

Guillermo Enrique Vélez Pardo

velezgu@stud.sbg.ac.at

Ens.hist.teor.arte

Guillermo Enrique Vélez Pardo, “La Misión y la Música. Los Villancicos de Santa Eulalia, Guatemala”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIV, No. 38 (enero-junio 2020), pp. 95-124.

RESUMEN

La música desempeñó un papel estratégico como medio de evangelización y aculturación de los nativos en el Nuevo Mundo. Esto se manifiesta fundamentalmente en el villancico, género muy difundido en las colonias. Los manuscritos de Santa Eulalia, provenientes de zonas rurales del noroccidente de Guatemala, constituyen las fuentes más tempranas de este género en territorio americano. Este trabajo presenta un análisis de la técnica usada en estas fuentes para la composición polifónica de villancicos y asimismo constata una estrecha relación entre algunas de estas piezas y el modelo musical de la *folía*.

PALABRAS CLAVE

Música colonial, Santa Eulalia, Guatemala, misión y música, técnicas de composición, folía

TITLE

The Mission and its Music: The villancicos of Santa Eulalia, Guatemala

ABSTRACT

Music played a strategic role as a means of evangelization and acculturation of the native population of the New World. This is manifest in musical forms as the villancico, widespread around the colonies. The Santa Eulalia manuscripts, originated in rural zones in northwestern Guatemala, provide the earliest source of this musical genre in the American continent. This article presents an analysis of the techniques used for the polyphonic composition of villancicos in this source, and also proposes a close relation between some of these pieces and the *folia* as musical model.

KEY WORDS

Colonial music, Santa Eulalia, Guatemala, music and missions, composition techniques, folia

Musicólogo e instrumentista, se inició en la Universidad de Antioquia (Medellín) y hace varias décadas reside en Salzburo donde realizó sus estudios de Bachelor y Máster en Musicología y Ciencias de la Danza en la Universidad de Salzburo, donde también cursa du doctorado. Concertista y profesor de flauta dulce del Instituto Orff de la Universidad Mozarteum, Salzburo, y del Conservatorio Richard Strauss de Múnich, profesión a la que ha dedicado ya más de tres décadas en diferentes escuelas musicales de Baviera.

Recibido 16 de enero de 2020

Aceptado 19 de mayo de 2020

La Misión y la Música. Los Villancicos de Santa Eulalia, Guatemala

Guillermo Enrique Vélez Pardo

Introducción

La música jugó un papel predominante como medio de evangelización y aculturación de los nativos del Nuevo Mundo. El poder del canto, como fenómeno social unificador, fue instrumentalizado por los misioneros convirtiéndolo en estrategia para la difusión de la fe cristiana. La palabra asociada al ritmo y a la armonía pasó a ser así un vehículo eficaz de información que pretendía alejar a los nativos americanos de sus creencias paganas, posibilitando así su conversión a la nueva religión y su sometimiento a un nuevo orden social bajo el dominio español. Esto se manifiesta fundamentalmente en un género que en las colonias americanas llegó a su plenitud en el siglo XVII en los centros catedralicios: El villancico.

Estas composiciones poético-musicales arraigadas en la tradición litúrgica de la Península Ibérica eran un componente imprescindible en las festividades religiosas, como las fiestas de los santos y sobre todo en Corpus Christi y Navidad. El villancico contaba con características especiales: Su lengua vernácula, en contraposición al latín de los oficios religiosos, su carácter alegre y jocoso, su humor y creatividad, el uso de instrumentos y en algunas ocasiones de la representación y del baile hicieron de él un medio óptimo para la consolidación de la fe cristiana en la sociedad, no solo en la Península sino en especial en sus colonias. Todas estas cualidades, las cuales dejan entrever su vínculo con lo rústico y lo popular, llevaron a este género musical a convertirse en una significativa atracción de las fiestas de la Iglesia. Para cada festividad se componían nuevos villancicos y su preparación suponía intenso trabajo por parte de las personas encargadas de escribir las letras y del maestro de capilla para la composición de la música. Las nuevas letras se guardaban celosamente en secreto para ser publicadas luego, en el momento de la fiesta, en pliegos sueltos que eran repartidos entre los creyentes.

Este trabajo se ocupa de la música en las misiones y se propone realizar un análisis de las técnicas de composición usadas en los villancicos de los códices de Santa Eulalia, provenientes de la región que ahora cubre el departamento de Huehuetenango en el noroccidente de Guatemala.

Estos documentos salieron a la luz al ser entregados a unos misioneros canadienses en el año de 1963. La colección contiene un total de 15 documentos localizados ahora en Bloomington, Indiana. En contraposición a la mayoría de las fuentes de música colonial americana, que se encuentran en archivos catedralicios de centros urbanos, los códices de Santa Eulalia proceden de una región rural y fueron conservados con gran cuidado por los indígenas durante más de tres siglos. Estos manuscritos contienen composiciones de letras y música elaboradas por los propios indígenas y son un reflejo de la evangelización misionera a través de la música. Concretamente se trabajará con la música de uno de los códices: El códice Santa Eulalia M. Md. 7, que contiene los villancicos más antiguos del Nuevo Mundo escritos en lengua hispana.

En su primera parte este trabajo hace una aproximación al villancico explicando sus orígenes y su forma, para después pasar a la segunda parte que trata de las misiones y la música concretizándose en el contexto y entorno en que se crearon los códices musicales de Santa Eulalia y, en la tercera y última parte del trabajo se hace un análisis tanto poético como musical de una pieza en forma representativa, para pasar luego, a través de ejemplos escogidos, al estudio de los sistemas de composición utilizados por los indígenas para componer sus villancicos polifónicos. Para concluir, se presentan algunas piezas del códice que tienen una estrecha relación con la Folía.

Este análisis parte de la transcripción musical de las obras del códice Santa Eulalia M. Md. 7 hecha por Baird¹ y de las más recientes investigaciones sobre la Folía llevadas a cabo por Giuseppe Fiorentino², sin las cuales habría sido imposible realizar este trabajo.

El Villancico

Orígenes

El término villancico ya nos da una idea de los inicios de este género: La villa y sus habitantes, los villanos. Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, o española de 1611 se refiere a las *villanescas*, definiéndolas de la siguiente forma:

¹ Sheila Raney Baird, “*Santa Eulalia M. Md. 7: a Critical Edition and Study of Sacred Part Music from Colonial Northwestern Guatemala*,” Tesis de Maestría, Denton: North Texas State University, 1981. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc503964/m1/1/>

² Giuseppe Fiorentino, “Folía: El origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita”, *De Música*, Kassel: Reichenberger, 17, 2013.

“Las canciones que suelen cantar los villanos quando están en solaz. Pero los cortesanos, remendándolos, han compuesto a este modo y mensura cantarillos alegres. Este mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi”³.

Covarrubias en su definición diferencia entre dos tipos de canciones que comparten un mismo origen rústico, El *villancico culto* de características seculares y de carácter cortesano y el *villancico religioso* como género religioso cantado en Navidad y Corpus Christi. El *villancico culto*, cultivado en las cortes, cuyos versos tomados de temas profanos y de refinadas aspiraciones poéticas presentaban ya a mediados del siglo XVI una forma establecida que consistía en un estribillo y una o varias estrofas organizadas de forma determinada⁴. Paralelamente, el villancico se fue desarrollando en el ámbito de las festividades litúrgicas, con textos de carácter exclusivamente devocional y llegando a ser así exclusivamente un género religioso.

