

## Codex valdensis

### Encuadre histórico y estudio de sus aspectos materiales y simbólicos\*

#### The Valdensis Codex

#### A Historical Framework and Study of its Material and Symbolic Aspects

Elias Israel MORADO HERNÁNDEZ

<https://orcid.org/0009-0005-7324-7906>

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Instituto de Investigaciones Estéticas

eliasmoradounam@gmail.com

#### Resumen

En este artículo se brinda información de tipo histórico, codicológico y musicológico acerca de un libro de música que lleva el nombre de *Codex valdensis* (ca. 1540-1640). Entre lo más destacable de su repertorio vocal están dos composiciones polifónicas en náhuatl de autoría incierta: *Sancta Mariae* y *Dios itlaçonantzine* (a cinco y cuatro voces, respectivamente), característica que permite asociar la producción de esta obra con la de otras que también fueron concebidas para el trabajo de diseminación del catolicismo entre los indígenas hablantes del náhuatl. Desde un enfoque histórico amplio que delinea la importancia del libro de música para la transmisión del *logos* cristiano como eje de la colonización del Nuevo Mundo, aquí se lleva a cabo un estudio de los aspectos materiales y simbólicos del *Codex valdensis* que permite inferir los criterios que guiaron el proceso de su confección y las metas que se persiguieron. Con ello puede concluirse que este volumen estuvo sujeto a diversas etapas de actualización de sus componentes para prolongar su utilidad social efectiva, labor que pudo hacerse a la vista de otras obras afines, o bien atendiendo a postulados institucionales inéditos o a convenciones culturales y estéticas novedosas.

**Palabras clave:** códices mexicanos; códices guatemaltecos; libros de música litúrgica; historia de la notación musical; nahuahablantes en el siglo XVI; música indígena; catolicismo español en América.

#### Abstract

This article provides historical, codicological, and musicological information of the music book known as the Valdensis Codex (ca. 1540-1640). Among the highlights of its vocal repertoire are

\* Las siguientes ideas fueron expuestas por primera vez bajo el formato de una ponencia intitulada "El Códice Valdés (ca. 1599)", dentro del 1er. Congreso Internacional de Patrimonio Cultural "Códices y manuscritos prehispánicos y novohispanos", organizado por el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, el 1o. de noviembre de 2013. Más adelante, éstas fueron retomadas y desarrolladas en el marco de una amplia discusión filosófica americanista en "La audición del indio americano o la invención de una América pos-barroca" (tesis doctoral, 2020), de mi autoría. En el presente estudio se reexaminan y se incorporan juicios nuevos que a veces reafirman y a veces reorientan las interpretaciones previas.

Recepción: 2 de septiembre de 2022 | Aceptación: 30 de mayo de 2023



© 2024 UNAM. Esta obra es de acceso abierto y se distribuye bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>

two polyphonic compositions in Nahuatl of uncertain authorship: *Sancta Mariae* and *Dios itlaçonantzine* (for five and four voices, respectively), a characteristic that allows us to associate the production of this book with that of those also composed for the dissemination of Catholicism among the indigenous Nahuatl speakers. From a broad historical perspective that outlines the importance of the music book for the transmission of the Christian logos as the axis of the colonization of the New World, the material and symbolic aspects of the *Valdensis Codex* are studied here. This allows us to infer the criteria that guided the preparation process, and the goals that were pursued in these works. Ultimately, this book was subject to various stages of updating of its components, in order to lengthen its effective social utility; a labor that could have been carried out in view of other related works, or, furthermore, in response to institutional postulates, or cultural conventions and novel aesthetics.

**Keywords:** Mexican codices; Guatemalan codices; books of liturgical music; history of the musical notation; sixteenth-century Nahuatl speakers; indigenous music; Hispanic Catholicism in America.

*A la memoria del P. Héctor Rogel (1928-2022),  
protector de libros*

## CONSTITUCIÓN DEL CÓDICE COMO OBJETO DE VALOR HISTORIOGRÁFICO<sup>1</sup>

El *Codex valdensis* es un libro manuscrito de contenido litúrgico musical conformado por misas de compositores europeos, como Giovanni Pierluigi da Palestrina, Juan Esquivel y Alonso Lobo, y algunas obras cuya autoría aún se desconoce o permanece abierta al debate, además de otras que fueron copiadas de modo incompleto (cuadro 1).<sup>2</sup> Entre el segundo tipo, se encuentran dos piezas polifónicas con escritura en náhuatl, conocidas por el inicio de su texto literario: *Sancta Mariae* y *Dios itlaçonantzine* (a cinco y cuatro voces, respectivamente), entre los folios 119v. y 121r. (figuras 1

<sup>1</sup> Quede constancia de mi gratitud hacia las autoridades y miembros de la comunidad docente del Seminario Conciliar de México (scm) por permitirme inspeccionar el *Codex valdensis* en mayo y octubre de 2013, y en marzo de 2019. Agradezco especialmente al padre Héctor Rogel (†) el haberme brindado testimonios y documentación invaluable para este estudio, al igual que al presbítero licenciado Jesús Martín Riaño Delgado, quien me facilitó una copia del resguardo electrónico del códice hecha por Lizardo Guzmán en 2009, revisada por aquél en 2011. Salvo que se indique lo contrario, las imágenes aquí empleadas provienen de este resguardo. Las fotografías de mi autoría están identificadas con las iniciales EIMH. Todo este material ha podido ser reproducido gracias a la benevolencia del presbítero Salvador Romero Moreno, actual director de la Biblioteca P. Héctor Rogel del scm.

<sup>2</sup> Remítase el lector al Apéndice para consultar los cuadros referidos a lo largo del texto. [N. de la e.]

y 2). La inscripción que intitula el folio 120r., “herna<sup>[n]</sup>don fran<sup>co</sup>” (figura 3), ha detonado una discusión que fluctúa entre la figura del compositor extremeño Hernando Franco, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Guatemala (1569-1574) y de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México (1575-1585), como probable autor de estas piezas (Saldívar 1987), y la de un hipotético compositor indígena que se supone azteca, mexicana o náhuatl (Stevenson 1952, 1968; Cruz 2001; Lara 2006).<sup>3</sup> La paleografía de dicha inscripción da por resultado el nombre de “Hernando Francisco” (Cruz 2001), cuyo perfil histórico no ha sido delineado hasta ahora.

El *Codex valdensis* se encuentra alojado en el Archivo Especial de la Biblioteca P. Héctor Rogel del Seminario Conciliar de México (Tlalpan, Ciudad de México). De acuerdo con quien fuera el director de la biblioteca desde 1959 hasta 1997, Héctor Rogel, este manuscrito se integró al acervo de la institución en 1991, aunque, como lo hace notar el seminarista Jesús Martín Riaño Delgado (*Códice valdense* 2009-2011), uno de los tres tipos de sellos impresos en sus folios sugiere que esta incorporación ocurrió antes. En el lomo y en el folio (en adelante f.) 1r. se pueden leer los siguientes datos de clasificación: 199 D-IV-9 (figura 4).<sup>4</sup>

Este manuscrito cuenta con dos foliaciones, una que fue anotada con lápiz, y que alcanza hasta el 135, y otra que fue hecha con una foliadora y que llega hasta el 137.<sup>5</sup>

De acuerdo con lo que informó el musicólogo Robert Stevenson (1970), el hoy llamado *Códice Valdés* —aquí *Codex valdensis*— es un manuscrito que indígenas de Cacalomacán (un pueblo en las inmediaciones de Toluca, Estado de México) le entregaron al canónigo Octaviano Valdés en 1931. Él se había formado como doctor en filosofía y teología en la Universidad Gregoriana de Roma, Italia, entre 1922 y 1929, y comenzó su labor docente en

<sup>3</sup> Llevé a cabo una caracterización de las implicaciones ideológicas subyacentes tras las dos derivas argumentativas que aquí se señalan. Véase Morado Hernández (2013, 2014).

<sup>4</sup> Vale la pena advertir que Eloy Cruz (2001) ofreció una signatura que difiere: 158 B-III-52; en cambio, la que consignó Javier Marín-López (2008, 2012) sí coincide con la que aquí se maneja. Al menos por lo que toca a esta última, se hace referencia a un sistema de catalogación bibliográfica concebido por Héctor Rogel, el cual —según su propio testimonio— ya no es válido, debido a que, a partir de 2004, comenzaron a ser adoptados criterios internacionales de catalogación, a lo cual se auna el traslado del códice desde la estantería general hacia el archivo especial de la biblioteca para su mejor conservación.

<sup>5</sup> En este estudio se adopta la numeración que fue impresa con máquina sobre casi todos los folios del códice. Algunas observaciones sobre la cantidad de folios y la numeración se encuentran en Cruz (2001) y otras más se presentan en este estudio.



Figura 1. Sancta Mariae, f. 119v.-120r. Seminario Conciliar de México, Biblioteca P. Héctor Rogel (scm, BPHR). Fotografía de Elias Israel Morado Hernández (EIMH) (2013)



The image shows an open manuscript with two pages of musical notation and Latin text. The left page is folio 120v and the right page is folio 121r. The music is written in a single system with a soprano line (top) and a tenor/bass line (bottom). The text is in Latin and appears to be a liturgical or devotional piece. The notation is a form of early printed music, likely from the 16th or 17th century. The paper is aged and yellowed.

**Folio 120v (Left Page):**

- Top System:** *Alto* (written above the staff). Text: *D* i os it la çon an tzi ne ce mi a c i s p o ch t e ce n a t i m i z t a t a u i l l i a
- Second System:** *ma ta pa n xi mo l i b i l i t e m i l i u i a c e*
- Third System:** *in pa n xi co i m m o l a t a u e n e m j e s u c h r i s t o D i o s i t l a ç*
- Fourth System:** *ca n a p a t i m o r t e m i n m o l a t a u e n e m j e s u c h r i s t o*
- Fifth System:** *in m o l a t a u e n e m j e s u c h r i s t o*
- Bottom Section:** *tenor* (written above the staff). Text: *m i l i u i c a c i m m o l a t a u e n e m j e s u c h r i s t o i n m o l a t a u e n e m j e s u c h r i s t o D i o s i t l a çon an tzi ne ce mi a c i s p o ch t e ce n a t i m i z t a t a u i l l i a ma ta pa n xi ma t a l l i t e m i l i u i c a c i m m o l a t a u e n e m j e s u c h r i s t o i n m o l a t a u e n e m j e s u c h r i s t o D i o s i t l a çon an tzi ne*

**Folio 121r (Right Page):**

- Top System:** *Alto* (written above the staff). Text: *m i l i u i c a c i n p a n xi co i m m o l a t a u e n e m j e s u c h r i s t o D i o s i t l a çon an tzi ne ce mi a c i s p o ch t e ce n a t i m i z t a t a u i l l i a Ma ta pa n xi m o l i b i l i t e m i l i u i c a c i n p a n xi co i m m o l a t a u e n e m j e s u c h r i s t o D i o s i t l a çon an tzi ne*
- Second System:** *ma ta pa n xi m o l i b i l i t e m i l i u i c a c i n p a n xi co i m m o l a t a u e n e m j e s u c h r i s t o D i o s i t l a çon an tzi ne*
- Third System:** *ma ta pa n xi m o l i b i l i t e m i l i u i c a c i n p a n xi co i m m o l a t a u e n e m j e s u c h r i s t o D i o s i t l a çon an tzi ne*
- Fourth System:** *ma ta pa n xi m o l i b i l i t e m i l i u i c a c i n p a n xi co i m m o l a t a u e n e m j e s u c h r i s t o D i o s i t l a çon an tzi ne*
- Fifth System:** *ma ta pa n xi m o l i b i l i t e m i l i u i c a c i n p a n xi co i m m o l a t a u e n e m j e s u c h r i s t o D i o s i t l a çon an tzi ne*
- Bottom Section:** *Baro* (written above the staff). Text: *m i l i u i c a c i n p a n xi co i m m o l a t a u e n e m j e s u c h r i s t o D i o s i t l a çon an tzi ne ce mi a c i s p o ch t e ce n a t i m i z t a t a u i l l i a Ma ta pa n xi m o l i b i l i t e m i l i u i c a c i n p a n xi co i m m o l a t a u e n e m j e s u c h r i s t o D i o s i t l a çon an tzi ne*

Figura 2. Dios itlaçonantzine, f. 120v.-121r. SCM, BPHR. Fotografía de EIMH (2013)

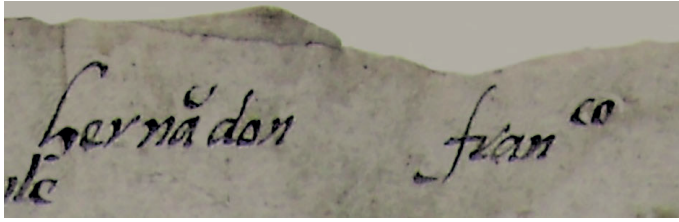


Figura 3. Inscripción “herna<sup>n</sup>don fran<sup>co</sup>” en f. 120 r. (detalle). SCM, BPHR



Figura 4. Folio 1r. SCM, BPHR

lenguas clásicas en el Seminario Conciliar de México a partir de 1930 (Ocampo 2007). El interés que despertó entre los guadalupanistas mexicanos la presencia de dos composiciones polifónicas en náhuatl de tema mariano, que se encuentran en este manuscrito, explica que, por mediación de ellos, se haya podido tener la primera noticia de su existencia dentro del campo de la musicografía mexicana. En efecto, habría sido el canónigo Jesús García Gutiérrez —autor de *Primer siglo guadalupano. Documentación indígena y española (1531-1648)* (1931), *Efemérides guadalupanas* (1931) y *El primer oficio litúrgico de la Virgen de Santa María de Guadalupe* (1935)— quien entregara fotocopias de las antedichas piezas al investigador mexicano Gabriel Saldívar, que en ese periodo trabajaba en la elaboración de un estudio publicado en 1934 con el título *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*. Justo ahí, Saldívar dio a conocer una reproducción facsimilar de *Sancta Mariae y Dios itlaçonantzine* y estableció que el autor de estas piezas era Hernando Franco, a quien tuvo por el primer compositor criollo de la Nueva España (Saldívar 1987, 128-134).

Antes de avanzar hacia los asuntos centrales de este estudio, cabe advertir que el primer comentario con información codicológica sobre el *Códice valdensis* fue publicado por Robert Stevenson en *Fontes Artis Musicae* (1954, 1955), posteriormente republicado con correcciones en *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (1970). Décadas más tarde, algunas informaciones de valor importante fueron proporcionadas por los investigadores Eloy Cruz (2001)<sup>6</sup> y Javier Marín-López (2008, 2012).<sup>7</sup>

### CODEX VALDENSIS. MORFOLOGÍA Y SENTIDO

En esta sección se intentará explicar el modo en que los distintos elementos morfológicos del códice acusan un sentido particular de trabajo, valor y uso. De esta manera, se sostiene que el alto grado de heterogeneidad que lo distingue es indicativo de la manera en la cual se dio su proceso de confección, es decir, por etapas de actualización. Debe entenderse que dicha

<sup>6</sup> Estas fueron las siguientes: identificación del documento original, valoración del carácter de las composiciones en náhuatl y paleografía, normalización y traducción de sus partes literarias.

<sup>7</sup> Mismas que se mencionan a continuación: reconocimiento de algunas porciones de su repertorio, atribuidas a Alonso Lobo y Tomás Luis de Victoria, así como el establecimiento de un probable periodo de copia del códice: 1620-1630.



labor supone mucho más que habilidades manuales, ya que también implica la presencia gravitante de mentes juiciosas y analíticas que, con base en criterios institucionales, valores culturales o juicios estéticos, pudieron decidir sobre la factura y los contenidos de este libro. Así como le fueron introducidos cambios que sólo podían ser los más necesarios y pertinentes para los fines de sus confectores y usuarios, éstos también fueron libres de rechazar otros igualmente viables o, incluso, demandados. Esta hipótesis es reforzada a través del establecimiento de las coordenadas que perfilan un campo de producción intelectual cuya extensión abarcaría desde la ciudad de México y sus inmediaciones hasta Guatemala, espacio al que también pertenecerían otro tipo de obras, las cuales podrían ser consideradas textos referenciales o fuentes de información. Se trata de libros de gramática, lexicografía, música, doctrina cristiana, etcétera, en medio de los cuales el *Codex valdensis* reluce como la cristalización de una suma de conocimientos específicos. Así, es la remisión de este documento a dicho contexto lo que permite apreciar tanto su grado de originalidad como la densidad histórica de sus componentes, por más precarios que aparenten ser.

