

RESUMEN

Uno de los documentos más importantes del patrimonio musical de la conquista de México, a la par con la Psalmodia christiana de Bernardino de Sahagún, es sin duda la Histoyre du Mechique, manuscrito traducido al francés por André Thévet en 1553. El documento narra la leyenda sobre el origen de la música, que los nahuas relataron a Fray Andrés de Olmos hacia 1533, en el mito De la creación del mundo según los de Chalco. Este relato fue transcrito al castellano por el propio fray Andrés en 1543 en Tenochtitlan, que incluyó en su Tratado de antigüedades mexicanas y que desafortunadamente se ha perdido.

El documento resulta revelador de las similitudes entre la mitología nahua y la griega sobre la génesis del mundo, en donde la música ciertamente juega un papel central de las concepciones míticas sobre el universo.

Palabras Clave: Historia de México, códice, cultura nahualt

ABSTRACT

One of the most important documents of musical heritage of the conquest of Mexico, along with Bernardino de Sahagun's Christiana Psalmodia, is undoubtedly the Histoyre du Mechique, manuscript translated into French by André Thévet in 1553. The document tells the legend about the origin of the music, that nahuas reported to Fray Andres de Olmos around 1533, in the myth From the creation of the world according to the of Chalco. This story was transcribed into spanish by Olmos himself in Tenochtitlan in 1543, which included in its Mexican antiques Treaty which unfortunately has been lost.

The document comes out revealing about the similarities between the Nahua and Greek mythology about the genesis of the world, where the music certainly plays a central role in the mythical conceptions about the universe.

Keywords: history of Mexico, codice, music, culture nahualt

Histoyre du mechique de andré thévet
Patrimonio musical de la conquista
Pp. 28 a 45

HISTOYRE DU MECHIQUE DE ANDRÉ THÉVET PATRIMONIO MUSICAL DE LA CONQUISTA

*Dr. Arturo García Gómez**
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
México

El antropólogo francés Claude Lévi-Strauss afirma que el mito y la música son máquinas simbólicas de abolir el tiempo, cada una a su manera y en su peculiar dirección. La relación entre mito y música es de similitud, ya que el mito hay que aprehenderlo como una totalidad, y descubrir que su significado básico no está ligado a la secuencia de acontecimientos, sino en su relación con el todo al igual que en la música. La música se desarrolla a través del tiempo, y lo ya escuchado sólo adquiere sentido en relación con lo que va a escucharse, manteniendo a la consciencia de la totalidad de la música. Hay pues una especie de reconstrucción continua que se desarrolla en la mente del oyente, al igual que en una historia mitológica. Así pues, la estructura musical corresponde con la estructura del mito. Lévi-Strauss afirma que tanto la música como el mito tienen su origen en el lenguaje. Sus formas se desarrollaron separadamente tomando distintas direcciones. La música destaca las entonaciones presentes en el lenguaje de los sonidos que tienen significado. Por otra parte, la mitología subraya el aspecto del sentido, el del significado mismo del lenguaje.¹

Desde los albores de la civilización a la música se le ha reconocido por su poder sobrenatural, atribuyéndole en la mitología y la cosmogonía de muchos pueblos un origen cósmico o divino. Este poder sobrenatural inicia ya en los lamentos, gritos y conjuros del ritual mágico-religioso del hombre primitivo. Y es precisamente este poder mágico de la entonación del canto primitivo, lo que revela la extraordinaria fuerza de la música para expresar lo que las palabras

* Correo electrónico: artuchik@yahoo.com. Artículo recibido el 7 – 10 – 2013, y aprobado por el Comité Editorial el 24 – 10 – 2013.

1 Lévi-Strauss, Claude (1978). **Myth and Meaning**, Toronto: University of Toronto Press. **Mito y significado**. Héctor Arrubarrena (traducción, 2009). Madrid: Alianza Editorial, pp. 77 ss.

no pueden, sirviendo a los primeros pueblos para congraciarse con la divinidad mediante ritos y sortilegios.

Por su naturaleza misma, la música siempre ha sido parte de los eventos más importantes del hombre desde tiempos remotos. El tono emocionalmente elevado de la voz del sacerdote, o del chamán en los ritos prehistóricos, ha jugado un papel importantísimo en el surgimiento del canto, producto de un largo proceso de fijación de tonos aislados, y cuya intención era darle realce a la palabra, a la oración, y al sortilegio. Precisamente por ello es que el canto y la música han estado estrechamente unidos al rito y la ceremonia, atribuyéndoles un poder sobrenatural, ya que inevitablemente estuvieron relacionados con los dioses. Esto ha sido un rasgo característico del ritual de todos los pueblos.

En la cosmogonía de muchas antiguas civilizaciones, las ideas sobre el origen de la música han jugado un papel protagónico en el mito, sirviendo ésta como conducto hacia los dioses o hacia el supra mundo. Estas ideas aparecen tanto en la mitología egipcia, fenicia o caldea, así como en el antropomorfismo mitológico de la cultura griega, o en la religión oculta del orfismo. En nuestra era, las ideas sobre el origen sobrenatural o divino de la música se rebelaron en los textos extra-bíblicos del judaísmo helénico, en la exégesis cristiana de la edad media, y en los sermones bíblicos del judaísmo tardío. También en las culturas de Mesoamérica la música ha tenido un papel protagónico en las ideas sobre la creación del mundo, y en su mitología, la música tiene evidentemente un origen divino.

A diferencia de los antiguos griegos, que representaron los atributos sobrenaturales de sus Dioses a través de formas humanas idealizadas, o de aspectos sublimados del hombre, las culturas de Mesoamérica por el contrario, describieron y representaron a sus Dioses no por medio del antropomorfismo, sino a través de los fenómenos mismos de la naturaleza. Los símbolos animales de muchos Dioses mesoamericanos, que mediante disfraces o máscaras reproducían el misterioso doble de un Dios, o el otro “yo”, fueron producto de primitivas ideas totémicas que se conservaron desde su origen entre los antiguos cazadores nómadas, hasta la alta cultura teocrática.

Esta creencia en el *alter ego*, relacionada con un espíritu guardián animal, fue llamado por los aztecas *nahualli*, y designaba en realidad el disfraz animal de los Dioses y guerreros mexicas.² Así, los Dioses mesoamericanos resultaron ser una fantástica combinación de animales y fenómenos naturales. El ejemplo más espectacular es probablemente *Ehécatl-Quetzalcóatl*; Dios representado como la

2 Krickeberg, Walter (1956). *Altmexikanische Kulturen*. Berlín: Safari Verlag. *Las Antiguas Culturas Mexicanas*. Sita Garst y Jas Reuter (traducción, 2003). México D.F.: FCE, p. 127.

