

## LA MÚSICA EN EL UNIVERSO DE LA CULTURA NÁHUATL

MIGUEL LEÓN-PORTILLA

¿De qué formas estuvo presente la música en el universo de la cultura náhuatl? Regalo de los dioses fue ella en su origen. Acompañó luego su existencia, sus fiestas, sus bailes, cantos y plegarias. La música fomentó su florecer a través de los siglos hasta el día en que el pueblo náhuatl y con él su cultura parecieron morir. Mas, contra lo que pudo pensarse, a pesar de adversidades sin cuento, el pueblo náhuatl en muchos lugares perdura. Se escucha y se escribe una nueva palabra. El pueblo náhuatl sigue amando la música y, puesto de pie, quiere avizorar la vida con esperanza y coraje.

Pero ¿cómo concibieron los nahuas lo que hoy, con un vocablo de origen griego, llamamos su música? Esto sólo podremos vislumbrarlo acercándonos a lo que ellos mismos nos dejaron en relación con su música. Comenzaré diciendo que, como es obvio, otro fue el nombre con que la designaron. Fue uno que la evoca y en cierto modo la reproduce: *tlatzotzonaliztli*, derivado del verbo *tzotzona* que significa dar golpes, hacer resonar. Y también aludían a ella llamándola *tlapitzaliztli*, del verbo *tlapitza*, que quiere decir soplar, aplicado ya al sonido de las flautas. ¿Fue acaso fortuito que estas dos palabras aludieran a la música producida por instrumentos de percusión y de viento?

Para penetrar un poco más en lo que pensaron los nahuas acerca de la presencia de la música en su cultura, hurgaremos en el origen que le atribuyeron. Y para iluminar mejor este asunto, vamos a intentar una comparación sobre lo que los nahuas y los griegos manifestaron acerca de cómo les llegó el gran don de la música.

Como sería de esperarse, las expresiones de la creatividad humana que en la cultura occidental se nombran arte, derecho, discurrir filosófico, entre otras, han sido concebidas de formas muy distintas en otras culturas. Ahondar en esto podrá llevarnos a esclarecer no sólo las diferencias culturales de los varios pueblos y naciones sino también los orígenes y desarrollos de conceptos claves en el ámbito de la cultura universal.

Atenderé así a algunos conceptos que se forjaron en la cultura de los griegos, y a otros, en cierto modo paralelos, que florecieron en la versión náhuatl de la cultura mesoamericana.

Para los griegos lo que hoy llamamos arte fue concebido como *téjne*, vocablo y concepto que significan “lo hecho en forma ajustada o adecuada”, como lo refleja un moderno derivado de esa palabra, el vocablo “técnica”, que implica no hacer algo al azar sino en forma ajustada o adecuada. Los romanos, herederos en esto y en otras muchas cosas de los griegos, tradujeron —según parece lo hizo Cicerón— la palabra *téjne* como *ars* (genitivo: *artis*). Este vocablo denotó en su origen la misma idea de “lo ajustado, adecuado”. Reflejos de tal significación los tenemos en las palabras “articulado, artesano” y obviamente en arte. Y conviene añadir que para los griegos el origen de su *téjne* o, en plural *téjnai*, se atribuía al dios Prometeo. Éste había hurtado el fuego y lo había entregado a los seres humanos y, como se lo reprochó Cratos, les había otorgado así “al que iba a ser padre de todas las artes”.

Los nahuas, para hacer referencia a sus grandes creaciones, desde la agricultura, hasta la pintura y el saber, se valían del término *toltecáyotl*, que significa el conjunto de los logros de los toltecas. Éstos, según se pensaba, habían vivido en una edad dorada que había hecho posible Quetzalcóatl, entendido como héroe cultural, vinculado al dios del mismo nombre. Y además, según se añade en los textos en náhuatl, cuanto pertenecía a la *toltecáyotl* había estado hecho con calma y en diálogo con el propio corazón.

Otro ejemplo de conceptualización, lo proporciona la palabra griega *filosofía*, “amor por el saber”, para significar las elucubraciones más sutiles del pensamiento. Equivalente náhuatl, aunque con connotaciones distintas pero de algún modo afines, fue el vocablo *tlamatiliztli*, “saber algo”, es decir lo que era propio de los *tlamatinime*, “los que saben algo”. Fray Bernardino de Sahagún se atrevió a equipararlos con los filósofos, según lo anotó al margen del texto náhuatl que describe la figura ideal del *tlamatini*.

Como puede verse, las formas de concebir lo que llamamos “arte” y las que se desarrollaron respecto de las elucubraciones más sutiles del pensamiento, aunque con diferencias, tuvieron ciertas afinidades a la par que diferencias en los ámbitos culturales griego y náhuatl.

### *El origen de la música*

Tiempo es de inquirir acerca del origen del concepto de “música”. *Mousiké* es palabra empleada entre otros por Platón, Eurípides, Píndaro, Aristóteles y Jenofonte. Dicho vocablo se derivó de *mousa*, es decir musa, designación aplicada a las nueve hijas de Zeus y Mnemosine, nacidas en la ladera oriental del Monte Olimpo. En los antiguos relatos

aparecen ellas como deidades que en forma de coro entonaban cantos y danzaban dirigidas por Apolo. En su origen las nueve musas estuvieron así relacionadas con lo que más tarde se designó como atributo suyo, la *mousiké*, o sea la música.

Aunque cada una era protectora de distintas formas de creación, tales como la poesía épica, la lírica y la elegíaca, la historia, el canto, la danza, la tragedia y la astronomía, hubo una en particular, Euterpe, “la que deleita”, que tuvo a su cuidado la música, según lo alude su imagen con una flauta doble. No obstante, como don divino por excelencia, la música, recibió tal nombre por su esencial relación con todas las musas. Regalo fue ella de las hijas de Zeus y Mnemosine, las nacidas en la ladera oriental del Olimpo.

Muy distinta manera de concebir el origen de la música fue el que le adjudicaron los nahuas. Hubo algunos sabios y ancianos que en temprana fecha, allá por el año de 1533, mostraron varios códices a fray Andrés de Olmos y le comunicaron de palabra su saber. Entre otras cosas le transmitieron un bello relato que ilumina lo que deseamos conocer. Ésta fue la antigua relación:

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

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

Cuando lo vio venir el Sol dijo a sus servidores que tocan sus instrumentos: He aquí al miserable, que nadie le responda, porque el que le conteste se irá con él. Los que tocan sus instrumentos están vestidos de cuatro colores, blanco, rojo, amarillo y verde. Y habiendo llegado Ehécatl, Dios del viento, los llamó cantando. A él respondió enseguida uno de ellos y se fue con él y llevó consigo la *tlatzotznalitzli*, [es decir el arte de resonar que es la música], la que usan ahora en sus danzas en honor de los dioses.<sup>1</sup>

De esta suerte la música fue también un regalo divino en el mundo náhuatl. Si entre los griegos se debió a las musas, en especial a Euterpe, “la que deleita”, entre los nahuas fue Ehécatl, Dios del viento, el que la

<sup>1</sup> Olmos, en Garibay, *Teogonía e historia de los mexicanos*, p. 91-120.

trajo a la tierra. Ahora bien, puesto que mi intención es evocar algo de lo que significó la música en el universo de la cultura náhuatl me despidió aquí de los griegos y me concentro ya en lo que es nuestro tema.

