la conquista destruyó las escuelas y prohibió la enseñanza tradicional, no solo se perdió una institución: se perdió la fábrica de lectores, y con ella, la capacidad de leer los

libros que quedaban.

La diferencia entre las dos escuelas reflejaba —y reproducía— la estratificación social, pero con una válvula de escape: el talento podía cruzar las fronteras. Un joven del telpochcalli que destacaba en la guerra o en el saber podía ascender a cargos reservados a la nobleza, y un noble que fracasaba en el calmécac perdía su posición. Era un sistema jerárquico, pero no hermético: el mérito contaba, y las escuelas eran el mecanismo del mérito.

Y las escuelas eran también espacios de socialización intensa: los jóvenes vivían juntos, sufrían juntos, aprendían juntos, y esas experiencias compartidas forjaban lealtades de por vida. Los compañeros del calmécac serían los futuros gobernantes, sacerdotes y generales; los del telpochcalli, los futuros capitanes y artesanos. Las redes tejidas en la escuela sostenían la cohesión de la élite y del pueblo. Educar, en el mundo nahua, era también tejer la trama social.

La transmisión del conocimiento

¿Cómo se transmitía el saber en una sociedad sin imprenta y con una escritura que no registraba cada palabra? La respuesta es un sistema de múltiples canales redundantes, diseñado —consciente o no— para que el conocimiento sobreviviera a la pérdida de cualquiera de ellos.

El primer canal era la memorización escolar, ya descrita: los textos fundamentales se aprendían de memoria, palabra por palabra, con una fidelidad que los maestros vigilaban celosamente. El segundo canal eran los códices mismos: la estructura pintada que servía de guía y de verificación para la memoria. El tercer canal era la

recitación pública: en las fiestas del calendario, los cantos y los discursos se entonaban ante toda la comunidad, de modo que el saber se renovaba colectivamente varias veces al año; un joven que asistía a las fiestas aprendía, sin proponérselo, el corpus ritual de su pueblo. El cuarto canal era la enseñanza doméstica: los padres transmitían a sus hijos los huehuetlatolli, los discursos de consejo para cada etapa de la vida —el nacimiento, la juventud, el matrimonio, la vejez—, que eran a la vez manual de moral y archivo de la sabiduría práctica.

Este sistema tenía una fortaleza extraordinaria frente al olvido individual: para que un relato se perdiera, tenían que fallar a la vez la memoria de los sabios, los libros pintados, las fiestas públicas y la enseñanza familiar. Y tenía una debilidad estructural frente a la conquista: todos los canales dependían de instituciones —escuelas, templos, fiestas, familias extensas— que la colonización dismanteló de manera deliberada. Los frailes lo entendieron con claridad: para extirpar la religión antigua no bastaba quemar libros; había que prohibir los cantos, clausurar las escuelas, sustituir las fiestas. Y lo hicieron.

Sin embargo, la transmisión no se interrumpió del todo. En los pueblos, las familias siguieron contando las historias; los cantos se adaptaron a las fiestas cristianas y sobrevivieron disfrazados; los conocimientos de medicina, de agricultura y de astronomía se transmitieron en la práctica diaria, sin necesidad de escuelas. Y cuando, en el siglo XX, los investigadores empezaron a trabajar con las comunidades nahuas contemporáneas, encontraron que muchos hilos de la tradición seguían vivos: palabras, relatos, técnicas, formas de contar el tiempo. La cadena se había adelgazado hasta casi romperse, pero no se rompió.

La redundancia del sistema tenía, además, una función social: hacía del saber un bien común. Como el conocimiento circulaba por varios canales —la escuela, el libro, la fiesta, la familia—, nadie podía monopolizarlo por completo. Ni siquiera el Estado, con ser el gran productor de libros oficiales, controlaba los cantos de las fiestas ni los consejos de los abuelos. Esa distribución era una garantía de libertad intelectual: si el palacio imponía una versión oficial, los pueblos conservaban la suya en sus lienzos y sus cantos.