El villancico consta de un estribillo y una o varias coplas y cantándose luego al final de cada copla de nuevo el estribillo, lo que conlleva a su morfología básica A-B-A (estribillo-copla-estribillo). Ejemplos de este tipo anteriores al villancico y en lengua vernácula abundan ya en la monodia medieval. Un buen ejemplo de ello, y quizá el más antiguo, son las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, una recopilación de más de 400 cantigas a la Virgen del S. XIII. Además de estos cantares religiosos, también está vinculadas con la historia del villancico otras manifestaciones poético- musicales profanas: las Cantigas de Amigo y las jarchas, coplas finales en romance, de las moaxajas arábigo-andaluces, que también presentaban esta estructura. Sin embargo, el término villancico aparece por primera vez en el siglo XV como título de un poema en el Chansonnier Espagnol d’Herberay des Essarts (c. 1463). La primera pieza musical conocida como villancico aparece a finales del siglo XV y se encuentra en el Cancionero de la Colombina (E-Sco 7-1-28, f. 48) bajo el título Andad pasiones andad de Pedro de Lagarto. A partir de ese período aparece una buena cantidad de este tipo de composiciones de carácter cortesano en cancioneros musicales como el de Palacio (E-Mp 1335) con más de 300 villancicos y el Cancionero Musical de Segovia (E-SE Ms. s. s.), que a pesar de que la mayoría de sus piezas sean franco-flamencas, contiene una colección de 37 piezas españolas. Como compositor cabe destacar a Juan de la Encina, de cuyas composiciones aparecen en estos dos cancioneros, especialmente en el Cancionero de Palacio. Andrea Antico también publicó algunas de ellas en su segundo y en su cuarto libro de frótolas. (RISM 15162, 15172). La similitud estilística entre el villancico y la frótola es evidente y presenta también la forma de la barzelletta, un tipo de frótola. Esto se puede apreciar también en sus características musicales: Estilo contrapuntístico

³ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*, Madrid: Luis Sanchez, 1611, 2ª parte f. 74v. <https://archive.org/details/A253315/page/n14/mode/2up>

⁴ Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana*, Colegio de Mexico, Estudios de Lingüística y Literatura, 42, 1999, p. 15. <http://www.jstor.org/stable/j.ctvhn08kd>

simple en gran parte homofónico a tres o cuatro voces. Melodías silábicas, predominantemente con movimiento por grados conjuntos y la línea melódica principal en la voz superior. Unas décadas más tarde, dos cancioneros nos mostrarían el surgir de un nuevo estilo musical del villancico: El Cancionero Musical de Barcelona (E-Bbc M 454) y el Cancionero de Upsala o del Duque de Calabria (RISM 155630). El contrapunto por imitación en cada una de las partes y la equidad melódica de las voces son las características que llenan de expresividad y frescura este nuevo estilo de villancico. Este nuevo estilo de composición será el que marcaría la pauta para nuevas y más sofisticadas composiciones polifónicas que harían parte del mundo sonoro de las catedrales americanas⁵.

En cuanto al aspecto poético, como ya lo mencionamos, el villancico había alcanzado una forma determinada que exigía la pericia del poeta y de la cual nos ocuparemos ahora.

Forma

En el Capítulo XXIV titulado “de los Villancicos” Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española* nos ilustra acerca del villancico:

“Villancico es un genero de Copla, que solamente se compone para ser cantado. Los demás Metros sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia, y para otros propósitos, pero este solo para la música. En los Villancicos ay Cabeza y Pies: la Cabeza es una Copla de dos, ó tres, ó quatro versos, que en sus Ballatas llaman los Italianos Repeticion, ó Represa, porque se suele repetir después de los Pies. Los Pies son una Copla de seys versos, que es como Glossa, de la Sentencia, que se contiene en la Cabeza”⁶.

Díaz Rengifo encabeza su definición con el rasgo más importante que diferencia este de los otros géneros poéticos: La música. Poesía y música son inseparables y el objeto inmediato de la composición poética es la música. En una entrevista realizada por Anastasia Krutitskaya a Margit Frenk y a Omar Morales, Frenk describe estos dos componentes como “los dos lados de esa moneda única”⁷. De ahí que la estructura formal del villancico es tanto musical como poética. Sin embargo, el texto, por producirse primero supedita la estructura musical, que al mismo tiempo es más simple, pues mientras las estrofas, que en música se llaman coplas, llevan diferente rima, la música que las acompaña es la misma.

⁵ Paul Laird y Pope Isabel, “Villancico”, en Stanley Sadie (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, New York: Grove an imprint of Oxford University Press, 2001, pp. 621–623..

⁶ Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española: con una fertilissima silva de consonantes comunes, propios, esdruxulos, y reflexos, y un divino estímulo del amor de Dios*, Madrid: En la imprenta de Francisco Martinez, 1644, pp. 30-31. En <https://books.google.at/books?id=-GoU4aUPf6kC>

⁷ Anastasia Krutitskaya, “El cancionero de Gaspar Fernández (Puebla, 1609-1616)”, entrevista a Margit Frenk y Omar Morales Abril, en É. A. Calderón Alcántar y A. Krutitskaya (eds.), *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, p. 31.

Díaz Rengifo explica, asimismo, las dos partes estructurales, la Cabeza (estribillo) y Pies (estrofas o coplas) comparando el estribillo, que comienza con la máxima o sentencia que marca la pauta temática, con la primera parte de la bipartita *ballatta* italiana, que se repite para finalizar la pieza, aclarando así la forma característica del villancico ABA. Los pies, que son las estrofas (una o varias), tienen como función glosar el estribillo, tal como lo aclara Díaz Rengifo la glosa “despliega, y declara, lo que contiene aquella sentencia”⁸ del estribillo.

El autor expone enseguida las rimas adecuadas para la Cabeza, que varían según el número de versos. Siendo estos cuatro, hay dos posibilidades: una con correspondencia entre el primer y el tercer verso (rima alternada) y la otra con correspondencia entre el segundo y el cuarto (rima abrazada). Más adelante explica la diferencia entre los seis versos de los pies y su rima correspondiente que por su claridad preferimos citar directamente:

“Los Pies de cada Villancico de ordinario han de ser seys. Los dos primeros se llaman Mudança, y los dos siguientes, segunda Mudança: porque en ellos se varia, y muda la sonada de la Cabeza. A los dos postreros llaman Buelta: porque en ellos se vuelve al primer tono, y tras de ellos se repite el uno ò los dos versos ultimos de la Represa. Las consonancias de los Pies seràn segun fueren los de la Cabeza. Y assi quando en la Cabeza del Villancico, que fuere de quatro versos, concertantes (primero, y quarto) (segundo, y tercero) la misma consonancia avrà en las dos Mudanças, y la Buelta serà semejante a los dos versos ultimos de la Cabeza [...]”⁹

Margit Frenk nos proporciona un ejemplo ilustrativo sobre esta forma básica del villancico tomado del cancionero de Gaspar Fernandes (tabla 1). Como puede verse en este ejemplo, la letra del villancico se ajusta exactamente a la definición formal común del villancico de Díaz Rengifo.

