

DE CÓMO UNA LETRA HACE LA DIFERENCIA

LAS OBRAS EN NÁHUATL ATRIBUIDAS A DON HERNANDO FRANCO

ELOY CRUZ

En 1934 el doctor Gabriel Saldívar y Silva (1909-1980) con la colaboración de su esposa, la maestra Elisa Osorio Bolio de Saldívar, publicó *Historia de la Música en México*, una obra pionera en su campo.

Entre las muchas virtudes de este libro puede citarse las siguientes:

a) Es la primera obra dedicada al estudio de la música en México durante los siglos XVI-XIX.¹

b) Para su realización se consultó documentos originales; según declara el propio Saldívar, él y su esposa recurrieron al Archivo General de la Nación, al Museo Nacional de Historia, al Archivo del Ayuntamiento de la ciudad de México y a los archivos de la Catedral Metropolitana y otras iglesias capitalinas.²

c) El autor tomó en cuenta la música prehispánica, no se contentó con asumir que la música mexicana comienza con la llegada de los españoles.

d) En esta obra, Saldívar reconoce la influencia que la música de los negros pudo tener en el desarrollo de la música en nuestro país.

e) Saldívar consideró que ningún panorama de la música nacional podía estar completo si no se hacía también un reconocimiento de la música popular; así, en el libro encontramos referencias no solo de las misas de la época colonial y de la Academia Filarmónica Mexicana del

Quiero dar mi más cumplido agradecimiento a todas las personas que me ayudaron en la elaboración de este artículo: Karen Dakin, Clotilde Martínez, Concepción Abellán, Gabriela Villa, Mauricio Beuchot, Tarsicio Herrera, Antonio Corona, Hector Rogel, Gabriela Tinoco, Irma Guadalupe Cruz, Salvador Díaz Cántora, Ricardo Valenzuela y Aurelio Tello.

¹ Conozco tres publicaciones anteriores relacionadas con la historia de la música en nuestro país. Estas obras de Alba Herrera y Ogazón (1917), Rubén M. Campos (1928) y Miguel Galindo (1933), presentan visiones “impresionistas” de la historia musical de nuestro país, respectivamente, de una profesora del Conservatorio Nacional, de un folklorista y de un médico dotado de una amplia cultura general. Aunque estos trabajos son muy valiosos, ninguno de ellos posee una perspectiva verdaderamente histórica. La *Historia* de Saldívar es el primer trabajo original sobre este tema.

² Saldívar, 1934, vi.

siglo XIX, sino también del corrido, el jarabe, el huapango y la canción de cuna.

f) Finalmente, en este libro, Saldívar publicó por primera vez, desde una perspectiva histórica, algunas obras musicales de la época colonial y del siglo XIX.

No es de extrañar el hecho de que la *Historia* del doctor Saldívar haya sido reimpressa recientemente en una edición de gran tiraje, pues, aunque ha perdido la originalidad que tenía en 1934, constituye un buen acercamiento a la historia de la música de nuestro país.

Las obras atribuidas a Hernando Franco

Entre las obras novohispanas publicadas por Saldívar, se encuentran dos piezas vocales polifónicas con texto en náhuatl, tomadas de un libro denominado *Códice Valdés*, datado en 1599, que es el manuscrito musical novohispano más antiguo que se conoce. Este documento recibió el nombre de su descubridor y único dueño conocido, el canónigo Octaviano Valdés, quien lo adquirió en 1931 en el pueblo de Cacalomacán, México.³ La primera de estas obras, a cuatro voces, empieza con las palabras *Dios itlaçonâtzine cemicac ichpochtle*; la segunda, a cinco voces, empieza con las palabras *Sancta Mariaé yn ilhuicac cihuapille*. Saldívar proporciona el facsímil de ambas piezas y una transcripción suya a notación moderna de la segunda, con una traducción de los textos realizada por el nahuatlato don Mariano Rojas.⁴

En el facsímil, sobre el segundo tiple de *Sancta Mariaé* se encuentran las palabras *hernã don fran^{co} A s^o voces*; sobre la *a* de *hernadon*, se observa un signo similar a una letra *u*. Esta inscripción hizo pensar al doctor Saldívar que las obras eran de Hernando Franco, un compositor musical que fue canónigo y maestro de capilla de la catedral de México, a quien él consideraba erróneamente un criollo novohispano; así, en su transcripción de *Sancta Mariaé*, la obra aparece atribuida a Hernando Franco.

Hernando Franco

Hernando Franco es el primer compositor conocido en la historia de la música mexicana del cual se conservan obras.⁵ Nació en Galizuela,

³ Una breve historia de este manuscrito se encuentra en Stevenson, 1970, 131.

⁴ Saldívar, 1934, 101-107.

⁵ Lara, 1997, XX.

cerca de Alcántara, en Extremadura, España, en 1532 y recibió su entrenamiento musical en la catedral de Segovia, donde ya a los 14 años tenía asignado un salario en reconocimiento a la calidad de su trabajo musical. Franco acompañó a su patrón o protector, el doctor Mateo Arévalo Sedeño, a Nueva España en 1554, aunque su nombre no se encuentra en registros americanos hasta 1573, año en que aparece como maestro de capilla de la catedral de Guatemala. A finales de 1574 Franco pasó a México y el 20 de mayo de 1575 fue nombrado maestro de capilla en la catedral de esta ciudad, puesto que conservó hasta su muerte, ocurrida el 28 de noviembre de 1585. Durante su vida, Franco gozó de singular respeto y admiración por su habilidad como compositor, al grado que el cabildo de la catedral lo “recibió por maestro de capilla” sin someterlo al examen de oposición que era la norma para cualquier músico que pretendiera este importante puesto. En 1579, el cabildo acordó

enviar al corregidor 500 pesos a cuenta de los 4000 que el maestro *Franco y el cura Trujillo le debían*. Ya para estas fechas habíase manifestado el padre Franco como excelente compositor, y fue por esta razón que el cabildo lo ayudó a él y a su primo a pagar lo que debían; y así lo expresa [el cabildo] al decir que *teniendo a que esta dicha iglesia se tiene por bien servida de ellos*, enviaba al corregidor parte del dinero debido por los primos, ordenando que las sumas erogadas entrasen en sus libramientos como las demás.⁶

El arzobispo Pedro Moya de Contreras solicitó una prebenda para Franco, que fue otorgada el 1 de septiembre de 1581; en su recomendación al rey, Moya resalta la habilidad de Franco, que permitía a la catedral de México poseer una capilla musical tan competente como la mejor de España.⁷

La mayor parte de la música compuesta por Franco se considera perdida,⁸ solo han llegado hasta nosotros tres misas breves, 16 versiones del *Magnificat*, unas *Lamentaciones* y una veintena de motetes, incluyendo dos versiones de la *Salve*. Este breve repertorio ha valido a Franco unánime reconocimiento como un compositor sobresaliente:

⁶ Estrada, 1973, 72.

⁷ Un fragmento de la carta en que Moya solicita la prebenda para Franco es reproducido por Lara, 1997: XVII; en esta carta se dice que Franco es “natural de Fregedal, de mas de cuarenta y cinco años”. Sin embargo, todos los autores consultados (excepto Saldivar) están acordes en que Franco nació en Galizuela. De cualquier manera, parece haber una razonable certeza de que Franco nació en España.

⁸ Según Estrada, 1973, 27, a mediados del siglo XVII, el cabildo de la catedral ordenó que se destruyera buen número de “libros viejos conteniendo juegos de música para distintas festividades”.

ha sido calificado como un “eminente polifónista”⁹ cuya música posee una perfección sin igual¹⁰ y sus obras han sido comparadas “con las de Palestrina, Morales, Guerrero, Victoria, Alfonso y Francisco Lobo, maestros europeos cuyas obras existen en nuestros archivos catedralicios desde la época virreinal”.¹¹ Lara sintetiza la opinión actual sobre Franco con las siguientes palabras:

musicólogos nacionales y extranjeros que hemos tenido contacto con sus obras, coincidimos en afirmar que Hernando Franco es el más notable compositor renacentista del siglo XVI en América, junto con Gutierre Fernández Hidalgo (1553-1620), maestro de capilla en Bogotá, Quito y La Plata, hoy Sucre, Bolivia.¹²

La música de Franco (compuesta en su totalidad por obras vocales religiosas) comparte varias características con la de otros maestros renacentistas españoles: una polifonía austera pero fluida, un tratamiento muy conservador de la disonancia y el cromatismo, el uso de *cantus firmus* y la modalidad.¹³

Precisamente con la figura del gran compositor Hernando Franco han estado asociadas, de una manera u otra, las dos obras en náhuatl de que se ocupa este estudio.

Estudios previos de estas obras

Por su texto en náhuatl y sus peculiares cualidades artísticas, *Sancta Mariáe* y *Dios Itlazohnantziné* han sido particularmente favorecidas por los grupos musicales dedicados al rescate de la música del siglo XVI;¹⁴

⁹ *Diccionario* Porrúa, 1986, 1112.

¹⁰ Estrada, 1973, 31.

¹¹ *Ibid.*, 1973, 52.

¹² Lara, 1997, XX.

¹³ Datos biográficos tomados de Estrada, 1973, 70-80, Catalyne, 1980, 790-792, Stevenson, 1989, 16-18 y de Lara, 1997, XV-XIX.