Y la transmisión tenía sus ritos de paso: el niño que terminaba su formación, el joven que se convertía en maestro, el sabio que designaba a su sucesor. Esos ritos marcaban la continuidad de la cadena y le daban solemnidad: transmitir el saber no era un trámite, era una ceremonia. Cuando imaginamos la "transmisión del conocimiento" en abstracto, conviene recordar que, para los nahuas, era una sucesión de actos concretos —una mano que entrega un libro, una voz que enseña un canto, un anciano que nombra a su heredero— repetidos durante generaciones.

La filosofía náhuatl: el pensamiento de los sabios

Los tlamatinime no solo guardaban datos: pensaban. Y lo que pensaban merece el nombre de filosofía. El investigador que más hizo por demostrarlo fue Miguel León-Portilla, quien en su obra clásica reunió los textos que revelan una reflexión sistemática sobre el mundo, el hombre y lo divino. Sus conclusiones, debatidas pero influyentes, dibujan el retrato de una tradición intelectual comparable a las de otros pueblos antiguos.

La pregunta central de esa filosofía era la del sentido: ¿qué es lo verdadero en un mundo donde todo "se acaba como la flor"? Los cantos nahuas vuelven una y otra vez sobre la fugacidad de la vida

—"¿acaso de verdad se vive en la tierra?"— y los sabios respondían con la doctrina de la "flor y el canto": solo lo bello y lo verdadero, la poesía y el saber, dan permanencia a lo efímero. Era una respuesta estética y ética a la angustia existencial, y los poemas que la expresan están entre lo más hondo de la literatura universal.

Los tlamatime también pensaban sobre los dioses. Lejos del politeísmo ingenuo que les atribuyeron los frailes, los textos sugieren una reflexión sofisticada: detrás de la multitud de dioses, algunos sabios intuían una unidad, un principio dual —Ometeotl, "el dios dos"— del que todo procedía. Y pensaban sobre el conocimiento mismo: distinguían entre el saber de oídas y el saber probado, entre la opinión y la verdad, con un vocabulario epistemológico propio.

Hay que ser prudentes: estos textos nos llegan filtrados por informantes del siglo XVI y por frailes con su propia agenda, y algunos estudiosos advierten contra idealizar a los tlamatime como "filósofos griegos con plumas". Pero incluso con esas cautelas, el corpus es impresionante: ninguna otra cultura americana nos ha dejado un testimonio tan articulado de su pensamiento. Los sabios nahuas se preguntaron por las mismas cosas que los sabios de Grecia, de China o de la India, y llegaron a respuestas propias, enraizadas en su lengua y en su mundo.

Los cantos: poesía y memoria

Si los códices eran la memoria pintada, los cantos —cuícatl— eran la memoria cantada, y los tlamatime eran sus compositores y guardianes. La poesía náhuatl, conservada en manuscritos coloniales como los Cantares Mexicanos y los Romances de los Señores de la Nueva España, es uno de los legados más bellos del

mundo prehispánico, y funcionaba como un archivo vivo: los poemas preservaban historia, genealogía, filosofía y moral en versos destinados a ser cantados en las fiestas.

La poética náhuatl tiene sus recursos propios. El más característico es el difrasismo: decir una cosa con dos palabras, como in xóchitl in cuícatl, "la flor y el canto", que significa "la poesía". Los difrasismos son fórmulas de alta densidad semántica —atl-tlachinolli, "agua-fuego", significa "la guerra"; in mitl in chimalli, "la flecha y el escudo", también—, y dominarlos era marca del sabio y del poeta. Otro recurso es el paralelismo: repetir una idea con variaciones, como los salmos bíblicos, creando un ritmo hipnótico. Y otro es la imaginería florida: los poemas están llenos de flores, pájaros preciosos, jades y plumas de quetzal, un vocabulario de lo bello que es también un código moral.

Los cantos se interpretaban con música y danza en las fiestas del calendario, ante el pueblo reunido. Esa ejecución pública era, a la vez, arte y archivo: cada fiesta renovaba la memoria colectiva, y los jóvenes aprendían la historia de su pueblo cantándola. Cuando los frailes prohibieron los cantos antiguos, cortaron una de las arterias principales de la transmisión cultural; pero muchos poemas sobrevivieron, copiados en alfabeto latino por escribas indígenas, y hoy podemos leerlos —y hasta cantarlos, porque algunos conservan notación musical—.