Es así como el villancico alcanza ya en el Siglo de Oro de la literatura española su punto culminante en cuanto a forma literaria. No obstante, cabe anotar que esto ocurre cuando el género religioso apenas empieza a desarrollarse y a cobrar fuerza en el Nuevo Mundo. Como nos lo explica Frenk, en el siglo XVII este aspecto formal literario del villancico, aunque no cayó en desuso, como lo muestra el ejemplo citado, dejó de ser un aspecto primordial en las composiciones, dando paso al aspecto funcional: difusión y consolidación de la fe católica. Sin importar mucho la forma poética, el término villancico pasó a designar cualquier composición poético-musical para ser cantada en importantes festividades de la Iglesia. De tal manera que el término señalaba su aspecto religioso llegando a asumir cualquier otra forma, como la del romance o el soneto u otras formas de rima¹⁰.

⁸ Díaz Rengifo, p. 41.

⁹ Díaz Rengifo, p. 32.

¹⁰ Krutitskaya, pp. 31–32.

<i>cabeza</i>		– Hombre, pues coméis la renta del pan de Dios, decid cómo. – Señor, si como o no como, a Dios he de dar la cuenta.	A B B A
<i>mudanza 1</i>	}	–¿Sabéis lo que a Dios le cuesta aquesse pan que coméis? ¿No será bien que miréis, si es para vos esta fiesta, quién ha de comer y cómo, y si entráis en esta cuenta? –Señor, si como o no como, a Dios he de dar la cuenta.	c
<i>mudanza 2</i>			d
<i>vuelta</i>			c
<i>repetición vv. 3-4</i>			b a B A
	20	–Aquesse pan celestial, hombre, ¿sabéis apreciarlo y que no tenéis caudal con que podáis vos pagarlo? Quien así a comer se asienta sepa lo que come y cómo. –Señor, si como o no como, a Dios he de dar la cuenta.	e f e f a b B A
	25	–No debéis bien de saber que lo que coméis es Dios, ni tampoco quién sois vos, pues os llegáis a comer. Entremos agora en cuenta de lo que coméis y cómo. –Señor, si como o no como, a Dios he de dar la cuenta.	g h h g a b B A

TABLA 1. Villancico de Gaspar Fernandes, *Hombre, pues coméis la renta*¹¹

Las misiones y la música

Fuentes del Repertorio de San Miguel de Acatlán

Nos revela Robert Stevenson que el documento musical más antiguo de Hispanoamérica escrito en castellano se encuentra en una colección de villancicos proveniente de San Juan Ixcoi, en el actual Departamento guatemalteco de Huehuetenango. Esta colección fue concluida por Tomás Pascual, el maestro de capilla de esta localidad, el 20 de enero de

¹¹ Krutitskaya, p. 31.

1600 y abarca, entre otros, unos 20 villancicos y coplas fechadas con los años 1595, 1597 y 1599¹².

En otro de sus escritos, Stevenson señala que este documento hace parte de una colección de nueve códices y otros manuscritos de canto llano provenientes de los pueblos de San Juan Ixcoi, San Mateo Ixtatán y Santa Eulalia, entregados en el año 1963 a los misioneros Edward Moore y Daniel Jensen por estas comunidades. Estos valiosos documentos fueron conservados durante siglos por chamanes de la región, para ser usados en las celebraciones más importantes¹³.

Esta colección de documentos, a la cual Stevenson le dio la designación de Repertorio de San Miguel de Acatlán, está compuesta por trece volúmenes y dos fragmentos datados entre 1570 y 1635 y se encuentra actualmente en posesión de la Lilly Library de la Universidad de Indiana. El catálogo de la biblioteca los numera del uno al quince, poniendo en algunos de ellos el nombre de su proveniencia: Los primeros 7 volúmenes proceden de Santa Eulalia, llevan ese nombre y numerados además con las siglas M. Md. 1-7¹⁴. El No. 8 proviene de San Juan Ixcoi y el No. 9 de San Mateo Ixtatán. Estos primeros nueve son los códices descritos por Stevenson. Los documentos 10 a 12 aparecen en el catálogo sin designación alguna. El No. 13, que aparece como Santa Eulalia M.G.5, es un antifonario que data del año 1635 y no está catalogado por Stevenson¹⁵.

Según Stevenson, además de la mencionada colección de villancicos, en estos manuscritos se encuentran las composiciones europeas más antiguas que llegaron a América y comprenden música de compositores españoles (Johannes Urrede, Alonso de Ávila, Francisco de Peñalosa, Pedro de Escobar, Juan García Basurto, Diego Fernández, Matheo Fernández, Cristóbal de Morales y Pedro Pastrana), franco-flamencos (Josquin, Isaac, Mouton, Loyset y Compère)¹⁶. Por otro lado, en los manuscritos se encuentran algunas danzas, tanto instrumentales como vocales de carácter profano, que conforman el único repertorio seglar del siglo XVI descubierto hasta ahora en manuscritos del Nuevo Mundo¹⁷.

¹² Robert Stevenson, "The music of colonial Spanish America" en L. Bethell (ed.), *The Cambridge History of Latin America*, Cambridge University Press, 2008, p. 778. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521245166.021>

¹³ Robert Stevenson, "European Music in 16th-Century Guatemala", en *The Musical Quarterly*, 50 (1964), pp. 345-46, 352.

¹⁴ Indiana University, Latin American mss.—Guatemala Music, 1570-1635: Latin American mss.—Guatemala Music, 1570-1635 Papers of Various at the Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana, 2020. http://webapp1.dlib.indiana.edu/findingaids/view?doc.view=entire_text&docId=InU-Li-VAD6654

¹⁵ Baird, p. 3.

¹⁶ Stevenson, 1964, p. 345

¹⁷ Stevenson, 1964, p. 349.

La lengua predominante en los códices es el latín, pero también existen piezas, como los villancicos en lengua hispana y algunas en lenguas indígenas. Así mismo cuentan con inscripciones en español y náhuatl.

La estrategia misionera

El nacimiento de estos códices es un capítulo que se podría calificar como muy exitoso de la historia de lo que Jutta Toelle denomina “misión a través de la música” (“Mission durch Musik”)¹⁸ y que se manifiesta en la estrategia de los misioneros en su afán de profesar la religión entre los indígenas con el fin de separarlos de sus creencias propias y convertirlos a lo que los españoles consideraban como la única religión verdadera. Esta estrategia consistía en introducir a los nativos en una práctica musical, atractiva y novedosa para ellos, que estaba completamente ligada a los valores religiosos.

La historia de cómo la música y la Palabra de Dios llegó a estas tierras indígenas está documentada, especialmente en los escritos de Antonio de Remesal y Francisco Ximénez, los cuales, aunque tendenciosos por su condición de dominicos y su evidente visión eurocéntrica, nos proveen de valiosa información para ilustrar estos hechos y al mismo tiempo son un espejo del ideal misionero colonialista.