¹⁴ Estas obras han sido interpretadas virtualmente por todos los grupos mexicanos dedicados a la “música antigua” y por muchos de otros países; probablemente sean las piezas del repertorio novohispano que más se han grabado. La grabación profesional en registro fonográfico más antigua que se conoce se debe al grupo *Tempore*, 1980. Posteriormente han sido grabadas por los siguientes grupos mexicanos: *Los tiempos pasados*, 1982, *Conjunto de Cámara de la Ciudad de México*, 1989, *Capilla Virreinal de la Nueva España*, 1993, *Coro de la Catedral de México*, 1993, *Ars Nova*, 1993, *Hermes*, 1993 (?) y el *Octeto Vocal Juan D. Terceiro*, 1993. Por otro lado, han sido grabadas por los siguientes grupos extranjeros: *Ensamble Elyma*, Suiza, 1991, *The Hilliard Ensemble*, Inglaterra, 1991 y *De Profundis*, Uruguay, 1992. También han sido interpretadas en concierto público por estos y muchos otros grupos nacionales y extranjeros.

por idénticas razones, se les ha otorgado un lugar muy especial en los estudios de música novohispana, aunque no parece haber consenso, entre los dos autores principales que las han descrito, sobre la identidad de las piezas, y solo un acuerdo parcial sobre la identidad de su autor:

a) Saldívar, en la obra citada, considera que *Sancta Mariaé* es una *plegaria* de Hernando Franco.

b) Robert Stevenson, en *Music in Mexico* etiqueta a las piezas como *himnos* y los atribuye, con alguna reserva, a Hernando Franco.

c) El mismo Stevenson, en *Music in Aztec & Inca Territory* las llama *chansonetas* y las atribuye, sin reservas, a *Don Hernando Franco*, un indio de ascendencia noble.

d) Sin embargo, el propio Stevenson, en *La Música de México, Historia*, volumen 2, denomina a las piezas *motetes*, y señala que don Hernando Franco es el “supuesto autor” de *Sancta Mariaé*.¹⁵

Las afirmaciones de estos autores merecen comentarios.

a) El doctor Saldívar no hace ninguna indicación sobre las razones que lo llevaron a denominar a *Sancta Mariaé* una *plegaria* atribuida a Franco, simplemente apunta algunos datos sobre la biografía de Franco y hace algunas observaciones sobre la obra conocida de este autor:

En 1575 llegó a esta ciudad de México, procedente de la de Guatemala, el P. Hernando Franco; no sabemos de qué nacionalidad haya sido, pero creemos que fuese criollo, nacido en la Nueva España. Poco después de llegar fue designado maestro de capilla de la catedral, puesto en el que se dedicó a componer música. Sus obras que aún se conservan son del género vocal a gran número de voces, de cuatro a once comúnmente, manejadas con sencillez; algunas son muy inspiradas, pudiéramos decir, no obstante la simplicidad de su línea melódica, ajustadas completamente al canto gregoriano. De autor que haya producido en nuestro país creemos que sea el más antiguo de quien se conoce su música.¹⁶

A continuación, Saldívar proporciona un facsímil de las dos piezas y su transcripción de la segunda, con el encabezado “Plegaria a la Virgen en Nahuatl. Hernando Franco”, que presenta con el siguiente párrafo:

¹⁵ Autores posteriores han seguido a Saldívar o a Stevenson. Véase más adelante la nota 33.

¹⁶ Saldívar, 1934, 101.

De él reproducimos dos composiciones con letra en Mexicano, tomadas de una copia fotostática en poder del P. García Gutiérrez. De estas dos plegarias a la Virgen, según la traducción que nos hiciera el nahuatlato D. Mariano Rojas, para su mejor comprensión hemos trasladado a la Notación moderna una de ellas.¹⁷

Aquí, Saldívar incurre en varias contradicciones y apreciaciones erróneas. En primer lugar, como ya se ha señalado, aunque declara ignorar la nacionalidad del compositor, quiere suponer que Franco era novohispano, pero, como ya se vio, era extremeño. Por otro lado, indica que la música conocida de Franco es polifónica y está escrita “a gran número de voces, de cuatro a once comúnmente” aunque en el catálogo de este autor solo se encuentran obras escritas a tres, cuatro, cinco y seis voces.¹⁸ Finalmente, incurre en una contradicción al referirse a la simplicidad de la *línea melódica* de obras *polifónicas*. En este mismo terreno, es curiosa su apreciación de que algunas obras de Franco “son muy inspiradas, pudiéramos decir”, a pesar de tal simplicidad.

Todos estos lapsos de Saldívar son perfectamente comprensibles si se recuerda que él escribía antes de 1934 y que era prácticamente el único investigador mexicano interesado en estos asuntos. Carecía de antecedentes sobre el tema de la música polifónica del siglo XVI (porque en México nadie antes que él había escrito nada) y es probable que nunca, antes de la publicación de su libro, haya tenido la oportunidad de escuchar alguna interpretación de esta música.¹⁹

Con respecto a la suposición gratuita sobre la nacionalidad de Franco, es posible decir que en estos asuntos el doctor Saldívar tenía una actitud nacionalista, muy acorde con el momento histórico que le tocó vivir: el quería que las cosas de calidad encontradas en nuestro suelo fueran *mexicanas*. Tuve la oportunidad de conversar con él a finales de 1976 y en esa ocasión Saldívar hizo en varios momentos una enérgica

¹⁷ *Ibid.*, 1934, 106.

¹⁸ Véase el catálogo que aparece en Catalyne, 1980, 791, en el que se especifica el número de voces de cada una de las obras conocidas de Franco.

¹⁹ Antes de 1934 no existían en México grupos corales dedicados a interpretar la música polifónica del siglo XVI; en Europa y Estados Unidos los grupos dedicados a esta actividad sumaban una docena, cuando mucho. Las grabaciones de música polifónica eran extraordinariamente raras en el primitivo mercado discográfico. En este sentido Haskell, 1988:116, señala, refiriéndose a la década de 1920: “Yet the remarkable thing is that composers like Byrd, Lassus, Palestrina and Shütz were represented at all in disc, as the demand for such esoteric items was undoubtedly quite small”. En México, el primer concierto de música novohispana se presentó en mayo de 1939; las primeras grabaciones extranjeras de esta música se produjeron en la década de 1960 y la primera mexicana, en 1973. Como podrá apreciarse, cuando Saldívar escribió su libro era prácticamente imposible tener un contacto “real”, auditivo, con la música polifónica renacentista. Agradezco a Aurelio Tello la información sobre grabaciones y conciertos de música novohispana.

afirmación en el sentido de que el anónimo autor del *Códice Saldívar 4* (un manuscrito del siglo XVIII con música de guitarra que él había descubierto en León, Gto. en 1943) era novohispano.²⁰ Desde esta perspectiva, la suposición de Saldívar puede considerarse más una tendencia que un error.

Es muy probable que Saldívar haya estudiado los originales de Franco en el archivo de la catedral, sin embargo, también es posible que no haya podido descifrar correctamente la notación musical del siglo XVI, denominada *canto de órgano*; estas suposiciones podrían explicar su confusión con respecto al número de voces a que están escritas las obras de Franco y su ambigua opinión en el sentido de que la música de este compositor posee cierto encanto a pesar de la sencillez de su línea melódica. En efecto, en el canto de órgano era común anotar cada una de las voces de una obra sucesivamente (en la actualidad las voces se anotan en forma simultánea a pautas contiguas) y, a menos que se posea un entrenamiento específico en paleografía y transcripción de la música polifónica clásica, es extraordinariamente fácil caer en la confusión. Saldívar aparentemente no poseía este entrenamiento²¹ y no existe constancia de que haya intentado transcribir a notación moderna ninguna de las grandes obras litúrgicas de Hernando Franco. En estas condiciones, es casi imposible formarse una idea cabal de las características de una obra polifónica compleja de Franco, ya que tendría que leerse cada una de las voces por separado y sería casi imposible reconstruir el total de la obra como esta suena cuando es cantada por todas las voces simultáneamente. Tal vez por esta razón es que Saldívar pudo decir que la música de Franco no carece de cierta inspiración a pesar de su sencillez: él lo que pudo apreciar de esta música fue solo un conjunto de trazos aislados, sin sentido alguno.

Por otro lado, los datos para el conocimiento de la vida y obra de Franco han ido apareciendo a lo largo de medio siglo de trabajo de investigación en diversos lugares. Por ejemplo, las obras de este autor se encuentran en las catedrales de México, Puebla y Guatemala. Saldívar

²⁰ Michael Lorimer, 1987, v, reporta la misma afirmación en boca de la viuda del doctor Saldívar: "as an ardent patriot, Dr. Saldívar took great pride in his manuscript's Mexican origin ('He wanted it to be by a Mexican', his widow told me) and he studied it throughout his life". En la actualidad, existe la opinión generalizada de que el *Códice Saldívar 4*, uno de los documentos más importantes de la tradición guitarrística hispánica, fue escrito por el guitarrista español Santiago de Murcia.

²¹ Su viuda (Osorio, 1983, 9-10) enfatiza el hecho de que el doctor Saldívar realizó las beneméritas labores que lo han hecho célebre aunque los únicos estudios que cursó fueron de medicina y los dejó inconclusos; sin embargo, es habitual que se le siga dando el título de "doctor", extraoficialmente *honoris causa*, con toda justicia, en mi opinión. Stevenson, 1976, 206, también hace referencia a este problema.

fue el primer investigador que se refirió a la existencia misma de Hernando Franco y los maestros de capilla de la catedral mexicana. Abrió el camino para los investigadores posteriores que directa o indirectamente somos sus deudores.

En el caso del doctor Saldívar, considero preferible encomiar los innumerables aciertos y la extraordinaria visión que tuvo para reconocer el valor de obras musicales que en su tiempo no recibían atención alguna y que eran relegadas como mera curiosidad histórica o de plano consideradas como papeles viejos inservibles. Muchos de sus contemporáneos ni siquiera hubieran tenido la capacidad de “ver” las obras que aquí nos ocupan y así, es probable que no hubiéramos sabido de su existencia.

b) Robert Stevenson, en *Music in Mexico* denomina a las piezas *himnos*; la atribución a Franco lo lleva a hacer algunas cautas observaciones:

Two hymns honoring the Virgin, both with Aztec (Nahuatl) texts, and both attributed to Franco, deserve attention along with his more pretentious music. [En este lugar, Stevenson proporciona una transcripción suya de ambas piezas].

As can readily be seen, these hymns differ pronouncedly in style from Franco's liturgical music with Latin text. The traits which noticeably differ from his ecclesiastical manner include: (1) an abundance of parallel fifths, octaves, and other forbidden consecutives, (2) the use of unprepared and unresolved dissonance, (3) a constant reliance on accentual rather than agogic rhythm. In actual performance these two hymns seem much nearer to us than does the liturgical music; the jaunty and carefreeness of the music exert an immediate appeal. Such devices for the securing of rhythmic vitality as hemiola at the beginning of the repeated section in the first hymn, and the obtrusive syncopations and frequent repeated notes in the second hymn, are all sufficiently obvious to make telling impressions at first hearing.