“serpiente cubierta de plumas verdes de Quetzal”, a veces con garras y hocico de cocodrilo, que constituía su *nahualli* o *disfraz*.

No obstante, a pesar de esta notable diferencia, también las culturas de Mesoamérica relataron en forma mítico-poética, al igual que los griegos, cómo los Dioses practicaban y creaban la música, otorgándole un origen sobrenatural o divino. Esta coincidencia radica tal vez en la concepción misma sobre el origen del universo, característica de las civilizaciones antiguas. Para muchas culturas, y en particular para Mesoamérica, la realidad material era solamente la parte visible de un universo mucho más extenso. Detrás de los fenómenos tangibles existía una profunda dimensión, un mundo sagrado donde todo encuentra su razón de ser y su significado. Lo que percibimos es sólo la superficie, pues el origen de los fenómenos reside en deidades que poseen el poder de decidir sobre la aparición de éstos.³

La música es por tanto la muestra más evidente de aquel mundo sagrado, en donde todo encuentra su razón de ser y tiene un significado. La música es un fenómeno sobrehumano; un acto divino dado a los hombres. En *La música en el universo de la cultura náhuatl*, Miguel León-Portilla afirma también que la música para esta cultura, era un regalo de Dioses.

Todo el antiguo arte mesoamericano está enraizado en la imagen religiosa, y sus formas y contenidos son símbolos religiosos de la cosmovisión del mundo, expresada básicamente en el mito de los cinco soles, el fundamento vital de gran parte de los actos de los mexicas, tales como el sacrificio humano, la fiesta del fuego nuevo, la expansión territorial, etc., etc.

Existen varias versiones de la cosmogonía nahua plasmada en códices, monumentos, y en el testimonio de informantes caciques nahuas, recopilados básicamente por los primeros misioneros que llegaron a Mesoamérica durante el siglo xvi. El estudio, recopilación y publicación de todas estas fuentes comienza hacia el final del siglo xix, en la obra de mexicanos y extranjeros, como: Manuel Orozco y Berra (1880), Alfredo Chavero (1882), Antonio Peñafiel (1890), Joaquín García Icazbalceta (1891), Francisco del Paso y Troncoso (1903), Edouard de Jonghe (1905), etc., etc.

En su artículo *Los cinco soles cosmogónicos*, Roberto Moreno de los Arcos realiza una clasificación en orden cronológico de las diez más importantes fuentes de la cosmogonía nahua. Entre éstas, desde el punto de vista musicológico, la *Histoyre*

3 Ibarra, Laura (2005). “El origen de algunos dioses prehispánicos. Una explicación desde la teoría histórico-genética”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Vol. 36, pp. 273-300.

du Mechique de André Thévet es una de las más interesantes. La historia de este mito relata en forma mítico-fantástica como la música es parte fundamental de la cosmovisión nahua sobre el origen del hombre y su interrelación con la naturaleza. En el mito se dice cómo la música la trajo el viento; la trajo el Dios *Ehécatl* desde el Sol a través del mar, con la ayuda de la tortuga, la sirena y la ballena, por órdenes de *Tezcatlipuca*. La música viene del fuego. La música viene del principio creador de donde ha surgido el mundo, y del cual aún se mantiene vivo.

Este mito es sin duda una de las manifestaciones poéticas más bellas que milagrosamente se ha conservado hasta nuestros días, después de sobrevivir muchas travesías. El mito musical, que forma parte de la cosmogonía en donde se describe quien era *Tezcatlipuca*, le fue contado al fraile franciscano Andrés de Olmos alrededor de 1533 por algunos sabios y ancianos caciques nahuas, y transcrito al castellano por el propio fray Andrés, en su *Tratado de antigüedades mexicanas* que desafortunadamente se ha perdido.

En la *Historia Eclesiástica Indiana* (s. xvi) de fray Gerónimo de Mendieta, se describe el trabajo de recopilación de estos relatos por fray Andrés de Olmos:

...que habiendo visto todas las pinturas que los caciques y principales de estas provincias tenían de sus antiguallas, y habiéndoles dado los más ancianos respuesta a todo lo que él quiso preguntar, hizo de todo un libro muy copioso, y de él se sacaron tres o cuatro trasuntos, que se enviaron á España, y el original dio también á cierto religioso, que también iba á Castilla, de suerte que no le quedó copia de este libro, aunque le quedó memoria de lo principal que en él se contenía, por haberlo inquirido por diversas veces con mucho cuidado y atención, y haberlo escrito y tratado de ello en largo tiempo.⁴

Es muy probable que alguno de estos tres o cuatro “trasuntos” enviados a España, hayan sido parte del botín confiscado por *Corsaires* (piratas) en 1548, junto con el famoso *Códice Mendoza*, llegado a manos del cosmógrafo francés André Thévet en 1553. André Thévet (1516-1590) fraile franciscano francés llamado “Cosmógrafo de cuatro reyes”, fue además explorador y escritor. De 1549 a 1552 viajó por medio oriente que describe en su obra *Cosmographie du Levant* (Lyon, 1556). En 1555 viajó con el vice-almirante Nicolas Durand de Villegagnon a colonizar Brasil, que describe en su libro *Singularités de la France antartique* (Paris, 1557). Su obra central fue la *Cosmographie universelle* (Paris, 1575).

4 Mendieta, Fray Gerónimo (1870). *Historia Eclesiástica Indiana*. Obra escrita a fines del siglo XVI por Fray Gerónimo de Mendieta. Joaquín García Icazbalceta, México, p.75.

En 1584 publicó en París *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres*,... que contiene una biografía del emperador Moctezuma.⁵

En un capítulo de *La Cosmographie universelle*, titulado “De la ville de thenuthlitan, ou themistitan, & ...”, André Thévet relata la historia y fundación de Tenochtitlan en base al “Códice Mendoza”, llamado así por considerarse que el primer virrey Antonio de Mendoza lo mandó elaborar con el objeto de enviarlo al rey Carlos V, para informarle sobre la historia y las costumbres de sus nuevos súbditos.

El Códice fue robado por piratas franceses a un navío español en 1548, y cinco años después llegó a manos de André Thévet, quien lo firmó en cinco fojas. En dos de ellas con la fecha de 1553. En 1587, después de publicar su última obra, Thévet vende el códice al geógrafo inglés Richard Hakluyt, capellán del embajador británico en París. En 1616 pasa a ser propiedad del editor y viajero Samuel Purchas, quien escribe una breve reseña sobre el origen del Códice, en su obra *Hakluytus Posthumus* (1625). Posteriormente el Códice llega a manos del anticuario John Selden. En 1654 la colección de manuscritos de Selden es legada a la Universidad de Oxford, en donde el Códice se conserva a la fecha en la biblioteca *Bodleian*. La fecha de elaboración del Códice mendocino coincide con el manuscrito perdido de Olmos, entre 1541 y 1543.