Leer un cuícatl hoy es una experiencia extraña y conmovedora: la voz de un poeta muerto hace cinco siglos nos habla de flores que se marchitan, de amigos que ya partieron, de la brevedad de la vida, con una melancolía que no necesita traducción. Los tlamatinime sabían que la flor se marchita; por eso la cantaron, para que al menos el canto quedara.

Los herederos: la tradición hoy

La cadena de los tlamatinime se rompió, pero no del todo. En las comunidades nahuas contemporáneas —en la Sierra de Puebla, en la Huasteca, en Guerrero, en Veracruz— viven los herederos de aquella tradición: ancianos que guardan los relatos, curanderos que conocen las plantas, músicos que tocan los sones antiguos, maestros bilingües que enseñan la lengua a los niños. No se llaman a sí mismos tlamatinime, pero cumplen la misma función: son la memoria viva de sus pueblos.

La academia moderna ha aprendido a trabajar con ellos, no solo sobre ellos. Los mejores estudios actuales sobre códices combinan la epigrafía con la etnografía: el investigador que quiere entender un glifo de maíz conversa con los campesinos que siembran maíz; quien estudia un ritual consulta a quienes todavía lo practican. Ese diálogo ha enriquecido enormemente la lectura de los códices y ha devuelto a las comunidades un protagonismo que la ciencia del siglo XIX les negaba.

Y hay un renacimiento: jóvenes nahuas, mixtecos, mayas y de otros pueblos están aprendiendo a leer los glifos de sus antepasados, pintando nuevos códices, enseñando la escritura antigua en talleres y escuelas. No es una reconstrucción folklórica: es una reapropiación. Después de cinco siglos en que los libros de sus abuelos estuvieron en museos extranjeros y en ediciones académicas, los descendientes de los tlacuilos están recuperando su herencia. El círculo se cierra: la memoria pictográfica vuelve a las manos que la crearon.

Ese renacimiento tiene rostros concretos: el joven mixteco que aprende a leer el Nuttall y descubre la historia de su pueblo; la

maestra nahua que enseña a sus alumnos a pintar glifos con cochinilla y amate; el programador zapoteco que diseña una tipografía de glifos para celulares. No son reconstrucciones nostálgicas: son apropiaciones creativas, que usan la herencia para construir futuro. La tradición no se repite: se continúa.

Y tiene también una dimensión política: reclamar los códices —física o virtualmente— es reclamar el derecho a la propia historia. Durante siglos, otros contaron la historia de los pueblos indígenas; ahora, los pueblos la cuentan ellos mismos, con sus libros como prueba. Los tlamatinime creían que formar el rostro era la tarea suprema; sus herederos están formando el rostro de sus pueblos para el siglo XXI, y los viejos libros pintados son su espejo.

Los huehuetlatolli: la palabra de los viejos

Entre los tesoros que nos dejaron los informantes del siglo XVI hay un género que condensa la sabiduría práctica de los tlamatinime: los huehuetlatolli, "las palabras de los viejos", discursos de consejo para cada momento de la vida. Sahagún y otros cronistas recogieron decenas de ellos, y su lectura es una de las experiencias más directas del pensamiento nahua: es como escuchar a un abuelo de hace quinientos años.

Los hay para el nacimiento: el padre habla al recién nacido —que no entiende, pero la comunidad sí— sobre la dureza de la vida que le espera y la dignidad con que debe enfrentarla. Los hay para la juventud: exhortaciones a la templanza, al trabajo, al respeto a los mayores, con una retórica de la moderación que recuerda a los filósofos estoicos. Los hay para el matrimonio: consejos a los novios sobre la fidelidad, la paciencia y el gobierno de la casa, de una sensatez conmovedora. Los hay para los gobernantes: discursos de

entronización que recuerdan al nuevo señor sus deberes —la justicia, la protección de los débiles, la humildad ante los dioses— con una exigencia moral que avergonzaría a muchos políticos modernos. Y los hay para la muerte: palabras de consuelo que hablan del viaje al más allá con una serenidad admirable.