#### *Testimonios acerca de la música entre los nahuas*

Numerosos son los testimonios que se conservan acerca de lo que fue la música para los antiguos nahuas y podría añadirse que también los hay para los que hasta hoy viven. De ese caudal de expresiones, por necesidad tendré que hacer selección. Las que presentaré nos han llegado por cuatro formas de transmisión. Una, que aduciré como introducción a lo que nos proporciona la literatura náhuatl, son los hallazgos arqueológicos: imágenes en esculturas y pinturas y asimismo los muchos instrumentos musicales que se conservan. Fuente ligada ya con lo que puede describirse como “literatura” son varios códices o libros de pinturas. La tercera la ofrecen algunos relatos míticos, como el ya citado a propósito del origen de la música y otros textos de contenido legendario o histórico. La cuarta y última fuente la tenemos en los cantos y poemas en náhuatl de la antigua tradición.

#### *La música a través de los hallazgos arqueológicos*

Podemos comenzar con la escultura del dios Xochipilli, patrón de la música, el canto y la danza. Conservada en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología en Chapultepec, da elocuente y bello testimonio de lo que era este dios. Sentado con las piernas cruzadas sobre una base con bajorrelieves en forma de flores y hongos, se halla como absorto cual si escuchara un bello canto y tuviera una visión alucinante. Con su tocado de plumas, sus orejeras y un agujero en el pecho para incrustar en él lo que debió ser un jade, el dios extiende sus brazos cual si buscara alcanzar algo. Aparece como en éxtasis tal vez disfrutando de cuanto la música le hace llegar (fig. 1).

Si quisiéramos vislumbrar lo que debió ser un coro de cantos y bellas melodías tocadas con una variedad de instrumentos, podríamos contemplar una pintura mural en el templo principal de Bonampak, en Chiapas. Es cierto que esa pintura pertenece a la cultura maya, pero también es verdad que los instrumentos musicales y las actitudes de quienes aparecen tocándolos, son muy semejantes a las de músicos y cantores nahuas. En esta pintura del periodo clásico, como en otra mucho más tardía, incluida en el *Códice florentino* debida a los nahuas,





Figura 1. El dios Xochipilli, protector de la danza, el canto y la música. Proviene de Tlalmanalco, estado de México. Posclásico Tardío, cultura mexicana. Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología. Foto Agustín Uzárraga / *Arqueología Mexicana* / Raíces

los personajes tienen en sus manos trompetas, sonajas, flautas y tambores. Uno de estos, los llamados *huéhuettl*, en madera tallada procedente de Malinalco, se conserva en el Museo Regional de Toluca y, según parece, es de origen prehispánico.

Pinturas y figuras talladas en la piedra, descubiertas en Teotihuacan, confirman que también durante el periodo Clásico en el Altiplano Central hubo danzantes y músicos con sonajas, flautas y caracoles. Y en relación con el canto varias son las pinturas murales en restos de palacios como el de Tepantitla, también en Teotihuacan, en los que, de las bocas de sacerdotes y aun de aves y jaguares, salen voluntas o vírgulas de la palabra con flores en sus orillas, signo jeroglífico de la palabra transformada en canto.

Los instrumentos musicales que se conservan de origen anterior a la conquista española son bastante numerosos. De empleo frecuente eran los *teponaztli*. Con ellos se acompañaban los cantos y danzas. Es éste un xilófono hecho del tronco de un árbol ahuecado y cerrado en sus extremos con madera, cuero u otro material. Tiene dos lengüetas situadas en una hendidura en forma de H en la parte superior del instrumento. En la inferior tiene una apertura rectangular que incrementa el volumen de la música. Ésta se produce al golpear las lengüetas con dos palillos, cuyos extremos están recubiertos y se llamaban *ólmaittl* “mano de hule”. Se tocaba colocándolo horizontalmente sobre un soporte también de madera. Tan frecuente era el uso del *teponaztli* en las fiestas y danzas que muchos de los cantos que se entonaban se nombran *Teponazcuícatl*, “Canto al son del teponaztli” (fig. 2).

El *huéhuettl* también era otro instrumento de percusión. Estaba hecho asimismo de un tronco de madera ahuecada y se colocaba en posición vertical. Su extremo superior se cubría con piel de venado que se ajustaba según se quería que se produjera el sonido. Sobre esa cubierta se tocaba con las manos hacia el centro y en los extremos. Los *huéhuettl* también acompañaban el canto y la danza. Fray Alonso de Molina traduce esta palabra como “atabal”. A los de mayor tamaño se les llamaba *tlapanhuehuéttl*. Casi siempre ostentaban figuras talladas en la madera. Una muestra la ofrece el ya mencionado *huéhuettl* de Malinalco conservado en el Museo Regional de Toluca (fig. 3).

Había también otros percusores, entre ellos los timbales, a veces en forma de vasijas; los caparazones de tortuga, *áyottl*; las *chichahuaztli*, sonajas ceremoniales a modo de bastón; las hechas de hueso, *omichichahuaztli*; las *ayacachtli*, asimismo sonajas de diversos diseños y capacidades sonoras; los cascabeles *oyohualli*, generalmente de cobre.

Instrumentos de viento eran las *tlapitzalli*, flautas hechas de barro, carrizo, hueso o madera. Sus diseños eran múltiples e incluían algu-



Figura 2. Teponachtli. Posclásico Tardío, cultura mexicana.  
Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología.  
Foto Marco Antonio Pacheco / *Arqueología Mexicana* / Raíces





Figura 3. Tlapanhuéhuetl de Malinalco, estado de México. Posclásico Tardío, cultura mexica. Museo de Antropología del estado de México. Foto: Marco Antonio Pacheco / *Arqueología Mexicana* / Raíces

nos con rasgos zoomorfos o antropomorfos. En tanto que unas eran de forma tubular otras eran globulares o sea ocarinas. Su embocadura era alargada y las había de tubos dobles o triples y aun múltiples. La mayoría tenía cuatro orificios o más a lo largo; las múltiples los tenían en mayor número, arriba y abajo. Se sabe de otras bastante pequeñas, como debió ser la del joven que representaba al dios Tezcatlipoca que, al subir al templo para ser sacrificado, iba haciendo pedazos su flauta. Otros instrumentos de viento eran los caracoles a modo de trompetas, *quiquiztli*, y otras hechas de madera, barro o hueso. También se valían de silbatos *chichtli*, elaborados de barro con diseños muy variados. Estos eran los principales instrumentos elaborados en Mesoamérica prehispánica y, por la abundancia con que se encuentran en excavaciones arqueológicas, dan testimonio de la importancia que tenía la música.