En 1905 se publicó en el *Journal de la Société des Américanistes* un manuscrito francés, con el N° 19031 de la *Bibliothèque National de Paris*, en un artículo titulado: *Histoyre du Mechique. Manuscrit français inédit du xvie siècle*, escrito por el filósofo francés Edouard de Jonghe. El manuscrito de 88 folios firmado por André Thévet (f. 1 y f. 79), consta de dos partes bien distintas.

La primera parte (f. 1-78) son fragmentos de una traducción al francés de la *Historia general y natural de las Indias*, de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdez.⁶

La segunda parte (f. 79-88), que trata sobre los mitos de la cosmogonía nahua, está firmada por André Thévet bajo el título: *Histoyre du Mechique traduite de Spannoil*, y cuya última mención fue posteriormente tachada. Edouard de Jonghe sugiere que André Thévet tal vez tuvo una primera intención de publicar su traducción del manuscrito, pero después decidió introducirlo en su *Cosmographie universelle* publicada en 1575 en París, haciendo algunos cambios en el orden original del texto.⁷

5 Cantacuzene, Jean Michel (s/a). **Frère André Thévet (1516-1590)**. Miscellanea. Biblos 15.

6 Publicada en Valladolid 1557, y reeditada en 1851-55 por la Real Academia de la Historia de Madrid.

7 El relato se encuentra en el capítulo xv del libro xxii del segundo tomo de *La Cosmographie universelle d'André Thévet* (París, 1575), titulado: “De la Province de Mexique & premiers habitans d'icelle, d'où elle a pris son nom: & comme ils sacrifient les hommes”, pp. 987-991.

Estas modificaciones transformaron la obra original en una obra personal, y por lo tanto, justificaba la tachadura. El manuscrito original en castellano ha desaparecido. Tal vez destruido por el propio Thévet, o perdido en algún antiguo archivo. Edouard de Jonghe identifica al manuscrito original de la *Histoyre du Mechique* con el desaparecido *Tratado de antigüedades mexicanas* de fray Andrés de Olmos, remitiéndose a Gerónimo de Mendieta, quien lo cita en el prólogo al segundo libro de su *Historia Eclesiástica Indiana*, como una de sus principales fuentes.

...y como después de algunos años, teniendo noticia algunas personas de autoridad en España de cómo el dicho padre Fr. Andrés de Olmos había recopilado estas antiguallas de los indios, acudiesen á pedírselas, y entre ellos un cierto prelado obispo á quien no podía dejar de satisfacer, acordó de recorrer sus memoriales y hacer un epílogo ó suma de lo que dicho libro se contenía, como lo hizo. Y yo, que esto escribo, teniendo algún deseo de saber estas antiguallas, há muchos años que acudí al mismo padre Fr. Andrés, como á fuente de donde todos los arroyos que de esta materia han tratado emanaban, y él me dijo en cuyo poder hallaría esta su última recopilación escrita de su propia mano, y la hube y tuve en mi poder; y de ella y de otros escritos del padre Fr. Toribio, uno de los primeros doce, saqué lo que en este libro de los antiguos ritos de los indios escribo, siguiendo su brevedad y repartiendo la materia por compendiosos capítulos en la forma que se sigue.⁸

Edouard de Jonghe afirma que la traducción de Thévet evidentemente es anterior a su *Cosmographie universelle*, y haciendo un análisis del calendario descrito en el manuscrito mismo, sitúa la composición del *Xiuhtonalli* (libro de la cuenta de los años) en 1523, y al *Tratado de antigüedades mexicanas* de André de Olmos en 1543. Si el manuscrito de Olmos fue realmente robado por piratas franceses en 1548 junto con el *Códice de Mendoza*, es muy probable que la traducción del manuscrito de Olmos se haya realizado entre 1553 y 1554, o posterior al regreso de Thévet de su viaje a la *France antartique* (Brasil) en 1557.⁹

8 Mendieta (1870). *Historia Eclesiástica...* pp. 75-76.

9 El Códice fue robado por piratas franceses a un navío español en 1548, y cinco años después llegó a manos de André Thévet, quien lo firmó en cinco fojas. En dos de ellas con la fecha de 1553. En 1587, después de publicar su última obra, Thévet vende el códice al geógrafo inglés Richard Hakluyt, capellán del embajador británico en París. En 1616 pasa a ser propiedad del editor y viajero Samuel Purchas, quien escribe una breve reseña sobre el origen del Códice, en su obra *Hakluytus Posthumus* (1625). Posteriormente el Códice llega a manos del anticuario John Selden. En 1654 la colección de manuscritos de Selden es legada a la Universidad de Oxford, en donde el Códice se conserva a la fecha en la biblioteca Bodleian. La fecha de elaboración del Códice mendocino coincide con el manuscrito perdido de Olmos, entre 1541 y 1543. En 2007 se publicó *La légende des solleils*, que combina y complementa el relato de la cosmogonía nahua plasmada en el manuscrito perdido de fray Andrés de Olmos (*Tratado de antigüedades mexicanas*) traducida al francés por Thévet como *Histoyre du Mechique*, y la fundación de Tenochtitlan del códice mendocino. En la edición se afirma que el manuscrito fue confiscado a un

El fragmento de la *Histoire du Mechique* que aquí particularmente nos interesa, se encuentra en el folio nº 86 del manuscrito, perteneciente al capítulo ix, titulado: *De la création du monde selon ceux de la province de Chalco*. El manuscrito francés dice:

Or, est-il temps de savoyr qui estoyt ce *Tezcatlipuca* du quel les Indiens font grand compte, et nous avons parlé si souvant de luy à ceste cause. Ce nom est composé de troys *tezcatl*, qui veult dire mirouer, *tlepuca* *, composé aussi de *tletl* qui veult dire lumière, et *puctli*, fumée; et de tous ceux ils ont composé ce nom *Tezcatlipuca* à cause qu'ils disent qu'il portoyt tousiours ung mirouer fort luisant avecques soy, et que fumoyt à cause des encens et choses odoriférantes qu'il portoyt. Disent, aussi que ce mesme dieu a créé l'air, le quel** aparut en figura noire avec une grand espine toute sanglante en signe de sacrifice, au quel dict le dieu *Tezcatlipuca*: "Viença, vay'an oultre la mair, à la maison du soleil le quel a beaucoup de musiciens et trompetaires avec soy qui luy servent et chantent, entre les quels il y a quelques ungs de troys piés, les aultres qui ont les oreilles si grandes que luy couvrent tout le corps, et, estant arrivé à bord de l'eau, appelleras mes niesses *Esacapachtli* *** qui est tourte et à *Acilmatl* ****, qui est demi-femme demi-poiçon, et à *Altciapatli* ***** qui est la valeine et diras à toutes qui se facent ung pont affin que tu puisses passer, et me amèneras de chez le soleil les musiciens avec leurs instruments pour me faire honneur", et, ce dict, se en alla, sans estre plus veu. Alors le dieu de l'air s'en alla au bord de l'eaue et appela les susnomés, et vindrent incontinent et se firent pont par le quel il passa. Le quel voiant venir, le soleil dict à ses musiciens: "Voici venir le meschant; personne ne luy responde, car celuy qui luy respondra, ira avec luy". Ces dits musiciens estoynent vestus de quatre couleurs: blanc, rouge, geaune et verd. Adonc estant arrivé, le dieu de l'air les appela en chantant; au quel respondit incontinent l'ung d'eux, et s'en alla avec luy et porta la musique qui est celle qu'ils usent à présent en ses dances en honneur de ses dieux, comme nous faisons avec les orgues. ¹⁰