El estilo de los huehuetlatolli es inconfundible: frases paralelas, difrasismos, imágenes floridas, un ritmo solemne. No son improvisaciones: son piezas literarias memorizadas y transmitidas, parte del currículo de las escuelas y de la educación familiar. Su existencia prueba algo importante: que la "filosofía" náhuatl no era solo especulación de sabios, sino sabiduría aplicada a la vida diaria, enseñada sistemáticamente a cada generación.

Leerlos hoy produce un efecto curioso: la distancia de cinco siglos se disuelve, y uno se descubre asintiendo ante consejos que podrían darlos un abuelo actual. Esa continuidad humana es quizá el legado más vivo de los tlamatinime: nos recuerdan que, bajo las plumas y los glifos, había personas que se preocupaban por las mismas cosas que nosotros —cómo educar a los hijos, cómo gobernar con justicia, cómo morir con dignidad—.

El calmécac por dentro: un día de escuela

¿Cómo era un día en el calmécac, la escuela de la élite? Las fuentes —Sahagún, Durán, los informantes de Tlatelolco— permiten reconstruirlo con bastante detalle, y el cuadro que emerge es de una exigencia que hoy nos parecería extrema.

El día empezaba antes del amanecer: los alumnos se levantaban en la oscuridad, se bañaban con agua fría y barrían el templo y los patios —el barrer era un acto ritual, no solo de limpieza—. Luego

venían las ofrendas y los cantos matutinos, y después el estudio: memorización de los cantos sagrados, de los discursos de los viejos, de las historias del pueblo; instrucción en el calendario y en la escritura; lecciones de moral y de retórica. Al mediodía, una comida frugal; por la tarde, ejercicios físicos, manejo de armas para los futuros guerreros, trabajos manuales. Al anochecer, más cantos, más estudio, y a dormir sobre petates duros, con ayunos frecuentes y vigiliias periódicas.

La disciplina era severa: los castigos incluían azotes, pinchazos con púas de maguey, exposición al humo de chile y otras penas que hoy calificaríamos de maltrato. Pero hay que entender su lógica: el calmécac formaba a la élite gobernante y sacerdotal, y creía que solo el dominio del cuerpo preparaba para el mando. Los alumnos lo aceptaban como parte de un pacto: a cambio del sufrimiento, recibían el saber más valioso de su sociedad y el acceso a los cargos más altos.

No todos terminaban: muchos abandonaban o eran expulsados, y solo los más capaces llegaban a ser tlamatinime, sacerdotes o funcionarios. Pero incluso los que no completaban la formación salían con un bagaje —los cantos memorizados, la historia aprendida, la disciplina interiorizada— que los marcaba de por vida. El calmécac era una máquina de producir memoria: cada generación de graduados era un archivo viviente, y la sociedad entera descansaba sobre esos archivos.

Cuando imaginamos a un tlamatini leyendo un códice ante su auditorio, imaginemos también al niño que fue: levantándose de madrugada, barriendo el patio a oscuras, repitiendo versos hasta saberlos de memoria. La sabiduría del sabio se forjó en la disciplina del escolar.

Ometeotl y la dualidad: la teología de los sabios

Detrás de la multitud de dioses del panteón nahua —Huitzilopochtli, Tláloc, Quetzalcóatl, Tezcatlipoca y decenas más—, los tlamatinime intuían, según varios textos, un principio único y dual: Ometeotl, "el dios dos", señor y señora de la dualidad, origen de todo lo que existe. Esta doctrina, si los textos la reflejan fielmente, convertiría a la religión náhuatl en algo mucho más sofisticado que el politeísmo ingenuo que describieron los frailes.