El su *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*, publicada en Madrid en 1619, el dominico Antonio de Remesal hace un recuento de cómo Fray Bartolomé de las Casas y otros misioneros de su comunidad lograron entrar a estas tierras para someter a los habitantes a la religión católica y al dominio de la Corona Española¹⁹:

Los sermones y pláticas, el misionero De las Casas exponía su idea de persuadir a los nativos usando como único medio el poder de la palabra y el evangelio, provocaban risas y burla entre los conquistadores de la provincia de Guatemala. Los pensamientos del dominico, ya publicados en su libro *De unico vocationis modo*, no eran bien recibidos por los conquistadores, especialmente por sus duras críticas en cuanto al maltrato a los indios. Con el ánimo de librarse de la amenaza que el misionero representaba para ellos, y esperando que muriera o fallara en el intento, desafiaron al padre Bartolomé diciéndole que convirtiera sus ideas en hechos, evangelizando a los indios de Tezulutlán, llamado por los nativos Tukurutrán, también escrito Tuzulutlán, o Teculután, hoy los departamentos

¹⁸ Jutta Toelle, “Da indessen die Mohren den Psalm: Lobet den Herrn alle Heiden! abgesungen“, *Historische Anthropologie*, 22, 3 (2014), pp. 334–349. <https://doi.org/10.7788/ha-2014-0304>

¹⁹ Antonio de Remesal, *Historia de la Provincia de S. Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de nuestro glorioso padre Sancto Domingo: escribense juntamente los principios de las demas provincias de esta religion de las Indias Occidentales, y lo secular de la gobernacion de Guatemala*, Madrid: Francisco de Angulo, 1619, pp. 121-141. <https://archive.org/details/historiadelaconv00reme/page/n6/mode/2up>

de Alta y Baja Verapaz²⁰. La gente que habitaba allí, según Remesal, “era el Coco de los españoles”, pues ya habían intentado someterlos infructuosamente en repetidas ocasiones. Por ello “teníanla por feroz y barbara è imposible de domar y sugetar como avian hecho a las demás Provincias”²¹

Con una cédula expedida por Alonso Maldonado en 1537, De las Casas adquirió la bendición de la Corona Española para lograr sus propósitos. En esta Cédula el misionero recibe la garantía de que los indígenas no serían sometidos al sistema de encomiendas y que ningún español podría pisar el territorio indígena en un plazo de cinco años, cosa que serviría de argumento para pactar con los nativos, que odiaban a los españoles. De esta manera, Fray Bartolomé, con sus compañeros de orden Fray Rodrigo de Ladrada y Fray Pedro de Angulo, obtuvo vía libre para realizar esta empresa descrita por Remesal con las siguientes palabras que concretizan el ideal conquistador misionero:

“hacer que voluntariamente se hiziessen vasallos del Rey de Castilla, y como à tal Señor suyo le tributassen conforme su posibilidad: à enseñarles y predicarles la Fè de Cristo Nuestro Señor y que con las obras diessen muestras de lo que en ellos aprovechava la Religión Christiana, y esto sin ruydo de armas ni soldados, sino con sola la palabra de Dios y razones del santo Evangelio”²².

A este propósito se añadió la utilización de la música y la poesía como medio de propagación de la religión: Los misioneros, que conocían bien la lengua de los nativos, a partir de textos bíblicos “hicieron unas trovas, o versos del modo que la lengua permitia con sus consonancias è intercadencias, medidos como a ellos les parecio que hazian mejor sonido al oydo”²³

El siguiente paso de los dominicos en cuestión fue el recurrir a indígenas ya evangelizados que servirían para introducir la información cristiana a las comunidades aún no colonizadas. Estos cantares fueron enseñados a cuatro mercaderes nativos cristianos, muy conocidos por los habitantes de Tezulutlán, dado que varias veces al año visitaban la zona:

“Con gran cuydado enseñaron los Padres à estos quatro Indios que eran Christianos, las coplas ò versos que avian compuesto, y ellos con el gusto de la sustancia y el modo de ellos nunca oydo ni visto, los decoraban que no avya mas que pedir, aunque se tardó en esto casi asta mediado Agosto de este año de mil y quinientos y treynta y siete”²⁴

²⁰ Dieter Lehnhoff, *Espada y Pentagrama. La música polifónica en la Guatemala del Siglo XVI*, Ciudad de Guatemala: Centro de Reproducciones Universidad Rafael Landívar, 1986, p. 67. En http://biblio3.url.edu.gt/publiclg/lib/2016/10/esp_pent/cap/0.pdf

²¹ Remesal, p. 122.

²² *Ibid.*, p. 122.

²³ *Ibid.*, p. 124.

²⁴ *Ibid.*, p. 124.

Al convertirse en intérpretes, los indígenas asimilan la música europea, proveyéndola de elementos propios (“los decoraban que no había más que pedir”). Por otro lado, recurren a instrumentos autóctonos en sus presentaciones:

“Entre tanto los Mercaderes pidieron un teplanastle, que es un madero hueco con cierta forma de averturas ò resquicios por donde sale la voz, instrumento musico de los indios, por tocarse algo sordo por su hechura, y con unos palillos aforrados en paño à modo de atambor, para levantarle de punto, sacaron las xonajas y cascabeles que llevaban de Guatemala, y al son destes instrumentos començaron a cantar las coplas y versos que trayan decorados”²⁵.

Según la interpretación de Remesal, los resultados del proyecto de fray Bartolomé fueron contundentes. La absoluta novedad del estilo musical y poético, la interpretación con instrumentos y la cantidad de nuevas historias con contenido mítico y religioso surtieron el efecto esperado:

“El nuevo empleo de los Mercaderes, la novedad del ejercicio de hazerse músicos, cosa que jamás avian usado en aquel parage. El nunca haber oydo tal genero de instrumentos juntos, ni con tal armonía y consonancia, y el dezirseles cosas que jamas avian caído en su imaginación. De como avia sido criado el mundo, como el hombre avia pecado y como para bolver al Parayso fue menester, presupuesta la ordenación divina que el Hijo de Dios muriese, y lo demás que de su vida oyan. Como nació de Madre Virgen, y los milagros que hizo. Y sobre todo el dezirles que los Idolos eran demonios y malos los sacrificios que se les hazian, particularmente matar hombres por agradarlos: causó tanta admiración al Cazique, y à los principales del lugar, con toda la demás gente que los avia oído, [...] que les dieron nombre de Embaxadores de nuevos Dioses. Porque a Cristo Señor Nuestro que ellos le nombravan por tal, nunca jamas le avian oydo”²⁶.

El cacique de la comunidad quedó tan positivamente sorprendido que pidió que volvieran al día siguiente a seguir cantando y “la gente que los oya se aumentò, porque ellos echaron, como se dize el sermón y acudió todo el pueblo à las coplas. Casi ocho días duraron los cantares...”²⁷

De esta manera lograron los misioneros establecer contacto con los moradores de la región, que ocupa la actual Verapaz, y preparar el terreno para su misión, que se extendería a otros territorios rurales de Guatemala, como la región de Santa Eulalia, de donde provienen los códigos musicales en cuestión.

El procedimiento de colonización se realizó por medio de una política llamada de *congregación* o *reducción* a poblados llevada a cabo por los dominicos en el noroccidente de Guatemala. Su objetivo era fundar nuevos pueblos para reunir a los nativos dispersos en el territorio, mantener el control sobre ellos, hacer más práctico el gobierno y facilitar la labor

²⁵ *Ibid.*, p. 136.

²⁶ *Ibid.*, p. 136.

²⁷ *Ibid.*, p. 136

de catequización. A pesar de muchas dificultades, en las cuales no entramos en detalle, los dominicos alcanzaron sus objetivos fundando comunidades cuya vida giraba en torno a la religión²⁸.