Asimismo, es imperativo precisar que el tratamiento dado en este estudio a la información codicológica lleva implícita una concepción semiótico-materialista de la cultura, por la que cada bien u objeto socialmente producido puede ser aquilatado por la función que cumple en el interior de un campo instrumental específico, dentro del cual lo que está en juego es la reproducción de una sociedad. Bajo esta lógica, cada artefacto con valor de uso para una comunidad de individuos portaría una tentativa humana u oferta axiológica introducida por su propio confector, para, subsecuentemente, ser *desatada* —nunca del mismo modo— por cada uno de sus usuarios. En este trabajo, haciendo una distinción metodológica entre los elementos estructurantes de tipo material (cubierta, composición de los cuadernillos, papel) y los de tipo simbólico (pautado, tonalidad de las tintas, tipo de notación, aspectos decorativos, simbología musical), se trataría de avanzar *indiciariamente* hacia la comprensión de las intenciones que los involucrados en la hechura del códice pudieron haber dispuesto para sus lectores e intérpretes.<sup>8</sup> Para asimilar esto a cabalidad, es necesario atender al hecho de que las interacciones entre unos y otros habrían ocurrido

<sup>8</sup> Aquí se alude al método historiográfico de tipo indiciario de Carlo Ginzburg (2003, 151-152): “Si la realidad es opaca, existen ciertos puntos privilegiados —señales, indicios— que nos permiten descifrarla. Esta idea [...] constituye el núcleo del paradigma indiciario o sintomatológico”.

dentro de un contexto tensado por la dinámica política del proyecto colonial hispano-católico.<sup>9</sup> Entonces, ya que tratamos con un documento histórico que trasciende por la presencia de dos composiciones polifónicas en náhuatl: *Sancta Mariae* y *Dios itlaçonantzine*, es válido suponer que esta música era una apelación directa a los hablantes y escuchas de esa lengua y que, en consecuencia, tanto aquélla como el libro en toda su materialidad nos remiten a las circunstancias e intereses de vida de los miembros de la cultura náhuatl.

#### *ELEMENTOS MATERIALES ESTRUCTURALES*

El *Codex valdensis* es un libro que mide 30 cm de alto, 21 cm de largo y 3.7 cm de grosor. Su cubierta está hecha con cuero, que por el contexto puede ser de cerdo, venado o ternero (figura 5). Sobre ambos lados de su superficie se observan renglones de letras de aproximadamente 2.5 cm en posición horizontal y sentido ascendente, pintadas con tintas negra y roja, las cuales podrían formar palabras en latín que, a simple vista, son apenas legibles (figura 6). A reserva de que estas inscripciones puedan ser descifradas y que ello permita establecer si guardan una relación significativa con el documento, o no, se puede asumir que la cubierta de este libro fue hecha con material reutilizado; sobre su superficie interior no hay indicios de que hubiese tenido papel adherido a modo de guardas.

Levantando el cuero en la zona del lomo pueden observarse a simple vista 12 cuadernillos bien conservados y aproximadamente tres más con daños que impiden su contabilización exacta (figura 7). Sin embargo, una revisión minuciosa de las coyunturas internas permite estimar que en realidad el número de cuadernillos es de 19 (cuadro 2).

Debido al precario estado de determinados cuadernillos y a la falta de algunos folios, fue de gran ayuda para la contabilización y ordenamiento de los pliegos la presencia de una tira de papel adherida a lo largo de la línea del dobléz de casi todos ellos. Es posible que esto se hiciera para reforzar la resistencia del papel ante el amarre de las costuras o para la manipulación

<sup>9</sup> En “La dimensión de lo sonoro en la construcción del *ethos* barroco americano” (Morado Hernández 2012), argumenté ampliamente en favor de la perspectiva de análisis e interpretación históricas a la que aquí recurro y la cual se fundamenta en los presupuestos teóricos de dos autores clave del pensamiento latinoamericano: Edmundo O’Gorman (1958) y Bolívar Echeverría (2010).





Figura 5. Cubierta. SCM, BPHR. Fotografía de EIMH (2013)





Figura 6. Aspecto interno de la cubierta anterior (posición horizontal).  
SCM, BPHR



Figura 7. Aspecto parcial interior del lomo. BPHR.  
Fotografía de EIMH (2013)

del libro. También es probable que, por causa de una eventual falta del papel adecuado, se unieran dos hojas recortadas para formar un pliego virtual de las medidas requeridas.

Sobre algunas de estas tiras pueden observarse inscripciones literarias que forman palabras en castellano (como “can-tor”, en el doblez del pliego uno, cuadernillo VI) y en náhuatl (por ejemplo, *moxtla*, “día”, en el doblez del pliego tres, cuadernillo XIV) (figura 8). Así, se trataría en total de cuatro inscripciones de este tipo que permiten unificar folios no contiguos.

Otro aspecto interesante es que, en algunas ocasiones, esa tira de papel ha quedado por encima de la tinta con la cual fue anotado el texto principal (incluidos elementos decorativos), lo que hace suponer que la inscripción de algunos folios fue completada antes de que éstos fueran incorporados a la hechura del libro (figura 9, donde se constata cómo el papel pegado rebasa los límites de la letra “s”). En cambio, en otros casos, la copia del contenido parece haber sido una labor posterior (figura 10, donde se ve cómo el *custos* fue trazado desde la superficie del folio hasta la tira añadida).

Los cuadernillos constan de uno a cinco pliegos. Los del segundo caso son mayoritarios y se encuentran en la zona central del libro. Hacia los extremos iniciales y, principalmente, hacia el final, el número de pliegos por cuadernillo va de uno a tres. El penúltimo de ellos (el número XVIII),

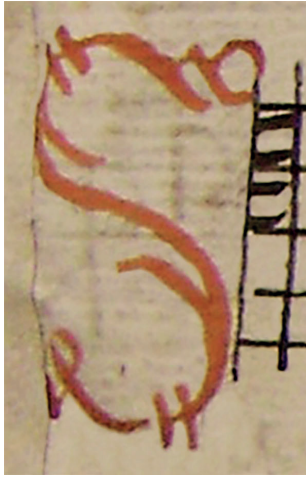


Figura 9. Papel adherido cubriendo letra decorada en f. 50r. (detalle).  
SCM, BPHR

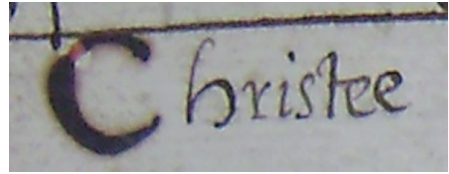


Figura 15. Rastro de tinta roja en f. 84v., línea de texto 3 (detalle).  
SCM, BPHR

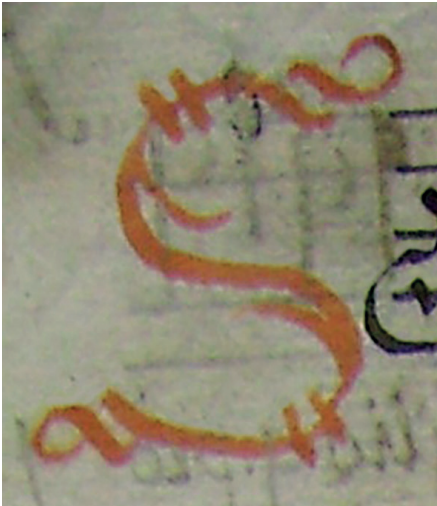


Figura 16. Primera letra inicial decorada en f. 51v. (detalle). SCM,  
BPHR

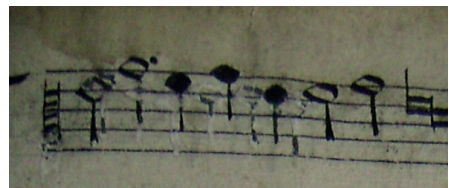


Figura 26. Enmendadura en f. 10r.,  
pent. 1 (detalle). SCM, BPHR





Figura 8. Palabra *moxtla* en el dobléz del pliego 3, cuadernillo XIV, entrecruce de los f. 115v.-116r. (detalle). SCM, BPHR. Fotografía de EIMH (2013)



Figura 10. Papel adherido cubierto por trazo de tinta en f. 17v. (detalle). SCM, BPHR

integrado por tres pliegos, tiene añadido un medio pliego, esto es, un folio (el 129). Éste no rompe la secuencia musical de lo que está anotado, un *kirie* (f. 128v.-129r.) y un *réquiem* (f. 129v.-130r.), por lo que se puede decir que la falta del otro medio pliego complementario no es accidental.

Cubierta y cuadernillos fueron atados uno a otro con cuerdas de cuero y algodón. Los extremos de las cuerdas, que pasan por encima del lomo del libro, rematan en el interior de la cubierta y la contracubierta. Esta última característica —aunada a la irregularidad en la planeación de los cuadernillos (principalmente hacia el final del libro), la falta de guardas en ambas cubiertas o algún tipo de adherencia entre el cuero y el papel de los folios, así como el deterioro del libro en general— permite conjeturar que el códice pudo ser manipulado en su factura en más de una ocasión, lo que podría dar cuenta de probables etapas de actualización por las que pasó, demandadas por su uso o alguna necesidad institucional en el ámbito de la liturgia católica local. Gracias a este trabajo de manipulación directa y observación de los cuadernillos, se infiere que este códice pudo llegar a tener



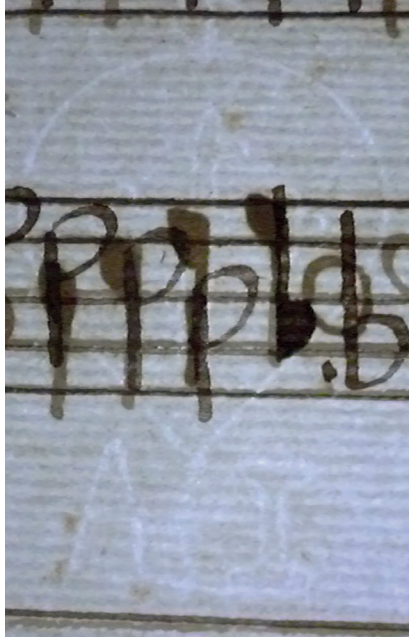


Figura 11. Marca de agua en f. 106r. (detalle en posición invertida).  
SCM, BPHR. Fotografía de EIMH (2013)

143 folios y, también, se puede concluir la consecuente falta de seis de ellos. Sin embargo, ante la posibilidad de que se hayan usado medios pliegos para completar la copia del repertorio, no cabría hablar de folios faltantes.

La medida de los folios (31 × 22 cm) hace pensar que el códice pudo ser confeccionado con el tipo de pliegos de papel (32 × 45 cm) que eran importados hacia la capital novohispana para satisfacer la demanda de libros impresos desde 1540 (Lenz 1990). En favor de esta idea juega algo que ya había sido advertido por Robert Stevenson (1970): una marca de agua con forma de cruz trebolada en el interior de una hoja invertida con las letras “I” y “A” por fuera de la punta inferior (probablemente las iniciales del fabricante), filigrana que coloca la fabricación de algunos pliegos en Madrid entre 1561 y 1571 (figura 11). Esta marca de agua está referida en *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu’ en 1600*, de Charles-Moïse Briquet (1907, 2: 335).<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Otras marcas de tipo similar (con la reserva de que las cruces no son treboladas) son expuestas por Ramón Mena (1926), quien advierte su presencia en papeles usados en la Nueva España entre 1540 a 1597.

*ELEMENTOS SIMBÓLICOS ESTRUCTURALES**Pautas*

Cada folio contiene de cuatro a once pentagramas, con excepción de cinco. El modelo de pautado predominante es el de 10 pentagramas por folio (cuadro 3). En éste, los pentagramas uno y seis tienden a medir 15 cm, mientras que el resto suele medir 17 cm, aproximadamente; la diferencia tiene el objetivo de delimitar un espacio para el dibujo de las letras iniciales decoradas ante el pentagrama más corto. En este caso (folios con 10 pentagramas), se trata de un tipo de trabajo hecho sistemáticamente que no parece atender a necesidades musicales preestablecidas; en todo caso, ha sido el copista de los textos quien debió adaptarse a dicho espacio, de ahí que puedan encontrarse, entre otras, soluciones como las siguientes: *a*) que en un diseño predispuesto para anotar dos partes vocales se tuvieran que copiar tres o hasta cuatro (f. 137r. y f. 107v., respectivamente); *b*) que sobre las pautas se debiesen escribir en latín indicaciones musicales diversas (f. 54v., pent. 6); *c*) que ante la falta de espacio se improvisara el trazado de un pentagrama más (f. 92v., el único folio que contiene 11 pentagramas). En otros casos, por el contrario, sí parece haber una planeación en el número justo y necesario de pentagramas antes de ser trazados (f. 3r.).

Un detalle más es que, a diferencia de lo que era una práctica común en Europa, donde un punzón de cuatro o cinco dientes era utilizado para hacer los tetragramas o los pentagramas mediante un solo trazo (Asensio 2003), los de este códice fueron hechos línea por línea; esta deducción es posible gracias a diversas irregularidades en cada pentagrama en casi todos los folios.

*Notas*

Sobre este sistema de pautado han sido empleados dos tipos generales de notación musical: cuadrada y redonda (cuadro 4). Importa advertir que hacia el siglo XI la notación cuadrada era, casi por antonomasia, el modelo *romano* o *gregoriano* (en alusión a Gregorio I, reformador de la Iglesia católica romana en el siglo VII), y fue éste, precisamente, el adoptado por los impresores europeos de música hacia finales del siglo XV para cumplir con su servicio ante la Iglesia y así contribuir a la expansión transatlántica del cristianismo —y de su música— en el siglo XVI (Morado Hernández 2012).

El que dicho modelo de notación musical esté presente en los folios de un modesto libro como es el *Codex valdensis*, elaborado completamente a mano, hace pensar en los referentes a los que pudieron haber tenido acceso los amanuenses que trabajaron en la copia del contenido musical, tales como cantorales catedralicios o libros de música impresos —ambos de mayor costo económico— que pudieron serles accesibles. También es preciso recalcar que la presencia de la notación cuadrada indica que su potencial legitimador era conocido y valorado por dichos amanuenses en el respectivo contexto de producción. Asimismo, cabe señalar la pulcritud con que este estilo de escritura fue hecho (figura 12). ¿Por qué, si no hubieran conocido su valor simbólico, los copistas habrían adoptado la notación cuadrada, considerando que su dibujo demanda de un cuidado especial y, por lo tanto, de mayor tiempo? —cuestión que resulta más significativa si se destaca que el uso de la notación redonda era viable y admitido—. Frente a la notación cuadrada, la redonda resulta ser de un sentido distinto, su dibujo es más elemental y su forma es llana y no porta ninguna especie de lujo; de tal suerte, por su efectividad pragmática, puede decirse que es un tipo de notación propiamente moderno, de hecho, es el modelo utilizado actualmente en las academias de música (figura 13).

Otro aspecto relevante de este libro es la coexistencia de ambos tipos de notación musical, lo que podría ser indicativo de la posición que el *Codex valdensis* ocupa como producto histórico dentro de la dinámica transicional de los siglos XVI y XVII. Pareciera que en él gravitan el pasado medieval europeo y la modernidad colonial americana, lo que de algún modo fue cifrado en tres de sus folios: 4r., 117r. y 136r. En éstos se encuentran anotaciones musicales que, con su aspecto errático, ambiguo y hasta cierto punto enigmático, proyectan una cierta tensión histórica. Nótese cómo en el caso de la figura 14 el copista parece dudar entre la forma cuadrada y la redonda. Si bien puede tratarse sólo de una diferencia entre las maneras de representar la duración de los sonidos, donde las notas cuadradas figuran duraciones más largas que las redondas, lo cierto es que también podría tratarse de una cuestión de estilos de notación musical, donde las notas cuadradas evocarían un carácter más conservador frente al más modernista de las redondas. Ya que es viable que este ejemplo sea un boceto melódico original, no basado en un referente a copiar, es decir, un trazo surgido de una mente más o menos experta en composición musical, entonces la coexistencia y dubitación entre ambos estilos de notación pueden considerarse un conflicto de orden intelectual en la mente de quien anotó éste y otros fragmentos.