navío español, y de aquí deducimos que se trate del mismo robo del **Código de Mendoza**: «Le manuscrit partit pour l'Espagne sur un navire bientôt arraisonné par les Français, et atterrit dans les affaires d'André Thévet, le cosmographe d'Henri III.» (Thévet, 2007). Gómez de Orozco, 1941: 43-52.

¹⁰ Jonghe, Edouard de (1905). "Histoire du Mechique. Manuscrit français inédit du xvie siècle", *Journal de la Société des Américanistes*, Nouvelle série. Tome 2, pp. 32-33. Notas de Edouard de Jonghe:

* *La Cosmographie* a omis les mots: "composé aussi de *tletl*" et traduit *tlepuca* = lumière. La traduction classique de ce nom est (*tezcatl-popoca*) brillant miroir.

** *La Cosmographie dit*: auquel il apparut. Le contexte indique suffisamment, me semble-t-il, que c'est *Eecatl* qui apparaît comme le serviteur de *Tezcatlipuca*. Nous nous en tennos donc au texte du manuscrit.

*** *Esacapachtli* se présente avec les apparences d'une erreur de lecture, et on le cherche vainement dans les

La traducción al castellano se publicó en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia* (1961, N° 2:183-210), intentando darla en el castellano del siglo xvi, lo más cercano al lenguaje de Olmos. A continuación presentamos la versión publicada por Ángel Ma. Garibay en *Teogonía e Historia de los Mexicanos*, omitiendo su numeración de párrafos.

Ahora es tiempo de saber quién era este Tezcatlipuca, del cual los indios hacen gran cuenta y nosotros hablamos tan frecuentemente de él por causa de ello. Este nombre está compuesto de tezcatl "espejo" y tlepuca compuesto a su vez de tletl "chispa" y puctli "humo". Y todas estas han compuesto este nombre, a causa de que dicen que él siempre llevaba un espejo muy luciente consigo, y que humeaba a causa del incienso y cosas odoríferas que en él llevaba. Dicen también que este mismo dios creó el aire, el cual apareció en figura negra, con una gran espina toda sangrante, en signo de sacrificio. A éste [Ehécatl] dijo el dios Tezcatlipuca: "Viento, vete a través del mar a la casa del sol, el cual tiene muchos músicos y trompeteros consigo, que le sirven y cantan, entre los cuales hay uno de tres pies, los otros tienen las orejas tan grandes que les cubren todo el cuerpo. Y, una vez llegado a la orilla del agua, apellidarás a mis criados Acapachtli (= tv. Acatapachtli), que es "tortuga", y a Acihuatl, que es "mitad mujer, mitad pez", y a Atlicipactli, que es la "ballena" y dirás a todos que hagan un puente a fin de que tú puedas pasar y me traerás de la casa del sol los músicos con sus instrumentos para hacerme honra. Y esto dicho, se fue sin ser más visto. Entonces, el dios del aire se fue a la orilla del agua y apellidó sus nombres, y vinieron incontinentemente e hicieron un puente, por el que él pasó. Al cual viendo venir el sol, dijo a sus músicos: "He aquí al miserable. Nadie le responda, pues el que le respondiere, irá con él." Estos dichos músicos estaban vestidos de cuatro colores: blanco, rojo, amarillo y verde. A donde habiendo llegado el dios del aire, los llamó cantando, al cual respondió en seguida uno de ellos y se fue con él y llevó la música, que es la que ellos usan ahora en sus danzas en honor de los dioses, como nosotros hacemos con el órgano.¹¹

répertoires. Je crois qu'il faut laisser de côté la première syllabe, et lire *acatapachtli*. Ce mot, qui ne figure pas non plus au dictionnaire, s'expliquerait comme composé de acatl = Roseau et tapachtli = coquillage de rivière ou de mer (Sah., trad. Jourd., p. 712). Pour la composition de ce mot, nous nous autorisons d'un terme analogue: acacueyatl, qui désigne une espèce de grenouille. De même, acatapachtli désignerait une espèce de tortue. Mais comment la syllabe es est-elle venue se préposer à ce mot? Pour l'expliquer, il suffit de reconstituer le texte espagnol, et de lire par exemple: *la tortuga que es acatapachtli*. Thévet aurait une fois de plus mal coupé les mots, et mal traduit?

**** Lisez aciuatl (atl-ciuatl) = femme d'eau. L'orthographe acihuatl a donné lieu à l'altération acilmatl.

***** Acipactli, composé d'atl = eau et de cipactli = crocodile.

11 Garibay K., Ángel María (1965). *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo xvi*. México D. F.: Editorial Porrúa, pp. 111-12.

Ángel María Garibay señala que...

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.¹²

Garibay se refiere evidentemente a los mitos griegos de Atenea, Marcías, Apolo, Hermes, los hermanos Anfión y Seto, y Orfeo, en los que la música es un privilegio de dioses, y por tanto, tiene poder sobre la naturaleza y sobre el que la escucha. En el mito nahua, la música también es un privilegio, y a la vez, un regalo de dioses.

La forma del relato revela que éste es contado por un occidental (Andrés de Olmos) quien agrega citas textuales, debido a que en las citas mismas se alude a términos musicales europeos, como por ejemplo la mención de los “trompetaires” del texto francés. Es muy probable que con este término (el que toca la trompeta), fray Andrés de Olmos se refiriera al que tocaba el resonante caracol, el *Ateocolli* o *Tecciztli*.