#### *La música en los códices*

En la mayor parte de los códices o libros de pinturas y caracteres glíficos que se conservan, tanto en los pocos de origen prehispánico —mayas, mixtecos y nahuas—, como en los mucho más numerosos que siguieron pintándose después de la Conquista, hay figuras y escenas relacionadas con la música. Así, por ejemplo, en el código maya prehispánico conocido como *Tro-Cortesiano* se representan personajes tocando timbales, caracoles, flautas y tambores. Algo semejante puede decirse acerca del llamado *Código de Dresde*, también maya prehispánico (fig. 4).

En los códices elaborados por escribanos mixtecos, en su mayoría de contenido histórico-genealógico, se contemplan escenas relacionadas con matrimonios y otras celebraciones en las que se ven músicos con sus instrumentos. En el que se conserva en Viena y se conoce como *Vindobonense* hay tañedores de flautas y caracoles. En ese mismo código se ve a Quetzalcóatl como uno de los inventores de la música (fig. 5). De los antiguos códices de los nahuas pueden mencionarse el *Borgia*, *Vaticano B*, *Cospi*, *Laud* y *Tonalámatl de los pochtecas* (Féjerváry-Mayer) en los que también la música está presente de diversas formas.

De particular interés es el llamado *Código borbónico*, de procedencia mexicana, en el que hay una página con la figura de Xochipilli tocando un *huéhuetl* y entonando un canto, como lo muestra la voluta florida que emerge de su boca (fig. 6). En ese mismo código, en la última de sus secciones dedicada a las 18 fiestas a lo largo del calendario solar, son muchas las escenas en las que se registran bailes, cantos y actuaciones musicales.





Figura 4. Músicos en el *Códice Dresde*, p. 34.





Figura 5. Quetzalcóatl como músico, *Códice Vindobonensis*, p. 48





Figura 6. Xochipilli entona un canto y tañe un huéhuetl, *Códice borbónico*, p. 4



Y desde luego en los códices de manufactura posthispánica el tema de la música es también recurrente. De ello son ejemplos las escenas de músicos en el *Códice Mendoza*, el *Vaticano A*, el *Telleriano-Remense*, el *Florentino*, el de *Coatlantzinco*, el *Azcatitlan*, el *Magliabechi* y el *Atlas de Durán*. En el *Códice Campos* o de *Coatlantzinco*, procedente de ese lugar cercano a Cholula, es de particular interés la representación de dos músicos, uno con su *huéhuatl* colocado sobre un pequeño banco y otro con un *teponaztli*, acompañados de un danzante que lleva una flor en una mano y un abanico de plumas en la otra.

Como puede comprobarse, si la arqueología, según vimos, ofrece numerosos objetos —instrumentos musicales, esculturas y pinturas— relacionadas con la música, otro tanto ocurre con los códices o libros de pinturas y caracteres glíficos.

*La música en relatos legendarios e históricos, así como en otros textos religiosos*

Del relato ya citado acerca del origen de la música expresó Ángel María Garibay K.:

Este mito de la creación de la música nada tiene que envidiar a los más hermosos de la antigüedad helénica o de la abigarrada creación indostánica, ni en fuerza de imaginación ni en elegancia de composición.<sup>2</sup>

Cuatro textos citaré aquí, dos de ellos de asunto legendario y otros dos que pueden calificarse de históricos en los que se enfatiza la importancia de la música. Algunos proceden del libro X del *Códice florentino*, que incluye textos en náhuatl reunidos por fray Bernardino de Sahagún. El primero es evocación de un tiempo remoto en el que hombres sabios que habían llegado del oriente a la costa del mar, después de permanecer en la que llamaron Tamoanchan, lugar mítico de los orígenes, tienen que salir de allí en cumplimiento de una orden de *Tloque Nahuaque*, el supremo Dios, Dueño de la cercanía, Dueño de la proximidad. Al marcharse, anuncian, sin embargo, que habrán de retornar.

Al describir el relato la partida de estos sabios enumera los objetos preciosos que llevan consigo y que después habrán de redescubrir aquellos que se quedan en Temoanchan. Éste es el relato:

Entonces se fueron los que llevan a cuestas los dioses, los que llevan el bulto divino. Se dice que su dios les iba mostrando el camino. Y cuando se fueron, se dirigieron al oriente. Llevaron consigo los libros, la

<sup>2</sup> Garibay, *Épica náhuatl*, p. 125.

tinta negra y roja, las pinturas, se llevaron la sabiduría, todo lo llevaron, los libros de cantos, la música de las flautas.<sup>3</sup>

Los libros de cantos, *cuicaámatl* verosíblemente eran códices en los que con imágenes y anotaciones jeroglíficas se registraba el meollo de los cantos. Existe un testimonio de quien fue oidor en Guatemala y después en México, Alonso de Zorita en el sentido de que los sabios y ancianos consultando en sus libros, podían sacar de allí, a modo de lectura, lo que luego enunciaban de palabra.<sup>4</sup>

En cuanto a la música de las flautas, *tlapitzalli*, ya vimos que con este vocablo se enunciaba también al conjunto de la música. Así, la música y los cantos aparecen como preciados tesoros al lado de los libros, las pinturas y la sabiduría.

Texto también elocuente es el que describe, entre los logros más preciados de los toltecas, el de la música. Proviene del mismo *Códice florentino*.

Los toltecas eran muy sabios, dialogaban con su corazón. Fueron ellos los que dieron principio a la cuenta de los años, descubrieron cómo transcurren la noche y el día, cuáles días eran buenos, favorables, y cuáles eran adversos, los que se dicen *tequantonalli*, días de bestias fieras. Lo hallado por ellos formó su *temicámatl*, el libro de los sueños.

Eran muy sabios, conocían las estrellas que están en el cielo, les dieron sus nombres y comprendían sus influencias. Sabían acerca del movimiento de las estrellas [...] Conocían al que se halla en lo más alto de los cielos, *Ometecuhtli*, el Señor de la dualidad y a su consorte, *Ome-cihuatl*, la Señora de la dualidad [...].

Sabían tocar bien el *huéhuettl*, los tambores, las *ayacachtli*, sonajas. Eran cantores, componían cantos, los sabían de memoria, inventaban divinizando a los cantos, aquellos que componían.<sup>5</sup>

Quienes transmitieron estas palabras a fray Bernardino valoraron la música como parte integrante de las grandes creaciones de Quetzalcóatl. Los tambores, sonajas y cantos, propiciaban el diálogo con el propio corazón. Armonía y ritmo divinizados daban raíz y ánimo para enriquecer aún más el legado de cultura (fig. 7).