Figura 12. Notación cuadrada en f. 6r.,  
pent. 8 (detalle). SCM, BPHR

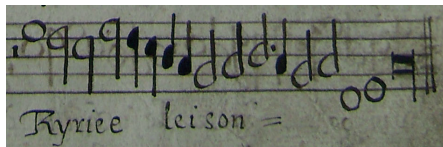


Figura 13. Notación redonda en f. 27r.,  
pent. 9 (detalle). SCM, BPHR

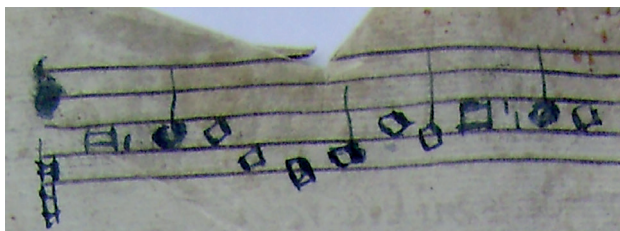


Figura 14. Notación errática en f. 136r., pent. 1 (detalle). SCM, BPHR

### Tintas

Las tintas empleadas en la copia del *Codex valdensis* son de tres tipos: roja, para los elementos literarios decorativos, y negra y marrón, para la anotación de los textos literarios y musicales (cuadro 5). Las dos últimas suelen ser usadas con distintos grados de acuosidad para diferenciar los textos musicales de los literarios. La composición química entre ellas debe ser distinta, porque la marrón tiende a trasminarse y manchar la cara opuesta del folio.

La tinta roja es empleada concretamente para trazar algunas letras mayúsculas iniciales, cuya forma puede ser elemental o decorada (otras iniciales son negras o marrones). En algunos de los folios de la zona central, donde se encuentran aquellos que manifiestan una mayor estabilidad estilística (f. 26v.-107r.), se pueden ver letras mayúsculas no iniciales (intercaladas en el texto literario) que fueron plasmadas con un material de textura inusual: un marrón obscuro de aspecto brillante y con relieve. Parece tratarse de un tipo de pintura aceitosa (tal vez óleo) que deja una marca muy intensa en la cara opuesta del folio. Es posible constatar que ésta fue empleada para recubrir letras que por lo visto fueron rojas, lo cual se deduce del hecho de que, por debajo de algunas de estas letras, se verifica la existencia de rastros de la tinta roja ordinariamente empleada (figura 15).

Es probable que un cambio de gusto entre los usuarios del código hiciera necesario el recubrimiento de la tinta roja, por ejemplo, que en cierto momento el brillo o el realce de la pintura marrón fueran características más apreciadas que el color rojo o, por el contrario, que un amanuense o censor de mayor rango considerara intercalar las letras mayúsculas rojas como una decoración excesiva y, por lo tanto, solicitara cubrirlas con pintura especial para retornar al tono café deseado. Lo cierto es que, incluso en elementos así de sutiles, quedan en evidencia los distintos niveles de valoración que indujeron a la reiterada toma de decisiones por parte de los confectores y copistas, quienes se mantuvieron interesados en prolongar la validez o vigencia material y simbólica del código dentro de un determinado espacio de relaciones sociales o institucionales.

### *Letras iniciales*

Es interesante que un libro manuscrito de aspecto más bien modesto, confeccionado posiblemente en condiciones precarias, haya procurado como lujo mínimo el trazado de letras iniciales de tamaño mayor en tintas negra, marrón y, sobre todo, roja (cuadro 6). En el apartado anterior se comentó que el rojo en letras mayúsculas no iniciales (en medio del texto) pudo resultar sustituible o suprimible; en cambio, al tratarse de mayúsculas iniciales, el empleo de la tinta roja fue de gran importancia, en especial en la zona central, donde tienden a evidenciarse los criterios de notación más estables. Con base en la observación de la forma de las iniciales, se puede hablar de tres secciones principales. La central y mayor, que comprende del f. 26v. al 107r., presenta iniciales rojas cuyos trazos predominantes son rectilíneos, que las dotan de un aspecto austero; sobresale, sin embargo, la inusual decoración de tres letras: “E” (f. 51r.), “Q” (f. 74v. y 75r.) y “S”, esta última mucho más numerosa y estilizada que todas las iniciales del código (figura 16).

En la sección que comprende del f. 6v. al 26r., destacan iniciales mayoritariamente en tinta negra, con un estilo homogéneo, en las que predominan ciertos trazos curvilíneos, de un tipo distinto a aquellos visibles en la sección central (figura 17).

La parte que abarca del f. 119v. hasta el 137v. es más heterogénea y, de hecho, es infrecuente el empleo de iniciales en ella, sean en tinta negra, marrón o roja.



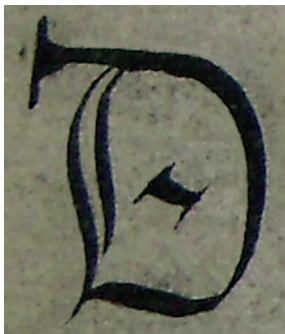


Figura 17. Segunda letra inicial decorada en f. 7v. (detalle). scm, BPHR



Figura 18. Segunda letra inicial decorada en f. 21v. (detalle). scm, BPHR

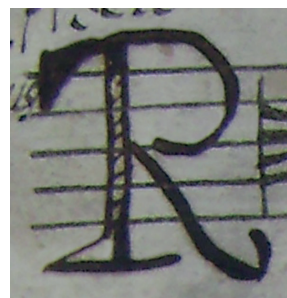


Figura 19. Segunda letra inicial decorada en f. 137r. (detalle). scm, BPHR

Así, se puede hablar de tres secciones definibles por su grado de homogeneidad (primera y segunda) o heterogeneidad (tercera). Cabe advertir, en todo caso, un modo común de decorar las letras “P” y “R” entre las secciones primera y tercera, consistente en el dibujo de líneas diagonales en el interior de las iniciales a modo de relleno. Esta particularidad (única en todo el códice) permite asociar folios tan distantes como lo son el 21v. y los 136v.-137v., ubicados respectivamente en los cuadernillos IV y XIX del libro (figuras 18 y 19).

Es interesante advertir cómo el empleo de iniciales en distintos tonos y formas genera tanto unidad como diferencia en distintos niveles de la formación del libro.

### *Custos*

De entre la simbología empleada para la codificación de un texto musical en la tradición europea (claves, compás, notas, silencios, etcétera), aquí se tratará exclusivamente de aquel signo denominado *custos*, palabra latina que significa *guarda* o *vigilante* (de ahí, por ejemplo, el término “custodio”). En música, *custos* refiere a un elemento gráfico que sirve para advertir, durante la lectura de una melodía, cuál es la nota que a continuación deberá ser entonada cuando ésta no es visible en lo inmediato; dicha nota puede estar colocada en el pentagrama inferior o el folio siguiente. También

puede indicar la nota a partir de la cual se procede a la repetición de la sección musical. El *custos* facilita la lectura continua de dos notas en situación discontinua y, de ese modo, evita la interrupción de la melodía durante su interpretación. Así, el *custos* es necesario para conseguir la unidad y la continuidad de una idea musical. Sépase que el uso de este signo data del siglo XI y aparece en partituras anotadas o impresas, sean para dotación coral o instrumental (Rostall 2001).

La presencia del *custos* dentro del *Codex valdensis* es relevante por su utilidad y, además, por diversos aspectos estilísticos, lo que no sólo acrecienta la riqueza visual dispuesta por los tipos de notación, las tintas y las letras iniciales, sino que también es el medio a través del cual distintas funciones se cumplen. Éstas, básicamente, son tres: función melódica 1 [FM1], articulación de notas distanciadas por un pentagrama; función melódica 2 [FM2], articulación de notas distanciadas por una vuelta de folio, y función estructural [FE], articulación de una sección musical con otra.

Tales funciones se llevan a cabo a través de seis tipos gráficos de *custos*: A, B, C, D, E y G; cada uno, a la vez, puede recurrir a una duplicación de sí o a una variante formal para diferenciar visualmente su función. Tras un análisis metódico, y reconociendo que es claro que el espacio del que dispuso el amanuense para el dibujo de cada signo fue algo que condicionó su aspecto final, pueden reconocerse hasta 12 variantes gráficas en todo el *Codex valdensis* (figuras 20 a 25).

En la zona central del códice se nota el uso constante pero intercalado del *custos* de tipo C y D (f. 26r.-107r.). Por el contrario, el *custos* tipo E y el G tienen una presencia excepcional, no recurrente (f. 119v.-123r.). Más significativo es, en todo caso, la constancia del *custos* tipo A y B, tanto en la sección inicial del códice como hacia la final. Esto hace pensar en el proceso de confección (cuadro 7).

El *custos* es un signo que suele incluirse hasta el final de la copia del contenido musical, ya que su presencia no interfiere en la ocupación del espacio que ofrece cada pentagrama, de modo que puede ir por fuera de éste o en su superficie sobrante. Con respecto al *Codex valdensis*, es admisible suponer que la colocación del *custos* pudo ser un trabajo independiente de la escritura del discurso melódico en sí, lo que se induce a partir de la variedad estilística del *custos* que puede observarse dentro de una sola pieza. Algunas composiciones, posiblemente, fueron anotadas sobre los pliegos de papel de modo completo (hasta el punto de los pormenores, como el

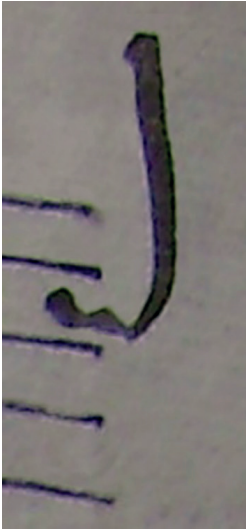


Figura 20. Custos tipo A,  
FM1, en f. 125v. pent. 1.  
SCM, BPHR

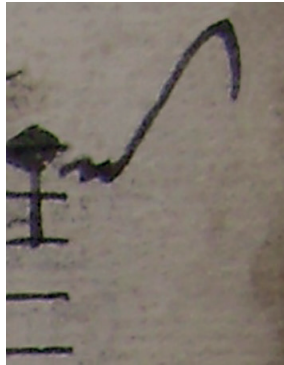


Figura 21. Custos tipo B,  
FM1, en f. 111r., pent. 4.  
SCM, BPHR

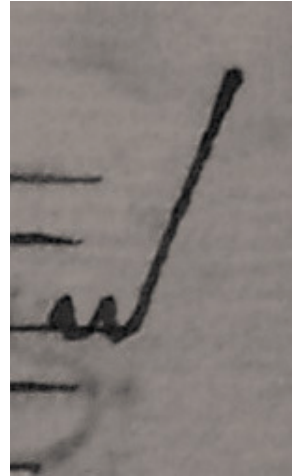


Figura 22. Custos tipo c,  
FM1, en f. 94r. pent. 3.  
SCM, BPHR

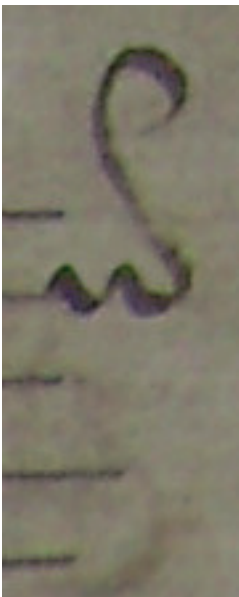


Figura 23. Custos tipo D,  
FM1, en 103r. pent. 2.  
SCM, BPHR

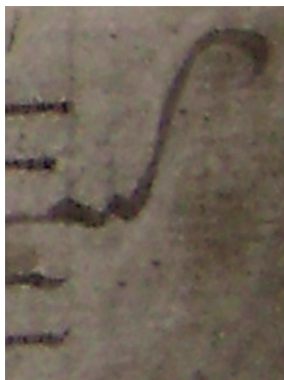


Figura 24. Custos tipo E,  
FM1, en f. 123r., pent. 7.  
SCM, BPHR



Figura 25. Custos tipo G,  
FM1, en f. 120r., pent. 5.  
SCM, BPHR

añadido de las letras iniciales) antes de llegar a su formación como cuadernillos o libro; otras veces, estos detalles sí son parte de una labor posterior a esa tarea.

Así, ante estas posibles circunstancias, llama la atención la relativa estabilidad estilística del *custos* en la zona central (tipos c y d), frente a la variabilidad de las secciones inicial y final, pero también las correspondencias que prevalecen entre estas dos últimas (por la presencia de *custos* tipo A y B). Por lo tanto, puede pensarse en una relativa premeditación, por una parte, y en una cierta capacidad de improvisación, por otra; de la misma manera, cabe meditar sobre la disponibilidad de recursos humanos (copistas o amanuenses) capaces de resolver tanto necesidades previstas como no advertidas. Si bien estas circunstancias hipotéticas podrían ser válidas para el proceso general de anotación de cada uno de los elementos simbólicos que ya han sido examinados, resulta especialmente significativo que también puedan tener importancia para la anotación (bajo seis tipos dobles estilísticos) de un signo que, como el *custos*, no es propiamente útil para la codificación de una idea musical en sí (a diferencia de los pentagramas, las claves, la indicación de compás, la posición de las notas, las indicaciones de su duración, etcétera) y que tampoco es un elemento decorativo que reporte algún tipo de lujo (como las iniciales decoradas y el uso de la tinta roja). ¿Por qué, entonces, el *custos* recibe una atención similar?, ¿por qué su riqueza estilística es tal?

El valor del *custos* como indicación musical sólo se entiende en el nivel de la praxis musical, pues sirve para garantizar la correcta ejecución e interpretación musicales de una pieza frente a una congregación de oyentes. Su presencia indica que los cantantes no estaban obligados a memorizar en su totalidad el repertorio musical, sino que la interpretación podía partir de un ejercicio de visualización y lectura activas durante la ejecución.

Esto hace pensar en al menos cuatro cosas: 1) se cantaba con el libro frente a los cantantes, pero no necesariamente estando colocado sobre un facistol (como era lo común cuando se trataba de pesados cantorales de tipo catedralicio), sino sujetado por alguno de los miembros del coro (pues la ligereza del libro lo hace admisible, además de que las marcas de uso manual en diversos folios parecen probarlo); 2) el tipo de aptitudes (capacidades en potencia o adquiridas y desarrolladas con anterioridad que pueden ser puestas en práctica en diversas circunstancias) o habilidades (la aplicación adecuada, no mecánica, a las circunstancias concretas de las capacidades) musicales que los intérpretes debían poseer para hacer escuchar esta

música, cuya ejecución precisaba no de memorizadores, sino de competentes lectores, es decir, músicos capaces de llevar a cabo procesos de decodificación de la escritura musical sobre la base de un reconocimiento de sentido admisible o previamente establecido; 3) el perfil profesional (entendido como cuadro de aptitudes y habilidades musicales) de la agrupación coral que pudo haber estado disponible para la interpretación del repertorio anotado en el *Codex valdensis*, y 4) la situación del propio proceso de formación profesional de dicha agrupación.

Aunque, como es evidente, llevar a cabo una especulación objetiva en torno a estos cuatro aspectos requiere de muchos más elementos, baste al menos mencionarlos para hacer notar las amplias posibilidades de reflexión histórica que se abren a partir de la presencia de un signo que, como el *custos*, sólo cumple una función accesorio. Esto cobra un doble interés si se orienta la búsqueda de respuestas hacia las personas de origen indígena que pudieron haber confeccionado este libro o haber sido usuarios e intérpretes del mismo. Juega en favor de esta línea de pensamiento, el testimonio dejado por Toribio de Benavente, Motolinía, en el capítulo LIX de sus *Memoriales* (1903), que informa acerca de la educación musical que recibieron los indígenas, la descripción detallada de sus capacidades como compositores y, también, de su labor como confectores, copistas y usuarios de libros de música, tanto en Texcoco como en Tlaxcala.