Los códices encontrados en 1964 son una evidencia de ello. Particularmente el códice M. Md. 7 ofrece una muestra significativa de la música empleada por los misioneros e indígenas de estas jurisdicciones en las festividades religiosas. Este manuscrito contiene treinta y siete piezas, de las cuales treinta y cuatro están a cuatro voces. Casi las dos terceras partes del códice son villancicos en castellano. Contiene además algunas piezas en latín, tres sencillos cánticos en lengua indígena a varias voces y dos piezas instrumentales.

Tomás Pascual y el códice Santa Eulalia M. Md. 7

La autoría de la mayoría de los códices es incierta. No obstante, cuatro de ellos contienen inscripciones que dan a conocer el nombre de sus autores y del lugar de su procedencia: Los documentos más antiguos, M. Md. 1 y M. Md. 2 del año 1582 vienen firmados por Francisco de León, maestro de capilla de Santa Olaya (Santa Eulalia). Los códices M. Md. 5 y M. Md. 7 los firma Tomás Pascual, maestro de Capilla de San Juan Ixcoi, quien probablemente fue alumno de Francisco de León²⁹.

En el folio 11r del códice M. Md. 7, objeto de nuestra investigación, aparece una inscripción en náhuatl, la lengua franca de la región. El texto nos revela el autor y la fecha en que se terminó de copiar el códice. (ver fig. 1).

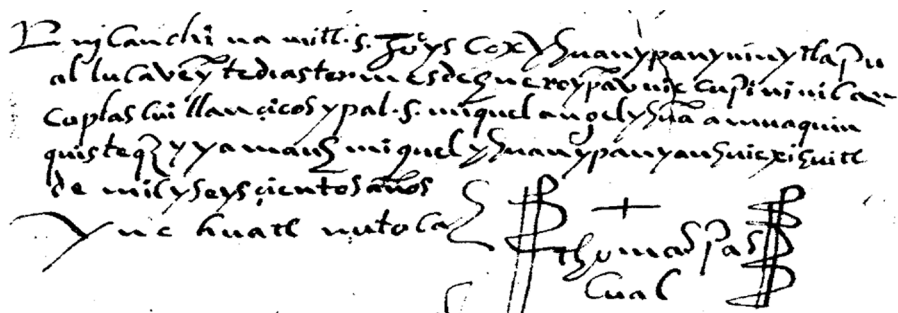


FIGURA 1. Inscripción del códice Santa Eulalia M. Md. 7. f. 11r³⁰

²⁸ Lehnhoff, pp. 71–72.

²⁹ Baird, p. 3.

³⁰ Baird, p. 55.

La traducción del texto nos la proporciona Jesús Gonzalo López:

“Aquí en la villa de San Juan Ixcoi y en este libro, el día 20 del mes de enero, copié coplas y villancicos para San Miguel Arcángel y Otros (Santos). En el año 1600 y yo firmo: Tomás Pascual”³¹.

Sobre Tomás Pascual, quién según esta inscripción copió el códice M. M7, se sabe muy poco. Según las investigaciones de Stevenson, Pascual estuvo activo como maestro de capilla de 1595 a 1635³². Stevenson también supone que muchas de las piezas del códice fueron compuestas por él. Del hecho de que la inscripción esté en Náhuatl y además tres de las coplas estén en lenguas regionales, se puede deducir que era un indígena. A estos argumentos se le añade el manejo del habla castellana por parte de Tomás Pascual, cuya escritura revela que este idioma no era su lengua materna³³.

El idioma empleado por Pascual en la inscripción es la forma clásica de Náhuatl, enseñada a los dominicos por los nahuas de México central, lo que hace pensar que Tomás Pascual aprendió esta lengua de los dominicos³⁴.

Sobre la profesión de Tomás Pascual podemos adquirir información en los relatos de Thomas Gage, un religioso que viajó por esos territorios precisamente en la época en que vivió Pascual. Gage cuenta que al maestro de capilla le llamaban fiscal. El fiscal era asistente del párroco y una persona que ejercía el poder en los poblados indígenas, pues era el encargado de ejecutar la justicia en nombre de la Iglesia, ya que el noroccidente de Guatemala era una jurisdicción religiosa. Era él quien debía enseñar a cantar leer y escribir en la escuela. En cuanto a las actividades musicales era responsable de dirigir a los cantores, las trompetas y chirimías. Esos instrumentos no solamente se tocaban en los servicios religiosos, sino también para recibir a personalidades en el pueblo y, según Gage, dominaban tan bien como los españoles. El fiscal tenía asimismo la obligación de acompañar musicalmente los servicios religiosos, que se celebraban por las mañanas y por las tardes. Él, como todos los que servían a la Iglesia, estaban exentos de los trabajos impuestos por los españoles³⁵.

³¹ Jesús Gonzalo López, “Notas al programa. Segundo Concierto: Siete obras de los Cantorales de Santa Eulalia”, en Fundación Juan March (ed.), *Ciclo de Música Iberoamericana*, Madrid, 1992, p. 35. <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc355.pdf>

³² Stevenson, 1968, p. 206.

³³ Stevenson, 1964, pp. 347–348.

³⁴ Laura Matthew y Sergio Romero, “Nahuatl and Pipil in Colonial Guatemala: A Central American Counterpoint”, *Ethnohistory*, 59, 4 (2012), p. 767. <https://doi.org/10.2307/23274572>

³⁵ Lehnhoff, p. 80.

Los villancicos de San Juan Ixcoi

El objeto de investigación en este trabajo se concentra en una parte del repertorio del códice M. Md. 7: Los villancicos. Para su análisis partimos de la transcripción hecha por Baird en su tesis de maestría. Además de ello, se cuenta con la transcripción de tres villancicos hecha por Stevenson³⁶.

Los estribillos de estas piezas son composiciones homofónicas basadas en la declamación silábica y están escritas a cuatro voces usando exclusivamente las consonancias básicas (unísono, quinta, tercera y sexta) o sus compuestas. Expresado en lenguaje musical moderno, por lo general estas consonancias se presentan en los villancicos como tríadas en estado fundamental con la duplicación de una nota en una de las voces. El uso del contrapunto imitativo es escaso y los estribillos donde se presenta finalizan en homofonía. El ritmo es ternario o binario y prevalece el uso del ternario. Las melodías se mueven básicamente por grados conjuntos en un ámbito que no sobrepasa la octava, predominando una extensión de quinta o sexta. La música de las coplas está escrita generalmente para la voz del tiple, aunque en algunos villancicos está concebida para dos voces de tesitura más baja. Salta a la vista que algunos villancicos comparten una misma música: Un caso extremo es el de un patrón musical que es usado en 6 villancicos, del cual, a continuación, se hará un análisis tanto poético como musical.

Un molde musical para seis villancicos

De la sagrada maria que oi nacio, Oy es dia de placer y de cantar, De la hermosa Rebeca, Forçado de amor de amores, Alegria pecadores y Desde el cielo bajo Dios, que Baird respectivamente y en su orden los numera con las cifras 6, 10, 19, 20, 21 y 22, presentan la misma música. Las diferencias se reducen a unas mínimas adaptaciones rítmicas al texto y a un cambio en cuatro notas del tenor, que en el quinto compás pasa a doblar el Altus en cuatro de los seis villancicos. Debido a la importancia que se le da a esta música en el códice, al aparecer tan repetidamente, se tomará como ejemplo para hacer un análisis tanto de sus textos poéticos como de la composición musical desde el punto de la forma.