La idea es de una elegancia filosófica notable: la realidad nace de la dualidad —masculino y femenino, luz y oscuridad, vida y muerte—, y esa dualidad primordial es a la vez una y doble, como las dos caras de una moneda. Los dioses del panteón serían manifestaciones o aspectos de ese principio, no entidades independientes. Algunos textos hablan de Ometeotl como "madre y padre de los dioses", que habita en el lugar más alto del cosmos y de quien todo procede y a quien todo vuelve.

Hay que manejar esta doctrina con prudencia. Los textos que la mencionan son escasos y tardíos, recogidos en el siglo XVI, y algunos estudiosos sospechan que los informantes —o los frailes— proyectaron sobre la religión antigua categorías cristianas: un dios supremo único suena sospechosamente conveniente para el diálogo con los evangelizadores. Otros defienden que la doctrina es genuina y que refleja la teología de una élite intelectual, distinta de la religión popular de los dioses múltiples.

Sea cual sea la verdad —y probablemente haya algo de ambas—, el debate mismo es revelador: muestra que la religión nahua tenía niveles, como todas las grandes religiones: una religión popular de dioses, fiestas y ofrendas, y una reflexión teológica de sabios que

buscaba la unidad detrás de la multiplicidad. Esa estructura de niveles es la marca de una tradición religiosa madura, no de una superstición primitiva. Y nos recuerda, una vez más, que detrás de los códices había pensadores, no solo pintores.

La doctrina de Omēteotl tiene, además, una expresión plástica que los códices registran: varias imágenes del grupo Borgia muestran figuras duales —mitad masculina y mitad femenina, mitad viva y mitad esquelética— que los investigadores interpretan como representaciones del principio dual. Esas imágenes son de una audacia conceptual asombrosa: pintar la dualidad no como dos cosas, sino como una sola cosa doble. El arte, aquí, piensa lo que la palabra apenas puede decir.

Y la dualidad no era solo teología: era un principio de organización del cosmos entero. El mundo nahua se dividía en pares complementarios —cielo y tierra, día y noche, hombre y mujer, vida y muerte—, y cada par remitía al principio dual. Entender Omēteotl es entender la gramática profunda de la cosmovisión: todo lo que existe es dos y es uno, y la sabiduría consiste en mantener el equilibrio entre los opuestos. Es una filosofía del equilibrio, no de la victoria de un principio sobre otro, y quizá por eso nos resulta tan contemporánea.

Nezahualcōyotl: el rey sabio

Si hubo un tlamatini que encarnó el ideal del sabio, fue Nezahualcōyotl, señor de Texcoco entre 1431 y 1472: rey, poeta, ingeniero, legislador y filósofo, la figura más admirada de la historia prehispánica después de los grandes tlatoque mexicas. Su vida —novelesca, trágica, triunfal— y su obra poética lo convierten en el emblema de la sabiduría náhuatl.

Nezahualcóyotl —"coyote que ayuna"— llegó al trono tras el asesinato de su padre a manos de los tepanecas y un exilio lleno de peligros, digno de una epopeya. Ya como señor de Texcoco y aliado de los mexicas en la Triple Alianza, transformó su ciudad en un centro cultural: construyó el acueducto de Chapultepec que llevó agua a Tenochtitlan, diseñó los jardines y el palacio de Texcotzingo —una maravilla de ingeniería hidráulica y paisajismo—, promulgó un código de leyes famoso por su severidad y reunió en su corte a poetas, sabios y artistas.

Pero lo que lo inmortalizó fueron sus cantos. Una veintena de poemas atribuidos a Nezahualcóyotl se conservan en los manuscritos coloniales, y son de una hondura filosófica extraordinaria: meditan sobre la fugacidad de la vida, la vanidad del poder, el misterio de lo divino. "Yo, Nezahualcóyotl, lo pregunto: ¿acaso de verdad se vive con raíz en la tierra?" —ese verso, citado una y otra vez, condensa la angustia existencial de toda una cultura—. Sus poemas dudan, preguntan, no dan respuestas fáciles: son la voz de un escéptico coronado.