#### CUESTIONES PARA LA DATACIÓN Y SU PERTENENCIA A UN CAMPO DE PRODUCCIÓN INTELECTUAL

Conforme a lo enunciado en este subtítulo, aquí se propone considerar cinco coordenadas que pueden ser pertinentes para establecer el marco temporal de confección del *Codex valdensis*, a saber: 1) la que se infiere por las dimensiones del papel, 31 × 22 cm, que corresponderían a las del utilizado en la ciudad de México hacia 1540 (Lenz 1990); 2) la que se deriva de la marca de agua presente en algunos folios, pues indica que el papel se habría producido en Madrid entre 1561 y 1571 (Briquet 1907, 2); 3) la inscripción que aparece en el f. 85r.: “1599. Años”; 4) la datación que propuso el investigador Javier Marín-López (2008, 2012), quien tras estudiar algunas partes del repertorio copiado sugirió que este libro pudo ser elaborado entre 1620 y 1630; 5) la presencia de unas anotaciones manuscritas en el ejemplar albergado en la Biblioteca del Congreso (Washington D. C.)



de una obra doctrinal de Bartolomé de Alva, el *Confessionario mayor y menor en lengua mexicana*, publicada en 1634, la cual contiene una guarda volante posterior en la que fue copiada una composición a dos voces cuyo texto literario podría considerarse una variante de la *Sancta Mariae* del *Codex valdensis* (cuadro 9).<sup>11</sup>

Contrario a ser excluyentes, estas coordenadas, que abarcan un lapso aproximado de un siglo, 1540-1640, podrían trazar un arco de tiempo válido para el proceso que aquí se ha descrito. En efecto, el alto grado de heterogeneidad formal del *Codex valdensis* podría ser indicativo del trabajo de su confección, del tiempo efectivo de su uso o del de las varias etapas de renovación que pudo atravesar, todo lo cual es posible entender como modificaciones que apelaban, en sentido afirmativo o negativo, a criterios de orden litúrgico, institucional, cultural o estético, también en constante actualización. Como una evidencia más de esto, es importante reparar en las enmendaduras que es frecuente detectar sobre los textos literarios y musicales en varias partes de este códice, por ejemplo, las que fueron hechas con el empleo de una especie de pintura blanca (figura 26 y cuadro 8).

Bajo este marco temporal, además, pueden ser ubicadas las coordenadas del campo de producción intelectual dentro del cual el *Codex valdensis* reluce de un modo especial a lado de otras importantes piezas literarias y musicales con las que guarda afinidades objetivas, gracias a las cuales alcanza a revelarse un significado histórico mayor. Se trata de obras en las que se verifica la acumulación de conocimientos, teóricos y prácticos, innovadores en cuanto a que hacen referencia a posibilidades inéditas de significación y uso de las lenguas indígenas a partir de las técnicas de formalización lingüística y musical usadas antes del contacto entre Europa y América, en función de una reorientación radical del sentido de estas mismas lenguas en los planos epistemológico, político y filosófico (O’Gorman 1958; Subirats 1994). Todas las que a continuación serán referidas también caben, por el año de su publicación o el periodo estimado de su producción, dentro del lapso que iría de 1540 a 1640. Para entender con claridad cómo es que se relacionan con el *Codex valdensis*, resulta útil organizarlas bajo los siguientes tipos.

A. Obras gramaticales y lexicográficas para el estudio y el empleo de las lenguas indígenas, particularmente del náhuatl. Si bien el *Codex valdensis* recurre al uso escrito del latín, el castellano, el italiano (italianismos) y

<sup>11</sup> El descubrimiento de estas anotaciones se debe a Alfred Lemmon (1982).

el náhuatl, es esta última la que le otorga su distintivo. Con respecto a las piezas *Sancta Mariae* y *Dios itlaçonantzine*, es probable que quien o quienes se encargaron de dar forma a la parte literaria hubiesen tenido, si no los libros a la mano, sí nociones de los alcances en materia de teorización de este idioma, expuestos en trabajos como *Arte de la lengua mexicana*, de Andrés de Olmos (1547 [2002]), el *Arte de la lengua mexicana y castellana*, de Alonso de Molina (1571 [2014]), al igual que su *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* (1571 [2013]), o el *Vocabulario manual de las lenguas castellana y mexicana*, de Pedro de Arenas (1611 [1982]). Este supuesto no implica que el uso del náhuatl en aquellas composiciones polifónicas corresponda plenamente a las prescripciones de escritura ahí publicadas; sin embargo, es un hecho que las variaciones manifestadas en estas piezas tampoco permiten negar su filiación al náhuatl escrito que fue teorizado, en distintos términos, por los autores antedichos.

B. Obras de teoría musical europea puestas en lenguas indígenas, particularmente en náhuatl, que pudieron surtir de conocimientos al compositor de *Sancta Mariae* y *Dios itlaçonantzine*, suponiendo que se trata de piezas originalmente ideadas por una persona de origen náhuatl educada bajo los principios del humanismo cristiano en alguno de los colegios administrados por las distintas órdenes religiosas. Si bien los especialistas que han estudiado estas dos piezas polifónicas han coincidido al indicar errores en su factura compositiva (Stevenson 1952, 1968; Cruz 2001; Lara 2006), esto no significa que el autor careciera de la información para hacer uso correcto de la misma, la cual bien habría podido adquirir a través de los tratados de teoría musical que arribaron al territorio mexicano desde España o de la traducción de éstos al náhuatl. Se cuenta con escasa evidencia documental sobre tales trabajos, pero con la que subsiste alcanza para no dar por cancelada esta hipótesis. Un ejemplo de ello es el llamado “Manuscrito teórico musical de Santa Eulalia”, un documento entregado por indígenas guatemaltecos para su resguardo a Daniel M. Jensen, un misionero de la comunidad Maryknoll en Huehuetenango, en 1969.<sup>12</sup> El

<sup>12</sup> Esto mismo lo informó al especialista en cultura maya de la Universidad de Tulane, Munro Edmonson, quien logró obtener un microfilm y una fotocopia para dicha universidad (Lemmon y Horcasitas 1980). Uno y otro formato se encuentran registrados en el catálogo bibliográfico virtual de esa institución con los siguientes datos: [Santa Eulalia choir book] [17th century nahuatl], Howard-Tilton Media Services (Microforms), MICROFILM MIC 775; [Santa Eulalia Choir Book. 17th century nahuatl. Santa Eulalia Convent, Guatemala], Latin American Library (Rare), MT88 .S3. Por desgracia, no existe una versión digitalizada que

tratado de 15 folios y cubierta de cuero de ternero está escrito en náhuatl (o una variante) y condensa aspectos clave de la teoría musical medieval, como signos, mutaciones, alternancias, llaves, tonos y tiempos (Horcasitas y Lemmon 1997). De acuerdo con la opinión de los investigadores Alfred E. Lemmon y Fernando Horcasitas (1980), este manuscrito fue compilado alrededor o antes de 1679, aunque la fecha anotada en el f. 15v. indica el año de 4507, que —según ambos autores— podría ser equivalente al año de 1607 (del calendario gregoriano).<sup>13</sup>

C. Obras en donde una lengua indígena fue utilizada como medio para la expresión de una cierta idea musical o como un recurso funcional en términos cantábiles. Con respecto a las que subsisten en náhuatl, caben dos subclasificaciones:

C. 1. Obras en las que sólo se recurrió al alfabeto, como se observa en ese monumento que es *Cantares mexicanos* (ca. 1560-1610, varios autores [León-Portilla 1994; 2011]), o bien la *Psalmodia christiana* (1583), de Bernardino de Sahagún.

C. 2. Obras donde, además del alfabeto, se hizo uso del sistema de notación musical europeo, por ejemplo, las composiciones en náhuatl del “Cancionero” del compositor guatemalteco Gaspar Fernández:<sup>14</sup> *Xicochi conetzintle* (musicalizada en dos versiones, para cuatro y cinco voces), un libro copiado en Puebla entre 1609 y 1616 durante el lapso en que fue maestro de capilla en la catedral de dicha ciudad (Alcántara 2016),<sup>15</sup> o los llamados “Manuscritos musicales de Guatemala”, corpus integrado por 13

pueda ser consultada en línea. Es probable que el manuscrito original se encuentre entre las pertenencias de Daniel M. Jensen, quien murió en 2013, o en algún acervo de la comunidad Maryknoll.

<sup>13</sup> Si, como parece, el año de 4507 está referido al calendario hebreo, cabe preguntarse por qué un manuscrito como éste fue datado así. Tal vez sea el indicio de vínculos o colaboraciones culturales o intelectuales entre indígenas nahuas y conversos de ascendencia judía en el México y la Guatemala del siglo xvi. Algunas de estas relaciones circunstanciales han sido advertidas por el historiador Nathan Wachtel (2007).

<sup>14</sup> Sobre el origen guatemalteco y no portugués de Gaspar Fernández, véase Frenk y Morales (2017).

<sup>15</sup> Aparte de estas dos composiciones en náhuatl, existen tres piezas más que mezclan intencionalmente aquella lengua con el español, referidas como en “mestizo y indio”: “Jesos de mi goraçon, Ximoyolali siñola y Tios mio mi goraçon” (Alcántara 2016). La investigadora Mariana Masera (2001) ya había estudiado los cinco textos literarios en conjunto como un fenómeno de sincretismo cultural. En general, los investigadores citados concuerdan en que Gaspar Fernández no es el autor de los textos en náhuatl y consideran que éstos pudieron ser producidos por algún colaborador conocedor de la lengua.

volúmenes y dos fragmentos con música usados en los pueblos de Santa Eulalia, San Juan Ixcoi y San Mateo Ixtatán, en el departamento de Huehuetenango y que probablemente se copiaron entre 1570 y 1635 (Borg 1985; IU 2022).<sup>16</sup> Entre los folios del manuscrito siete, se encuentra al menos una composición anónima en náhuatl a cuatro voces: *Itech nepa sacramento...* (f. 8v.-9r.).<sup>17</sup> El autor de las composiciones en náhuatl del *Codex valdensis* pudo tener en esta clase de obras un ejemplo de cómo musicalizar en este idioma mediante las técnicas compositivas de la tradición europea y española.

D. Obras en lenguas indígenas de tema mariano, entre las cuales destacan las que fueron escritas en náhuatl por su profundidad teológica. Aquí, nuevamente, habría que hacer una subclasificación:

D. 1. El conjunto de oraciones en honor a la virgen María producidas en náhuatl a partir de las versiones originales en latín o castellano y publicadas en libros para la enseñanza de la religión cristiana, por ejemplo, *Doctrina christiana breue traduzida en lengua mexicana*, de Alonso de Molina (1546), la *Doctrina christiana muy cumplida, donde se contiene la exposición de todo lo necessario para doctrinar a los yndios, y administralles los sacramentos*, de Juan de Anunciación (1575), al igual que su *Cathecismo en lengua mexicana y española, breve y muy compendioso, para saber la doctrina christiana y enseñarla* (1577), y el ya citado *Confessionario*, de Bartolomé de Alva (1634) (cuadro 9).

D. 2. Mariofanías en lengua náhuatl, entre las que el *Nican mopohua*, de Antonio Valeriano ([1556]), ocupa el lugar más destacado, sin lugar a dudas. Es verdad que, por su formato breve, los textos de *Sancta Mariae y Dios*

<sup>16</sup> Estos manuscritos fueron descubiertos por Daniel M. Jensen y Edward F. Moore, misioneros maryknoll, hacia el inicio de la década de 1960; después, en 1963 fueron llevados a San Miguel Acatán para su preservación y en 1969 fueron adquiridos por la Universidad de Indiana en Bloomington e integrados al acervo de su Biblioteca Lilly donde se encuentran registrados con los siguientes datos: Latin American mss.--Guatemala Music, 1570-1635, collection no. LMC 1619. Con excepción del noveno, los volúmenes y fragmentos de que consta este corpus han sido digitalizados y se pueden consultar libremente a través del siguiente enlace: [https://webapp1.dlib.indiana.edu/findingaids/view?doc.view=entire\\_text&docId=InU-Li-VAD6654](https://webapp1.dlib.indiana.edu/findingaids/view?doc.view=entire_text&docId=InU-Li-VAD6654) [consultado el 12 de mayo de 2023].

<sup>17</sup> Paul Borg (1985) considera que, aparte de ésta, dos composiciones más dentro del manuscrito siete llevan texto en náhuatl: *Bay Magalhi...* (f. 36v.-37r.) y *Magalhi vinac dios...* (f. 41v.-42r.). Dadas las características de los vocablos y sonidos empleados, considero que este juicio debe tomarse con cautela. El interesado puede hacer un cotejo consultando la fuente digitalizada referida en la nota previa.

*itlaçonantzine* podrían guardar una relación más específica con las oraciones marianas en náhuatl presentes en las obras citadas en el rubro D. 1; sin embargo, no puede desestimarse la posibilidad de que, en uno u otro sentido, cada propuesta literaria pueda portar una apelación al entonces germinal relato mariano-guadalupano, que acabó por consagrarse como el contenido fundamental del proyecto hispano-católico en el siglo xvii. La ausencia de los conceptos *Tonantzin* y *Guadalupe* en las piezas en náhuatl del *Codex valdensis* puede significar dos cosas: que tal falta es indicación de su estatus primitivo con respecto al más moderno, por integrador, concepto mariológico de Antonio Valeriano o que es una apelación en sentido negativo de lo que el *Nincan mopohua* pretendía asentar y resolver en términos teológicos y políticos —siguiendo en este punto la interpretación histórica de Edmundo O’Gorman con respecto a la invención del guadalupanismo (1991)—.

En síntesis, este conjunto de referencias literarias y musicales permiten adquirir una idea de la naturaleza del campo de producción intelectual al que el *Codex valdensis* podría ser remitido, tanto por su factura codicológica como por las implicaciones lingüísticas y musicales que lo hacen singular —además de los aspectos de orden teológico—. Se trata de un ámbito geográfico que se extendería desde el centro de México hasta Guatemala y que estaría signado por la intensa dinámica de producción de libros, y de composición, uso y movilización de textos literarios y musicales en náhuatl que, en una medida u otra, eran funcionales a la política de conversión al cristianismo de las poblaciones indígenas. En este sentido, cabría hablar de un andén o ruta cultural para el intercambio de productos, conocimientos e ideas que, como menos, llegó a forjarse desde el punto de vista de la diseminación del náhuatl como lengua franca, mediante olas sucesivas de migración que se mantuvieron activas tanto antes como después del arribo de los conquistadores españoles.<sup>18</sup> Más que de un centro específico de confección, podría acordarse que el *Codex valdensis* es producto de un ambiente socio-cultural así de dinámico.

Sin embargo, existen al menos dos polos de atracción hacia los cuales el *Codex valdensis* y sus textos en náhuatl encuentran algunas afinidades formales más específicas. El primero es, definitivamente, el eje que trazan

<sup>18</sup> Lemmon y Horcasitas (1980) delinearán cuatro rutas sucesivas de migración nahua hacia territorio guatemalteco: la pipil (ca. 800), la tolteca (después del año 1000), la azteca (ca. 1490) y la hispana-tlaxcalteca (después de 1521).

los pueblos de Santa Eulalia, San Juan Ixcoi y San Mateo Ixtatán, en el departamento de Huehuetenango, de donde proceden los documentos guatemaltecos referidos en los incisos B y C. 2. Al menos por lo que concierne sólo a los manuscritos musicales albergados en la Biblioteca Lilly de la Universidad de Indiana en Bloomington y el *Codex valdensis*, es posible observar entre ambos documentos una serie de similitudes sobre las que vale la pena llamar la atención:<sup>19</sup> las cubiertas de cuero que, por las inscripciones que presentan, parecen material reutilizado; la conformación de cuadernillos con pliegos incompletos o adicionados con tiras de papel que también presentan anotaciones manuscritas; la marca de agua tipo cruz latina dentro de una forma de hoja invertida (Borg 1985);<sup>20</sup> el uso de notación musical redonda y cuadrada; el trazo irregular de los pentagramas, dibujados línea por línea; la presencia de fragmentos musicales abocetados copiados informalmente; la variedad de los *custos*; el uso de letras iniciales rojas; el estilo del texto musical y manuscrito, que en algunos casos es casi idéntico entre ambas fuentes, y, por supuesto, el uso minoritario del náhuatl musicalizado como algo excepcional.<sup>21</sup> Si bien resulta imprescindible realizar una inspección directa de los manuscritos guatemaltecos albergados en la Biblioteca Lilly para formalizar una comparación a fondo, esta serie de rasgos virtualmente comunes con respecto al *Codex valdensis* podría configurarse como una marca de parentesco que nos orienta a contemplar la posibilidad de que el contexto en el cual se confeccionó este último pueda ser, también, Huehuetenango. Así, el que este códice hubiese sido hallado en Cacalomacán bien podría ser circunstancial, resultado de un extravío, o el cumplimiento de un destino fijado de antemano por sus confectores o propietarios que, bajo esta apreciación, adquiere los visos de un libro viajero. También fueron viajeros los misioneros y músicos, cuyos libros —doctrinas, vocabularios, confesionarios, tratados de música y cancioneros—

<sup>19</sup> La calidad de la digitalización de los manuscritos guatemaltecos (véase la nota 16) permite detectar con facilidad las similitudes que se indican entre la factura de aquéllos y la del *Codex valdensis*.