Entrando ya ahora en lo que puede considerarse como un tiempo histórico en el acontecer de los nahuas, del que sabían los que hablaron con Sahagún, expresan éstos con asombro y elogio lo que significó la música en la fundación de las ciudades.

<sup>3</sup> *Códice florentino*, libro X, cap. 29

<sup>4</sup> Zorita, *Breve y Sumaria relación de los señores de la Nueva España*, p. 112-113

<sup>5</sup> *Códice florentino*, libro X, cap. 29.



Figura 7. Músicos nahuas. *Códice florentino*, lib. VIII, f. 41r

Estos nahuas eran gente capaz; tenían señores, gobernantes y nobles. Éstos ejercían el mando sobre los habitantes de la ciudad. La engrandecían y extendían, establecían el canto y disponían los tambores, los *huéhuell*. Se dice que así principiaban las ciudades: existía en ellas la música.<sup>6</sup>

Recordaremos ahora un interesante relato que ofrece el cronista de Chalco-Amecameca, Chimalpain Cuauhtlehuanitzin. Refiere en él lo que ocurrió cuando un grupo de mujeres y hombres de esos lugares se presentaron en el palacio del señor mexica Axayácatl para entonarle el *Chalcacihuacuicatl*, “Canto de las mujeres de Chalco”, que había compuesto el *cuicapicqui*, poeta, Aquiautzin de Ayapanco. El canto expresa un reto que hacen dichas mujeres al gobernante mexica. A él le dicen que, si él había vencido en la guerra a los de Chalco, quieren ver si era

<sup>6</sup> *Ibidem*.

capaz de resistir ahora un desafío erótico. Esta composición se conserva en el manuscrito de *Cantares mexicanos* y la he publicado ofreciendo más ampliamente su contexto histórico en *Quince poetas del mundo náhuatl*.<sup>7</sup> Éste es el relato:

Año 13-Caña (1470). Fue también entonces cuando por primera vez vinieron a cantar a México los de Amecameca y los chalcas tlalmanalcas. Lo que entonces entonaron fue el Canto de las mujeres de Chalco, el *Chalcacihuacuicatl*. Vinieron a cantar para el señor Axayacatzin.

Dio principio el canto y la danza en el patio del palacio, cuando Axayácatl se encontraba todavía adentro, en la casa de sus mujeres. Pero el canto cobró vida malamente. Un noble de Tlalmanalco tocaba la música con mucha torpeza, haciéndola resonar perezosamente con el erguido tambor, hasta que al fin se inclinó sobre él y no supo ya más.

Allí, sin embargo, junto al lugar de los tambores, estaba el llamado Quecholcohuatzin, noble de Amecameca, gran cantor y también músico. Cuando vio que se perdían, se estropeaban la música, el canto y la danza, enseguida fue a colocarse junto al lugar de los tambores. Tomó un tambor y puso remedio a la danza para que no decayera. Así hizo cantar y bailar a la gente Quecholcohuatzin. Y el otro noble de Tlalmanalco se quedó solo con la cabeza inclinada en tanto que los demás proseguían con el canto.

Axayácatl, que aún permanecía en el interior de la casa, cuando escuchó cómo tan maravillosamente tocaba la música y hacía cantar a la gente el dicho Quecholcohuatzin, se enardeció en su corazón, se sorprendió. En seguida se levantó y salió luego del interior de la casa de sus mujeres para ir él también a bailar. Acercándose allí al lugar de la danza, sus propios pies lo comprendieron: mucho se alegró Axayácatl al oír el canto y así también él se puso a bailar y a dar vueltas.

Cuando terminó la danza, dijo el señor Axayácatl: ¡Tontos, a ese torpe que aquí me habéis traído y que ha tocado y dirigido el canto, no habréis de dejarlo más! Los chalcas le respondieron: Está bien, supremo señor.

Y como había dado esta orden Axayácatl, mucho se atemorizaron todos los nobles chalcas. Se miraron, dijeron, en verdad mucho se asustaron. Luego lo supieron: era ésa la primera vez que tocaba y que dirigía el canto aquel noble de Tlalmanalco. Y según lo refieren los ancianos, el nombre de ese tal era Cuateotzin.

Cuando se acercó Quecholcohuatzin ante Axayácatl, en seguida acercó tierra a su boca, se doblegó y dijo: Señor, supremo señor, ten compasión de mí, aquí estoy, tu siervo, hombre de pueblo, en verdad hemos cometido errores delante de tu rostro [...]

<sup>7</sup> León-Portilla, *Quince poetas del mundo náhuatl*, p. 297-299.

Pero el señor Axayácatl no quiso seguir oyendo estas palabras. Dijo entonces a sus mujeres: Señoras, levantáos, venid a encontrarlo, que permanezca éste a vuestro lado, aquí será vuestro acompañante cual si fuera también mujer. Mirad, sabed que ya lo tengo bien probado, que con esto, mujeres, se alegren vuestros corazones, porque éste hizo que yo bailara, que yo cantara, este Quecolcóhuatl. Nadie antes había logrado tal cosa, que yo saliera del interior de la casa para bailar. Éste así lo ha hecho. Por ello será vuestro compañero para siempre. Ahora lo tomo para que sea mi cantor.

En seguida dispuso Axayácatl que se le diera una capa y un braguero de los que tenían el signo del propio Axayácatl, y otra capa y otro braguero y unas andalias con adornos de turquesa, y un tocado con plumas de quetzal. Y el señor Axayácatl mucho deseó, se empeñó en alegrarse con el canto de la mujeres de Chalco, el *Chalcacihuacuicatl*.

Así una vez más hizo venir a los chalcas, a todos los nobles, les pidió que le dieran el canto y también a todos los de Amecameca, porque era de ellos, de los *tlailotlaque*, los regresados. Ese canto era su propiedad, el Canto de las mujeres de Chalco.

Así lo ordenó Axayacatzin y así le entregaron el canto [...]. En el año que ya se dijo [13-Caña, 1479], hizo propiedad suya este canto el señor Axayácatl. Éste lo hacía cantar al que se ha nombrado ya, Quecholcohuatzin [...]. A éste que mucho estimaba y que hacía venir a cantar a México.<sup>8</sup>

Con el recuerdo de la música como fuente de vida para la ciudad, se sitúa en la historia el surgimiento de asentamientos como los de Culhuacán, Xochimilco, Chalco y México-Tenochtitlan, fundaciones todas de gentes de estirpe náhuatl. Y también con la evocación de la forma como conmovió a Axayácatl el músico Quecholcohuatzin, se exalta el valor de ésta en el universo de la fiesta náhuatl.