Las trompetas de caracol tenían un estatus sagrado en Mesoamérica. Un ejemplo de esto es el Templo de los Caracoles Emplumados de Teotihuacán, en cuyos murales del Conjunto de los Jaguares se muestran a felinos soplando trompetas de caracol emplumadas, y emboquilladas. En otros murales de Teotihuacán también se muestra que las trompetas de caracol emitían sonidos por sí mismas, acompañando la aparición de los Dioses.¹³ También en los códices *Magliabechi* y *Veitia* se muestra claramente la ejecución del resonante caracol por un sacerdote, encabezando una procesión del Dios de la música, *Xochipilli*.¹⁴

En las ceremonias y fiestas del calendario azteca, los sacerdotes anunciaban el momento del sacrificio con las trompetas de caracol. En la primera fiesta del calendario dedicada al agua, por ejemplo, los sacerdotes anunciaban con resonantes caracoles el medio día, invitando al pueblo a presenciar el sacrificio. También en la segunda fiesta de *Xipe Totec*, dedicada a la tierra, se anunciaba el alba de la fiesta principal con toques de caracol.¹⁵

12 Garibay (1965). **Teogonía e historia...** p.125.

13 Suárez Diez, L./A. Velázquez Castro (2010) “Las trompetas de caracol de Teotihuacán”, **Ecos del pasado: Los moluscos arqueológicos de México**. Suárez Diez, L./A. Velázquez Castro (editores). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

14 El caracol marino se encuentra representado en una procesión del Dios de la música *Xochipilli* (Príncipe de la flores) en el *Códice Magliabechi*, y el *Códice Veitia*, llevado sobre frutos, maíz, plumas y flores. La procesión es precedida por un sacerdote adornado con colmillos de jaguar, su hacha ritual y sandalias, que anuncia a *Xochipilli* tocando el resonante caracol, que es signo de la fertilidad y de la comunicación con Dios a través de la música, medida de todas las tristezas y alegrías.

15 Turrent, Lourdes (2006). **La conquista musical de México**. México D.F.: FCE, pp. 94-95.

En la *Historia General de las cosas de Nueva España*, conocida como *Códice florentino*, fray Bernardino de Sahagún describe la ejecución de las trompetas de caracol en las procesiones y fiestas del sexto mes llamado Etzalqualiztli en honra de los dioses del agua o de la lluvia en Tenochtitlan.

...y luego a la noche comenzaba la fiesta, tocaban sus *teponaztles* y sus caracoles, y los instrumentos musicales, sobre el cu de Tláloc, y cantaban en los monasterios y tocaban las sonajas que suelen traer en los areitos; de todos estos instrumentos se hacía una música muy festiva ...¹⁶

En *La Leyenda de los Soles del Códice Chimalpopoca*, relación anónima escrita en náhuatl alfabético en el siglo xvi (1558), al parecer por discípulos de fray Bernardino de Sahagún del Colegio franciscano de la Santa Cruz de Tlatelolco, se relata el origen de la trompeta de caracol, *Tecciztli*.¹⁷

En esta leyenda se cuenta que al principio de la quinta era, *Quezalcóatl* viajó al inframundo (*Mictlan*) en busca del reino del señor de los muertos: *Mictlanteuctli*. Ahí tenía que conseguir los huesos de los seres de eras pasadas, con los cuales

16 *Códice florentino*, libro II, capítulo 25, en: Sahagún, 1938: 52.

17 Existen dos copias del original del código **Chimalpopoca**, actualmente desaparecido. La primera copia pertenece a Don Fernando de Alva Ixtlixóchitl (ca.1568-1648) contenida en su obra **Sumaria relación**, que fue publicada por Alfredo Chavero en *Obras Históricas* (1891, t. 1). Entre 1736 y 1743 el italiano Lorenzo Boturini Benaduci (1698-1755) adquiere en la Nueva España una copia de Don Fernando de Alva Ixtlixóchitl para su colección de antigüedades y manuscritos mexicas, llamada **Museo Histórico**, que fue confiscada por el virrey Pedro Cebrián y Agustín en febrero de 1743. El siguiente virrey, Juan Francisco de Güemes y Horcasitas, cedió al anticuario Fernández de Echeverría y Veytia (amigo de Boturini en Madrid) los documentos que había solicitado Boturini desde España [“Una historia de los Reynos de Culhuacán, y Mexico en lengua Náhuatl, y papel Europeo de Autor Anonymo, y tiene añadida una Breve Relacion de los Dioses, y Ritos de la Gentilidad en lengua Castellana, que escribió el Bachiller Don Pedro Ponce, Indio Cazique Beneficiado, que fué del Partido de Tzumpahuaca. Está todo copiado de letra de Don Fernando de Alba y la falta la primera foja.” Boturini, L. **Catálogo del Museo Indiano**. Madrid, 1746, § VIII, nº 13, pp. 17-18], para concluir su obra: **Idea de una historia general de la América Septentrional**. Madrid, 1746. A la muerte de Echeverría, los documentos pasaron a manos de Antonio de León y Gama, quien a su muerte en 1802 los transmitió a sus herederos. En 1827 Joseph Alexis Aubin obtuvo parte de la colección que fueron vendidas posteriormente a Eugène Goupil personaje de ascendencia franco-mexicana. Este lote obra en la actualidad en los archivos de la Biblioteca Nacional de Francia, en París, bajo el nombre de **Colección Aubin-Goupil**. La segunda copia del código **Chimalpopoca** pertenece a Brasseur de Bourbourg, realizada en 1850 en el convento de San Gregorio en México, quien lo nombra “Códice Chimalpopoca” [“Historia de los reynos de Culhuacan y Mexico, en lengua náhuatl, autor anónimo, enteramente de la mano de don Fernando de Alva Ixtlixóchitl.” C’est sur cette copie, que je trovai dans la bibliothèque du collège de San Gregorio de Mexico, que je transcrivis la mienne, citée sous le titre de **Codex Chimalpopoca**. M. Aubin, qui possède les copies faites par Gama et Pichardo, ajoute au sujet de ce document Cf. Brasseur de Bourbourg, 1857, p. LXXVIII, ssq.; *ibid.*, p. IX, note 1, XIII et XXXII.] que actualmente también forma parte de la **Colección Aubin-Goupil**. La tercera parte del Códice se publicó en 1903 por Francisco Del Paso y Troncoso, bajo el título: **Leyenda de los soles, continuada con otras leyendas y noticias. Relación anónima escrita en lengua mexicana del año 1558**, con traducción al castellano [Florenca, Tip. de S. Landi, 1903]. De la Colección Aubin-Goupil de la Biblioteca Nacional de Francia fue editado parte del código en náhuatl con traducción latina que aquí particularmente nos interesa, por W. Lehmann bajo el título: “Textes et documents. Traditions des anciens Mexicains, texte inédit et original en langue nahuall avec traduction latine et notes”, publicado en el *Journal de la Société des Américanistes*, en 1906. El Códice completo fue traducido al castellano por el historiador Primo Feliciano Velázquez, publicado en 1922 en la imprenta de la Secretaría de Gobernación.

sería creado el ser humano. Para poder llevarse los huesos, *Quetzalcóatl* debía tocar cuatro veces la trompeta de caracol del señor del inframundo y dirigirse hacia los cuatro puntos cardinales. Sin embargo, la trompeta todavía tenía que ser creada; había que hacerle una perforación para formar la boquilla. *Quetzalcóatl* lo logró con su magia y con la ayuda de insectos que perforaron el caracol. Después de que *Quetzalcóatl* tocara el caracol, *Mictlanteuctli* tuvo que permitir la salida de su adversario con los huesos preciosos.