<sup>20</sup> De acuerdo con el examen de Borg, estas marcas de agua se encontrarían en el ms 1, f. 18; ms. 3, f. 5; y ms. 7, f. 10 y 27.

<sup>21</sup> Bajo una perspectiva histórico-social, resulta importante ponderar la coincidente circunstancia de que los manuscritos aquí aludidos hayan podido permanecer bajo el resguardo de indígenas mexicanos y guatemaltecos hasta bien entrado el siglo xx, cuando fueron entregados a religiosos de su confianza.



fueron acompañantes imprescindibles para la consolidación de la empresa evangelizadora.<sup>22</sup>

El segundo polo de atracción es el eje que traza la ciudad de Puebla, junto con los poblados de Mexicaltzingo (Iztapalapa) y Cacalomacán (Toluca), y se basa en una característica de escritura que ha sido observada en algunos documentos cuya elaboración se asocia a estas localidades. Se trata de la presencia sobreabundante de la letra *n*, en los 14 fragmentos en náhuatl que narran pasajes del Nuevo Testamento y que fueron descubiertos en 1946, en el interior de un Cristo de caña que perteneció al templo de San Marcos, ubicado en el barrio de Mexicaltzingo, los cuales se estima que fueron copiados entre 1530 y 1540 (Carrillo 1949), así como los ya referidos textos en náhuatl del “Cancionero”, del compositor guatemalteco Gaspar Fernández, que no eran de su autoría, sino, probablemente, de colaboradores indígenas poblanos o tlaxcaltecas (Masera 2001), además de los textos de *Sancta Mariae* y *Dios itlaçonantzine* entre los folios del *Codex valdensis* (Cruz 2001).

Al tanto de los casos de Mexicaltzingo y Puebla, los especialistas Ángel María Garibay (véase Carrillo 1949)<sup>23</sup> y Patrick Johansson (véase Masera 2001)<sup>24</sup> opinaron que la sobreabundancia de la letra *n* podría ser indicativa del singular tono nasal que habría tenido el náhuatl hablado en el siglo XVI, con respecto del cual la escritura de esta lengua pretendía ser fiel, es decir, apegada a la forma específica de su sonar y su percepción

<sup>22</sup> Baste recordar aquí dos nombres: Hernando Franco y Gaspar Fernández, que desde Guatemala salieron con dirección al noroccidente para asentarse en las catedrales de México y Puebla, respectivamente (Gembero 2005; Frenk 2022). El propio “Cancionero” de Fernández es un caso de libro viajero que, al margen de su autor y en condiciones inciertas, pasó de la catedral de Puebla a la catedral de Oaxaca (Frenk 2022).

<sup>23</sup> En la nota paleográfica de los papeles del Cristo de Mexicaltzingo, a cargo de Garibay, se lee lo siguiente: “En los verbos reverenciales, aquí muy abundantes, usa siempre dos NN, vgr., lo que comúnmente se escribió *omocalaquitziño* aquí se halla *omocalaquitziño*. Hay una N superflua, que desconcierta al principio, pero que, una vez conocida la forma de este escritor, es muy clara de entender: *yn nohualmohuicac* por *yn ohualmohuicac*; *yn namehuantin* por *yn amehuantin*, etc. Este hecho nos da indicio de que no se había logrado dividir los sonidos con claridad, y al escritor le parece que hay dos NN, donde solamente está la vibración de la nasal entre vocales hecha con mayor intensidad” (Carrillo 1949, 52).

<sup>24</sup> “De acuerdo con el Dr. Patrick Johansson —refiere Mariana Masera—, el escritor [de los textos en náhuatl del ‘Cancionero’] era nahuatlato. Los errores de escritura, afirma el estudioso, quizá se deban a que escribían como pronunciaban. Esto se refleja en el frecuente error de agregar una ‘n’ a palabras que no la llevan, dado que existe la tendencia a nasalizar la pronunciación de las palabras” (Masera 2001, 302).

auditiva, más que a las estipulaciones ortográficas de la época. Aunque, evidentemente, se trata de juicios hipotéticos, lo cierto es que, en sus respectivos estudios del náhuatl, tanto Andrés de Olmos (2002)<sup>25</sup> como Alonso de Molina (2014)<sup>26</sup> dejaron constancia histórica de las particularidades del uso hablado y escrito de dicha letra, que podía suprimirse o bien intercambiarse, aunque —aclara Molina— en algunos “lugares y provincias” dicha mudanza no se verificaba (2014, 249). Si bien no aluden a ningún énfasis nasal o duplicación escrita de la *n*, sí es cierto que hacen referencia a un uso arbitrario del sonido /n/ y de su representación escrita. Ahora bien, ¿qué se deriva del ejercicio de trazar una asociación, con base en el rasgo de la sobreabundancia de la *n*, entre los documentos de Puebla, Mexicaltzingo y Cacalomacán? La posibilidad de contar con un criterio de filiación escrituraria para los textos de *Sancta Mariae* y *Dios itlaçonantzine*, juicio que, en consecuencia, también resulta útil para hacer un acotamiento geográfico en cuanto a su hipotético lugar de escritura —que no es el mismo, en consecuencia, donde el códice pudo ser confeccionado materialmente—. Si, desde una cierta óptica paleográfica, la duplicación de la *n* podría no ser más que una errata que se elimina en el trabajo de normalización del texto,<sup>27</sup> desde las consideraciones aquí expuestas, es viable adquirir, a partir de un gesto fonético que es nimio en apariencia, un grado de perspectiva sociolingüística y geohistórica que hace relucir de un modo especial esas dos minúsculas plegarias en náhuatl que son *Sancta Mariae* y *Dios itlaçonantzine*. Si, como se sugiere, la sobreabundancia de la letra *n* es una marca de nasalidad en el náhuatl hablado que así se pretendió representar mediante signos alfabéticos, entonces cabe suponer que esto se había llevado a cabo con la expectativa de que dicha sonoridad

<sup>25</sup> “Es de saber que la *n* puesta antes de ciertas letras o sillabas se suele perder en la pronunciacion y escriptura” (Olmos 2002, 16).

<sup>26</sup> “Se deue aduertir que si despues del *quin*. se sigue letra vocal, la *n*. se muda en *m*” (Molina 2014, 248).

<sup>27</sup> Así, pues, en su estudio paleográfico, Eloy Cruz (2001) lleva a cabo la normalización de palabras como las siguientes: cambia *titotenpa[n]tlatocatzin* [f. 119v., primer tiple], *titotenpatlatocantzín* [f. 119v., tenor] y *titotenpantlatocantzín* [f. 120r., alto] por *titotepantlahtohcazín*; *titlatlaconhuanimen* [f. 119v. y 120r., primero y segundo tiples], por *titlahtlacoanimeh*; *tonpan* [f. 119v., tenor], por *topan*; *onpa* [f. 120v., tiple], por *ompa*; *ixpa[n]ntzinco* [f. 120v., tenor], por *ixpantzinco*; *itlaçonantzinne* [f. 121r., bajo], por *itlazohnantzíné*, entre otras. Cruz también logró identificar algún uso inconsistente de la letra *m*. Aunque algunas de estas singularidades podrían ser, efectivamente, errores del copista, es probable que algunas otras no lo sean y que, por el contrario, puedan ser actos de escritura conscientes.

—tal vez una marca de diferenciación social—<sup>28</sup> pudiese ser reproducida a través de la lectura en voz alta y, de esta manera, hacer comunicable a unos oídos lo que otros ya habían percibido entre personas y lugares diferentes. Y si esto pudo ser así, entonces esta cuestión adquiere un valor más cabal y específico: musicológico, pues tratamos con textos que, siendo portadores de esta clase de apelaciones a la escucha, fueron útiles no sólo para ser enunciados o declamados, sino para ser cantados y formalizados musicalmente en términos polifónicos.

## CONCLUSIONES

El examen de los elementos materiales y simbólicos estructurales del *Codex valdensis* realizado aquí ha permitido establecer que la heterogeneidad formal es su característica general predominante, la cual puede ser indiciaria de la necesidad y el uso constantes por parte de sus varios usuarios. Éstos podrían haber integrado un cuadro igualmente diferenciado de personas con distintas competencias: confectores de libros, copistas, compositores, cantantes —interesados todos ellos en otorgarle al manuscrito una utilidad nueva o en preservar la que ya tenía—. De ahí se explican los cambios de folios, el añadido de refuerzos, la complementación de pentagramas, la rectificación de letras y notas, o la diversidad de estilos en el diseño de los elementos gráficos que darían cuenta de las variaciones del gusto estético o de la búsqueda incesante de una cierta corrección formal. Sin embargo, al pensar que todo esto pudo darse en un amplio espacio geográfico rico en intercambios de diversa índole —entre cuyos polos más extremos median más de 950 km: San Juan Ixcoi y Cacalomacán—, donde, paradójicamente, al asegurar el avance de la política colonial hispana y la consolidación de las instituciones del catolicismo se acabó por afincar el estatus del náhuatl como lengua franca, al proyectarlo justo así, nos ha sido posible adquirir una perspectiva histórica de mayor calado que, además, ayuda a aquilatar la densidad de todos aquellos elementos constitutivos del códice aquí estudiado.

<sup>28</sup> No es impensable que el uso de narigueras entre determinadas clases sociales nahuas produjera en el sonido del habla un cierto tono nasal, que entonces quedó asociado a dicho grupo. Cuando aquéllas se dejaron de portar debido a las restricciones del nuevo régimen social colonial, probablemente la nasalidad comenzó a ser impostada, si no en el habla en general, sí entre determinados grupos y en actos declamatorios específicos. Como una marca de distinción, finalmente, tal sonoridad pudo haber pasado al náhuatl escrito.

Así como existen libros viajeros, los textos literarios y musicales que integran su contenido también pueden tener tras de sí una trayectoria de viaje que, por cierto, no es definitiva: hoy aparecen de un modo en los folios de un libro; mañana, variados, en otros. Justamente, esto es lo que ocurrió con el texto de *Sancta Mariae*, presente en el *Codex valdensis* y también en el *Confessionario* de Bartolomé de Alva —aunque, en este último, con una musicalización distinta y exento de la complicación de las letras “n” duplicadas—. Durante el largo proceso de confección de *Codex valdensis*, fue guardando no sólo el registro de múltiples cambios, sino también minúsculas marcas de origen y rasgos de uso, incluso probables rastros de los lugares de su desconocido trayecto.<sup>29</sup> Sin dejar de ser singulares, todos éstos acabaron por ser el indicio de su filiación a grupos de personas y centros de trabajo, focalizados en la hechura de libros. En cierto momento, habrían llegado a sus manos unos textos marianos en náhuatl; entre ellos, hubo alguien —acaso competente para reconocer en su escritura énfasis fonéticos que resultaban ser evocaciones de un habla y una escucha autóctonos— que conjeturó que eran dignos de ser musicalizados con riqueza en la tradición europea; gracias a una sensibilidad así, aquellos textos lograron trascender.

Sin embargo, importa recalcar que, por encima de todos los parentescos de campo, el *Codex valdensis* sobresale por ser el resguardo de dos composiciones que manifiestan la integración artística de todos los saberes condensados en las variables tipológicas de libros y manuscritos en náhuatl descritas en la sección precedente, cosa que podría ser apreciada como el mérito intelectual más destacable de sus creadores. Esta ponderación ayuda a enjuiciar con justicia aquellas obras en las cuales los indígenas mexicanos pudieron haber tenido alguna participación, pues son el resultado verificable del uso de su pensamiento e inteligencia, y no sólo la simple evidencia de sus habilidades manuales.

<sup>29</sup> Cuando llevé a cabo la primera revisión del códice en mayo de 2013, pude hallar entre los resquicios del libro restos de algo que parecía ser pasto seco, tal vez una muestra del tipo de ámbito por donde el manuscrito pudo haber transitado o permanecido durante cierto tiempo antes de integrarse a una biblioteca después de 1931, año en que llegó a manos de Octaviano Valdés.

## APÉNDICE

Cuadro 1  
CONTENIDO MUSICAL

<i>Texto literario de inicio</i>	<i>Folio</i>	<i>Encabezado</i>
[ <i>Alleluya...</i> ] / [ <i>Alleluya...</i> ]	1r.	
[Música sin texto]	1v.	
[Música sin texto]	2r.	
[ <i>Alleluya...</i> ] / [ <i>A]lleluya...</i>	2v.	
[ <i>A]lleluya...</i> / [ <i>A]lleluya...</i>	3r.	
[ <i>A]lleluya...</i> / <i>Felix es sacra...</i>	3v.	
<i>Alleluya...</i> / <i>Alleluya...</i>	4r.	
[ <i>K]iri[e] eleyson...</i> / [ <i>K]iri[e] eleyson...</i>	4v.	<i>Missa, quem dicunt homines. A 4</i>
[ <i>K]iri[e] eleyson...</i> / [ <i>K]iri[e] eleyson...</i>	5r.	
[ <i>K]iri[e] eleyson...</i> / [ <i>K]iri[e] eleyson...</i>	5v.	
[ <i>K]iri[e] eleyson...</i> / [ <i>K]iri[e] eleyson...</i>	6r.	
<i>Et in terra pax...</i> / <i>Et in terra pax...</i>	6v.	
<i>Et in terra pax...</i> / [ <i>B]one voluntatis...</i>	7r.	
<i>Domine fili unigenite...</i> / <i>Domine fili unigenite...</i>	7v.	
<i>Domine fili unigenite...</i> / <i>Domine fili unigenite...</i>	8r.	
<i>Quitollis peccata mundi...</i> / <i>Quitollis peccata mundi...</i>	8v.	
<i>Quitollis peccata mu[n]di...</i> / <i>Quitollis peccata mundi...</i>	9r.	
<i>Tu solus altissimus...</i> / <i>Tu solus altissimus...</i>	9v.	
<i>Tu solus altissimus...</i> / <i>Tu solus altissimus...</i>	10r.	
<i>Patrem omnipotentem...</i> / <i>Patrem omnipotentem...</i>	10v.	

Cuadro 1. *Continuación...*

<i>Texto literario de inicio</i>	<i>Folio</i>	<i>Encabezado</i>
<i>Patrem omnipote[n]tem... / Patrem omnipotentem...</i>	11r.	
<i>Genitum non factum... / Genitum non factum...</i>	11v.	
<i>Genitum non factum... / Genitum non factum...</i>	12r.	
<i>Crucifixus etiam pro nobis... / Crucifixus etiam pro nobis...</i>	12v.	
<i>Crucifixus etiam pro nobis...</i>	13r.	
<i>Et iterum venturus est... / Et iterum veturus est...</i>	13v.	
<i>Et iterum veturus est... / Et iterum ve[n]turus est...</i>	14r.	
<i>Simul adoratur et... / Simul adoratur et...</i>	14v.	
<i>Simul adoratur et... / Simul adoratur et...</i>	15r.	
<i>Sanctus... / Sanctus...</i>	15v.	
<i>Sanctus... / Sanctus...</i>	16r.	
<i>Agnus dei... / Agnus dei...</i>	16v.	
[Folio en blanco]	17r.	
<i>Kiri[e] eleyson... / Kiri[e] eleyson...</i>	17v.	<i>Missa. gíafuchini.hebbe cara. A 4</i>
<i>[K]iri[e] eleyson... / [K]iri[e] eleyson...</i>	18r.	<i>Missa. gíafuchini hebbe cara. Cum quatuor vocibus</i>
<i>Et in terra pax... / Et in terra pax...</i>	18v.	
<i>Et in terra pax... / Et in terra pax...</i>	19r.	
<i>Qui tollis peccata mu[n]di... / Qui tollis peccata mu[n]di...</i>	19v.	
<i>Qui tollis peccata mu[n]di... / Qui tollis peccata mundi...</i>	20r.	
<i>[F]Actorem celi... / [P]Atrem omnipotentem...</i>	20v.	