Hay que decirlo con honestidad: la figura de Nezahualcóyotl nos llega idealizada por las crónicas de sus descendientes —notablemente las de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, su bisnieto mestizo—, que lo presentan casi como un filósofo-rey platónico y un precursor del cristianismo. Los historiadores modernos matizan: fue también un gobernante implacable, un aliado del imperialismo mexica, un hombre de su tiempo. Pero incluso despojado de la leyenda, queda un núcleo sólido: un gobernante que escribió poesía filosófica, que construyó obras de ingeniería admirables y que reunió en su corte la flor de la intelectualidad de su época.

Nezahualcóyotl es la prueba viviente de que el ideal del tlamatini no

era una abstracción: hubo quienes lo encarnaron. Y es también un puente hacia el presente: cada año, el premio nacional de literatura de México lleva su nombre, y sus versos se enseñan en las escuelas. El coyote que ayuna sigue hablando, cinco siglos después.

El tlamatini y el sacerdote: dos caminos del saber

Conviene distinguir dos figuras que a veces se confunden: el tlamatini, el sabio, y el sacerdote —el tlenamacac, el que "ofrenda fuego"—. Ambos eran hombres de saber, ambos trabajaban con libros y calendarios, pero sus funciones y sus lealtades eran distintas, y entender la diferencia ilumina la organización intelectual del mundo nahua.

El sacerdote era, ante todo, un oficiante: su tarea era mantener el trato con los dioses mediante ofrendas, sacrificios, cantos y ceremonias. Su saber era ritual y práctico: conocía el calendario para fijar las fiestas, los mitos para fundamentar los ritos, las fórmulas para que la ceremonia fuera eficaz. Su autoridad venía de su función mediadora: sin sacerdotes, los dioses no recibían su alimento y el cosmos se desequilibraba. Era una figura indispensable y temible, rodeada de tabúes y privilegios.

El tlamatini, en cambio, era un pensador y un maestro: su tarea era conocer, interpretar y enseñar. Podía ser sacerdote también —muchos lo eran—, pero su identidad no dependía del oficio ritual, sino del saber. El tlamatini cuestionaba, comparaba, componía poesía, discutía; el sacerdote ejecutaba. Dicho en términos modernos: el sacerdote era el ingeniero del culto, el tlamatini era el investigador y el filósofo.

La distinción no era rígida: en la práctica, las carreras se cruzaban,

y un gran sacerdote solía ser un gran sabio. Pero la existencia misma de la categoría de tlamatini —el que sabe, independientemente de su oficio— revela algo importante: la sociedad nahua reconocía el saber como un valor autónomo, no solo como instrumento del culto o del poder. Esa es la condición de posibilidad de la filosofía, de la ciencia y del arte: que haya personas cuyo oficio sea pensar, y que la sociedad las sostenga para ello.

Tras la conquista, los sacerdotes fueron perseguidos como idólatras, pero los sabios —disfrazados de informantes, de escribanos, de maestros de escuela— sobrevivieron mejor, transmitiendo su saber por canales discretos. Quizá por eso nos llegaron más cantos que rituales, más huehuetlatolli que ceremonias: la sabiduría viaja más ligera que el culto. Y quizá por eso, también, la figura del tlamatini nos resulta más cercana que la del sacerdote: en el sabio que duda y pregunta nos reconocemos; en el sacerdote que sacrifica, nos asomamos a un mundo irrecuperable.

El legado vivo

Llegamos al final de este volumen, y es momento de preguntar: ¿para qué sirve hoy todo esto? ¿Qué le dice a un lector del siglo XXI el sistema de escritura de un pueblo conquistado hace quinientos años?

Le dice, primero, que la escritura no tiene una sola forma. Durante siglos, la historia de la escritura se contó como una marcha triunfal hacia el alfabeto, y los sistemas no alfabéticos se describían como etapas primitivas o callejones sin salida. Los códices desmienten esa historia: muestran un sistema completo, eficaz y bello que resolvió los mismos problemas que el alfabeto —registrar el

lenguaje, fijar la memoria, transmitir el saber— por otros caminos. Esa lección es hoy más relevante que nunca, cuando la comunicación humana vuelve a ser cada vez más visual: los ideogramas de los códices son los antepasados conceptuales de los iconos que usamos cada día en nuestras pantallas.