Forma poética

Dado que los seis villancicos comparten una misma música, obviamente su estructura poética debe ser muy semejante en cuanto a la métrica y número de versos. Esto nos permite

³⁶ Stevenson, 1964, pp. 347–350.

hacer un análisis comparativo de los seis textos, que aquí se transcriben tal y como aparecen en la tesis de Baird, sin hacer ningún tipo de corrección (tabla 2):

FORMA MUSICAL	DE LA SAGRADA MARIA		OY ES DIA DE PALCER		DE LA HERMOSA REBECA		FORMA POÉTICA	
A	De la sagrada maria que oi nacio naço el sol (x3) que dios embio	A B B	Oy es dia de palcer y de cantar via todos (x3) a bailar		A B B	De la hermosa Rebeca ha escogido nuestro zacob (x3) el su vestido	A B B	A Cabeza
B	el sol en su naçimiento la tiniebla expelio maria que lo pario que dios in corompimiento	c d d c	Regozamos este dia por ser: de tan[to] palcer Pus en el tenemas: que bre misterios de garn alegria		c d d c	Alegria pues que bes pecador lo que [e] Res pues lo que eres se hizo y te hizo lo que [e]lles	c c d c	B Pies Mudanza 1 Mudanza 2
A	de la que gano el contento <i>que oi nacio naço el sol (x3) que dios embio</i>	c B B	començemos con melodia y de cantar via todos (x3) a bailar		c B B	De esau siendo quienes ha escogido nuestro zacob (x3) el su vestido	d B B	Vuelta Repetición
A	Estribillo		Estribillo		Estribillo			A Cabeza
	f. 5v-6r		f. 9v-10r		f. 19v-20r			
FORMA MUSICAL	FORÇADO DE AMOR DE AMORES		ALEGRIA PECADORES		DESDE EL ÇIELO BAJO DIOS		FORMA POÉTICA	
A	Forçado de amor de amores dios embia llena de gracia (x3) a maria	A B B	Alegria pecadores Ques nacida de quien naze (x3) nuestra vida		A B B	Desde el çielo bajo Dios su veniDa fue por danos (x3) siempre vida	A B B	A Cabeza
B	escogio la soberano toda limpia toda hermosa mas que lirio ni que Rosa y en ella se hizo humano	c d d c	de la Real generacion de david y de juda naze ota que nos da nuestra eterna redemçion		c d d c	bazo de la sumaltura por hazerse ygal a nos el eterno y sacro dios hizose hombre en su natura	c d d c	B Pies Mudanza 1 Mudanza 2
A	es dios y nuestro hermano <i>el que embia llena de gracia (x3) a maria</i>	c B B	maria consolacion escogida de quien naze (x3) nuestra vida		c B B	en maria virgen pura su venida fue por danos (x3) siempre vida	d B B	Vuelta Repetición
A	Estribillo		Estribillo		Estribillo			A Cabeza
	f. 20v-21r		f. 21v-22r		f. 22v-23r			

TABLA 2. Seis villancicos para una misma música. Análisis de la forma poética y musical.

La *cabeza* consta de tres versos, el primero y el último son versos de redondilla mayor (octosílabos) mientras que el segundo es quebrado (cuatro sílabas). El principio del tercer verso (cuatro sílabas) se repite tres veces, lo que, como veremos, repercute en la composición musical.

Los *pies* están compuestos por siete versos con una *mudanza* de cuatro y la *vuelta* de un solo verso, el quinto, no repite la rima del primer verso de la cabeza, tal como lo dicta la ya citada regla de Díaz Rengifo, sino la rima del último verso de la *mudanza*. El sexto y séptimo verso actúan como *repetición*, es decir, son idénticos a los dos últimos versos de la *cabeza*. La única excepción está en el villancico *Alegría pecadores*, en el cual el primer verso de la *repetición* no es igual al penúltimo de la *cabeza*, pero conserva la misma rima. Las letras de los seis villancicos que comparten la misma música han sido copiadas sin correcciones, tal y como Baird los transcribe en su tesis.

Como se puede apreciar (tabla 2), los seis villancicos son idénticos en cuanto a su estructura poética, presentándose una excepción en la *mudanza* de La hermosa Rebeca, que no presenta rimas abrazadas sino alternadas. Es de notar, como lo comenta Stevenson, que el castellano no es la lengua madre de quien puso sobre el papel, copió, estos versos³⁷. Esto se evidencia en algunas consonantes que aparecen trastocadas. La erre doble se confunde con la ere o aparece como ele y la jota como zeta. El problema en la escritura de estos y otros fonemas, como la confusión entre “t” y “d” aparece también en las letras de todos los villancicos de Tomás Pascual. Los versos de los villancicos, aunque no se pueden considerar como rimas cultivadas, cumplen con el aspecto formal que debe tener el género.

Análisis musical

Para este análisis partimos de la transcripción musical de Stevenson en la versión del villancico *Oy es día placer*, que aquí reproducimos (ej. mus.1).

El estribillo de estos villancicos abarca siete compases. Los dos primeros versos cantados por las voces de soprano y contralto cantando paralelamente por terceras concluyen en el quinto grado en octava mediada por una sexta en movimiento contrario (compases 1-3). La primera mitad del tercer verso de la cabeza se repite en los seis diferentes villancicos que comparten la misma música, consta de cuatro sílabas que se repiten tres veces. Esta repetición viene expresada musicalmente por medio del recurso de imitación: La primera vez tenor y bajo por terceras (compás 4), la segunda todas las voces (compás 5), que presentan a partir de este momento una estructura homofónica. El motivo musical resuena de nuevo por tercera vez para concluir el verso y por ende el estribillo (compás 6-7). Los cuatro versos que conforman la *mudanza* de la copla son cantados por el tiple solo, cuatro compases con repetición, para retomar en la *vuelta* la melodía inicial a dos voces del estribillo y terminar con los dos versos finales (*repetición*) continuando con la melodía del estribillo. Es de notar la diferencia de forma entre poesía y música: mientras la poesía presenta la forma A-B-A, la música se muestra con la forma A-B-A-A.

³⁷ Stevenson, 1964, p. 347.

♩ = ♩' [clefs: F3, C3, C3, C1]

Oy es di - a de pla - cer y de can - tar vi - a to - dos

vi - a to - dos vi - a to - dos a bai - lar. *coplas* Re - go - za - mos pus en el te -

[*Fine*]

es - te di - a por ser de tan pal - cer [placer] gran a - le - gria. ne - mos que buen mis - te - rios de [D. C.]

EJEMPLO MUSICAL 1. Códice Santa Eulalia M. Md 7: Oy es día de placer. f. 9v-10r³⁸

Técnicas de Composición

Homofonía

Estos dos últimos compases del estribillo nos revelan una importante información acerca de la técnica usada en el códice de Pascual para componer pasajes homofónicos (ej. mus. 1). La homofonía es una característica fundamental de los villancicos y el acompañamiento silábico de los textos poéticos facilita su comprensión. Para analizar la homofonía se ha realizado un análisis de la relación interválica (ver ej. mus.1) entre las voces, donde, aquí y en las ilustraciones posteriores, las cifras situadas en la parte superior de cada voz expresan el correspondiente intervalo que dicha voz tiene con el tiple. En este análisis se constata que la composición está basada en series de intervalos intercalados: Entre el tiple y el bajo se alternan los intervalos de duodécima y décima terminando con un intervalo de decimoquinta (doble octava). Igualmente, entre el tiple y el tenor se verifica que los intervalos que las caracterizan son la quinta y sexta, los cuales se alternan. En esta secuencia aparecen intercalados dos intervalos de octava. El uso de la octava alfinal o insertada entre

³⁸ Stevenson, 1964, p. 347.

series de intervalos fijos se evidencia en todos los villancicos del códice. La relación interváltica entre el tiple y el contralto está marcada por la tercera, apareciendo sextas cuando hay octavas entre el tenor y el tiple.