## Cuadro 1. Continuación...

<i>Texto literario de inicio</i>	<i>Folio</i>	<i>Encabezado</i>
[P]Atrem omnipote[n]tem... / [P]Atrem omnipotentem...	21r.	
[...] <i>per que omnia facta su[n]t...</i> / [P]er que omnia facta sunt...	21v.	
<i>Genitum no factu[m]...</i> / <i>Genitum no factum...</i>	22r.	
<i>Crucifixus etiam pro nobis...</i> / <i>Crucifixus etiam pro nobis...</i>	22v.	
<i>Crucifixus etiam pro nobis...</i> / <i>Crucifixus etiam pro nobis...</i>	23r.	
<i>Et vivificantem...</i> / <i>Et in spiritu] sa[n]ctu...</i>	23v.	
<i>Et in [spiritum] sa[n]ctus...</i> / <i>Et in spiritum sa[n]ctu...</i>	24r.	
<i>Sanctus...</i> / <i>Sanctus...</i>	24v.	
<i>Sanctus...</i> / <i>Sanctus...</i>	25r.	
<i>Agnus dei...</i> / <i>Agnus dei...</i>	25v.	
<i>Agnus dei...</i> / <i>Agnus dei...</i>	26r.	
<i>Kyri[e] eleison...</i> / <i>Kyri[e] eleison...</i>	26v.	<i>Missa, Ductus est, Iesus, Quatuor Vocibus</i>
<i>Kyri[e] eleison...</i> / <i>Kyri[e] eleison...</i>	27r.	<i>Ioannis Exquivel</i>
<i>Et in terra pax...</i> / <i>Pax hominib[us]...</i>	27v.	
<i>Et in terra pax.../ Bone voluntatis...</i>	28r.	
<i>Qui tollis peccata mu[n]di...</i> / <i>Qui tollis peccata mu[n]di...</i>	28v.	
<i>Qui tollis peccata mu[n]di...</i> / <i>Qui tollis peccata mu[n]di...</i>	29r.	
<i>Factorem celi et terre...</i> / <i>Patrem omnipote[n]tem...</i>	29v.	
<i>Patrem omnipotentem...</i> / <i>Factorem celi [et] terre...</i>	30r.	

Cuadro 1. *Continuación...*

<i>Texto literario de inicio</i>	<i>Folio</i>	<i>Encabezado</i>
<i>Et incarnatus est... / Et incarnatus est...</i>	30v.	
<i>Et incarnatus est... / Et incarnatus est...</i>	31r.	
<i>Crucifixus etiam pronobis... / Crucifixus etiam pronobis...</i>	31v.	
<i>Crucifixus etiam pronobis... / Crucifixus etiam pronobis...</i>	32r.	
<i>Et in spiritu[m] sanctu[m]... / Et in spiritum sanctu[m]...</i>	32v.	
<i>Et in spiritum sa[n]ctum... / Et in spiritu sactu[m]...</i>	33r.	
<i>Sanctus... / Sanctus...</i>	33v.	
<i>Sanctus... / Sanctus...</i>	34r.	
<i>Agnus dei... / Agnus dei...</i>	34v.	
<i>Agnus dei... / Agnus dei...</i>	35r.	
<i>Kyri[e] eleison... / Kyrie eleison...</i>	35v.	<i>missa, Petre ego, A. 4°. Vocibus</i>
<i>Kyrie eleison... / Kyrie eleison...</i>	36r.	
<i>Bone voluntatis... / Et in terra pax...</i>	36v.	
<i>Bone voluntatis... / Et in terra pax...</i>	37r.	
<i>Qui tollis peccata mu[n]di... / Qui tollis peccata mu[n]di...</i>	37v.	
<i>Qui tollis peccata mu[n]di... / Qui tollis peccata mu[n]di...</i>	38r.	
<i>Patrem omnipotentem... / Factorem celi [et] terre...</i>	38v.	
<i>Patrem omnipote[n]tem... / Factorem celi [et] terre...</i>	39r.	
<i>genitu[m] no[n] factum... / [...] consubstantialem patri...</i>	39v.	

## Cuadro 1. Continuación...

<i>Texto literario de inicio</i>	<i>Folio</i>	<i>Encabezado</i>
<i>vero genitu[m] no[n] factum... / genitum no[n] factum...</i>	40r.	
<i>Crucifixus etiam pro nobis... / Crucifixus etiam pro nobis...</i>	40v.	
<i>Crucifixus etiam pro nobis... / Crucifixus etiam pro nobis...</i>	41r.	
<i>Et in spiritum sactum... / Et in spiritum sactum...</i>	41v.	
<i>Et in spiritu[m] sactu[m]... / Et in spiritum sactum...</i>	42r.	
<i>Sanctus... / Sanctus...</i>	42v.	
<i>Sanctus... / Sanctus...</i>	43r.	
<i>Osanna in excelsis... / Osanna in excelsis...</i>	43v.	
<i>Osanna in excelsis... / Osanna in excelsis...</i>	44r.	
<i>Agnus dei... / Agnus dei...</i>	44v.	
<i>Agnus dei... / Agnus dei...</i>	45r.	
<i>Kyri[e] eleison... / Kyri[e] eleison...</i>	45v.	<i>O Rex Glorie. Quatuor Vocibus</i>
<i>Kyri[e] eleison... / Kyri[e] eleison...</i>	46r.	<i>Alfonsi Lobo</i>
<i>Et in terra pax... / Bone voluntatis...</i>	46v.	
<i>Et in terra pax... / Laudamuste...</i>	47r.	
<i>Qui tollis peccata mu[n]di... / Qui tollis peccata mundi...</i>	47v.	
<i>Qui tollis peccata mu[n]di... / Qui tollis peccata mundi...</i>	48r.	
<i>Patre[m] omnipote[n]tem... / Factore[m] celi [et] terre...</i>	48v.	
<i>Patre[m] omnipotentem... / Factorem celi [et] terre...</i>	49r.	

Cuadro 1. *Continuación...*

<i>Texto literario de inicio</i>	<i>Folio</i>	<i>Encabezado</i>
<i>Crucifixus etia[m] pro nobis... / Etiam pro nobis...</i>	49v.	
<i>Crucifixus etiam pro nobis... / Sub pontio pilato...</i>	50r.	
<i>Et in spiritu[m] sanctu[m]... / Et in spiritu[m] sa[n]ctu[m]...</i>	50v.	
<i>Et in spiritu[m] sa[n]ctu[m]... / Et vivificante[m]...</i>	51r.	
<i>Sanctus... / Sanctus...</i>	51v.	
<i>Sanctus... / Sanctus...</i>	52r.	
<i>Osanna in excelsis... / Osanna in excelsis...</i>	52v.	
<i>Osanna in excelsis... / Osanna in excelsis...</i>	53r.	
<i>Benedictus... / Benedictus...</i>	53v.	
<i>Benedictus...</i>	54r.	
<i>Agnus dei... / Agnus dei...</i>	54v.	
<i>Agnus dei... / Agnus dei...</i>	55r.	
<i>Kyri[e] eleison... / Kyri[e] eleison...</i>	55v.	<i>Missa, Aeterna Christi munera, Quattuor Vocibus</i>
<i>Kyri[e] eleison... / Kyri[e] eleison...</i>	56r.	<i>Joanne, Petra Loysio</i>
<i>Et in terra pax... / Bone voluntatis...</i>	56v.	
<i>Et in terra pax... / Et in terra pax...</i>	57r.	
<i>[...] Qui tollis peccata mundi... / [...] Qui tollis peccata mu[n]di...</i>	57v.	
<i>[...] Qui tollis peccata mundi... / [...] Qui tollis miserere nobis</i>	58r.	
<i>Patrem omnipotentem... / Patrem omnipote[n]tem...</i>	58v.	
<i>Patrem omnipotentem... / Visibilium omnium...</i>	59r.	

## Cuadro 1. Continuación...

<i>Texto literario de inicio</i>	<i>Folio</i>	<i>Encabezado</i>
[...] <i>Crucifixus etiam pronobis...</i> / [...] <i>sub pontio pilato...</i>	59v.	
[...] <i>Crucifixus etiam pronobis...</i> / [...] <i>Crucifixus etiam pronobis...</i>	60r.	
<i>Qui cum patre et filio...</i> / <i>Qui cum patre et filio...</i>	60v.	
<i>Qui cum patre et filio...</i> / <i>Qui cum patre et filio...</i>	61r.	
<i>Sanctus...</i> / <i>Sanctus...</i>	61v.	
<i>Sanctus...</i> / <i>Sanctus...</i>	62r.	
<i>Benedictus...</i> / <i>Benedictus...</i>	62v.	
<i>Benedictus...</i> / <i>Benedictus, Tacet / Hosanna...</i>	63r.	
<i>Agnus dei...</i> / <i>Agnus dei...</i>	63v.	
<i>Agnus dei...</i> / <i>Agnus dei...</i>	64r.	
[K]yrie eleison... / [K]yrie eleison...	64v.	[Ilegible] [Quat]uor Vo[cib]us
<i>Kyrie [eleison]...</i> / <i>Kyrie eleison...</i>	65r.	
[Principio de texto ilegible por mutilación]	65v.	
<i>Et in terra pax...</i> / <i>Bone voluntatis...</i>	66r.	
<i>Miserere nobis...</i> / <i>Qui tollis peccata mundi...</i>	66v.	
<i>Miserere nobis...</i> / <i>Qui tollis peccata mundi...</i>	67r.	
<i>Patrem omnipotentem...</i> / <i>Factorem celi [et] terre...</i>	67v.	
<i>Patrem omnipotentem...</i> / <i>Factorem celi [et] terre...</i>	68r.	
<i>Et in carnatus est...</i> / <i>Et in carnatus est...</i>	68v.	
<i>Et in carnatus est...</i> / <i>Et in carnatus est...</i>	69r.	
<i>Et in Spiritum sanctu[m]...</i> / <i>Et in Spiritum sanctu[m]...</i>	69v.	



Cuadro 1. *Continuación...*

<i>Texto literario de inicio</i>	<i>Folio</i>	<i>Encabezado</i>
<i>Et in Spiritu[m] sactu[m]... / Et vivificantem...</i>	70r.	
<i>Sanctus... / Sanctus...</i>	70v.	
<i>Sanctus... / Sanctus...</i>	71r.	
<i>Agnus dei... / Agnus dei...</i>	71v.	
<i>Agnus dei... / Agnus dei...</i>	72r.	
<i>Kyrie [e]leison... / [Ilegibe por mutilación]</i>	72v.	
<i>Kyrie [e]leison... / Kyrie [e]leison...</i>	73r.	
<i>Et in terra pax.../ Bone voluntatis...</i>	73v.	
<i>Et in terra pax.../ Bone voluntatis...</i>	74r.	
<i>Qui tollis peccata mundi... / Qui tollis peccata mu[n]di...</i>	74v.	
<i>Quitollis peccata mundi... / Quitollis peccata mundi...</i>	75r.	
<i>Patrem omnipotentem... / Visibilium omnium...</i>	75v.	
<i>Patrem omnipotentem... / Visibilium omnium...</i>	76r.	
<i>[...] per que omnia facta su[n]t... / [...] gentium no[n] factum...</i>	76v.	
<i>[...] per que omnia facta sunt... / [...] Gentium no[n] factum...</i>	77r.	
<i>Crucifixus etiam pro nobis... / Sub Pontio Pilato...</i>	77v.	
<i>Crucifixus etiam pro nobis... / Sub Pontio Pilato...</i>	78r.	
<i>Simul adoratur... / Simul adoratur...</i>	78v.	
<i>[...] Simul adoratur... / Simul adoratur...</i>	79r.	
<i>Sanctus... / Sanctus...</i>	79v.	
<i>Sanctus... / Sanctus...</i>	80r.	
<i>Pleni sunt. Tacet / Pleni sunt celi...</i>	80v.	

## Cuadro 1. Continuación...

<i>Texto literario de inicio</i>	<i>Folio</i>	<i>Encabezado</i>
<i>Pleni sunt celi... / Pleni sunt celi...</i>	81r.	
<i>Osanna in excelsis... / Osanna in excelsis...</i>	81v.	
<i>Osanna in excelsis... / Osanna in excelsis...</i>	82r.	
<i>Benedictus... / Benedictus...</i>	82v.	
<i>Benedictus... / Benedictus...</i>	83r.	
<i>Agnus dei... / Agnus dei...</i>	83v.	
<i>Agnus dei... / Agnus dei...</i>	84r.	
<i>Kyrie [e]leison... / Kyrie [e]leison...</i>	84v.	<i>Missa. Ave regina celorum, Quatuor Vocibus</i>
<i>Kyrie [e]leison... / Kyrie [e]leison...</i>	85r.	<i>Joanne Petra Loysij. 1599. Años</i>
<i>Kyrie [e]leison... / Kyrie [e]leison...</i>	85v.	
<i>Kyrie [e]leison... / Kyri[e] eleison...</i>	86r.	
<i>Et in terra pax... / Et in terra pax...</i>	86v.	
<i>Et in terra pax... / Et in terra pax...</i>	87r.	
<i>[...] Domine deus... / [...] Domine deus...</i>	87v.	
<i>[...] Domine deus... / [...] Domine deus...</i>	88r.	
<i>Qui tollis peccata mundi... / Qui tollis peccata mundi...</i>	88v.	
<i>Quitollis peccata mu[n]di... / Quitollis peccata mundi...</i>	89r.	
<i>Miserere nobis... / [...] miserere nobis...</i>	89v.	
<i>Miserere nobis... / [...] Quoniam tu solus Sanctus</i>	90r.	
<i>Patre[m] omnipotentem... / Patrem omnipotentem...</i>	90v.	

Cuadro 1. *Continuación...*

<i>Texto literario de inicio</i>	<i>Folio</i>	<i>Encabezado</i>
<i>Patrem omnipotentem... / Patrem omnipotentem...</i>	91r.	
[...] <i>Deum verum... / Deum verum...</i>	91v.	
[...] <i>deum verum... / Deum verum...</i>	92r.	
<i>Tiple, Crucifixus, Tacet / Crucifixus etiam pro nobis...</i>	92v.	
<i>Crucifixus etiam pro nobis... / Crucifixus etiam pro nobis...</i>	93r.	
<i>Et iterum venturus... / Cum gloria iudicare...</i>	93v.	
<i>Et iterum ve[n]turus... / Cum gloria iudicare...</i>	94r.	
[...] <i>Et unam Sanctam... / [...] Et unam Sanctam...</i>	94v.	
[...] <i>Et unam Sancta[m]... / [...] Et unam Sanctam...</i>	95r.	
<i>Sanctus... / Sanctus...</i>	95v.	
<i>Sanctus... / Sanctus...</i>	96r.	
<i>Benedictus... / Benedictus...</i>	96v.	
<i>Benedictus... / Baxo, Benedictus, Tacet</i>	97r.	
<i>Osanna in excelsis... / Osanna in excelsis...</i>	97v.	
<i>Osanna in excelsis... / Osanna in excelsis...</i>	98r.	
<i>Agnus dei... / Agnus dei...</i>	98v.	
<i>Agnus dei... / Agnus dei...</i>	99r.	
<i>Kyrie [e]leison... / Kyrie [e]leison...</i>	99v.	<i>Missa, Christus resurgens, Quatuor. Vocibus</i>
<i>Kyrie [e]leison... / Kyrie [e]leison...</i>	100r.	<i>Joanne Petra Loysio</i>
[...] <i>voluntatis laudamuste Benedicimuste... / Et in terra pax...</i>	100v.	

## Cuadro 1. Continuación...

<i>Texto literario de inicio</i>	<i>Folio</i>	<i>Encabezado</i>
<i>Et in terra pax... / Et in terra pax...</i>	101r.	
[...] <i>Deprecationem nostram... / [...]</i> <i>Deprecationem nostram...</i>	101v.	
<i>Deprecationem nostram... / Deprecationem</i> <i>nostram...</i>	102r.	
<i>Patrem omnipotentem... / Factorem celi...</i>	102v.	
<i>Patrem omnipotentem... / Visibilium omnium...</i>	103r.	
[...] <i>Et incarnatus est... / [...]</i> <i>Et incarnatus est...</i>	103v.	
[...] <i>Et incarnatus est... / [...]</i> <i>Et incarnatus est...</i>	104r.	
[...] <i>Et in Spiritum... / [...]</i> <i>Et in Spiritum</i> <i>Sactum...</i>	104v.	
[...] <i>Et in Spiritum Sactum... / [...]</i> <i>Et in Spiritum</i> <i>Sactum...</i>	105r.	
<i>Sanctus... / Sanctus...</i>	105v.	
<i>Sanctus... / Sanctus...</i>	106r.	
<i>Agnus dei... / Agnus dei...</i>	106v.	
<i>Agnus dei... / Agnus dei...</i>	107r.	
<i>Et incarnatus est... / Et incarnatus est... / Et</i> <i>incarnatus est... / Et incarnatus est...</i>	107v.	<i>et incarnatus est a 4°</i> <i>voces</i>
[Folio en blanco]	108r.	
[K]yrie [e]leyson... / [K]yrie [e]leyson...	108v.	
[K]yrie [e]leyson... / [K]yrie [e]leyson...	109r.	
[K]yrie [e]leyson... / Kirie [ele]yson...	109v.	
[K]yrie [e]leyson... / [K]yrie [e]leyson...	110r.	
[L]Audamus benedicimus te... / [E]t in terra <i>pax...</i>	110v.	