Citamos el fragmento de esta historia de la leyenda de los soles en náhuatl, publicado por Walter Lehmann en el *Journal de la Société des Americanistes* en 1906.

§ 21. Auh niman ye yauh in *Quetzalcohuatl*^a in *Mictlan*^b; itech acico [in] *Mictlanteuctli*, in *Mictlancihuatl*, niman quilhui: “Ca yehuatl^c ic nihualla in chalchiuhomilt in ticmopiellia^d, ca niccuico^e”.

§ 22. Auh niman quilhui: “Tlei ticchihuaz?” *Quetzalcohuatl* auh ye no ceppa quilhui: “ca yehuatl ic nentlamati in teteo aquin onoz in tlalticpac^f”.

§ 23. Auh ye no ceppa quito in *Mictlanteuctli* §: “ca ye qualli, tlaxoconpitz^h in noteccizⁱ auh nauhpa^j xictlayahua^k cocthi^l in nochalchiuhteyahualco^m”. “Auh amo maçoⁿ ye nequi initecciz^ñ?”

§ 24. Niman ye quinnotza in ocuilme^o quicocoyonique, niman ye i compa callaqui in xicoti^p in pipiolme^q. Niman ye quipitza, quihualcac^r in *Mictlanteuctli*. Auh ye no ceppa quilhui in *Mictlanteuctli*: “ca ye qualli xoconcuil^s”¹⁸

18 Lehmann, W (1906). “Textes et documents. Traditions des anciens Mexicains, texte inédit et original en langue nahuatl avec traduction latine et notes”, *Journal de la Société des Américanistes*, Nouvelle Série. Tome 3 n° 2, pp. 249-250. Notas de W. Lehmann:

- a. Cette tradition offre plusieurs variantes: tantôt *Quetzalcohuatl* descend aux enfers, tantôt c'est *Ehecatl*, tantôt, *Xolotl*. Voir Thévet (I. c.), chap. viii (p. 28), Torquemada, Mon. Ind, II, chap. xli), p. 76-77. Mendieta, Hist. ecclesiast. indian. 2, cap. 1 (d'après Olmos).
- b. *Mictlan*, région de la mort, de *Mictlantecùtli* et *Mictlancihuatl*.
- c. *yehuatl* précise *chalchiuh-omilt* “c'est l'os précieux c'est pourquoi je suis venu”.
- d. *ti-c-mo-pie-llia* forme révérentielle et réfléchiè du verbe *pia* “garder quelque chose”.
- e. *ni-c-cui-co* forme en co, prêt. de *quiuh*, “je suis venu le prendre”.
- f. Le sens est donc: les dieux ont besoin de l'os précieux pour créer les hommes qui doivent habiter sur la terre.
- g. *Mictlantecùtli* le siegneur des enfers.
- h. *tla xo-c-on-pitza* “veuille sonner de la trompette”! *tla* est particule de l'optatif (voir Olmos, grammaire de la langue Nahuatl p. 81, 123); *xo* ou *xi*, particule de l'impératif mise au lieu des pronoms de la 2^e personne; la voyelle *o* (au lieu d'*i*) se trouve à cause d'une “Vocal-harmonie” de la part de la particule *on* qui suit (cf. Olmos, p. 127). (Cf. § 24 *xo-c-on-cui*, *xocon-ilhuitin*, § 25; voir note 1 ad § 93).
- i. *tecciz-tli* “trompette de coquille”.
- j. *nauh-pa* forme ancienne de *nappa* (<*naupa*) “quatre fois”, *u* avant *p* assimillé très souvent à *p*.
- k. *xi-c-tla-yahua*; la racine *yahua* (cf. *yahualihqui* “cosa redonda...”, *yahualhuia* “rodear...” etc.) signifie “circumire” “cerner”.

A continuación presentamos este mismo fragmento en la traducción al castellano de Primo Feliciano Velázquez.

Luego fué Quetzalcóhuatl al infierno (*mictlan*, entre los muertos); se llegó a Mictlanteuctli y a Mictlancíhuatl y dijo: “He venido por los huesos preciosos que tú guardas.” Y dijo aquél: “¿Qué harás tú, Quetzalcóhuatl?” Otra vez dijo éste: “Tratan los dioses de hacer con ellos quien habite sobre la tierra.” De nuevo dijo Mictlanteuctli: “Sea en buena hora. Toca mi caracol y tráele cuatro veces al derredor de mi asiento de piedras preciosas.” Pero su caracol no tiene agujeros de mano. Llamó a los gusanos, que le hicieron agujeros, e inmediatamente entraron allí las abejas grandes y las montesas, que lo tocaron; y lo oyó Mictlanteuctli. Otra vez dice Mictlanteuctli: “Está bien, tómalos.”¹⁹

El caracol es el pectoral de *Quetzalcóatl*, porque hace resonar la voz divina cuando pasa el viento por su espiral. La creación del hombre fue anunciada en el inframundo con la trompeta de caracol, atribuyéndosele por ello un gran potencial creativo a su sonido. Como instrumento de viento con su canal en espiral, la trompeta de caracol estuvo estrechamente asociada a los poderes mágicos de *Quetzalcóatl*. La leyenda del quinto sol proporciona además una explicación sobre el porqué se tenían que tocar los instrumentos musicales hacia los cuatro puntos cardinales, para garantizar la eficacia del ritual.

Este fragmento de la leyenda de los soles guarda una estrecha relación con un episodio de la vida de Orfeo, el mítico músico de la religión oculta de los griegos. Al igual que *Quetzalcóatl* con su caracol marino, Orfeo descendió al mundo de los muertos con su lira en busca de su amada Eurídice, que murió por mordedura de serpiente. De ahí su facultad de señalar el destino de las almas, y cómo debían conducirse sus seguidores en este mundo.