Le dice, segundo, que la memoria es una construcción colectiva. Los nahuas no confiaron su pasado a un solo libro ni a una sola persona: lo repartieron entre imágenes, voces, escuelas, fiestas y familias. Esa redundancia era su seguro contra el olvido, y aunque el seguro falló ante la violencia de la conquista, la idea sigue siendo válida: una sociedad que quiere recordar necesita más de un soporte para su memoria.

Y le dice, tercero, algo más íntimo: que los libros pueden morir y resucitar. Los códices estuvieron mudos durante siglos, y hoy hablan de nuevo porque hubo personas —indígenas que los escondieron, anticuarios que los coleccionaron, investigadores que aprendieron a leerlos— que se negaron a dejarlos morir. Cada página descifrada es una victoria pequeña contra el olvido, y cada lector nuevo que se asoma a un códice prolonga esa victoria.

Y le dice, cuarto, algo sobre nosotros mismos: que la diversidad de la mente humana es más grande de lo que creíamos. Cada vez que aceptamos que hubo —y hay— otras maneras de escribir, de pensar, de recordar, nuestra propia manera se vuelve menos absoluta y más humana. Los códices no son curiosidades de un pasado remoto: son la prueba de que la inteligencia humana encuentra caminos distintos para los mismos fines, y de que todos esos caminos merecen respeto. Estudiarlos no es solo hacer historia: es aprender a pensar de otra manera.

Los tlamatinime creían que la educación era dar forma al rostro de los otros. Si este libro logra que el rostro de los antiguos pintores de libros se vuelva un poco más nítido en nuestra memoria, habrá cumplido su cometido. La memoria pictográfica de México no es un archivo muerto: es una invitación a mirar —a mirar de verdad— los libros que un pueblo pintó para no olvidar quién era.

Los tlamatinime creían que la educación era dar forma al rostro de los otros. Si este libro logra que el rostro de los antiguos pintores de libros se vuelva un poco más nítido en nuestra memoria, habrá cumplido su cometido. La memoria pictográfica de México no es un archivo muerto: es una invitación a mirar —a mirar de verdad— los libros que un pueblo pintó para no olvidar quién era.

Glosario de términos en náhuatl

Aztlán — "Lugar de garzas" o "lugar de blancura". Tierra mítica de origen de los mexicas.

Calmécac — Escuela de la nobleza, donde se formaban sacerdotes, gobernantes y jueces.

Calpixque — Funcionario encargado de la recaudación de tributos en las provincias.

Calpulli — Clan o barrio; unidad básica de organización social y territorial.

Chinampa — Plataforma agrícola construida sobre el lago; "jardín flotante".

Cihuacóatl — "Mujer Serpiente". Segundo al mando del imperio, encargado de la administración interna.

Códice — Manuscrito pictográfico en papel de amate o piel de venado.

Cuauhtli — Águila; orden militar de los guerreros águila.

Huehuetlatolli — "Discursos de los ancianos". Máximas morales y reflexiones filosóficas.

Huitzilopochtli — Dios tutelar de los mexicas; el sol en su aspecto

guerrero.

Macehualtin — El pueblo común; base agrícola y artesanal de la sociedad.

Mexica — Nombre que se daban a sí mismos los mal llamados "aztecas".

Mictlan — El inframundo, lugar de los muertos.

Náhuatl — Lengua de los mexicas, aún hablada por más de un millón de personas.

Ocelotl — Jaguar; orden militar de los guerreros jaguar.

Ometeotl — "Dios Dual". Principio creador supremo, de naturaleza abstracta.

Pipiltin — La nobleza hereditaria.

Pochteca — Comerciante profesional de larga distancia; también espía y embajador.

Quetzalcóatl — "Serpiente Emplumada". Dios de la sabiduría, el viento y la vida.

Telpochcalli — Escuela del pueblo común, donde se formaban los guerreros.

Tezcatlipoca — "Espejo Humeante". Dios de la noche, la magia y el destino.

Tianguis — Mercado.

Tlacotin — Esclavo; condición no hereditaria ni necesariamente permanente.