Testimonios acerca de aconteceres muy distintos son los que hablan de las fiestas a lo largo del calendario solar en cada una de sus 18 veintenas de días. En tales textos una y otra vez se habla de la música como acompañante en las procesiones, bailes y cantos, en fin en el contexto pleno de la fiesta. Buena parte de los testimonios que tratan de esto los encontramos también en la documentación en náhuatl que reunió fray Bernardino de Sahagún. Son ellos valioso complemento de las imágenes que incluye el *Códice borbónico* tocantes a las mismas fiestas (fig. 8).

A modo de muestra ofrezco la versión del texto náhuatl que corresponde a la fiesta de *Atamalqualiztli*, “Comida de tamales de agua”. En-

<sup>8</sup> Chimalpahin Cuauhtlehuánitzin, *Las ocho relaciones y el memorial de Culhuacán. Séptima relación*, f. 128-138.





Figura 8. La fiesta de Toxcatl. Hay un grupo de danzantes con bastones como el de Quetzalcóatl que aparece en el centro, del lado izquierdo. A la derecha, de tamaño mayor, Xolótl doble de Quetzalcóatl. Abajo, a la izquierda, un músico toca su huéhuetl. *Códice Borbónico*, XXVI

tre los varios rituales que se practicaban en ella había uno que así se describe:

Cuando todavía no llegaba la medianoche tocaban trompetas de caracoles, y todos los sacerdotes se levantaban.

Y así iban, marchaban tocando sus flautas, *tlapitzalotiuh*, y otros instrumentos de viento, trompetas de caracol y silbatos, *cochcohuiloc chililitli*.

Y los sacerdotes ofrendadores llevaban sus bolsas de tabaco sobre sus espaldas. El que iba adelante era un sacerdote anciano que llevaba sobre sus hombros un *ayochicahuaztli*, el resonador de cascabeles, que también se llama *nahuachicahuaztli*, tabla mágica, muy ancha, muy larga e iba resonando, resonaba.

Y sólo cuatro cantores se quedaban en el *calmécac* [escuela sacerdotal]. Estaban sentados, tocaban sus *teponaztles* [tambores horizontales con dos lengüetas] y sus sonajas, *ayacachlli*; y también tocaban sus trompetas, *quipitzoque*.<sup>9</sup>

Al hablar de las otras fiestas también reaparecen las menciones de los cantos y la música que los acompañaba con diversos instrumentos (fig. 9). Tan copiosa es la información que proporcionan estos testimonios en náhuatl que, correlacionándolos con las imágenes de las fiestas en códices como el *Borbónico*, podría escribirse un libro sobre la música en las fiestas del pueblo náhuatl.

### *La música acompañante inseparable de los cantos y poemas*

Como era de esperarse, los manuscritos en que se conservan, transvasadas al alfabeto, las antiguas composiciones poéticas que se entonaban en incontables circunstancias, ofrecen otros testimonios acerca del empleo de instrumentos musicales y, más ampliamente sobre la significación de la música. Dos son los principales manuscritos. Uno, llamado *Cantares mexicanos*, se halla en la Biblioteca Nacional de México. El otro, conocido con el curioso título de *Romances de los señores de Nueva España* se guarda en la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas en Austin.

Conviene notar que, si bien sabemos que los cantos y poemas incluidos en estos manuscritos se entonaban en las fiestas acompañados de música y danzas, hay que reconocer que son escasos los testimonios que pueden mostrar cómo se tocaban los instrumentos musicales que los acompañaban. Es cierto que, como ya vimos, se conserva buen número de éstos. Ello permite conocer las potencialidades de los mismos pero no las formas como se ejecutaban los distintos géneros de música, es decir los de carácter religioso, lírico, bélico, erótico y otros.

Por ello es de importancia destacar que en los dos manuscritos mencionados se incluyen algunas anotaciones cuya significación varios cronistas como Motolinía, Durán y Pérez de Rivas, así como musicólogos entre ellos Vicente T. Mendoza, Gabriel Saldívar, Samuel Martí y Robert Stevenson, y otros estudiosos como Ángel María Garibay, Anton Nowotny, Elsa Ziehm y Richard Haly, han tratado de desentrañar. Las anotaciones en cuestión consisten principalmente en la presencia de sílabas no léxicas que acompañan al texto náhuatl de los cantos. Mo-

<sup>9</sup> *Códice florentino*, libro II, capítulo 25.



Figura 9. Un músico rodeado de danzantes. *Códice florentino*, lib. IX, f. 30v

tolinía que vio y escuchó algunas de estas composiciones musicales, expresó:

Cada verso o cada copla repiten tres o cuatro veces y van produciendo y diciendo su cantar bien entonados, que ni en el canto, ni en los atabales ni en el baile sale el uno de otro.<sup>10</sup>

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

Preciábanse mucho los mozos de saber bien bailar y cantar y de ser guías de los demás en los bailes. Preciábanse de llevar los pies a son y acudir a su tiempo con el cuerpo a los meneos que ellos usan y con la voz a su tiempo. Porque el baile de éstos no solamente se rige por el son empero también por los altos y bajos que el canto hace, cantando y bailando juntamente.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Benavente Motolinía, *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, p. 384.

<sup>11</sup> Durán, *Historia de las Indias e Islas de Tierra Firme*, I, p. 192.



Una cita más aduciré, esta vez de quien escribió ya hacia 1645 pero que pudo contemplar festejos o mitotes en que perduraban aún antiguos usos (fig. 10). Fue el jesuita Andrés Pérez de Rivas, autor de una importante crónica en la que describió con muchos pormenores “el mitote del emperador Moctezuma”, tal como se seguía celebrando en el Colegio de San Gregorio de la ciudad de México dedicado a la enseñanza de jóvenes nahuas. Entre otras muchas cosas notó:

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

Salen los de él danzando en dos hileras [...], la música da voces, que no para, corresponde a la que toca el teponaztli, con otra capilla [conjunto de cantores] que le corresponde y está encubierta detrás de la cortina o celosía como si fuera de dos coros. Y finalmente toda la danza con su novedad, adorno, acciones y canto, es tan agradable que ha sido de grande gusto, entretenimiento y fiesta a muy graves señores.<sup>12</sup>

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

Así se toca el atabal, cuando un *cencámatl* [una palabra o conjunto de palabras: ¿una estrofa?] va acabando, todavía sobre él caen tres *ti* [¿golpes?]. Y cuando empieza es un solo *ti*. Y así regresa, justo en el momento que golpea al *huéhuell*. Y luego, para volver, la mano se aparta del *huéhuell*. Continúa ella y, cuando hay tres golpes en el centro del atabal, pasa a tocar en su orilla. Pero sobre esto se han de observar las manos de un cantor que sepa tañer. Y la primera vez, y también por una vez este canto se entonó en la casa de don Diego de León, gobernador de Azcapotzalco. Lo tocó don Francisco Plácido el año 1551 en la fiesta de la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo.<sup>13</sup>

A pesar de que no es del todo clara esta anotación, de ella cabe deducir que los golpes dados al tambor, *huéhuell*, guardaban estrecha rela-

<sup>12</sup> Pérez de Rivas, *Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre las gentes más bárbaras y fieras del nuevo orbe*, p. 640.