Both hymns are important in Mexican music history simply because they alone remain among the vast store of polyphonic compositions with Indian language text that must have once existed. If they are correctly attributed to Franco, then he showed when he wrote them an uncanny ability to doff the learned sock and sport it on the green. They show him in an unexpected mood, and prove he knew perfectly well how to act the *villano* with the blithest of the frottola composers.²²

Este es un buen reconocimiento general de estas obras. Stevenson tiene razón cuando señala que la importancia de las piezas reside principalmente en su texto, pues prácticamente son las únicas obras musi-

²² Stevenson 1952, 119-122.

cales novohispanas con texto indígena que han llegado hasta nosotros.²³ Por otro lado, Stevenson hace muy bien en mostrar cautela con respecto a la autoría de estas obras (“If they are correctly attributed to Franco”), dado que como ya se ha visto, Saldívar no proporciona ninguna prueba en este sentido. Igualmente acertado es el comentario de Stevenson sobre los evidentes errores de composición de estas obras. Es necesario recordar que durante el siglo XVI, el entrenamiento de los compositores al servicio de la Iglesia era muy riguroso; los maestros de capilla del principal templo novohispano debían ser músicos sobresalientes. Según Estrada “era tan grande la significación que este puesto tenía que nuestros antepasados la resumían en esta sentenciosa frase: “El maestro de capilla tiene que ser un compendio de la ciencia musical; de tal suerte que lo que un músico ignore, el maestro debe saberlo, y lo que otro sepa, el maestro no lo ignore”.²⁴

Para que un músico pudiera acceder al puesto de maestro de capilla de la catedral de México, debía presentar un riguroso examen de oposición que duraba varios días y en el que se incluían interrogatorios sobre los más diversos aspectos de la teoría musical de su tiempo y la composición de diversas obras musicales de complejidad creciente; algunas de estas obras, aquellas en que la dificultad era más significativa, consistían en un motete polifónico sobre un *cantus firmus* y un villancico “de precisión”, en concordancia con un texto impuesto, donde las sílabas del texto literario dotadas de significación musical (*do, re, mi, fa*, etcétera) debían concordar con las mismas notas en el texto musical. La elección del maestro de capilla involucraba a todo el cabildo catedralicio y eventualmente el propio prelado tomaba parte en los debates.²⁵

²³ Las otras obras musicales novohispanas con texto en alguna lengua indígena son los cinco villancicos en náhuatl del compositor novohispano de origen portugués Gaspar Fernández que se encuentran en el archivo de la catedral de Oaxaca (Stevenson, 1970 [2], 196-202). Sin embargo, estos villancicos “mestizos y indios” tienen características totalmente distintas de las dos piezas aquí estudiadas. Véase más adelante la nota 26.

²⁴ Estrada, 1973, 64.

²⁵ Estrada, 1973, 64-65. Según este autor, quien en la década de 1930 realizó trabajos de investigación en el archivo de la Catedral Metropolitana, en este archivo existen registros más o menos detallados sobre el proceso de elección de solo algunos maestros de capilla y se refiere a varios de ellos, todos datados en los siglos XVII y XVIII. La oposición a que se refieren las condiciones señaladas arriba fue la de Ignacio Jerusalén y tuvo efecto en 1750 (Estrada, 1973, 130-134). En el caso particular de Franco, el cabildo, como ya se mencionó, lo “recibió por maestro de capilla” aunque no se menciona ningún examen de oposición. Esto podría significar que el cabildo valoraba a Franco a tal grado que consideraba innecesario el examen, aunque simplemente es posible que los documentos relacionados con su examen se hayan perdido. Anteriormente, en 1538, el canónigo Juan Juárez había sido nombrado maestro de capilla y se le había advertido de sus obligaciones “como es costumbre” (Estrada, 25), lo que sugiere que la estructura musical de la catedral ya funcionaba desde estas fechas. Por otro lado, según Estrada (p. 65) el estatuto que regía el proceso de oposición para el puesto de maestro de capilla solo fue aplicado a partir de la segunda mitad del

Como debe resultar evidente, un músico como Hernando Franco, con las calificaciones de maestro de capilla, difícilmente habría de producir una obra que, como bien nota Stevenson, está llena de errores evidentes de composición. Sin embargo, es muy problemática la especulación de Stevenson sobre la posibilidad de que las dos piezas en náhuatl atribuidas a Franco sean un ejercicio humorístico, ya que solo apoya esta afirmación señalando que las piezas tienen ciertas peculiaridades rítmicas y que su factura de composición no es muy acabada.²⁶

Por otro lado, es lamentable que Stevenson no señale las razones por las cuales denomina a estas piezas “himnos”. El manuscrito original no tiene ninguna indicación al respecto y Stevenson, que indudablemente conocía la obra de Saldívar, no solo no hace comentarios sobre la designación de este autor, sino que nos deja con la impresión de que su propia denominación es arbitraria.

c) En una publicación posterior, *Music in Aztec & Inca Territory*, Stevenson abandona toda reserva y hace nuevas afirmaciones sobre las dos piezas en náhuatl. Por un lado, cambia su previa designación de “himnos” y, sin mediar comentario alguno, llama a estas dos obras “chansonetas”. De hecho, la parte del tercer capítulo de su libro donde trata sobre ellas tiene el encabezado *Two Aztecan Chansonetas* (ca.

siglo XVII, aunque no hace ninguna aclaración al respecto. De cualquier manera, es claro que el maestrazgo de capilla de la catedral de México era un puesto de primera importancia en el contexto de la vida musical del virreinato.

²⁶ Aquí cabe un comentario. En los siglos XVI y XVII, los compositores europeos y novohispanos mostraban una marcada inclinación por lo que podríamos llamar un peculiar sentido del humor. Por ejemplo, aunque consideraban que la composición de una misa era la mayor empresa que podía enfrentar un compositor (y la misa era y es el rito más importante de la liturgia católica) echaban mano de los materiales musicales más heterogéneos para componer sus misas y así, existe una misa de Josquin des Pres (c. 1440-1521) sobre el himno latino *Pange lingua*, pero también una misa de Cristóbal de Morales (c. 1500-1553) sobre *Mille regrets*, una canción profana del mismo Josquin que era la favorita de Carlos V. Llevando las cosas más lejos, se conoce una *Missa La Bassadanza*, de Heinrich Isaac (c. 1450-1517) que como su nombre indica, incluye citas textuales de danzas populares de la época. Sin embargo, este peculiar sentido del humor alcanza sus rasgos más peculiares en una misa de Juan de Anchieta (c. 1462-1523) basada en la malvada canción *Ea judíos, a enfardelar/que mandan los reyes que paseis la mar*. Este sentido del humor tenía una vertiente específicamente hispánica en el villancico, una forma poético-musical de estructura ternaria (A-B-A) que en el siglo XVII se convirtió en una especie de divertimento sacro. Había villancicos para muchas fiestas del calendario litúrgico y su texto podía imitar el habla tanto de españoles como de portugueses, negros (“guineos”), gallegos, indios, etcétera, utilizando un idioma macarrónico (“erróneo”), mezcla de español con los idiomas de estos pueblos; la música de estos villancicos también era una imitación de la practicada por el grupo retratado, estableciendo un contexto “teatral” muy bien definido. Sin embargo, este humor literario no tiene un paralelo musical: la música de estos villancicos siempre es correcta desde el punto de vista compositivo. Para aceptar la especulación de Stevenson, habría que suponer que las dos piezas en náhuatl constituyen el único ejemplo conocido en el contexto de la música hispánica del siglo XVI de “broma musical”: una obra en la que un gran compositor juega a imitar las inseguridades propias de un principiante.

1599). En este lugar, Stevenson señala que, aunque es posible que aún sobrevivan copias manuscritas de la música compuesta por los indios mexicanos en el siglo XVI, todavía no se ha realizado una búsqueda sistemática de estos materiales fuera de la ciudad capital; por lo tanto, no es de sorprender que:

...the earliest pieces by a Mexican Indian composer thus far available intrude at folios 121v-123 of a 139-folio codex now, or formerly, owned by Canon Octaviano Valdés of Mexico City. Only the second of the Valdés Codex pieces is ascribed.

That the composer was an Indian of noble descent (as were most Indians given a first-class education in sixteenth-century Mexico) can immediately be learned from his having been “Don” Hernando Franco. [...]

With the choice of Christian names that was his at baptism, many a cacique opted for the name of his Spanish godfather, with the result that the Ixtlilxóchitl who ruled Texcoco, and who joined Cortés against Moctezuma, became “Don Fernando Cortés Ixtlilxóchitl” once he was baptized by fray Juan de Ayora.

[...]

For those who wish to multiply the list of famous names adopted by Indian converts, *Indios Cristianos de los Siglos XVI y XVII* provides a happy hunting ground. To this group belongs the composer of the two chanzonetas transcribed below from the Valdés Codex.

Only lack of full information concerning the Mexico City Cathedral chapelmaster Hernando Franco (1532-1585), from whom Don Hernando Franco copied his name, previously permitted confusion of the two. Now that his antecedents have been canvassed, it becomes obvious that the cathedral chapelmaster can never have merited the “don” honorific. For that matter, the peninsula itself boasted few composers of that social category. “Don” Fernando de las Infantas (1534-ca. 1610) came of sufficiently important stock to be thus styled. Any other reputable composer who was a don will be found with great difficulty.²⁷

Como se puede ver, en esta obra Stevenson abandona las cautelosas especulaciones del libro anterior y produce afirmaciones que él considera suficientemente demostradas.

Por un lado, aunque en esta publicación hace una cuidadosa descripción del manuscrito original²⁸ (lo que hace pensar que tuvo la oportunidad de revisarlo) no dice de donde obtuvo el dato de que las obras son de “Don” Hernando Franco (es posible suponer que en alguna

²⁷ Stevenson, 1976, 204-206.

²⁸ *Ibid.*, 1976, 204, n. 101.

parte del código no reproducida por Saldívar se encuentre el nombre de este compositor); entonces, es necesario basarse en su oscura afirmación “only the second of the Valdés Codex pieces is ascribed” para suponer que tomó el dato de la segunda hoja de *Sancta Mariaé*, donde se lee *hernã don fran^{co}*. Como se verá más adelante, esta inscripción no puede ser interpretada de ninguna manera como *don hernando franco*. Stevenson no indica donde obtuvo información sobre este indio de ascendencia noble que copió su nombre del maestro de capilla Hernando Franco (presumiblemente a la hora del bautismo), que recibió una educación de primera clase y que es autor de las dos obras en náhuatl que aquí nos ocupan. No existe, hasta donde se sabe, ningún otro autor, antiguo o moderno, aparte de Stevenson, que haya hecho referencia a este personaje. Entonces, todas las afirmaciones de Stevenson con respecto a este asunto, deben ser consideradas como suposiciones sin fundamento.