-
- l. *c ochti*, il faut lire **cochtli**; **ochtli** ou **te-cochtli** (composé de *tetl* “pierre” et *cochtli*) est la sépulture, “hoyo...” (Mol. II), substantif dérivé du verbe *cochi* “dormir”.
 - m. *no-chalchiuh-te-yahual-co* dérivé de *chalchiuh-teyahualli*; *teyahualli* est un *yahualli* de pierres (*tetl*), un cercle de pierres, une muraille circulaire. — Il faut s’imaginer que le sépulcre où se trouve l’os précieux de pierre verte est entouré d’un cercle, et que *Quetzalcohuatl* doit faire quatre fois le tour de cette muraille ou du tombeau.
 - n. *maço* “peut-être, en quelque façon”.
 - ñ. *nequi initecciz*; il faut lire *nequi inotecciz* ou *nequi motecciz* “mais n’y a-t-il pas besoin de ma (ou de ta) trompette de coquille?”.
 - o. *ocuilme* pluriel de *ocuilin* “gusano” (Mol. II).
 - p. *xicoti=xico-tin* pluriel de *xicó-tli* “abeja grande de miel que horada los árboles, o abejón” (Mol. II).
 - q. *pipiolme* pluriel de *pipiol-in* “aveja montesa que haze miel” (Mol. II).
 - r. *qui-hual-cac* “il l’entendit” prêt. du verbe *hual-caqui*.
 - s. *xo-c-on-cui* “prends-le”! *xo*, cf. note 12 ad § 23.

19 Velázquez, Primo Feliciano (1922). *Codice Chimalpopoca: anales de Cuautitlán y leyenda de los soles*. México D.F.: Secretaría de Gobernación.

En la versión del poeta romano Virgilio,²⁰ Eurídice, probablemente una ninfa o dríada tracia cuyo amor se gana Orfeo por la dulzura de su música, pisó a una serpiente huyendo del acoso de Aristeo. Tras deambular desconsolado y recurrir en vano a su lira en busca de consuelo, Orfeo desciende finalmente al inframundo por la puerta de Ténaro. Allí comenzó a tañer su lira atrayendo a las sombras, las Euménides, y hasta el mismo Cerbero, ablandando sus corazones. Así logró que se escucharan sus plegarias y conducir a Eurídice de nuevo al mundo de los vivos.²¹

El caracol, llamado kóchlos [κόχλος] en la antigua Grecia, era el instrumento de Tritón con el que calmaba o agitaba las olas. A él se le atribuye su invención. Su sonido era tan estridente y cacofónico, que hacía a los gigantes volar, quienes imaginaban era el rugido de una bestia oscura y salvaje.²²

Volviendo al relato *De la creación del mundo según los de Chalco* de la *Histoyre du Mechique* de Thévet, en éste se hace una clara representación simbólica de figuras y personajes relacionados con la música. La primera alegoría se refiere a tres animales marinos: la tortuga, la sirena y la ballena (los criados de *Tezcatlipuca*), quienes sirven al Dios *Ehécatl* para traer a este mundo, desde la casa del sol, a los músicos con sus instrumentos.

La primera de estas tres figuras marinas, *Acapachtli* (la tortuga), mantiene una clara relación con la música, ya que el caparazón de tortuga era utilizado como instrumento de percusión golpeado con astas de venado, que los mexicas llamaron *Ayotl*. En uno de los famosos murales de Bonampak, ciudad maya que floreció en el clásico tardío, se representa una ceremonia en la que músicos están tocando largas trompetas rectas hechas de barro, caparazones de tortuga, sonajas de calabaza y un gran tambor.

La ejecución de esos instrumentos estuvo estrechamente relacionada con rituales de fertilidad, sacrificios, y el culto al inframundo y sus deidades. La tortuga también se encuentra una estatua de basalto del Museo Nacional de Antropología e Historia, que representa al Dios de la música *Xochipilli*, disfrazado del espíritu guardián animal *Acapachtli*, que los mexicas llamaron *nahualli*.

Aquí de nuevo el paralelismo con la mitología griega. El caparazón de tortuga es también la caja de resonancia de la lira, instrumento musical inventado por el niño prodigio Hermes, que regaló al dios Apolo.²³

20 Virgilio (2004). *Bucólicas-Geórgicas-Apéndice virgiliano*. México: Editorial Gredos, pp. 454-503.

21 Bowra, C. M. (1952). "Orpheus and Eurydice", *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 2 N° 3/4, pp. 113-126.

22 Higinio, Cayo Julio (2008). *Fábulas. Astronomía*. Traducción de Guadalupe Morcillo Expósito. Madrid: Ediciones AKAL, p. 23

23 Apolodoro (2004). *Biblioteca Mitológica*. Madrid: Alianza Editorial.

La segunda de estas tres figuras marinas, *Acihuatl* (mitas mujer-mitad pez), la sirena o mujer de agua, representa simbólicamente a la música ritual, ya que entre los mexicas se asociaba a los sonidos con el inframundo acuático, en los dominios del Dios Tláloc.

La tercera de estas tres figuras marinas, *Atlicipactli* (la ballena), también está relacionada con instrumentos de percusión, como los dos grandes raspadores hechos de costillas de ballena localizados en Monte Albán, Oaxaca. Estos restos óseos de animales prehistóricos asociados con el inframundo, fueron considerados reliquias de seres gigantescos de eras pasadas, y desempeñaron un papel importante en el culto de los antepasados.

En la mitología griega las sirenas tenían un papel preponderante relacionado con el canto y la música. Baste recordar el mito de *Her* el armenio que relata Platón en su *República*. A su regreso, después de haber muerto en batalla y revivido al duodécimo día, *Her* describe lo que había visto en el otro mundo. En el relato, Platón coloca sobre cada órbita planetaria a una sirena que canta, representando así, a través de esta semblanza antropomórfica, a la música de las esferas que se escucha en la llanura del *hiperuranio*, lugar en donde las almas se reúnen para determinar su destino futuro.²⁴

La segunda alegoría es la descripción de los músicos mismos: “hay uno de tres pies, los otros tienen las orejas tan grandes que les cubren todo el cuerpo”. La alusión al tamaño de las orejas tiene su lógica y es una clara referencia popular del músico que tiene buen oído (que tiene oreja, o, que sabe tañer). La alusión al músico de tres pies posiblemente sea una metáfora del *huéhuatl*, tambor nahua de tres patas.

Es muy interesante también la mención de los colores con que estos músicos iban vestidos: “Estos dichos músicos estaban vestidos de cuatro colores: blanco, rojo, amarillo y verde”. Los colores tienen un claro simbolismo cosmogónico, ya que cuatro es el principio aritmético nahua representado por cuatro objetos: la piedra o pedernal (*tecpatl*); la casa (*calli*), el conejo (*tochtli*); y el agua (*acatl*). Cuatro también son los puntos cardinales que corresponden a los cuatro rumbos del universo. Cada rumbo es representado por un Dios: *Tezcatlipuca Rojo*, *Tezcatlipuca Negro*, *Tezcatlipuca Azul*, y *Quetzalcóatl*, los cuatro hijos de *Ometeotl*, el principio dual (masculino-femenino) creador de los elementos, del tiempo y del espacio.