<sup>13</sup> *Cantares mexicanos*, f. 7r.



Figura 10. Grupo de mujeres y hombres que danzan alrededor de quienes tocan un teponaztli y un huéhuetl. *Códice Durán*, capítulo XXI

ción con el canto. Así, cuando una estrofa iba terminando, sobre ella caían tres *ti* o golpes. En cambio, al empezar, era sólo uno el que debía oírse. A continuación se nota que, cuando se han dado tres golpes en el centro del tambor, hay que tocar en sus orillas. Finalmente, quien puso esta anotación fue consciente de que no resultaba del todo clara por lo que recomienda deben verse las manos “de un cantor que sepa tañer”.

Justamente en estrecha relación con esta nota, en la que se menciona la sílaba *ti*, una de las que aparecen al principio de algunos cantos o

intercaladas entre sus distintas estrofas, hay también otras anotaciones. En ellas, a modo de indicaciones, se leen expresiones como éstas:

Sólo así se regresa <sup>14</sup>

Así va acabando.<sup>15</sup>

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

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

Debe notarse que el número de posibles combinaciones de las mencionadas sílabas es considerablemente grande. Karl Anton Nowotny registra 758 de ellas.<sup>16</sup> A su vez Vicente T. Mendoza distingue en las combinaciones, que se integran a modo de un vocablo, las monosilábicas *to* (18 veces), *ti* (6 veces), *co* (2 veces) y enseguida ofrece una tabla con las bisilábicas entre las que sobresalen *toco* (81 veces); *tico* (60 veces); *tiqui* (39 veces)...; las trisilábicas como *tiquiti* (39 veces), *cototi* (134 veces)...; las tetrasilábicas, *tocotico* (19 veces), *tiquititi* (9 veces), *titocoti* (5 veces)...; las hexasilábicas *tocotocotiti*, *titititititi* (5 veces)... y las polisilábicas *tocontocotiquiti* (2 veces).<sup>17</sup>

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

Una consideración formulada por John Bierhorst nos parece pertinente en este contexto. Según dicho autor:

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

<sup>14</sup> *Ibidem*, f. 27 v.

<sup>15</sup> *Ibidem*, f. 28r, 30r, 39r.

<sup>16</sup> Nowotny, “Die Notationen des ‘Tono’ in den aztekische Cantares”, p. 188.

<sup>17</sup> Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, p. 23-24.

notas del *teponaztli* de dos tonos, puede postularse que las vocales *i* y *o* representan esos dos tonos. De ello se sigue que las consonantes funcionan, para indicar o ayudar a llevar el ritmo.<sup>18</sup>

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

*Ti* = *Do* octava  
*Qui* = *La* natural  
*To* = *Sol* natural  
*Co* = *Mi* natural.<sup>19</sup>

A esto añadió Garibay,<sup>20</sup> que el *Do* inicial no se entonaba, de suerte que existía una escala pentáfona, en lo que coincidió con varios musicólogos que han tratado de describir la música mesoamericana y en particular la náhuatl.

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

*i* = alto  
*o* = bajo  
*qu* = fuerte  
*t* = débil<sup>21</sup>

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

*i* = alto  
*o* = bajo  
*t* = fuerte  
*q* = débil<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Bierhorst, *Cantares mexicanos. Songs of the Aztecs*, p. 74.

<sup>19</sup> Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, p. 26-27.

<sup>20</sup> *Poesía náhuatl*, v. II, p. XXXIX.

<sup>21</sup> Nowotny, *op. cit.*, p. 189.

<sup>22</sup> Ziehm, *Nahua-Texte aus San Pedro Jícora in Durango*, p. 271.

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

Es también de interés señalar que en unos manuscritos conservados en el Archivo de Indias, en Sevilla, y dados a conocer por David Eduardo Tavárez, se incluye un conjunto de cantares en lengua zapoteca transcritos a principios del siglo XVIII. En un artículo el mismo investigador describe en qué consisten los dichos cantos. El elemento que interesa destacar aquí es que, de modo semejante a las anotaciones que acompañan con frecuencia al texto de *Cantares mexicanos*, también en las composiciones zapotecas se registran las sílabas *ti*, *qui*, *co*, y *to*. Otro elemento coincidente en ambos manuscritos, el náhuatl y el zapoteco, es la inclusión de sílabas no-léxicas *ayao*, *huiya*, *hoya*. El propio Tavárez, que ofrece en su artículo la traducción de uno de los cantares zapotecas, insinúa respecto de las sílabas citadas primeramente, que con ellas verosímilmente se quiso marcar “un patrón de percusión”.<sup>23</sup>

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

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

El texto en cuestión, tras notar que “así se toca el atabal”, dice “un *cencámatl* va acabando y todavía sobre él caen tres *ti*; y cuando empieza hay otro *ti*. Y así luego, regresa justo en el momento que golpea al atabal. Continúa y cuando hay tres [golpes] en el centro del [atabal], pasa a tocar en su orilla”.

Pensamos que el vocablo *cencámatl* tiene aquí el sentido de “conjunto de palabras”, es decir las que se requieren para poder enunciar, co-

<sup>23</sup> Tavárez, “De cantares zapotecas a ‘libros del demonio’: la extirpación de discursos doctrinales híbridos en Villa Alta, Oaxaca”, p. 4, 19-27.

incidiendo con los *ti*, la integración de una unidad fónico-semántica. Coincidimos en esto con la interpretación que formula Richard Haly en su artículo “Poetics of the Aztecs” (1986). Refiriéndose a cómo puede lograrse una acertada traducción de estos cantares al inglés y a otras lenguas europeas, nota:

Puesto que el golpe sobre el tambor debe coincidir con las sílabas, largas o breves o sólo con las acentuadas *ti* [es decir con otras sílabas indicadoras del tono y del ritmo], puede asociarse con unas y otras. Si tres *ti* deben hacerse resonar[...], la definición que da Molina de *cencámattl* debe aplicarse para admitir palabras de tres sílabas o tres acentos.<sup>24</sup>

Y añade luego que dichas palabras forman un conglomerado, o dicho de otro modo “cláusulas”, que son las que propiamente integran los que llama “versos-línea” que constituyen “una completa unidad de significado”. En esas cláusulas los golpes del tambor y los acentos prosódicos corresponden a las mismas sílabas. Aplicando esto a la traducción de los cantares, afirma Haly que en las que allí presenta, “el ritmo de los *cencámattl* se ha conservado, aun cuando el inglés es a veces menos denso (número de acentos por número de sílabas) que el náhuatl clásico”.<sup>25</sup> En ese mismo artículo aplica luego su interpretación al canto que aparece a continuación de la nota que he comentado, es decir al *Huexotzincáyotl* que tocó don Francisco Plácido el día de Resurrección de 1551. Y otro tanto hace con una parte del *Chalcacihuacuícattl*, Canto de las mujeres de Chalco.<sup>26</sup>

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

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

<sup>24</sup> Haly, “Poetics of the Aztecs”, p. 90.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>26</sup> *Cantares mexicanos*, f. 72r, y siguientes.