Estas suposiciones sin fundamento llevan a Stevenson más lejos:

Like the Náhuatl-speaking maestro de capilla of San Juan Ixcoi (Huehuetenango department, Guatemala) who was his contemporary —Tomás Pascual, active 1595-1635— our composer [Don Hernando Franco] liked ternary meter. But, as taught by Spaniards, the mensurations for triple movement still involved all the medieval intricacies of imperfection, alteration, coloration, punctus additionis, and punctus divisionis, long after musicians in other parts of Europe had taken off their hair shirts and found easier solutions. Don Hernando showed his complete mastery of the prickly system still being taught in the peninsula [...] For the record, these and other pieces of barbed wire scratch any neophyte’s foot who today tries scaling the fence erected around Don Hernando’s piece in C3. The first transcriber to try [Gabriel Saldívar] left a bleeding trail, for lack of the necessary preliminary training in Spanish notational practice of the period.

But at the same moment that his notation was building fences that not all doctoral candidates can today climb over, Don Hernando was showing a certain clumsiness in his part-writing that a harmony student can detect. Within the Spanish Renaissance context, his management of suspensions, of consecutive fifths and octaves—to mention no other niceties—is frequently distressing. When his teacher from whom he took his name (the cathedral chapelmaster) wrote a triple-meter piece, the part-writing is everywhere elegant—witness the Gloria in the chapelmaster’s *Magnificat Septimi toni*. The paradox glaring at us from the Indian pupil’s chanzonetas therefore needs explaining. How can such command of the mensural notation system combine in the same composer with so amateurish a part-writing concept? Perhaps the native tradition that idolized rhythmic instruments and made a fetish of beat

helps explain Don Hernando's mastery in one area and his naïveté in another.²⁹

Otras explicaciones de Stevenson para esta aparente contradicción (maestría en la notación mensural-falta de destreza contrapuntística) son: a) el probable uso de las chanzonetas como música para cantar y bailar, a pesar de su texto "religioso" [*sic*] y b) probables deficiencias en la formación musical de don Hernando; según Stevenson, en el colegio de Tlatelolco los jóvenes indios nobles recibían, de manos del propio fray Bernardino de Sahagún, una enseñanza musical parcial; los alumnos aprendían canto llano y notación mensural, lo que les permitía tomar una parte de canto de órgano (o sea cantar en un coro) pero no recibían una capacitación muy notable en el terreno del contrapunto.³⁰

Todas estas afirmaciones de Stevenson carecen de base. Stevenson sustancia su presunción de la existencia de "Don" Hernando Franco en una mala lectura del nombre sobre la segunda página de *Sancta Mariaé*, pero esta no es —aunque la lectura fuera correcta— una prueba contundente de la existencia de un personaje dotado de perfil histórico; como ya se mencionó, ningún investigador ha reportado la existencia de documentos de la segunda mitad del siglo XVI donde se haga referencia a don Hernando Franco, alumno y ahijado del maestro de capilla.

Con bases así de endeables, Stevenson elabora, sin decirlo abiertamente, una biografía de don Hernando, que puede ser delineada de la siguiente manera: hijo de un noble indígena, nació en 1575 o poco después; al recibir el bautismo, fue apadrinado por el canónigo Hernando Franco, por aquel entonces maestro de capilla de la catedral de México; asistió al colegio de Santa Cruz de Tlatelolco donde recibió una educación de primera clase, siendo uno de sus maestros Bernardino de Sahagún; en el terreno musical fue alumno del propio Sahagún y de su padrino, el maestro de capilla; escribió las dos chanzonetas poco antes de 1599.

Este es un caso clásico en el que una cadena de inferencias correctas produce un resultado incorrecto porque está basada en una premisa falsa. Veamos qué especulaciones pudo hacer el doctor Stevenson para elaborar esta "biografía" de don Hernando Franco: es cierto que si don Hernando fue a la vez ahijado y discípulo del maestro de capilla Hernando Franco (como dice Stevenson) debió nacer en o poco después de 1575, año de la llegada de este último a México y de su

²⁹ *Ibid.*, 1976, 206-207.

³⁰ *Ibid.*, 1976, 207-208.

elevación al maestrazgo de capilla; la fecha del nacimiento no puede ser muy posterior porque Franco, el maestro, murió en 1585 y es poco probable que un niño de dos o tres años hubiera sido entrenado en música por el siempre ocupado maestro de capilla de la principal iglesia novohispana. También es más o menos plausible la suposición de que don Hernando haya estudiado en el colegio de Santa Cruz, que estaba destinado únicamente a jóvenes de la nobleza indígena, pues esta institución fue fundada en 1536 y dejó de funcionar a finales de siglo; en este colegio era común que se enseñara teología, lengua latina y las siete artes liberales: el *trivium*: gramática, retórica y lógica, y el *quadrivium*: aritmética, geometría, astronomía y música, y, en efecto, Sahagún fue uno de sus distinguidos profesores, al menos hasta 1540.³¹ También es probable que don Hernando haya estudiado música con Hernando Franco: si el padre de don Hernando hizo bautizar a su hijo por el propio maestro de capilla, sin duda tenía acceso al medio musical catedralicio y probablemente era también un músico profesional; presumiblemente, este hombre querría que su hijo recibiera una buena educación musical, y quién mejor para dársela que su propio padrino, el más distinguido músico de la ciudad.

Es necesario enfatizar que, aunque todas estas especulaciones son más o menos aceptables, carecen totalmente de base, pues Stevenson no demuestra que don Hernando haya existido realmente y por lo tanto, todos y cada uno de los rasgos de su biografía deben ser considerados imaginarios.

d) En el primer capítulo de *La Música de México. I. Historia. 2. Período Virreinal*, Stevenson vuelve a tratar el tema de las obras de don Hernando.

Solamente el motete que comienza con la invocación “Sancta María” tiene el nombre del autor. El empleo del “don” honorífico con el nombre del autor nos señala que se trata de un compositor indígena, pues solamente los caciques indígenas y los inmigrantes españoles con el rango de oidores y otros aristócratas podían usar el nombre de “don” en el México del siglo XVI. Por ejemplo, don Pedro de Gante no era el

³¹ Bustamante, 1990, 37. Según Weckman, 1984, 598, las artes liberales constituían el núcleo de la enseñanza en los colegios novohispanos. García Icazbalceta, 1981, 340, señala que Sahagún “enseñó música a los colegiales de Tlatelolco; y que los discípulos, entonces y después salieron tan aprovechados que *de muchos de ellos se ha valido la Catedral para su capilla*”. Aunque Sahagún salió del colegio en 1540, se encontraba de regreso en 1545 (Bustamante, 47) y a partir de ese año, aparentemente visitó el colegio en diversas ocasiones. Sin embargo, el colegio pasó a manos de los indios en 1546 y es poco probable que Sahagún haya enseñado en él después de esta fecha. Esta sería la más débil especulación de Stevenson.

misionero flamenco sino un cacique indígena converso y protegido que falleció en 1605, después de dedicar toda su vida a la enseñanza en el Colegio de Tlatelolco. Los homónimos más famosos que adoptaron los caciques indígenas al ser bautizados variaron desde don Fernando Cortés y don Pedro de Alvarado, hasta don Hernando Franco, que es el supuesto autor del motete *Sancta Mariaé* escrito en lengua náhuatl, que es parte del *Códice Valdés*.

A semejanza de otros dos compositores indígenas cuya música sobrevivió a la época colonial y que fueron Tomás Pascual, maestro de capilla en San Juan Ixcoi en el departamento de Huehuetenango en Guatemala (1595-1635) y Juan Matías, maestro de capilla de la catedral de Oaxaca a mediados del siglo XVI, don Hernando Franco mostró un dominio absoluto de las complicadas prácticas mensurales europeas de la época, pero no demostró tanta maestría en el contrapunto. Las complejidades rítmicas que él dominó incluyeron todos los intrincados aspectos medioevales como imperfección, alteración, *punctus additionis* y *punctus divisionis*, conocidos en la península ibérica hasta 1600. Sin embargo, al mismo tiempo don Hernando mostró cierto desinterés caballeresco por las reglas que prohibían el uso de quintas y octavas paralelas, así como también en el tratamiento de las suspensiones disonantes. Es probable que la tradición nativa en que predominaban los instrumentos rítmicos y en que se concedía enorme importancia a las figuras rítmicas, explicara el dominio que don Hernando tenía de los ritmos, a diferencia de su rudimentario tratamiento de las voces contrapuntísticas.³²

A continuación, Stevenson repite las explicaciones de su libro anterior con respecto a esta contradicción y proporciona una nueva transcripción de las dos obras.

Aquí se refuerza la suposición de que Stevenson obtuvo el dato de la atribución a don Hernando de la segunda página de *Sancta Mariaé*, pues repite casi sin cambios un párrafo de su libro anterior: “solamente el motete que comienza con la invocación ‘Sancta María’ tiene el nombre del autor”. Stevenson no menciona ninguna otra fuente. Por otro lado, es curioso que Stevenson haya cambiado por segunda vez su designación de las piezas: de “himnos” pasó a “chanzonetas” y luego a “motetes”, sin que nos ofrezca una sola palabra de aclaración sobre los motivos que lo llevaron, en primer término, a dar esos nombres y en segundo, a cambiarlos. Stevenson proporciona otro dato sobre la biografía de don Hernando: no solo era un “indio de ascendencia noble”, sino que también era un “cacique”. En su publicación de 1976, Stevenson afirma que don Hernando es el autor de las dos “chanzonetas”, pero

³² Stevenson, 1986, 13-15.

en la de 1986, señala que don Hernando es solamente el “supuesto autor” de *Sancta Mariaé*, nada más.³³

Problemas relacionados con el estudio de las dos obras con texto náhuatl

Para tener un conocimiento razonablemente preciso de las dos obras con texto en náhuatl, es necesario realizar las siguientes labores:

a) Reconocimiento del original del *Códice Valdés*. Como ha sido señalado por muchos autores, ninguna forma de copia de un manuscrito puede brindar toda la información que este contiene, por esta razón es imperativo “que el estudioso y el lector serio acudan a los textos originales”.³⁴

b) Paleografía del documento.

c) Normalización y traducción de los textos en náhuatl.

d) Determinación del carácter real de las piezas, a través de un análisis de los textos y de la música.