En el *Tonalpohualli*, o calendario mexica, a cada punto cardinal también le corresponde un signo, que es asociado a un color y a un animal específico. Al

24 Platón (1996). *Diálogos iv. República*. Madrid: Editorial Gredos.

Este se le asocia con el amarillo y el águila; al Norte con el rojo y el puma; al Oeste con el blanco y la serpiente; y al Sur con el azul y el conejo.²⁵

Otra posible relación de los colores tiene que ver con la sinestesia cromática, es decir, con la determinación de un sentido sensorial por otro. En este caso, cuatro colores por cuatro sonidos que representarían los cuatro principales instrumentos: el *huéhuetl*; el *teponaztli*; el *tecciztli*; y el *tlapitzalotiuh*. Dos instrumentos de percusión y dos de viento, que corresponden a los verbos *tzotzoma*, que significa golpear, y *tlapitza*, que significa soplar.

Miguel León Portilla afirma que el vocablo con que designaron los nahuas a la “mousiké” es decir, a la música, corresponde con estos dos verbos.

Pero ¿cómo concibieron los nahuas lo que hoy, con un vocablo de origen griego, llamamos su música? [...] fue uno que la evoca y en cierto modo la reproduce: *tlatzotzonaliztli*, derivado del verbo *tzotzoma* que significa dar golpes, hacer resonar. Y también aludían a ella llamándola *tlapitzaliztli*, del verbo *tlapitza*, que significa soplar, aplicado ya al sonido de las flautas [*tlapitzalotiuh*].²⁶

Miguel León Portilla se refiere a la relación que guardaba la música con la divinidad en la antigua cultura griega, reflejada en la palabra misma que designaba a esta importante actividad humana, “mousiké”. El término griego μουσική (*mousiké*), derivado de *mousa*, comprendía un conjunto de actividades diversas propias de las musas, como la poesía, la danza o la gimnasia. El término designó por muchos siglos todas estas actividades, hasta relacionarse únicamente con la música. No obstante, poesía y música siguieron siendo hermanas inseparables en la cultura griega, y μουσική siguió designando en el periodo clásico estos dos conceptos. Es por eso que para Platón los principios que regían tanto a la poesía cantada, como a la música para danza, eran los mismos.²⁷

Para concluir, ahora podemos decir que tanto el término *Tlatzotzonaliztli* en la cultura mexicana precortesiana, como *Mousiké* en la antigua cultura griega, son sinónimos de “música”, un regalo de los dioses.

25 Caso, Alfonso (1967). *Los calendarios prehispánicos*. México D. F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.

26 León-Portilla, Miguel (2007). “La música en el universo de la cultura náhuatl”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, N° 38, pp. 130.

27 Fubini, Enrico (2000). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, pp. 37-8.

Bibliografía

- Apolodoro (2004). **Biblioteca Mitológica**. Madrid: Alianza Editorial.
- Bowra, C. M. (1952). "Orpheus and Eurydice", *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 2 N° 3/4
- Brasseur de Bourbourg (1857). **Histoire des nations civilisées du Mexique, et de l'Amérique-centrale**. Tome premier, Paris.
- Cantacuzene, Jean Michel (s/a). **Frère André Thévet (1516-1590)**. Miscellanea. Biblos 15.
- Caso, Alfonso (1967). **Los calendarios prehispánicos**. México D. F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Higinio, Cayo Julio (2008). **Fábulas. Astronomía**. Traducción de Guadalupe Morcillo Expósito. Madrid: Ediciones AKAL.
- Fubini, Enrico (2000). **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Madrid: Alianza.
- Garibay K., Ángel María (1945). **Épica náhuatl**. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Garibay K., Ángel María (1965). **Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo xvi**. México D. F.: Editorial Porrúa.
- Gómez de Orozco, Federico (1941). "¿Quién fue el autor material del códice mendocino y quién fue su intérprete?", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, Vol. 5.
- Ibarra, Laura (2005). "El origen de algunos dioses prehispánicos. Una explicación desde la teoría histórico-genética", *Estudios de Cultura Náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Vol. 36.
- Jonghe, Edouard de (1905). "Histoyre du Mechique. Manuscrit français inédit du xvie siècle", *Journal de la Société des Américanistes*, Nouvelle série. Tome 2.
- Krickeberg, Walter (1956). **Altmexikanische Kulturen**. Berlín: Safari Verlag. **Las Antiguas Culturas Mexicanas**. Sita Garst y Jas Reuter (traducción, 2003). México D.F.: FCE

- Lehmann, W (1906). "Textes et documents. Traditions des anciens Mexicains, texte inédit et original en langue nahuall avec traduction latine et notes", *Journal de la Société des Américanistes*, Nouvelle Série. Tome 3 n° 2.
- León-Portilla, Miguel (2007). "La música en el universo de la cultura náhuatl", *Estudios de Cultura Náhuatl*, N° 38.
- Lévi-Strauss, Claude (1978). **Myth and Meaning**, Toronto: University of Toronto Press. **Mito y significado**. Héctor Arrubarrena (traducción, 2009). Madrid: Alianza Editorial.
- Mendieta, Fray Gerónimo (1870). **Historia Eclesiástica Indiana**. Obra escrita a fines del siglo XVI por Fray Gerónimo de Mendieta. Joaquín García Icazbalceta, México.
- Platón (1996). **Diálogos iv. República**. Madrid: Editorial Gredos.
- Sahagún, Bernardino de (1938). **Historia general de las cosas de Nueva España**. Por el M. R. P. Fr. Bernardino de Sahagún. Tomo I. México D.F.: Editorial Pedro Robredo.
- Suárez Diez, L./A. Velázquez Castro (2010) "Las trompetas de caracol de Teotihuacán", **Ecos del pasado: Los moluscos arqueológicos de México**. Suárez Diez, L./A. Velázquez Castro (editores). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Thévet, André (1575). **La Cosmographie universelle d'André Thévet Cosmographe du Roy**. Paris.
- Thévet, André (2007). **La légende des solleils. Mythes aztèques des origines. Suivi de l'Histoire de Mexique d'André Thévet**. Paris: Anacharsis.
- Turrent, Lourdes (2006). **La conquista musical de México**. México D.F.: FCE.
- Velázquez, Primo Feliciano (1922). **Codice Chimalpopoca: anales de Cuautitlán y leyenda de los soles**. México D.F: Secretaría de Gobernación.
- Virgilio (2004). **Bucólicas-Geórgicas-Apéndice virgiliano**. México: Editorial Gredos.