*Alusiones a la música en los cantos y poemas*

En buen número de los cantos y poemas que se conservan de antigua tradición hay referencias a instrumentos musicales, unas veces a modo de metáforas y otras como alusión a aquellos con los que se acompañaba la respectiva composición (fig. 11). Daré algunos ejemplos. En un poema, los príncipes son comparados con los cantos y con los tambores o atabales, los *huéhuettl*:

Hago resonar aquí en la tierra  
tu atabal de jades,  
tu atabal dorado,  
Dador de la vida.  
Sólo aquí nos alegramos,  
se disipa la amargura de los príncipes [...]   
Dentro del precioso cercado de piedras  
allí estáis vosotros, los nobles  
Ayocuan, tú Acxocuatzin,  
un poco todavía aquí alegraos.  
Nunca, nunca se destruirá su atabal,  
el canto del Dador de la vida.  
Alégrate, príncipe mío.<sup>27</sup>

Los instrumentos musicales no sólo resuenan, sino que también hablan. En el “Canto de aves”, el atabal se dirige a ellas, tratando de imitar su canto:

Hago resonar nuestro atabal,  
alegraos vosotros, amigos míos,  
que diga él ya tototo,  
tiquiti, tiquiti.<sup>28</sup>

Los atabales, que aparecen mencionados en múltiples cantos, forman ellos mismos el escenario del canto, son *huehuehtitlan*, “el lugar de los atabales” y éstos pueden ser *tecuitlehuéhuettl*, tambores de oro; *chaltchihhuéhuettl*, de jade; *teoxihhuéhuettl*, de turquesas e incluso *icnohuéhuettl*, tambores hechos de tristeza. Como los seres humanos, los atabales nacen: *¿canin tlacati tohuehueuh?* ¿Dónde ha nacido nuestro atabal? Bellas son las metáforas de este otro poema:

<sup>27</sup> *Ibidem*, f. 34r.

<sup>28</sup> *Ibidem*, f. 30v.



Figura 11. Instrumentos musicales prehispánicos, *Códice florentino*, libro VI, f. 30r

Con esto yo me atavío,  
 el collar de flores de tristeza  
 en mis manos está.  
 Las flores del escudo dan suspiros.  
 Elevo el canto triste.  
 Ofrezco cual collar de jades el hermoso canto,  
 envuelto con rocío de flores mi atabal precioso.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> *Ibidem*, f. 5r.



Y algo parecido se expresa acerca de los *teponaztli*, es decir los tambores horizontales con dos lengüetas. Se conservan no pocos cantos que se compusieron para ser entonados al son de los *teponaztli*: los *teponazcuícatl*.

De las *tlapitzalli*, las flautas, también hablan los cantos. Para describir algunos de ellos, se forman a veces largos compuestos lingüísticos *quetzalchalchiuhltlapitzalichahuacatiaque*, “Resuenan las flautas cual si fueran de jade y plumas de quetzal.” Las flautas y los *teponaztli* dialogan:

¡Que yo contemple  
cómo están riendo las flautas de jade!  
Con tambores floridos se llaman,  
¿acaso ellos, los príncipes,  
los señores hacen resonar,  
agitan los atabales color de turquesa?<sup>30</sup>

También las trompetas son evocadas en esta composición que habla del origen de los cantos:

Hermosa es la raíz de los cantos,  
hacia donde resuenan las trompetas  
de metal preciso [*teocuitlaquiquizcopa*],  
al cielo elevo los cantos.  
De mis labios los hago salir,  
*yo tozmiahuatototl*,  
[pájaro color de la flor del maíz]  
con resplandores de jade  
hago brotar los bellos cantos,  
los entono  
con florida ofrenda de copal  
doy alegría  
yo cantor, ante el Dueño del cerca y el junto.<sup>31</sup>

“Los cascabeles son de floreciente metal” y reaparecen al lado de las sonajas en el que se describe como “Canto antiguo de alegría de los señores”. En él y en otros, registró el escribano las sílabas cuyo significado musical, según vimos, se ha buscado esclarecer:

*Toco toco toti*  
Como con sonajas,  
resuena su pierna de niño.

<sup>30</sup> *Ibidem*, f. 11r.

<sup>31</sup> *Ibidem*, f. 3r.

Con cascabeles se canta  
 en la casa del dios [...]  
*Coto coto coto*  
 Yo soy el cantor,  
 nosotros somos ancianos,  
 ¿quién es aquel que dará a conocer  
 la palabra del Dios,  
 sus libros, sus pinturas,  
 cantos, tambores, atabales,  
 sonajas, cascabeles,  
 concha de tortuga, resonadores?<sup>32</sup>

En un “Canto a la manera de Huexotzinco” reaparecen, en forma más compleja, las sílabas mencionadas:

*Toco, tico tocotoco, tititico, tititico*

A ellas sigue esta nota: “sólo así se regresa”, referida a la forma como se acompañaba musicalmente el canto.

Como una pintura  
 se estremece tu corazón,  
 tú, Motecuhzomatzin,  
 vengo trayendo,  
 vengo sacudiendo al que ríe,  
 mariposa cual pluma de quetzal florida,  
 que viene extendiendo sus alas preciosas,  
 la hago bailar  
 donde están las sonajas de jade.  
 Bien hago mi canto, flauta de jade,  
 cual si fuera de oro,  
 la hago sonar.<sup>33</sup>

Daré término a esta sumaria muestra de los cantos en los que la música con sus varios instrumentos es aludida, citando unas frases de un poema incluido en el otro manuscrito, el que se titula *Romances de los señores de Nueva España*:

Hacen estrépito los timbales,  
 enjoyados de esmeraldas  
*Chalchiuhhtetzilacaztli*  
*ihcacahua.*<sup>34</sup>

<sup>32</sup> *Ibidem*, f. 15v.

<sup>33</sup> *Ibidem*, f. 27v.

<sup>34</sup> *Romances...* f. 1r.

*A modo de conclusión*

Hemos visto que la música, a cuyos instrumentos se aplican muchas veces bellas metáforas, es tema recurrente en el arte de la escultura, pintura y literatura de los pueblos nahuas. Musical es el idioma náhuatl: “cosa que suena bien”, nos dice fray Alonso de Molina en su *Vocabulario* de 1555, primerísimo léxico impreso en el Nuevo Mundo. Y así es. Suave y armoniosa es esta lengua que tantas veces, transformada en canto, estuvo acompañada por la música de la que numerosos testimonios dan cuenta. Y, siendo verdad que no han quedado registros precisos de ella, tenemos en compensación referencias que permiten entrever algo de lo que fue, y valorar lo mucho que significó para las gentes del México antiguo.