Cuadro 1. *Continuación...*

<i>Texto literario de inicio</i>	<i>Folio</i>	<i>Encabezado</i>
[L]Audamus te benedicimus te... / [E]t in terra pax...	111r.	
[Quitollis pecca]ta mundi... / [Quito]llis peccata mundi...	111v.	
[Q]uitollis peccata mu[n]di... / [Quitollis] peccata mu[n]di...	112r.	
[F]Actorem celi et terre... / [P]Atrem omnipotentem	112v.	
[F]Actorem celi et terre... / [P]Atren omnipote[n]tem	113r.	
[E]T in carnatus est... / [E]t in carnatus est...	113v.	
[E]T in carnatus est... / [E]t in carnatus est...	114r.	
[E]T in [Spiritum] sa[n]ctu... / [E]t in [Spiritum] sa[n]ctu...	114v.	
[E]T in [Spiritum] sa[n]ctu[m]... / [E]t in [Spiritum] sa[n]ctu...	115r.	
[S]Anctus... / [S]Anctus...	115v.	
[S]Anctus... / [S]Anctus...	116r.	
[K]irie [e]lleison... / [K]irie elleison...	116v.	
[Kirie] elleison...	117r.	
[Música sin texto]	117v.	
[Música sin texto]	118r.	
[A]Gnus dei... / [A]gnus dei...	118v.	
[A]gnus dei... / [A]gnus dei... / [A]gnus dei...	119r.	
Sancta mariae... / In ilhuicac cihuapille...	119v.	A 5° Voces
In ilhuicac cihuapille... / In ilhuicac cihuapille... / In ilhuicac cihuapille...	120r.	Herna <sup>[n]</sup> don Fran <sup>co</sup> A 5° Voces
Dios Itlaçona[n]tzine... / In ilhuicac...	120v.	



## Cuadro 1. Continuación...

<i>Texto literario de inicio</i>	<i>Folio</i>	<i>Encabezado</i>
<i>In ilhuicac... / In ilhuicac...</i>	121r.	
<i>Honorati sunt... / Mihi autem nimis...</i>	121v.	<i>Comenes Apostolorum Introitus</i>
<i>Honorati sut... / Honorati sut...</i>	122r.	
<i>Tu cognovisti sesione[n]... / Domine probasti me...</i>	122v.	
<i>Tu cognovisti sesionen... / Tu cognovisti sesionen...</i>	123r.	
<i>Factus est repe de celo sunus... / Factus est repete de celo sunus...</i>	123v.	<i>penthecostes</i>
<i>Factus repetes de celo sunus... / Factus est repe de celo sonus...</i>	124r.	
<i>Spiritus sanctus repleuit tuta... / Spiritus sanctus repleuit tota...</i>	124v.	
<i>Spiritus sanctus repleuit tota... / [Spiritus sanctus] repleuit tota...</i>	125r.	
<i>[B]Eatus laurentius... / [B]Eatus laurentius...</i>	125v.	
<i>[B]Eatus laurentius... / [B]Eatus laure[n]tius...</i>	126r.	
<i>Deus de deo... / [...] deus de deo...</i>	126v.	
<i>[...] deus de deo... / Jesuchriste deus de deo...</i>	127r.	
<i>[Anotación literaria en latín sin música]</i>	127v.	<i>Benedicite omnia opera Domini Domino</i>
<i>[Ae]terna dona eis domine... / [Ae]terna dona eis domine...</i>	128r.	
<i>[K]Irie eleyson... / [K]Irie eleyson...</i>	128v.	
<i>[K]Irie eleyson... / [K]Irie eleyson...</i>	129r.	
<i>[R]Equiem eterna dona... / [R]Equiem eterna dona...</i>	129v.	

Cuadro 1. *Continuación...*

<i>Texto literario de inicio</i>	<i>Folio</i>	<i>Encabezado</i>
[R]Equiem eterna dona... / [R]Equiem eterna dona...	130r.	
[D]omine Jesu christe... / [D]omine Jesu christe...	130v.	
[D]omine Jesu [Christe]... / [D]omine Jesu christe...	131r.	
[S]Anctus... / [S]Anctus...	131v.	
[S]Anctus... / [S]Anctus...	132r.	
[Q]ui tollis peccata mu[n]di... / [A]gnus dei...	132v.	
[Q]ui tollis peccata mundi... / [Q]ui tollis peccata mundi...	133r.	
[C]un sanctis tuis in eternum... / [Lu]ceat eis domine...	133v.	
[Inscripciones: firma y notas sin pauta]	134r.	[J]o <sup>o</sup> an mel <sup>or</sup>
[C]ircumdede runt me... / Circumdede runt me...	134v.	Pedro Hernandez
Circumdede runt me... / Circumdede ru[n]t me...	135r.	
[Música sin texto]	135v.	
[Fragmentos musicales sin texto]	136r.	
[R]edemptor deus miserere... / Redemptor [...] deus miserere...	136v.	[Ilegible]
Redemptor [...] deus miserere... / Redemp[tor]...	137r.	
Redemptor deus miserere... / [Texto ilegible]	137v.	

Fuente: elaboración propia con base en el *Codex valdensis* (ca. 1540-1640).

Cuadro 2  
FORMACIÓN DE CUADERNILLOS

<i>Cuadernillo</i>	<i>Cantidad de pliegos</i>	<i>Folios que abarcaría</i>	<i>Ubicación de la costura entre folios</i>	<i>Ubicación de la inscripción interfolio</i>	<i>Posible texto de la inscripción</i>	<i>Comentario</i>
I	2	{1r.}-3v.	1v.-2r.			
II	5	4r.-13v.	8v.-9r.	4v.-13r.	<i>tla-a</i>	
III	2	14r.-17v.	15v.-16r.			
IV	4	18r.-25v.	21v.-22r.	18v.-25r.	[Ininteligible]	
V	5	26r.-35v.	30v.-31r.			
VI	5	36r.-45v.	40v.-41r.	36v.-45r.	<i>can-tor</i>	
VII	4	46r.-53v.	49v.-50r.			
VIII	5	54r.-63v.	58v.-59r.			
IX	5	64r.-{73v.}	68v.-69r.			Del {f. 73} sólo queda un rastro de 4 × 5 cm
X	5	73r.-82v.	77v.-78r.			
XI	5	83r.-92v.	87v.-88r.			
XII	5	93r.-102v.	97v.-98r.			
XIII	5	103r.-112v.	107v.-108r.			

Cuadro 2. Continuación...

<i>Cuadernillo</i>	<i>Cantidad de pliegos</i>	<i>Folios que abarcaría</i>	<i>Ubicación de la costura entre folios</i>	<i>Ubicación de la inscripción interfolio</i>	<i>Posible texto de la inscripción</i>	<i>Comentario</i>
XIV	3	113r.-118v.	115v.-116r.	115v.-116r.	<i>moxtla</i>	Palabra en náhuatl que significa “día”
XV	2	119r.-122v.	120v.-121r.	–	–	–
XVI	1	123r.-{124v.}	123v.-{124r.}	–	–	–
XVII	2	124r.-127v.	125v.-126r.	–	–	–
XVIII	3 y 1/2	128r.-{134v.}	129v.-{130r.} y 131v.-132r.	–	–	Este cuadernillo consta de 7 folios; el 129 (según numeración hecha con máquina foliadora) parece haber sido añadido con posteridad
XIX	3	134r.-{139v.}	136v.-137r.	134v.- {139r.}	[Ininteligible]	Además del {f. 139}, faltaría el {f. 138}

Fuente: elaboración propia con base en el *Codex valdensis* (ca. 1540-1640).

Cuadro 3  
TRAZADO DE PENTAGRAMAS (PENTS.) POR FOLIO

<i>4 pents.</i>	<i>6 pents.</i>	<i>7 pents.</i>	<i>8 pents.</i>	<i>9 pents.</i>	<i>10 pents.</i>	<i>11 pents.</i>	<i>Folio en blanco</i>
—	—	1r.			—	—	—
—	—				1v.	—	—
—	—		2r.-2v.		—	—	—
—	3r.-3v.	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	4r.-16v.	—	—
—	—	—	—	—	—	—	17r.
—	—	—	—	—	17v.-24r.	—	—
—	—	—	24v.-25v.	—	—	—	—
—	—	—	—	—	26r.-72v.	—	—
—	—	—	73r.	—	—	—	—
—	—	—	—	—	73v.-92r.	—	—
—	—	—	—	—	—	92v.	—
—	—	—	—	—	93r.-93v.	—	—
—	—	—	—	94r.	—	—	—
—	—	—	—	—	94v.-107v.	—	—
—	—	—	—	—	—	—	108r.
—	—	—	—	—	108v.-115r.	—	—
—	—	—	115v.-116r.	—	—	—	—



Cuadro 3. *Continuación...*

<i>4 pents.</i>	<i>6 pents.</i>	<i>7 pents.</i>	<i>8 pents.</i>	<i>9 pents.</i>	<i>10 pents.</i>	<i>11 pents.</i>	<i>Folio en blanco</i>
116v.	—	—	—	—	—	—	—
	—	—	117r.	—	—	—	—
117v.	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	118r.-118v.	—	—	—	—
—	—	—	—	—	119r.-120r.	—	—
—	—	—	—	120v.	—	—	—
—	—	—	—	—	121r.-122r.	—	—
—	—	—	—	122v.	—	—	—
—	—	—	123r.	—	—	—	—
—	—	—	—	—	123v.-127r.	—	—
—	—	—	—	—	—	—	127v.
—	—	—	—	—	128r.-131r.	—	—
—	—	—	131v.-133v.	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	134r.
—	—	—	—	—	134v.-137r.	—	—
137v.	—	—	—	—	—	—	—

Fuente: elaboración propia con base en el *Codex valdensis* (ca. 1540-1640).

Cuadro 4  
TIPOS DE NOTACIÓN MUSICAL

<i>Cuadrada</i>	<i>Redonda</i>	<i>Ambas</i>	<i>Folio en blanco</i>
1r.-3v.	–	–	–
–	–	4r.	–
4v.-16v.	–	–	–
–	–	–	17r.
17v.-26r.	–	–	–
–	26v.-107r.	–	–
107v.	–	–	–
–	–	–	108r.
108v.-115r.	–	–	–
–	115v.-116r.	–	–
116v.-117r.	–	–	–
–	117v.-121r.	–	–
121v.-127r.	–	–	–
–	–	–	127v.
128r.-133v.	–	–	–
–	–	–	134r.
134v.-136r.	–	–	–
–	136v.-137v.	–	–

Fuente: elaboración propia con base en el *Codex valdensis* (ca. 1540-1640).

Cuadro 5  
EMPLEO DE TINTAS

<i>Negra</i>	<i>Café</i>	<i>Negra y café</i>	<i>Folio en blanco</i>	<i>Comentario</i>
1r.-3r.	–	–	–	–
–	3v.	–	–	–
4r.-16v.	–	–	–	–
–	–	–	17r.	–
–	17v.	–	–	–
18r.-26r.	–	–	–	–
–	26v.-107r.	–	–	–
107v.	–	–	–	–
–	–	–	108r.	–
108v.-116r.	–	–	–	–
–	116v.-117r.	–	–	–
117v.-119r.	–	–	–	–
–	119v.-121r.	–	–	–
–	121v.-123r.	–	–	Tinta diseminada
–	123v.-133v.	–	–	–
–	–	134v.-135r.	–	Incluye iniciales en rojo
135v.-136r.	–	–	–	–
–	136v.-137v.	–	–	–

Fuente: elaboración propia con base en el *Codex valdensis* (ca. 1540-1640).

Cuadro 6  
PRESENCIA DE LETRAS INICIALES

<i>Negras</i>	<i>Café</i>	<i>Rojas</i>	<i>Folio en blanco o sin texto musical</i>
4r.	–	–	–
6v.-16v.	–	–	–
–	–	–	17r.
–	–	17v.	–
18r.-26r.	–	–	–
–	–	26v.-81r.	–
–	–	82v.-107r.	–
–	–	–	108r.
–	119v.-122r.	–	–
–	–	123v.-125r.	–
–	–	–	127v.
–	–	–	134r.
–	–	134v.-135r.	–
–	–	136v.-137v.	–

Fuente: elaboración propia con base en el *Codex valdensis* (ca. 1540-1640).

Cuadro 7  
EMPLEO DE *CUSTOS* SEGÚN TIPO

A	B	C	D	E	G	<i>Folio en blanco</i>	<i>Comentario</i>
1r.-3v.	-	-	-	-	-	-	-
-	4r.	-	-	-	-	-	-
4v.-16v.	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	17r.	-
17v.-25v.	-	-	-	-	-	-	-
-	-	26r.	-	-	-	-	-
-	-	-	26v.-45v.	-	-	-	-
-	-	46r.-55r.	-	-	-	-	-
-	-	-	55v.-64r.	-	-	-	-
-	-	64v.-72r.	-	-	-	-	-
-	-	-	72v.-80r.	-	-	-	El f. 73v. incluye un <i>custos</i> tipo B
-	-	80v.-82r.	-	-	-	-	-
-	-	-	82v.-84r.	-	-	-	-
-	-	84v.-85r.	-	-	-	-	-
-	-	-	85v.-90r.	-	-	-	-
-	-	90v.-92r.	-	-	-	-	-
-	-	-	92v.-93r.	-	-	-	-
-	-	93v.-96r.	-	-	-	-	-
-	-	-	96v.-97r.	-	-	-	-
-	-	97v.-98r.	-	-	-	-	-



Cuadro 7. Continuación...

A	B	C	D	E	G	Folio en blanco	Comentario
-	-	-	98v.-107r.	-	-	-	-
-	107v.	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	108r.	-
-	108v.-116r.	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	Los folios 116v.-117r. no incluyen <i>custos</i> , pero sí texto musical y literario
-	117v.-121r.	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	119v.-121r.	-	-
-	-	-	-	121v.-123r.	-	-	-
123v.-127r.	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	127v.	-
128r.-133v.	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	134r.	-
134v.-135v.	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	El f. 136r. no incluye <i>custos</i> , pero sí texto musical
-	136v.-137v.	-	-	-	-	-	-

Fuente: elaboración propia con base en el *Codex valdensis* (ca. 1540-1640).

Cuadro 8  
IDENTIFICACIÓN DE ENMENDADURAS

<i>Folio</i>	<i>Sobre el texto literario</i>	<i>Sobre el texto musical</i>	<i>Ubicación (pent.)</i>
4r	–	x	10
8v.	–	x	7
10r.	–	x	1
10v.	–	x	5
11r.	x	–	5
19r.	x	x	4 y 8
19v.	–	x	1
20v.	x	–	2
21r.	–	x	3 y 9
22r.	–	x	7
[23r.]	–	[x]	[6]
23v.	x	x	7 y 10
24r.	–	x	5
24v.	–	x	5 y 8
25r.	x	–	5
48v.	x	–	1
78r.	–	x	8
78v.	x	x	6 y 9
90r.	x	–	2
94v.	–	x	4
95r.	–	x	6
97v.	–	x	7

Cuadro 8. Continuación...

<i>Folio</i>	<i>Sobre el texto literario</i>	<i>Sobre el texto musical</i>	<i>Ubicación (pent.)</i>
107v.	–	x	1 y 8
110r.	–	x	2
110v.	–	x	6 y 7
111r.	–	x	1
111v.	x	–	3
112v.	x	–	5 y 6
113r.	–	x	5
115r.	x	x	8
117r.	–	x	7
120r.	x	x	1 y 6
123v.	x	–	1
125r.	x	–	6
131v.	–	x	6
136r.	–	x	1

Fuente: elaboración propia con base en el *Codex valdensis* (ca. 1540-1640).