Labores que a continuación me atrevo a a enfrentar.

El Códice Valdés

Al iniciar la búsqueda del manuscrito original me enteré de la lamentable muerte del padre Octaviano Valdés, acaecida en mayo de 1991. Gracias a los informes de los doctores Concepción Abellán, Mauricio Beuchot y Tarsicio Herrera, del Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, me enteré de que el legado bibliográfico del padre Valdés había pasado al Seminario Conciliar de México. En la biblioteca de

³³ Como ya se mencionó, autores posteriores han seguido a Saldívar o a Stevenson, aunque en apariencia las conclusiones de este último son las que se han impuesto y actualmente casi todo el mundo tiene una visión de estas piezas que deriva de la de este autor. Por ejemplo, J. Jesús Estrada, 1987, 9, también las llama *motetes*, pero considera que la primera es de autor anónimo y solo la segunda es, “con cierta reticencia” de don Hernando Franco (en este caso el maestro de capilla, no el indio noble); Escorza y Robles-Cahero, 1985, 45, declaran que se ha dado “equivocadamente” la denominación de *himno a Sancta Mariaé*, pero mantienen la atribución a don Hernando Franco, sin mayores comentarios; Catalyne, 1980, 791, llama a las piezas *hymns* y acepta la teoría del indio noble que tomó el nombre de su padrino a la hora del bautismo “as was the custom”; Lemmon, 1982, 110 llama a las piezas *Nahuatl hymns* o bien *Nahuatl chansons* y señala que las piezas han sido atribuidas a “Don” Hernando Franco, “an Indian student” del maestro de capilla. El único autor que no sigue a Stevenson es Lara, 1997, XXII, quien solamente señala que “Ambas [obras] son de muy distinto carácter y factura, y en un tiempo se atribuyeron a un noble indígena homónimo del compositor, de quien sería su ahijado de bautismo, opinión poco aceptada actualmente”.

³⁴ Acuña, 1985, 14.

este centro de estudios conté con el apoyo del padre Héctor Rogel y de la actual bibliotecaria, señora Gabriela Tinoco y así pude consultar y microfilmear el documento.

Robert Stevenson describe el *Códice Valdés* en los siguientes términos:

Contents listed, "Sixteenth- and Seventeenth-Century Resources in Mexico," *Fontes artis musicae*, 1955/1, pp. 12-13. The Mass at folios 101-109 ascribed to Palestrina is by Pierre Colin.

This Codex -31 x 22 cm- was, in July, 1954, bound on a crinkled, worn parchment cover that was once the leaf of a psalter (Psalm LXI, 7-9, Vulgate). The date "1599 Años" at folio 87r (upper right-hand corner of the page) should probably be taken as the date of copying. The watermark at folios 101v-109 agrees with that cataloged in C.M. Briquet, *Les Filigranes: Dictionnaire historique des marques du papier* (2d ed.; Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1923), II, 335, (no. 5693). On its evidence the paper is of Madrid provenience (1561-1571). The watermark consists of a Latin cross tipped with a small ornament and enclosed within a lozenge, beneath which appear the letters *I* and *A* with a vertical line between them.³⁵

Esta descripción es bastante exacta. El documento está clasificado en la Biblioteca "Padre Héctor Rogel" del Seminario Conciliar de México bajo la signatura 158 B-III-52. El documento se encuentra en muy mal estado, muchas de las fojas están mutiladas y aparentemente faltan varias de ellas; no existe foliación original, pero sí una foliación moderna, muy reciente, realizada a lápiz por el padre Rogel. En esta foliación existen tres errores, pues los folios que siguen a las fojas marcadas con los números 72, 98 y 116, no fueron advertidos por el padre Rogel. Así, el número total de folios sería 138 y no 139 como señala Stevenson. Igualmente, según esta foliación corregida, la fecha 1599 se encuentra en el folio 86r, no en el 87r indicado por el investigador estadounidense. Estas disparidades con la cuenta de Stevenson pueden explicarse por el pésimo estado de las fojas. Es posible, por otro lado, que el documento haya sufrido alteraciones desde que fue revisado por Stevenson en 1954.

El manuscrito contiene únicamente música vocal litúrgica para diversas ocasiones. Los nombres mencionados en el documento son: Joanne Petra Loysij (en otro lugar Loysio), Ioannis Exquivel, Alfonsi Lobo, Hernã don Fran^{co} y Pedro Hernández; hacia el final (f. 135r), en una hoja en blanco, aparece el nombre de João Mel^{or}. El primero de

³⁵ Stevenson, 1976, 204-205, n. 101.

estos nombres corresponde al compositor italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina (c. 1525-1594). Juan Esquivel (c. 1563-c. 1613) y Alfonso Lobo (c. 1555-1617) son dos polifonistas españoles bien conocidos. No he podido averiguar la identidad de Pedro Hernández y Joan Melchor; este último podría ser de uno de los copistas del manuscrito.

Las piezas en náhuatl se encuentran en los folios 120v-122r y aparecen en orden invertido con respecto a la copia de Saldívar (por lo demás extraordinariamente fiel), la primera es *Sancta Mariaé* (f. 120v) y la segunda *Dios Itlazohnantziné* (f. 121v).

Aparentemente fueron varios los copistas que intervinieron en la confección de los textos literarios y musicales; en mi opinión son al menos cinco las manos distintas que pueden advertirse, algunas de ellas muy poco cuidadosas. Por ejemplo, antes de las piezas en náhuatl existe un *Kirie elleison* [sic] parcialmente sin texto y un *[A]gnus dei* carente de iniciales. Después de las piezas en náhuatl, se encuentra el gradual *Nimis honoratis* [sic] *sunt amici tui* encabezado por el título *Comenes Apostolorum*, que correctamente escrito debería ser *Comites Apostolorum*. Hacia el final del documento aparece un *Requiem* cuya escritura presenta graves problemas relacionados con el uso de la letra eme. El padre Rogel atestigua que algunos de los copistas del manuscrito eran muy descuidados con la escritura y que su conocimiento del latín resulta bastante menos que regular.

Hay algunos detalles interesantes con respecto a la escritura de las piezas en náhuatl. La escritura musical parece ser la misma de las piezas que les anteceden, pero la escritura del texto es aparentemente única en todo el manuscrito. En apariencia el texto también carecía de iniciales, como en el Agnus anterior, pero una mano distinta las agregó -supongo que posteriormente- aunque con la misma tinta.

Reproducción de las piezas

Me he visto obligado a reproducir aquí la copia de Saldívar (1934:102-105), porque (tecnologías aparte) es mejor que la que pude obtener a partir del microfilm.

D
forte
 i oculis mēi in carion: ich pōt tē cenā lēnigē dētē hōmē
 mē hōmē mētē hōmē mētē hōmē
 in pōtē cō mētē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē
 Cōpā hō mētē hōmē mētē hōmē hōmē
 mētē hōmē mētē hōmē hōmē hōmē

forte
 nē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē
 mētē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē
 hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē
 mētē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē
 hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē hōmē

altus

In die Hande der lieben Gottes // In die Hande der lieben Gottes // In die Hande der lieben Gottes

Gott der Vater // Gott der Sohn // Gott der Heilige Geist

Gott der Herrscher // Gott der Erhalter // Gott der Schöpfer

Gott der Erlöser // Gott der Tröster // Gott der Richter

Gott der Herrscher // Gott der Erhalter // Gott der Schöpfer

Gott der Erlöser // Gott der Tröster // Gott der Richter

Bass

In die Hande der lieben Gottes // In die Hande der lieben Gottes // In die Hande der lieben Gottes

Gott der Vater // Gott der Sohn // Gott der Heilige Geist

Gott der Herrscher // Gott der Erhalter // Gott der Schöpfer

Gott der Erlöser // Gott der Tröster // Gott der Richter

Gott der Herrscher // Gott der Erhalter // Gott der Schöpfer

Gott der Erlöser // Gott der Tröster // Gott der Richter

F *primus* *2da* *As^a* *Voces*

antonomasia e multibincicibunpi li li natginduz
li de expatada co tjo Mabulabunpi de purpimantad li
expatada conbus ni ma Mabulabunpi

luz

ni bincicibunpi li natginduz li de expatada
li co tjo Mabulabunpi de purpimantad li expatada conbus
ni ma

PALEOGRAFÍA

Por Eloy Cruz

[*Códice Valdés*, 1599, folios 120v.-122r.]

[f. 120v.]

F primus tiple A s[inco]^o voces

Sancta mariae yn ilhuicac cihuapille tinatzin dios yn
 titotenpātlatocatzin Ma huel tehuatzin topam ximotlatolti
 yn titlatlaconhuanimen Ma huel tehuatzin

tenor

In ilhuicac cihuapille tinantzin dios yn titotenpatla
 tocantzin Ma huel tehuatzin tonpan ximotlatolti yn titlatlaconhua
 nimen

[f. 121r.]

F

[tachado] hernã don fran^{co} A s[inc]^o voces

2 Segundo tiple

In ilhuicac cihuapipille tinatzin dios yn titotepam
 tlatocantzin Ma huel tehuatzin topan ximotlatolti yn ti
 tlatlaconhuanimen Ma huel tehuã-

Altus

In ilhuicac cihuapille tinatzin dios yn titotenpantlatocantzin
 Ma huel tehuatzin topan ximotlatolti yn titlatlacon
 huãnimen-Ma huel tehuatzin

Baxo

Yn ilhuicac cihuapille tinatzin dios yn titotenpantlatocan
 tzin Ma huel tehuatzin topan ximotlatolti yn titlatlaconhua
 nimen Ma huel tehuatzin

[f. 121v.]