La música tuvo un origen divino: la trajo a la tierra Ehécatl, dios del viento, identificado con el sabio señor Quetzalcóatl. La música acompañó los albores de la civilización en Mesoamérica; dio esplendor a la fiesta y estuvo presente en todos los momentos de especial trascendencia en el discurrir de la vida. Resonó en la adoración de los dioses y alegró la existencia de los seres humanos (fig. 12). Se escuchó en las batallas y



Figura 12. El dios Xochipilli llevado a cuestas, acompañado de un músico que toca un caracol, *Códice Magliabechi*, XXIV

también cuando alguien nacía y cuando alguien moría. Se decía que flautas, sonajas y cantos propiciaban el diálogo con el propio corazón y también como se expresó en un texto: “se dice que así principiaban las ciudades: existía en ellas la música.” Era ella, en fin, consuelo en las aflicciones del cotidiano existir. Bien lo sintió el poeta que dijo:

Sólo hemos venido a pedir en préstamo  
 tu florido tambor,  
 tu sonaja,  
 tu canto:  
 ¡Son tus flores, oh dios!<sup>35</sup>

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENAVENTE, fray Toribio de, véase Motolinía.
- BIERHORST, John (editor y traductor), *Cantares mexicanos. Songs of the Aztecs*, 2v., Stanford University Press, 1985.
- Cantares mexicanos*, reproducción facsimilar, por Miguel León-Portilla y José G. Moreno de Alba, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1993.
- CAROCHI, Horacio, *Arte de la lengua mexicana*. México, En casa de Juan Ruiz, 1645.
- CASTAÑEDA, Daniel y Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano*, México, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933.
- CASTELLANOS, Pablo, *Horizontes de la música precortesiana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
- CHIMALPAIN CUAUHTEHUANITZIN, Domingo Francisco, *Las ocho relaciones y el memorial de Culhuacán*, paleografía y traducción de Rafael Tena, 2 v., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Códice borbónico*, comentario de Karl Antón Nowotny, Graz, Austria, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1974.
- Códice Borgia*, comentario de Karl Antón Nowotny, Graz, Austria, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, s/f.
- Códice de Dresde*, comentario de Ferdinand Andrens, Graz, Austria, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1965.

<sup>35</sup> *Ibidem*, f. 16v.

- Códice florentino*, 3 v. Ms. 218-220, de la Colección Palatina, Biblioteca Medicea-Laurenziana de Florencia, México, Archivo General de la Nación, 1979.
- Códice Mendoza*, 4 v., editado por Francis Berdan y Patricia Rieff Anawalt, Los Ángeles, University of California Press, 1992.
- CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo, *Música*, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Grupo Editorial Planeta, 1988 (*Atlas Cultural de México*).
- Codees Vindoborenses Mexicanus*, introducción de Otto Adelhofer, Graz, Austria, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1974.
- DURÁN, fray Diego, *Historia de las Indias e Islas de Tierra Firme*, edición de Ángel María Garibay K., 2 v. México, Editorial Porrúa, 1967.
- GARIBAY K., Ángel María, *Épica náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1945 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 51).
- , *Historia de la literatura náhuatl*, México, Editorial Porrúa, 1953-1954.
- , *Poesía Náhuatl*, 3 v., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1993.
- HALY, Richard, "Poetics of the Aztecs", *New Scholar*, University of California, Santa Barbara, 1986, v. 10, p. 85-133.
- KARTTUNEN, Frances y James Lockhart, "La estructura de la poesía náhuatl vista por sus variantes", *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1980, v. 14, p. 15-64.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices a la escritura alfabética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- , *Quince poetas del mundo náhuatl*, México, Diana, 2001.
- , *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, décima edición, prólogo de Ángel María Garibay K., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2006.
- MARTÍ, Samuel, *Canto, danza y música precortesianos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- MENDOZA, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956.
- MOTOLINÍA, Toribio de Benavente, *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, edición de Edmundo O'Gorman,

- México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1971.
- NOWOTNY, Karl, "Die Notationen des 'Tono' in den aztekische Cantares", *Baessler-Archiv*, Berlin, 1956, v. 4, n. 2, p 185-189.
- OLMOS, fray Andrés de, "Historia de México", en Ángel María Garibay K., *Teogonía e historia de los mexicanos*, México, Editorial Porrúa, 1965, p. 91-120.
- PEÑAFIEL, Antonio, *Cantares en idioma mexicano*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1899 (Colección de documentos para la historia mexicana, II).
- (ed.), *Cantares en idioma mexicano. Reproducción facsimilar del manuscrito original existente en la Biblioteca Nacional*, México, Secretaría de Fomento, 1904.
- PÉREZ DE RIVAS, Andrés, *Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre las gentes más bárbaras y fieras del nuevo orbe*, edición facsimilar, estudio introductorio y notas de Ignacio Guzmán Betancourt, México, Siglo XXI, 1992.
- RIVERA, Roberto, *Los instrumentos musicales de los mayas*, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1980.
- Romances de los señores de Nueva España*, paleografía y traducción de Ángel María Garibay K., en *Poesía náhuatl* t. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ROMERO, Jesús C., "Música precortesiana", *Anales del Instituto de Antropología e Historia*, México, 1947, v. 2, p. 229-257.
- SAHAGÚN, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 2 v., edición preparada por Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1988.
- , *Psalmodia Christiana*, México, Casa de Pedro de Ocharte en 1583.
- , *Psalmodia Cristiana*, edición, transliteración y versión al castellano de José Luis Suárez Roca, León (España), Instituto Leonés de Cultura, 1999.
- SALDÍVAR, Gabriel, *Historia de la música en México*, Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934.
- SCHULTZE-JENA, Leonhard, *Alt-Aztekische Gësänge*, Berlin, Iberoamerikanische Institut, 1957 (Quellenverve für Altamerikanische Geschichte VI).

- STEVENSON, Robert, *Music in Aztec and Inca Territory*, Los Angeles, University of California Press, 1976.
- TÁVÁREZ, David Edmundo, “De cantares zapotecas a ‘libros del demonio’: la extirpación de discursos doctrinales híbridos en Villa Alta, Oaxaca”, *Acervos*, Oaxaca, 2000, v. 4, p. 19-27.
- ZORITA, Alonso, *Breve y sumaria relación de los señores de la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981 (Biblioteca del Estudiante Universitario).
- ZIEHM, Elsa (ed.), *Nahua-Texte aus San Pedro Jicora in Durango*, recogidos por Konrad Preuss, Berlin, Gebr. Mann, 1976.