CUADRO 9  
COMPARATIVO DE TEXTOS MARIANOS

“Sancta Mariae” y “Dios itlaçonantzine”, en Codex valdensis (ca. 1540-1640), f. 119v. (primus tiple) y 120v. (tiple)	“Ave María”, en Molina (1546), p. 37.	“Ave María”, en Anunciación (1575), f. 232-233.	“Ave María”, en Anunciación (1577), [s. fol.]	“Ave María”, en Alva (1634), f. 51v.	“Santa Mariae”, Alva (1634), [s. fol.] [frente de la guarda volante posterior]
<p><i>Sancta mariae yn ilhuicac zihuapille tinantzín dios yn titotepa[n]tlatocatzin. Ma huel tehuatzin topam ximotlatolti yn titlatlacoanhuanimen [...]</i></p> <p><i>Dios itlaçona[n]tzine cemicac ichpochtle cenca timitztotlatlauhtiliya [...] ma topa[n] ximotlatolti in ilhuicac [...] xpantzinco [...] in motlaçoconetzin Jesuchristo [...] Ca onpa timoyestica yn inahuactzinco in motlaçoconetzin y Jesu[christo].</i></p>	<p><i>Ma ximopaquiltitíe Sancta Mariae: timotemiltitica in gratia. Motlantzinco moyetztica in tlatoani Dios inic cenca tiyecteneualoni tiquimmopanauilia in ixquichtin çiuua: yuan cenca yecteneualoni in itlaaquillo in moxillantzin Jesu Christo. Yyo Sancta Mariae matopan ximotlatolti in titlatlacoani. Mayuh mochiua.</i></p>	<p><i>Sancta Mariae, maximopaq[ui]ltitíe, yntimotemiltitica yn gracia. Motlantzinco moyetztica yntlatoani Dios. Ynic ce[n]ca tiyecteneualoni: tiquimmopa nauilia ynixq[ui]chtin ciua. Yua[n] ce[n]ca yecteneualoni ymmoxillan tlaaquilotzin Iesu christo. Yyo sancta Mariae, ychpuchtle Dios ynantzine. Matopan ximotlatolti yntitlatlacoanime. Ynaxcan auh noyquac</i></p>	<p><i>Sancta Mariae, maximopaquiltitíe timotemiltitica in gracia, Motlantzinco moyetztica intlatoani DIOS. Ynic cenca tiyecteneualoni, tiquimmopa uilia ynixquichtin ciua: yuan cenca yecteneualoni ynitla aquillo in moxillantzin, Iesu Christo. Sancta Mariae, ychpuchtle, Dios ynantzine, matopan ximotlatolti yn titlatlacoanime, in axca[n] yua[n] yniquac in ye ontzonquicaznequi, yn tlactipac</i></p>	<p><i>Maximopaquiltitíe Sancta Mariatzine timoçe[n]temiltitica intoequalnaxilliz mahuiçotl gracia, motlantzinco moyetztica in tlatoani Dios, inic tiçenquitzica yecteneualloni tiquinmopanahuillia in mochintinçihua, auh noçenquizca yecteneualloni in ytlaaquillo in moxillantzin Iesus, Sancta Mariatzine, intitlaçonantzin Dios, matopampa ximotlatlauhtilli, in ye axcan yhuan in yetomiquiztempan, Mainmochihua.</i></p>	<p><i>Santa Mariae ilhuicac zihuapille tinantzín Dios intitotepan tlatocatzin. Mahuel tehuatzin topam ximotlatolti intitlatlacoanime.</i></p>

Cuadro 9. Continuación...

<p>“<i>Sancta Mariae</i>” y “<i>Dios itlaçonantzine</i>”, en <i>Codex valdensis</i> (ca. 1540-1640), f. 119v. (<i>primus tiple</i>) y 120v. (<i>tiple</i>)</p>	<p>“<i>Ave María</i>”, en Molina (1546), p. 37.</p>	<p>“<i>Ave María</i>”, en <i>Anunciación</i> (1575), f. 232-233.</p>	<p>“<i>Ave María</i>”, en <i>Anunciación</i> (1577), [s. fol.]</p>	<p>“<i>Ave María</i>”, en Alva (1634), f. 51v.</p>	<p>“<i>Santa Mariae</i>”, Alva (1634), [s. fol.] [frente de la guarda volante posterior]</p>
<p>Traducción de Mariano Rojas, en Saldívar (1987, 133)</p>	<p>Traducción de Molina (1546, 37)</p>	<p>Traducción de <i>Anunciación</i> (1575, f. 232-233)</p>	<p><i>Anunciación</i> (1577)</p>	<p>Alva (1634)</p>	<p>Alva (1634)</p>
<p>[Santa María,] Reina celestial, madre de Dios, abogada nuestra, ruega por nosotros los pecadores.  ¡Oh, Señora! Amantísima madre de Dios, siempre virgen. ¡Oh! Cuánto os suplicamos interceder por nosotros ante vuestro amantísimo hijo Jesucristo. Vos que estáis ante el amantísimo de Dios.</p>	<p>Dios te salve, <i>Sancta María</i>: llena eres de gracia: el Señor es contigo: bendita eres entre todas y sobre todas las mujeres, y también es muy bendito el fruto de tu vientre Jesucristo. ¡Oh <i>Sancta María</i>! Ruega por nosotros pecadores.</p>	<p>Dios te salve <i>Sancta Maria</i> llena de gracia, el señor es contigo, bendita eres entre todas las mujeres, y bendicto es el fruto de tu vientre que es <i>Iesu Christo</i>, o <i>Sancta María</i> virgen y madre de Dios, ruega por nosotros peccadores, al presente y también en el fin de nuestra vida. Asi sea.</p>	<p>[No presenta traducción]</p>	<p>[No presenta traducción]</p>	<p>[No presenta traducción]</p>

Fuente: elaboración propia con base en *Codex valdensis* (ca. 1540-1640); Molina (1546), *Anunciación* (1575, 1577), Alva (1634), Saldívar (1987).

## FUENTES

*Documentos*

- Codex valdensis*. [Ca. 1540-1640]. [Manuscrito inédito]. Seminario Conciliar de México, Biblioteca P. Héctor Rogel, Archivo Especial.
- Códice valdense*. 2009-2011. Resguardo electrónico, formato CD y versión impresa producidos por Lizardo Guzmán (2009). Revisión de Jesús Martín Riaño Delgado (2011). Comentario introductorio de Jesús Martín Riaño Delgado. México: Seminario Conciliar de México.

*Obras publicadas*

- Alcántara, Berenice. 2016. "En 'mestizo y indio'. Las obras con textos en lengua náhuatl del 'Cancionero de Gaspar Fernández'". En *Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España*, coordinación de Drew Edward Davies y edición de Lucero Enríquez Rubio, 53-84. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Alva, Bartolomé de. 1634. *Confessionario mayor y menor en lengua mexicana. Y pláticas contra las supresticiones de idolatria, que el día de oy an quedado a los Naturales desta Nueva España, è instrucion de los Santos Sacramentos &c*. México: Francisco Salbago [ejemplar original consultado en la Library of Congress (Washington), Rare Book Collection, BX2262. A44 Sp-Am Imp].
- Anunciación, Juan de la. 1575. *Doctrina christiana muy cumplida, donde se contiene la exposición de todo lo necessario para doctrinar a los yndios, y administralles los sacramentos*. México: Casa de Pedro Balli. <https://archive.org/details/doctrinachristia01juan/mode/2up> [consultado el 12 de mayo de 2023].
- Anunciación, Juan de la. 1577. *Cathecismo en lengua mexicana y española, breve y muy compendioso, para saber la doctrina christiana y enseñarla*. México: Antonio Ricardo [ejemplar original consultado en la New York Public Library, Stephen A. Schwarzman Building, Rare Book Collection, \*KE 1577, Juan].
- Arenas, Pedro de. 1982. *Vocabulario manual de las lenguas mexicana y castellana*. Primera edición facsimilar. Estudio introductorio de Ascensión Hernández de León-Portilla. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Asensio, Juan Carlos. 2003. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benavente, Toribio. 1903. *Memoriales*. México: Casa del Editor.



- Borg, Paul. 1985. "The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library". Tesis doctoral, Indiana University.
- Briquet, Charles-Moïse. 1907. *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu' en 1600*. 4 vols. Ginebra: A. Jullien.
- Carrillo, Abelardo. 1949. *El cristo de Mexicaltzingo. Técnica de las esculturas de caña*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública.
- Cruz, Eloy. 2001. "De cómo una letra hace la diferencia. Las obras en náhuatl atribuidas a don Hernando Franco". *Estudios de Cultura Náhuatl* 32: 257-295.
- Echeverría, Bolívar. 2010. *Definición de la cultura*. 2a. edición. México: Fondo de Cultura Económica.
- Frenk, Margit, 2022. *Cancionero poético de Gaspar Fernández (Puebla, 1609-1616)*. Introducción y notas de Margit Frenk. México: Academia Mexicana de la Lengua.
- Frenk, Margit, y Omar Morales Abril. 2017. "El Cancionero de Gaspar Fernández (Puebla, 1609-1616)". En *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, coordinación de Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar, 23-36. Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Morelia.
- Gembero, María. 2005. "El compositor español Hernando Franco (1532-1585) antes de su llegada a México. Trayectoria profesional en Portugal, Santo Domingo, Cuba y Guatemala". *Latin American Music Review* 26: 267-311.
- Ginzburg, Carlo. 2003. *Tentativas*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo.
- Horcasitas, Fernando, y Alfred E. Lemmon. 1997. "El tratado de Santa Eulalia. Un manuscrito musical náhuatl". *Tlalocan* 12: 71-116. <https://doi.org/10.19130/iifl.tlalocan.1997.143>.
- IU (Indiana University). 2022. "Latin American mss. Guatemala Music, 1570-1635. 2022. ca. 1570-1635". [https://webapp1.dlib.indiana.edu/findingaids/view?doc.view=entire\\_text&docId=InU-Li-VAD6654](https://webapp1.dlib.indiana.edu/findingaids/view?doc.view=entire_text&docId=InU-Li-VAD6654) [consultado el 12 de mayo de 2023].
- Lara, Juan Manuel. 2006. "Polifonías novohispanas en lengua náhuatl. Las plegarias a la virgen del *Códice Valdés* de 1599". En *Música, catedral y sociedad, memorias del Primer Coloquio Muscat*. Edición de Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias, 137-163. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lemmon, Alfred E. 1982. "A Colonial Hymn to the Virgin". *Tlalocan* 9: 107-114. <https://doi.org/10.19130/iifl.tlalocan.1982.55>.
- Lemmon, Alfred E., y Fernando Horcasitas. 1980. "Manuscrito teórico musical de Santa Eulalia. Un estudio de un tesoro musical y lingüístico de Guatemala colonial". *Revista Musical Chilena* 34 (152): 37-79.

- Lenz, Hans. 1990. *Historia del papel en México y cosas relacionadas. 1525-1950*. México: Porrúa.
- León-Portilla, Miguel, coord. académica. 1994. *Cantares mexicanos*. Primera edición facsimilar. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- León-Portilla, Miguel, ed. *Cantares Mexicanos*. 2011. Paleografía, traducción y notas de Miguel León-Portilla, Guadalupe Curiel Defossé, Ascensión Hernández de León-Portilla, Liborio Villagomez y Salvador Reyes Equiguas. 2 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas/Fideicomiso Teixidor.
- Marín-López, Javier. 2008. “Era justo comenzar por la de Jaén”. La recepción del *Liber Primus Missarum* (1602) de Alonso Lobo en la Catedral de Jaén”. *Elucidario* 5: 97-136.
- Marín-López, Javier. 2012. “Tomás Luis de Victoria en las Indias. De la circulación a la reinención”. En *Pro Victoria. Cultura musical y poder en la España de Felipe II*, dirigido por Alfonso de Vicente y Pilar Tomás, 403-460. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica/Machado Libros.
- Masera, Mariana. 2001. “Cinco textos en náhuatl del Cancionero de Gaspar Fernández. ¿Una muestra de mestizaje cultural?” *Anuario de Letras* 39: 291-312.
- Mena, Ramón. 1926. “Filigranas o marcas de agua transparentes en papeles de Nueva España del siglo xvi”. *Memorias Bibliográficas Mexicanas* 5: 7-29.
- Molina, Alonso. 1546. *Doctrina christiana breue traduzida en lengua mexicana*. México. Copia incluida en Joaquín García Icazbalceta. 1889. *Códice franciscano. Siglo xvi*. Nueva Colección de Documentos para la Historia de México, t. 2: 34-61. México: Imprenta de Francisco Díaz de León.
- Molina, Alonso. 2013. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana, y mexicana y castellana*. Estudio preliminar de Miguel León-Portilla. Sexta edición facsimilar, primera reimpresión. México: Porrúa.
- Molina, Alonso. 2014. *Arte de la lengua mexicana y castellana*. Reproducción facsimilar. Edición crítica, estudio introductorio, transliteración y notas de Ascensión Hernández de León-Portilla. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Filológicas/Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
- Morado Hernández, Elias Israel. 2012. “La dimensión de lo sonoro en la construcción del *ethos* barroco americano”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Morado Hernández, Elias Israel. 2013. “Análisis del discurso musicológico elaborado en torno a las piezas polifónicas *Sancta Mariaé* y *Dios Itlazohnantziné* (*Códice Valdés*, ca. 1599)”. En *Musicología global, musicología local*, edición de Javier Marín-López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López, 1995-2016. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Morado Hernández, Elias Israel. 2014. “El *Códice Valdés* (ca. 1620-1630) y la inteligencia musical americana indiciaria”. *Boletín Casa de las Américas* 37: 58-74.
- Morado Hernández, Elias Israel. 2020. “La audición del indio americano o la invención de una América pos-barroca”. Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México.
- O’Gorman, Edmundo. 1958. *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*. México: Fondo de Cultura Económica.
- O’Gorman, Edmundo. 1991. *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ocampo, Aurora. 2007. *Diccionario de escritores mexicanos siglo xx. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días. Tomo IX (U-Z)*. México: Centro de Estudios Literarios/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Olmos, Andrés. 2002. *Arte de la lengua mexicana*. Primera edición facsimilar. Edición, estudio introductorio, transliteración y notas de Ascensión Hernández de León-Portilla y Miguel León-Portilla. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Rostall, R. 2001. “Direct [custos]”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2a. ed., vol. 7, edición de Stanley Sadie y George Grove, 363. Nueva York: Macmillan Publishers Limited.
- Sahagún, Bernardino. 1583. *Psalmodia christiana*. México: Casa de Pedro Ocharte [ejemplar original consultado en la New York Public Library, Stephen A. Schwarzman Building, Rare Book Collection, \*KE 1583 Sahagun].
- Saldívar, Gabriel. 1987. *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*. México: Secretaría de Educación Pública/Ediciones Guernica.
- Stevenson, Robert. 1952. *Music in Mexico. A Historical Survey*. Nueva York: Thomas Y. Crowell Co.
- Stevenson, Robert. 1954. “Sixteenth- and Seventeenth-Century Resources in Mexico (Part I)”. *Fontes Artis Musicae* 1 (2): 69-78.
- Stevenson, Robert. 1955. “Sixteenth- and Seventeenth-Century Resources in Mexico (Part II)”. *Fontes Artis Musicae* 2 (1): 10-15.
- Stevenson, Robert. 1968. *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley; Los Ángeles: University of California Press.

- Stevenson, Robert. 1970. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D. C.: General Secretariat, Organization of American States.
- Subirats, Eduardo. 1994. *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. México: Siglo XXI Editores.
- [Valeriano, Antonio]. [1556]. *Nican mopohua* [manuscrito]. New York Public Library, Manuscripts and Archives Division, “Monumentos Guadalupanos”. MssCol 2045. <https://digitalcollections.nypl.org/items/ed672de0-934d-0131-b36b-58d385a7b928> [consultado el 29 de julio de 2024].
- Wachtel, Nathan. 2007. *La fe del recuerdo. Laberintos marranos*. México: Fondo de Cultura Económica.

### SOBRE EL AUTOR

Elias Israel Morado Hernández es máster en Música Española e Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid y doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Dentro de esta institución, realiza una estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas. Ha ofrecido conferencias sobre historia de la música en el Instituto Iberoamericano de Berlín, la Universidad West Texas, la sede de la UNAM en San Antonio y la Universidad de Murcia. Con una beca del Programa Fulbright-García Robles, se desempeñó como académico visitante en la Universidad de Nueva York. Es autor del libro *Toxochicaquiliz – Nuestra escucha florida. Vocabulario musical en lengua náhuatl* (México: Fineo Editorial, 2019) y varios artículos de crítica a la historia colonial. Otras de sus líneas de investigación son la teoría de la invención de América, la filosofía del barroco y los estudios del sonido y la escucha.