F tiple

Dios itlaçonãtzine cemicac ichpochtle cenca timitztotlatlauhtiliya
 // ma topã ximotlatolti yn ilhuicac //
 ixpantzinco // in motlaçoconetzin Jesuchristo Dios itla-
 Ca onpa timoyeztica yn inahuactzincō
 yn motlaçoconetzin yJesuxpō

tenor

In ilhucac in ilhucac *ixpātzinco*, *ixpāntzinco* in
 motlaçoconetzin Jesuchristo Dios itlaçonantzine Cemicac ichpochtle //
 cēca timitztotlatlauhtilia // ma topan xi
 motlatolti, in ilhucac // in ilhucac *ixpantzico* //
 in motlaçoconetzin Jesuchristo Dios tlaçonātzinne-

[f. 122r]

altus F

In ilhucac // *ixpātzinco* // imotlaço
 conetzin Jesuchristo Dios itlaçonantzinne Cemicac ichpōchtle //
 Cenca timitztotlatlauhtiliaya // Ma topan ximotlatolti in
 nilhucac // // *ixpātzinco* // in motlaçoconetzin
 Jesuchristo Dios itlaçonantzinne

Baxo

In ilhucac // *ixpantzinco* //
 im motlaçoconetzin Jesuchristo Dios itlaçonantzinne Cemicac
 ichpochtle
 // Cenca timitztotlatlauhtiliya^{ma} topā ximotlatolti in ilhui
 cac // *ixpantzico* // in motlaçoconetzin Jesu
 christo Dios itlaçonantzine

Comentarios

Las letras F escritas a lápiz que aparecen al principio de cada plana parecen pertenecer a una escritura posterior y son un probable intento de foliación que quedó incompleto.

Al final del texto de cada voz se observan algunos párrafos incompletos, que marcan el inicio de la repetición de la segunda sección de cada obra. El tiple de *Dios Itlazohnantziné* tiene un texto mayor que las restantes voces, porque en dos ocasiones canta solo.

En general, la escritura es clara y precisa, con pocos errores. Sin embargo, una característica debe tomarse en cuenta. Por alguna razón, la persona que copió estas piezas parece haber tenido alguna confusión con respecto al uso de la letra ene y de la tilde comúnmente usada en el siglo XVI para indicarla.³⁶ Por ejemplo, en *Dios Itlazohnantziné*, en la parte del tenor, aparecen consecutivamente las formas *ixpātzinco*, donde la ene está marcada por una tilde, e *ixpāntzinco*, donde aparece la tilde y

³⁶ Para la tilde que representa una letra ene véase Ramírez Montes, 1990, 82, quien la llama “tilde de abreviatura”.

además la letra. En el altus de la misma pieza, la tilde aparece en un lugar innecesario: sobre la o de *ichpōchtle*.

Empero donde la confusión resulta más notoria es en *Sancta Mariaé*. Aunque ambas piezas parecen escritas por la misma mano, por alguna razón el uso de la ene y la tilde es más complejo en la segunda. Por ejemplo, en el primus tiple, aparece la palabra *tinatzin*, sin la n después de la a ni tilde (al igual que en el segundo tiple, el altus y el bajo); en *topam*, la n ha sido cambiada por una m. Sin embargo, la característica más notoria en la escritura de la pieza es una superabundancia de letras ene. En todas las voces se encuentran palabras que tienen de una a tres enes de más: la expresión *titotepantlatocatzin* aparece sucesivamente como:

titotenpātlatocatzin (primus tiple)
titotenpatlatocantzín (tenor)
titotepantlatocantzín (segundo tiple)
titotenpantlatocantzín (altus)
titotenpantlatocantzín (bajo)

Siempre con enes supernumerarias. Lo mismo sucede con *tillatlahuanimeh*, que en las tres primeras voces aparece como *tillatlahuanimen*, mientras que en las dos últimas se lee *tillatlahuanimen*. El mismo problema se encuentra en el *tonpan* del tenor y el segundo *tehuātzin* del segundo tiple y el altus.

Esta superabundancia de letras ene parece haber propiciado el nacimiento del noble indígena don Hernando Franco. Como ya se ha señalado, sobre el segundo tiple de *Sancta Mariaé* aparece la expresión *hernā don fran^{co}*, con un signo parecido a una letra u sobre la a de *hernādon*, que puede ser considerado una tilde de abreviatura, un adorno, una línea de guía o un rasgo arbitrario. Por otro lado, *fran^{co}* es sin lugar a dudas una abreviatura de *francisco*.³⁷ El doctor Stevenson aparentemente leyó *hernādon fran^{co}* como *don hernando franco*, pero esta lectura es a todas luces imposible. Las lecturas apegadas a la letra de esta inscripción son tres, a saber: *hernadon francisco*, o bien *hernandon francisco*, según se desee considerar al signo sobre la a de *hernādon* como un rasgo carente de significado o como una tilde que representa una ene; finalmente, *hernando francisco*, tomando al signo sobre la a de *hernādon* como una tilde que representa una ene,³⁸ suprimiendo la ene

³⁷ Para esta abreviatura, véase, por ejemplo, Ramírez Montes, 1990, 84 y Pezzat Arzave, 1990, 76, quien la llama “abreviatura por superposición”.

³⁸ Pezzat Arzave, 1990, 57-58 señala que la tilde que indica la letra o letras faltantes podría ser “horizontal, curva, cóncava o convexa”.

final de esta palabra (que en el contexto de la escritura de *Sancta Mariaé* bien se puede considerar supernumeraria) y desatando siempre la abreviatura de *fran^{co}*.

Como se puede apreciar, una lectura cuidadosa de esta inscripción puede producir, en el mejor de los casos *hernando franco*, nunca *don hernando franco*. La cantidad de operaciones que se debe realizar para obtener este último nombre rebasa con mucho las técnicas conocidas de la paleografía. Estas operaciones serían las siguientes: considerar al rasgo sobre la a de *hernādon*, una tilde que representa una ene, con lo que obtenemos *hernandon*; copiar la última sílaba de este *hernandon* y considerarla una palabra independiente, un título honorífico, que iría al principio de todo el nombre, así tendríamos *don hernandon*; luego, suprimir la ene final de *hernandon* (que ahora se tendría que considerar supernumeraria, pero que antes se consideró indispensable para formar el “don”) y finalmente, dejar sin desatar la abreviatura de *fran^{co}*. Solo la primera de estas operaciones es válida en el contexto de la escritura conocida del siglo XVI. Las demás representan un vigoroso ejercicio de la imaginación creativa. Aquí es donde la letra ene hace la diferencia.

NORMALIZACIÓN Y TRADUCCIÓN LITERAL DE LOS TEXTOS

Por Eloy Cruz

Sancta Mariaé in Ilhuicac Cihuāpillé,
Santa María, del Cielo Señora,

Tinantzín Dios,
Tu eres Madre [de] Dios,

in Titotēpantlahtohcātzin.
Tu eres Nuestra Abogada.

Mā huel Tehhuātzin topan
[Te rogamos a] Ti por nosotros

ximotlahtōlti in titlahtlacoānimeh.
intercede nosotros somos pecadores.

Dios Itlazohnantzíné cemihcac Ichpōchtlé,
[De] Dios Su querida Madre por siempre Doncella,

cencah timitztotlatlauhtilia
mucho te rogamos

mō topan ximotlahtōlti
por nosotros intercede [en]

in Ilhuicac Ixpantzinco
el Cielo ante

in Motlazoconētzin Jesuchristo.
Tu querido Hijo Jesucristo.

Ca ōmpa Timoyetztcāh in Ināhuactzinco
Allā Tu te encuentras junto a

in motlazoconētzin Jesuchristo.
Tu querido Hijo Jesucristo.

TRADUCCIÓN LIBRE

Por Eloy Cruz

Santa María,
Señora del Cielo,
Madre de Dios,
Abogada nuestra.
Ruega por nosotros
los pecadores.

Amada Madre de Dios,
por siempre Virgen,
mucho te rogamos
que intercedas por nosotros en el Cielo
ante Tu Amado Hijo Jesucristo,
pues Tu estás en su presencia

TRADUCCIÓN LATINA

Por Concepción Abellán

Sancta María
Domina Coeli
Mater Dei
Advocata nostra
ora pro nobis peccatoribus

Cara Mater Dei,
semper virgo.
Rogamuste pro nobis
in Caelo intercede,
ante Amatam Filium Tuum
Jesuchristum

Determinación del carácter musical de las piezas

Las designaciones anteriores de estas piezas son ambiguas: *plegaria* se refiere solo al texto (pues el término carece de sentido musical) *motete* solo a la música y *chansoneta* e *himno* a ambos.

En mi opinión, es necesario estudiar por separado la música y el texto de las piezas para tener un conocimiento cabal de su identidad.

Desde un punto de vista musical, la estructura de las piezas no puede ser encuadrada en ninguna de las anteriores categorías que se les ha asignado.

Escorza y Robles-Cahero tienen razón al decir que la designación *himno* es errónea: en el canto latino, un himno es un poema estrófico en alabanza a Dios puesto en música más o menos simple y cantado en el oficio divino; la melodía de la primera estrofa se repite en todas las estrofas subsecuentes y la última es una paráfrasis de la doxología. En todos los casos, se utiliza un texto en latín. En la práctica polifónica del siglo XVI, es común que en las versiones de los himnos se utilice la melodía comúnmente asociada al himno como *cantus firmus*.

Tradicionalmente, los himnos han estado coleccionados en himnarios. El más antiguo data del siglo VI y el utilizado en España en el siglo XVI se encuentra en el *Intonarum Toletanum*.³⁹

El texto de las piezas en náhuatl, en traducción latina, no es estrófico y no se encuentra en ninguno de los himnarios que pude consultar.

Como se puede apreciar, las piezas en náhuatl no guardan ninguna relación con el concepto de *himno*.

El término *chansoneta* se refiere también a un poema estrófico puesto en música; según Covarrubias una *chansoneta* es lo mismo que un villancico navideño:

Corrompido de cancioneta, diminutivo de canción. Dízense *chançonetas* los villancicos que se cantan las noches de Navidad en las yglesias en lengua vulgar, con cierto género de música alegre y regocijado.⁴⁰

El villancico a su vez, es definido como una forma poético-musical consistente en varias coplas unidas por un estribillo.⁴¹

³⁹ Véase Escorza y Robles-Cahero, 1985, 45. Con respecto al concepto de himno, véase Steiner y Ward, 1980, 838-844.

⁴⁰ Covarrubias, 1927, f. 291.

⁴¹ Pope, 1980, 761.