EJEMPLO MUSICAL 2. Oy es día de placer. Análisis interváltico del final del estribillo (compases 6-7).

Las series de intervalos entre las voces son un factor determinante en los villancicos de Tomás Pascual y el sistema ilustrado en este corto ejemplo de dos compases se extiende a través de toda la colección presentada por el códice. Observando el uso de esta técnica en algunos pasajes de los villancicos de San Juan Ixcoi puede deducirse el patrón que rige este sistema, el cual se presenta en tabla siguiente (tabla 3), que explica los intervalos que cada una de las voces debe seguir con respecto al tiple:

	INITIALIS	SERIE DE INTERVALOS FIJOS	FINALIS
Contralto	4ª	3ª....	6ª, 4ª
Tenor	6ª	5ª-6ª, 5ª-6ª ...	8ª, 6ª
Bajo	8ª, (15ª), 10ª, 12ª	12ª-10ª, 12ª-10ª....	15ª, 8ª,10ª, 12ª

TABLA 3

Además de las series de intervalos fijos, se han añadido a esta tabla los intervalos usados por Pascual para iniciar o terminar una frase o composición. Observando estos intervalos se puede verificar que todos son consonancias: la octava, la quinta y la tercera con sus inversiones y sus compuestos.

El compositor hace uso de algunas variantes para dar diversidad a sus piezas. El villancico *Victoria, victoria quien a vençido*, que encabeza la colección del código (ej.mus. 3) nos trae una de estas variantes, que es sin duda la más usada en todos los villancicos de Pascual y donde la serie de intervalos que define la melodía del bajo son las décimas intercaladas con las octavas.

The image displays a musical score for the villancico "Victoria, victoria quien a vençido". It consists of two systems of four staves each. The top staff in each system is the vocal line, with lyrics written below it. The bottom three staves are the guitar accompaniment. Below the notes in the vocal and guitar parts are numbers representing intervals. The first system covers the lyrics: "Vic - to - ria vic - to - ria quien a ven - çi - do el gran mi - guel que ven - cio". The second system covers: "A luz - bel el a - tre - bi - do y ven - cien - do del trium - pho".

EJEMPLO MUSICAL 3. *Victoria, victoria quien a vençido*. Análisis interválico³⁹.

Este villancico de nombre *Victoria victoria*, fue compuesto para las fiestas del arcángel San Miguel. El ejemplo musical 3 muestra el estribillo completo y, como en la figura anterior, la relación interválica de cada una de las voces con respecto al tiple. En este ejemplo los intervalos decisivos para la generación del bajo son la décima y la octava. Las otras voces no presentan claridad en cuanto a su relación interválica. Se podría decir que el tenor se caracteriza por las sextas, que el compositor mezcla con octavas y décimas. La relación interválica entre el contralto no presenta una serie de intervalos que la puedan definir. Evidentemente el compositor ha compuesto la voz del contralto libremente. Añadiendo

³⁹ Transcripción Baird, p. 145.

los intervalos usados al inicio y al final de cada una de las dos frases del estribillo, el patrón usado se resume de la siguiente manera:

	INITIALIS	SERIE DE INTERVALOS FIJOS	FINALIS
Contralto	4ª, 8ª	composición libre	4ª
Tenor	6ª, 3ª	6ª con inserción arbitraria de 8as. y 10as	6ª, 8ª
Bajo	8ª, 10ª	8ª-10ª, 8ª-10ª....	8ª, 10ª

TABLA 4

Nos enseñan los maestros de la época, como Tomás de Santa María, que, para composiciones menores, como los villancicos, primordialmente se usan las cuatro consonancias básicas. Esto quiere decir que el acompañamiento de las letras del villancico se basa en el uso de octavas, quintas, terceras y sextas, y si se ajustan a la composición sus inversiones y sus compuestos, cuidando de no usar dos consonancias perfectas consecutivamente⁴⁰. Además, recomiendan igualmente que las principales (octava, tercera y quinta) aparezcan en cada uno de los acordes, que ellos llaman consonancias. De tal manera que, en una composición a cuatro voces, obteniendo la voz del bajo, sería más o menos sencillo escribir las voces del tenor y del alto agregando las consonancias que faltan y eventualmente duplicando una de ellas, según lo pida la composición y teniendo en cuenta el movimiento de las otras voces. Para ello se puede recurrir a inserción de octavas o cambios interválicos en el tenor. Al componer la voz del contralto el autor pasó por alto algunas de estas normativas: entre la cuarta y quinta nota ha repetido el intervalo de octava entre el soprano y el alto, es decir que se presenta un movimiento paralelo de la misma consonancia perfecta. Además de ello, vemos un intervalo de segunda entre tenor y contralto. Sin embargo, la incógnita mayor es la cadencia final, cuyos dos últimos acordes son un acorde de sexta que termina en otra tríada en segunda inversión. La razón de esta evidentísima falta solo podemos sospecharla. Podría ser un error del copista o del propio compositor, pero también podría ser un error de la transcripción. Lo cierto es que, siguiendo la secuencia de intervalos usando una décima en el bajo y no una decimoquinta, se llegaría a la cadencia usual. Prescindiendo de este último problema, tal vez las otras faltas pueden explicar por qué los villancicos del códice responden a sistemas de composición sencillos. Evidentemente se trata de músicos no profesionales. Por un lado, es factible que entre los misioneros que trabajaron

⁴⁰ Tomás de Santa María, *Libro llamado arte de tañer fantasia*, Valladolid: Francisco Fernández de Córdova, 1565, pp. 5-6. [https://imslp.org/wiki/Arte_de_Ta%C3%B1er_Fantasia_\(Santamar%C3%ADa%2C_Tom%C3%A1s\)](https://imslp.org/wiki/Arte_de_Ta%C3%B1er_Fantasia_(Santamar%C3%ADa%2C_Tom%C3%A1s))

con Fray Bartolomé de las Casas no había ninguno que fuera ducho en las artes de la composición. Por otro lado, se puede asumir que el compositor o los compositores de algunos villancicos del código eran aprendices. En su labor de enseñarles a los indígenas la música europea, los misioneros recurrieron a métodos de composición que, aunque no produjeran obras de gran valor artístico, sirvieran para realizar obras polifónicas que, sin aspiraciones artísticas elevadas, pudieran cumplir con las exigencias de las festividades y oficios litúrgicos de las remotas y pequeñas parroquias fundadas y gobernadas por la Iglesia.

Estos sistemas para acompañar una melodía existente a varias voces están documentados en tratados teórico-musicales de la época, como lo son el *Melopeo* y *el Maestro* de Pietro Cerone (1613), *La Introduziona* de Vicentio Lusitano (1558) o *El Arte de tañer Fantasía* Tomás de Santa María (1565). Este último explica explícitamente estos dos sistemas que utilizan series de intervalos fijos entre las voces que hemos constatado en los villancicos de Santa Eulalia.