Tláloc — Dios de la lluvia y del agua.

Tlamatinime — "Los que saben". Sabios guardianes de la memoria y

el conocimiento.

Tlatoani — "El que habla". Gobernante supremo.

Tonalpohualli — Calendario ritual de 260 días.

Triple Alianza — Pacto de Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan (1428), base del imperio.

Xiuhpohualli — Calendario solar de 365 días.

Línea de tiempo

1110 (tradición) — Salida de Aztlán e inicio de la peregrinación mexicana.

1325 — Fundación de México-Tenochtitlan en el islote del lago de Texcoco.

1376 — Acamapichtli, primer tlatoani de Tenochtitlan.

1428 — Derrota de Azcapotzalco y formación de la Triple Alianza (Tenochtitlan, Texcoco, Tlacopan).

1440-1469 — Reinado de Moctezuma Ilhuicamina; expansión del imperio.

1450-1454 — Gran hambruna; se institucionalizan las guerras floridas.

1486-1502 — Reinado de Ahuízotl; el imperio alcanza su máxima extensión.

1502-1520 — Reinado de Moctezuma Xocoyotzin.

1519 — Hernán Cortés desembarca en Veracruz; alianza con Tlaxcala.

1519 — Los españoles entran a Tenochtitlan (8 de noviembre).

1520 — La Noche Triste (30 de junio); muerte de Moctezuma.

1521 — Caída de Tenochtitlan (13 de agosto); fin del imperio

mexica.

1521-1821 — Época virreinal; el náhuatl es lengua franca de la Nueva España.

1821 — Independencia de México; el águila del mito fundacional inspira el escudo nacional.

1910-1920 — Revolución Mexicana; revaloración del pasado indígena.

1978 — Hallazgo fortuito que inicia el Proyecto Templo Mayor.

1978-2026 — Excavaciones del Templo Mayor en el corazón de la Ciudad de México.

Hoy — Más de 1.5 millones de hablantes de náhuatl; las chinampas de Xochimilco siguen en producción.

Bibliografía comentada

Soustelle, Jacques. La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista. Fondo de Cultura Económica. — El clásico de la etnohistoria: una reconstrucción vívida y rigurosa de la sociedad mexicana en su apogeo.

León-Portilla, Miguel. Visión de los vencidos. UNAM. — La conquista narrada desde las fuentes indígenas; obra fundamental del pensamiento mexicanista.

León-Portilla, Miguel. La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes. UNAM. — El estudio definitivo del pensamiento de los tlamatinime.

López Austin, Alfredo. Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas. UNAM. — Análisis profundo de la cosmovisión nahua: cuerpo, alma y cosmos.

Hassig, Ross. Aztec Warfare: Imperial Expansion and Political Control. University of Oklahoma Press. — La guerra mexicana como institución política y económica.

Berdan, Frances F. y Patricia Rieff Anawalt. The Codex Mendoza. University of California Press. — Edición académica del código: historia, tributo y vida cotidiana.

Matos Moctezuma, Eduardo. Vida y muerte en el Templo Mayor. INAH. — La arqueología del recinto sagrado de Tenochtitlan.

Townsend, Richard F. The Aztecs. Thames & Hudson. — Síntesis

visual y académica del arte y la cultura mexicana.

Códice Mendoza (c. 1541). Edición digital, Biblioteca Digital UNAM.

— Fuente primaria: el registro pictográfico del imperio.

Los códices: la memoria pictográfica

El sistema de escritura más sofisticado de la América antigua no era alfabético: era pintado. Los códices mesoamericanos son libros de papel amate y piel de venado donde la historia, el tributo y los calendarios quedaron fijados en glifos pictográficos, para ser leídos en voz alta por sabios que portaban la tradición oral.

Este volumen entra al escritorio del mundo nahua: el tlacuilo que fabricaba el papel y molía sus pigmentos, el gran Códice Mendoza, la Tira de la Peregrinación, el Códice Florentino, las hogueras que devoraron bibliotecas y los tlamatinime, los sabios guardianes de la memoria. Un viaje por libros que se niegan a morir.