Como ya se mencionó, los textos de las obras en náhuatl no son estróficos y por lo tanto, éstas no pueden ser definidas como *chansonetas*.⁴²

La designación *motete* es mucho más problemática que las anteriores, porque esta forma musical fue cultivada durante más de quinientos años y durante este periodo sufrió transformaciones drásticas. No existe una característica o un solo conjunto de características que pueda definir al motete en términos generales; por lo tanto, solo es posible intentar una definición en contextos particulares, o sea en regiones o periodos históricos específicos.⁴³

Según Reese, el motete nació como una extensión del *organum*, que era a su vez una acreción del canto litúrgico mismo. Sin embargo, ya en el siglo XIII, cuando el motete era nuevo, una pieza podía pertenecer a este género si estaba escrita en el estilo del motete eclesiástico aunque su texto fuera secular, sin ninguna conexión con el servicio divino. A lo largo de su dilatada historia, un motete podría tener uno, dos o más textos cantados simultáneamente, con palabras en latín o en una lengua vernácula o aún en dos idiomas distintos al mismo tiempo. Aunque los motetes son casi siempre obras polifónicas vocales, se conocen ejemplos monofónicos [*monophonic*] y algunos que sobreviven solamente como piezas instrumentales. Como se podrá observar, ninguna definición es aplicable a todos los tipos de composición que ha designado el término “motete”.⁴⁴

Por esta razón, Reese adopta, en su libro sobre música en el renacimiento, la siguiente definición de “motete”:

“motete” se referirá con la mayor frecuencia a una pieza vocal que es polifónica y que tiene un texto sacro en latín (sin pertenecer, sin embargo, al Ordinario de la Misa). No se hará ningún intento de aplicar el término con una consistencia que no tiene en las fuentes mismas.⁴⁵

⁴² El musicólogo Aurelio Tello sugiere la posibilidad de que una chanzoneta sea un tipo de villancico de estructura binaria sin coplas. Fundamenta esta suposición aduciendo que en un manuscrito oaxaqueño posterior al *Códice Valdés* que contiene gran cantidad de villancicos, muchos de estos poseen la estructura antes mencionada, que es muy parecida a la de las piezas en náhuatl. Así, las dos piezas serían dos villancicos binarios (o chanzonetas) en lengua vernácula (o sea la lengua cotidiana de los nahuas, como opuesta a la latina). Aunque esta suposición es muy digna de tomarse en cuenta, aún falta una evidencia documental que la apoye; por otra parte, el carácter de las piezas en náhuatl difiere por completo del de las obras del manuscrito oaxaqueño.

⁴³ Sanders, 1980, 617.

⁴⁴ Basado en Reese, 1959, 20-21.

⁴⁵ Reese, *loc. cit.* Trad. por E.C.

Esta definición de motete es compartida y complementada por Sanders:

En el siglo XVI el motete logró su síntesis clásica en el contexto del estilo franco-flamenco de Josquin y sus sucesores. Desde entonces el motete ha sido definido como una composición polifónica sacra con texto en latín que puede o no tener un *colla voce* instrumental o un acompañamiento instrumental independiente.⁴⁶

La influencia que el compositor Josquin des Pres (c. 1440-1521) ejerció prácticamente sobre todos los compositores importantes del siglo XVI es bien conocida. En el caso particular de España, se considera que esta influencia es uno de los factores fundamentales del lenguaje musical renacentista. En muchas de las grandes antologías musicales publicadas en España durante el siglo XVI se encuentra una gran cantidad de música de Josquin. Por ejemplo, el vihuelista Diego Pisador, en su *Libro de Música de Vihuela*, de 1552, incluye “ocho missas [de Josquin, transcritas para vihuela y voz o para vihuela sola] para el que quisiese escogiese conforme a su voluntad porque el músico fue tan bueno que no tiene cosa que desechar”.⁴⁷

Ahora bien, el estilo de los motetes de Josquin ha sido estudiado por Howard Mayer Brown y puede ser muy brevemente sintetizado de la siguiente manera: uso de contrapunto imitativo estructurado a través de puntos de imitación, con música distinta para cada sección del texto literario; eventuales secciones contrastantes homorrítmicas; duetos pareados antifonales (una de las características principales del estilo de Josquin); eminente concepción vocal de las frases musicales, para que estas se adapten perfectamente a las palabras del texto.

Un interés por la declamación del texto y una claridad de forma engendrada tanto por la técnica de la imitación permanente como por el uso de patrones cadenciales y sonoridades corales para conformar unidades mayores a partir de frases aisladas caracterizan a muchas de las obras maduras de Josquin; estas características ayudan a explicar porqué esta música no ha perdido nada de su poder y encanto después de 400 años.⁴⁸

Como podrá apreciarse, las obras en náhuatl que aquí nos ocupan difícilmente pueden ser conceptuadas como motetes. En primer lugar porque no tienen texto latino pero también por su brevedad y sen-

⁴⁶ Sanders, *loc. cit.*

⁴⁷ Pisador, 1973, *Prologo al lector prefacio.*

⁴⁸ Brown, 1976, 122-127. Traducción por E.C.

cillez. Los motetes de los compositores españoles del siglo XVI poseen en mayor o menor grado las características de los motetes de Josquin y son obras de gran complejidad polifónica y estructural.

Las diminutas piezas en náhuatl no poseen ninguna de las características señaladas arriba para los motetes comunes en el mundo hispánico durante el siglo XVI y son composiciones musicales infinitamente más simples que las obras denominadas “motete” de compositores tales como Juan de Anchieta, Francisco de Peñaloza, Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria o el propio Hernando Franco, representativos, todos ellos, de la polifonía clásica española del siglo XVI.

Como dije ya, considero que las obras en náhuatl no pertenecen a ninguno de los géneros que les han sido asignados anteriormente. En realidad, considero que no es posible asignarlas a ningún género, porque no caben en ninguna de las formas musicales conocidas en España en el siglo XVI.

Por esta razón en el aspecto musical, las obras en náhuatl solo pueden ser designadas con el término genérico *piezas polifónicas*. Solamente la determinación de la identidad y el uso litúrgico de los textos podrá dar alguna luz sobre la identidad de las piezas mismas.

Los textos

Utilizando la traducción latina realizada por Concepción Abellán, realicé un trabajo de confrontación con textos litúrgicos contenidos en diversas publicaciones (*Liber Usualis*, *Enchiridion*, *Oficio Parvo*, *Doctrina Christiana en lengua Mexicana*, *Breviarium Romanum*, ver bibliografía) para determinar el probable origen de los textos de las obras en náhuatl. Este trabajo resultó infructuoso y por esta razón hube de recurrir a un especialista en materia de liturgia, el padre Ricardo Valenzuela, del Seminario Conciliar de México y así, los elementos fundamentales de este apartado están basados en sus contribuciones (aunque los errores son solo imputables a quien esto escribe).

La designación de Saldívar, *plegaria*, resulta inexacta, porque si bien una plegaria, en sentido amplio es una súplica ferviente para pedir algo, en sentido litúrgico es una oración extensa que puede tener varias partes; por ejemplo, una plegaria litúrgica actual puede tener las siguientes secciones: prefacio, aclamación, oración epiclética, oración anamnética, una oración solicitando la intercesión de la Virgen o algún santo y finalmente, una doxología.

En términos litúrgicos, los textos de las piezas en náhuatl podrían formar parte de una plegaria, pero no ser plegarias por sí mismas.

Los textos de las obras en náhuatl pueden ser designados como *oraciones populares*, porque parecen ser condensaciones o resúmenes de oraciones conocidas o bien recuerdan fragmentos de la Escritura. Así, el texto de *Sancta Mariaé*, en traducción latina parece una condensación de la *Salve Regina* y el de *Dios Itlazohnantziné*, parece recordar algunas invocaciones a la Virgen que aparecen en los Evangelios.

La existencia de las oraciones populares obedece a diversas razones. En algunos momentos de la historia, el pueblo ha desarrollado de manera espontánea diversas oraciones que después han tenido que ser suprimidas por la autoridad eclesiástica para eliminar errores teológicos que eventualmente han rayado en la herejía. Por ejemplo, a lo largo de la Edad Media, las diversas liturgias occidentales acumularon unas cinco mil antifonas diferentes; el Concilio de Trento redujo este número a cinco y el Concilio Vaticano II a cuatro.

Por otro lado, las oraciones populares han sido eventualmente creadas por los evangelizadores para acercar al pueblo a la liturgia y hacerla comprensible. En este sentido, los textos de las piezas en náhuatl pudieron ser escritos por algún evangelizador interesado en fomentar el culto mariano entre sus neófitos nahuas. Esta observación también justifica el uso de una lengua vernácula (el náhuatl) en lugar del latín obligado en la liturgia.

Esta suposición se refuerza si se observa que, en mi opinión, el náhuatl utilizado en las piezas parece más cercano al náhuatl de las Doctrinas Cristianas del siglo XVI que al del libro sexto del *Códice Florentino*. Su autor parece alguien dotado de una mentalidad latina, o en todo caso hispánica, más que nahua. Por otro lado, como se verá en el siguiente apartado, el texto de *Sancta Mariaé* parece haber sido de uso común entre los evangelizadores, quiénes resultan los usuarios directos de las doctrinas cristianas.

Finalmente, el texto de *Sancta Mariaé* guarda cierta semejanza con el de un invitatorio para los maitines de cualquier fiesta mariana que se encuentra en el *Breviarium Romanum*;⁴⁹ a continuación del invitatorio se encuentra un salmo y después un himno.

Por lo tanto, desde un punto de vista litúrgico, las piezas en náhuatl pueden ser consideradas oraciones (o sea formas simples de rezo) populares que eventualmente pudieron ser usadas como antifonas (esto es, piezas litúrgicas cantadas en asociación con un salmo).

Esta conclusión es provisional y debe someterse a mayor estudio.

⁴⁹ *Breviarium Romanum*, p. 231*: (*commune festorum Beata Maria Virginis*). El texto dice: *Sancta Maria, Dei Genitrix Virgo, Intercede pro nobis*.

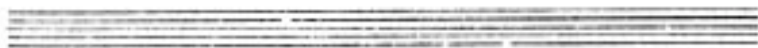
El problema de la autoría

Como creo haber demostrado, si se utilizan los razonamientos de Stevenson, la atribución de estas piezas al maestro de capilla Hernando Franco o a su ficticio ahijado del mismo nombre es por completo insostenible. Sin embargo, si se concede que el amanuense del *Códice Valdés* que copió las dos piezas cometió un error y escribió *fran*^{co} en lugar de *franco*, aún sería posible asignar al maestro de capilla o a un homónimo la autoría de las piezas. El problema consistiría en determinar por qué razón el maestro de capilla de la catedral de México habría de componer dos pequeñas piezas religiosas en náhuatl para una comunidad relativamente aislada. La única forma de relacionar al maestro con los músicos de Cacalomacan, es suponer que estos conocieron una obra de Franco con texto en latín y la tradujeron o le adaptaron un texto en náhuatl.

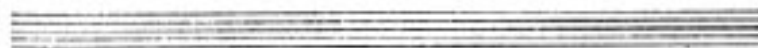
Esta posibilidad es digna de tomarse en cuenta. El musicólogo estadounidense Alfred Lemmon reporta la existencia de otra versión de *Sancta Mariae* copiada a mano en una hoja en blanco del *Confessionario mayor, y menor en lengua mexicana, y pláticas contra las supersticiones de idolatría que el día de oy an quedado a los Naturales desta Nueva España, e instrucción de los Santos Sacramentos, etc.*, de Bartolomé de Alva, publicado en México por Francisco Salbago en 1634, que se encuentra en la Biblioteca del Congreso, en Estados Unidos.⁵⁰ Como se verá a continuación, el texto musical, a dos voces, es muy simple, no es polifónico y no guarda ninguna relación con el del *Códice Valdés*.

⁵⁰ Lemmon, 1982, 107-114. Lemmon indica que en la Biblioteca Latinoamericana de la Universidad de Tulane, se encuentra un microfilm que reproduce partes de este confesionario.

Sen te Ma ri A e il lui cac xi hua pi to ti nan hyn



Duo in ti to te pan ta to ca tyun ma hul te hua hyn to pan



xi mo tla tol ti in ti tla tla. u a ni me

Reproducción de la página 113 de *Tlalocan*, IX

Reproducción de la página 113 de *Tlalocan*, IX

Por otro lado, el texto literario es casi idéntico al del *Códice Valdés*:

Santa MaRiAe
 ilhuicac zihuapile
 tinantzin Dios
 in titotepantlatocatzin
 ma huel tehuatzin
 topan ximotlatolti
 in titlatlacoanime

Lemmon señala que en su transcripción respetó la ortografía original.

Como puede apreciarse, este texto de *Sancta Mariae* presenta muy pocos errores comparado con el del *Códice Valdés*. La música, al contrario, es muy sencilla y errónea, parece un ejercicio de contrapunto mal resuelto. Comparada con esta música, la del *Códice Valdés* presenta un grado mucho mayor de complejidad y sofisticación, a pesar de los errores.

La existencia de esta versión distinta de *Sancta Mariae* sugiere que el texto de las piezas en náhuatl era de uso común y que se le adaptaba un texto musical según las necesidades y los recursos a mano. En este contexto, cabe la remota posibilidad de que la música de las piezas del *Códice Valdés* sea una adaptación de obras anteriores de Franco, actualmente desconocidas; los errores podrían ser atribuibles a la copia o a copias sucesivas.

Sin embargo, basándose estrictamente en lo asentado en la fuente original, se tendría que atribuir *Sancta Mariae* a una persona de nombre Hernando Francisco y habría que suponer que *Dios itlazohnantziné* es también del mismo autor.

Resulta imposible decir nada sobre este Hernando Francisco, excepto que su nombre aparece asociado con las piezas en náhuatl. Sin embargo, este nombre es perfectamente plausible para un nahua del siglo XVI. De hecho, se conoce un personaje indígena así denominado, del pueblo de Ixcatlan (provincia de Tonalan en Jalisco) quien, sin embargo, difícilmente podría tener relación alguna con el manuscrito de Cacalomacan.⁵¹

⁵¹ García Granados, 1995, vol. III, 86, personaje 4425. García Granados indica que este Hernando Francisco de Ixcatlan, es mencionado por Fray Antonio Tello (*Crónica Miscelánea...*, escrita a mediados del siglo XVII) como uno de los que, junto con muchos otros hombres de localidades cercanas, dio la bienvenida a Nuño de Guzmán. Obviamente, está muy lejano en el tiempo y el espacio para ser el autor de las piezas en náhuatl.

Conclusiones

Las dos obras en náhuatl dadas a conocer por Saldívar en 1934 pueden ser designadas como oraciones populares puestas en música polifónica y pueden ser atribuidas a un personaje denominado Hernando Francisco, que probablemente era un nahua.

La atribución de estas piezas a Hernando Franco, maestro de capilla de la catedral de México es improbable.

No existe ninguna prueba, directa o indirecta, de la existencia de don Hernando Franco, un indio de ascendencia noble, ahijado y discípulo del maestro de capilla homónimo.

Notas finales

Una nota positiva resultante de todo este embrollo, consiste en el redescubrimiento del *Códice Valdés*, un documento que se consideró perdido durante muchos años y que probablemente sea de la mayor importancia para el estudio de la música novohispana.⁵²

Aquí cabe una aclaración, este artículo no constituye de mi parte un intento por desacreditar la figura o la trayectoria del doctor Robert Stevenson, probablemente el mayor especialista en música colonial de México y el resto de Hispanoamérica. Más bien, me corresponde darle el reconocimiento que merece, pues muchas de sus obras —algunas de ellas monumentales— han iluminado, para mí y para muchos mexicanos, pasajes enteros de nuestra historia musical que de otro modo permanecerían ignotos; aún la confusión en que incurrió con respecto a las piezas en náhuatl resultó productiva, pues permitió, en última instancia, el redescubrimiento del *Códice Valdés*, una fuente que únicamente él había estudiado con anterioridad y por la cual, de manera inexplicable, nadie había vuelto a mostrar interés.

BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA, René (ed.), *Relaciones Geográficas del siglo XVI*, 10 vols. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1985, t. I.

⁵² Lara, 1997, XXII (n. 22): “Desgraciadamente, hasta ahora, el *Códice Valdés* también se halla extraviado, en el mejor de los casos adornando la mansión de algún ‘conocedor de buen gusto’, quizá en el extranjero, privando al resto del mundo de las riquezas de su contenido musical”.

- Breviarium Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum S. Pii V Pontificis Maximi*, Turonibus, 1921.
- BROWN, Howard Mayer, *Music in the Renaissance*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1976.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Jesús, *Fray Bernardino de Sahagún, una revisión crítica de los manuscritos y de su proceso de composición*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1990.
- CAMPOS, Rubén M., *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, Secretaría de Educación Pública, 1928.
- CATALYNE, Alice Ray, "Franco, Hernando", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., ed. Stanley Sadie, Londres Macmillan, 1980, v. 6.
- COBARRUVIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Nueva York, Hispanic Society of America, 1927.
- Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, 3 vols., México, Editorial Porrúa, 1986.
- Enciclopedia de México*, 14 vols. director José Rogelio Álvarez, México, Enciclopedia de México-SEP, 1987-1988.
- Enchiridion. Gradualis Romani sive Cantiones Missae*, Ratisbona, Frederici Pustet, 1898.
- ESCORZA, Juan José y Antonio Robles-Cahero, "Trayectoria de la Música en México, Lecciones de una grabación universitaria", *Heterofonía* 89, abril-junio, 1985, vol. XVIII no. 2.
- ESTRADA, Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*, México, 1973, SepSetentas 95.
- , "Presentación" de dos motetes con texto en náhuatl, *La Música de México*, 10 vols., III. *Antología*, 1. *Período Virreinal*, ed. Julio Estrada, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987.
- GALINDO, Miguel, *Nociones de Historia de la Música Mexicana*, Colima, Tip. de "El Dragón", 1933 (Reimpresión facsimilar, México, CENIDIM, 1992).
- GANTE, Pedro de (compilador), *Doctrina Christiana en Lengua Mexicana* (1553), edición facsimilar con una introducción de Ernesto de la Torre Villar, México, Jus, 1981.
- GARCÍA GRANADOS, Rafael, *Diccionario Biográfico de Historia Antigua de México*, 3 vols., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1995.

- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín, *Bibliografía Mexicana del siglo XVI*, ed. Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- HASKELL, Harry, *The early music revival. A history*, Nueva York, Thames and Hudson, 1988.
- HERRERA Y OGAZÓN, Alba, *El Arte Musical en México*, México, Dirección General de Bellas Artes, 1917. (Reimpresión facsimilar México, CENIDIM 1992).
- LARA, Juan Manuel, *Hernando Franco (1532-1585). Obras. Volumen primero*, Tesoro de la Música Polifónica en México, IX, transcripción y comentario de _____, México, CENIDIM, 1997.
- LEMMON, Alfred E., "A Colonial Hymn to the Virgin", *Tlalocan*, México, UNAM, 1982, vol. IX.
- Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis I. vel II. Classis. Cum Canto Gregoriano*, Tournai, Desclée & Cie., 1923.
- LORIMER, Michael, *Saldívar Codex 4*, Complete facsimile edition with preface by _____, Santa Barbara, 1987.
- Oficio Parvo de la Santísima Virgen*, México, Editorial Progreso, 1949.
- OSORIO BOLIO DE SALDÍVAR, Elisa, *in memoriam Dr. Gabriel Saldívar y Silva*, México, s. e., 1983.
- PISADOR, Diego, *Libro de Música de Vihuela (1552)*, edición facsimilar, Ginebra, Minkoff Reprint, 1973.
- PEZZAT ARZAVE, Delia, *Elementos de paleografía novohispana*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1990.
- POPE, Isabel, "Villancico", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., ed. Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 1980, vol. 19.
- RAMÍREZ MONTES, Nina, *Manuscritos Novohispanos. Ejercicios de lectura*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- REESE, Gustave, *Music in the Renaissance*, Nueva York, W.W. Norton & Company, 1959.
- SALDÍVAR, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, SEP, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934. (Segunda edición, México, Ediciones Gernica-SEP, 1987).
- SANDERS, Ernest H., "Motet", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., ed. Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 1980, vol. 12.
- STEINER, Ruth y Tom R. Ward, "Hymn", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., ed. Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 1980, vol. 8.

- STEVENSON, Robert, *Music in Mexico. A historical survey*, Nueva York, Thomas Y. Cromwel Co., 1952.
- , “Hernando Franco, el más notable compositor renacentista de México”, *Heterofonía 11*, México, 1970.
- , *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, DC, General Secretariat, Organization of American States, 1970 (2).
- , *Music in Aztec & Inca Territory*, Berkeley, University of California Press, 1976.
- , “La música en el México de los siglos XVI a XVIII”, *La Música de México*, 10 vols., *I. Historia*, 2. *Período Virreinal*, ed. Julio Estrada, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- , “La música en la catedral de México. El siglo de la fundación”, *Heterofonía 100-101*, 1989.
- WECKMAN, Luis, *La herencia medieval de México*, México, El Colegio de México, 1984.