The first system of the musical score is for the piece 'No niegues virgen preciosa'. It features four staves: Tiple (Treble clef), Altus (Treble clef), Tenor (Treble clef), and Basus (Bass clef). The time signature is 3/4. The lyrics are: 'No niegues virgen preciosa tu'. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A first fingering is marked with a '1)' above the first measure.

1) Fa sostenido en el original

The second system of the musical score continues the piece. It features the same four staves. The lyrics are: 'fa vor, a qui en es-tu ser vi dor'. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A first fingering is marked with a '7' above the first measure.

EJEMPLO MUSICAL 4. Santa María: No niegues virgen preciosa, f. 43r⁴¹

⁴¹ Fiorentino, pp. 91–92.

Tomás de Santa María. El teórico español

En el folio 43r de su *Libro llamado Arte de tañer Fantasía*, Tomás de Santa María escribe:

“La otra manera de tañer el contra alto tercera del tiple, solamente sirve para sonetos y villancicos, y cosas semejantes, y así es cosa de poco arte, lo qual comunmente se usa, entre hombres y mugeres que no saben de música”⁴².

Seguidamente, y sin añadir más explicaciones da un ejemplo práctico de cómo hacerlo recurriendo al villancico No niegues virgen preciosa. A este ejemplo, transcrito por Giuseppe Fiorentino, se le ha añadido el análisis interválico para hacer notoria así la relación entre las voces (ej. mus. 4).

Este sistema coincide exactamente con el utilizado por Tomás Pascual en el primer ejemplo analizado en este trabajo (ej. mus. 1). Los intervalos fijos que lo definen tal como los describe la siguiente tabla (tabla 5) son: entre bajo y tiple la serie de duodécimas y décimas, entre tenor y tiple la de quintas y sextas y, finalmente, el movimiento en terceras paralelas del tiple y el contralto.

	INITIALIS	SERIE DE INTERVALOS FIJOS	FINALIS
Contralto	3ª	3ª....	unísono
Tenor	5ª	5ª-6ª, 5ª-6ª ...	4ª
Bajo	12ª	12ª-10ª, 12ª-10ª....	15ª

TABLA 5

Santa María incluye también en su tratado el sistema para acondicionar a cuatro voces una melodía en el soprano utilizando intervalos de décimas y octavas para realizar la voz del bajo. Él expone en su libro diez maneras para acompañar *arreo*. El arreo es entendido por Santa María como el movimiento por segundas en una melodía. El segundo método usado en las composiciones del código de Tomás Pascual viene expuesto por Santa María de la siguiente manera:

“La tercera manera se hace subiendo o baxando a octavas, y dezenas, a quinzenas y dezisetenas que son sus descompuestas”⁴³.

A manera de ilustración, proporciona tres ejemplos usando las octavas y las décimas y posteriormente otros tres ejemplos con los que ilustra el procedimiento a seguir, esta vez con decimoquintas y decimoséptimas, que son, como él mismo lo explica, las mismas octavas

⁴² Santa María, f. 43r.

⁴³ Santa María, f- 21c.

y décimas separadas por una octava. Los dos primeros, que transcribimos aquí (ej. mus. 3), se basan en el uso de décimas y octavas intercaladas, uno para subir, otro para bajar. A estos ejemplos se les ha añadido el respectivo análisis interválico:

The image shows a musical score with two examples, 'Ej. 1: Subiendo' and 'Ej. 2: Bajando'. Each example consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). Below each staff is a sequence of numbers representing intervals. For 'Ej. 1: Subiendo', the intervals are: Soprano (3 4 3 4 3 4 3 4 3 6), Alto (6 6 6 6 6 6 6 7 6 8), Tenor (10 8 10 8 10 8 10 8 11 10 15), and Bass (8 10 8 10 8 10 8 12 11 10 8). For 'Ej. 2: Bajando', the intervals are: Soprano (4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4), Alto (6 6 6 6 6 6 6 6 7 6 6), Tenor (8 10 8 10 8 10 8 12 11 10 8), and Bass (8 10 8 10 8 10 8 12 11 10 8).

EJEMPLO MUSICAL 5. Tomás de Santa María: Tercera manera de hacer arreo. Ej. 1 y 2⁴⁴

Este análisis da a conocer las series de intervalos a usar. Además de la serie de décimas y octavas entre el tiple y el bajo, se observa un movimiento paralelo, marcado por sextas entre el tenor y el tiple. La melodía del contralto, en cambio, está definida por una serie de terceras y cuartas. En esta explicación práctica de Santa María para hacer *arreo* es reconocible el modelo de composición del villancico *Victoria, victoria* analizado en el ejemplo musical 2. Resumiendo, las reglas de Santa María para hacer arreo son las siguientes:

	INITIALIS	SERIE DE INTERVALOS FIJOS	FINALIS
Contralto	3 ^a , 4 ^a	3 ^a -4 ^a ...	6 ^a , 4 ^a
Tenor	6 ^a	6 ^a ...	8 ^a , 6 ^a
Bajo	10 ^a , 8 ^a	8 ^a -10 ^a , 8 ^a -10 ^a	15 ^a , 8 ^a

TABLA 6

⁴⁴ Santa María, f. 21v.

Estos dos sistemas para acompañar melodías que se mueven por grados conjuntos marcan casi la totalidad de los villancicos y otras composiciones del códice. Por regla general vienen aplicadas las dos técnicas en una misma composición. La serie 10^a-8^a es la más usada, prefiriéndose en no pocas ocasiones la serie 12^a-10^a para algunos inicios y cadencias. Estos sistemas, basándose en series de intervalos fijos, son poco flexibles. Al mismo tiempo, son prácticos y garantizan la creación casi automática de las tres voces que han de acompañar una melodía cumpliendo la normativa establecida. Aplicándolos, no aparecerán consonancias perfectas paralelas, no habrá cruce de voces y garantizarán un buen final. Al preestablecer resultados, se caracterizan, tal y como lo dice Santa María, por “cosa de poco arte” y no requieren la creatividad de un compositor. En los villancicos del códice, el autor trata de ganarse libertad insertando intervalos de octava entre las series voces y alterando el orden establecido, especialmente en la línea melódica del contralto. Desgraciadamente no siempre con buenos resultados. No obstante, el valor de este códice no está en la calidad de su música o en las destrezas de su(s) compositor(es). Lo que lo hace significativo es su singularidad. Esta fuente es tal vez el único documento de música religiosa que revela las prácticas musicales europeas de la música de uso cotidiano ya usadas muchos años antes en conocidas canciones de moda o danzas como la *ballatta* italiana. El códice Santa Eulalia M. Md. 7 no solo trae muestras de métodos de composición establecidos para hacer música de una manera fácil, sino también el uso de un modelo europeo muy usado en toda la música europea: “La Folia”.

La Folia

El modelo de la Folia

La Folia alcanzó su popularidad en Europa durante el renacimiento y el barroco y se usó como modelo para composiciones tanto vocales como instrumentales y también para la composición de danzas.

Este modelo conocido por sus típicas secuencias de acordes i-V-i-VII-III-VII-i-V-i para la ‘Folia tardía’ y i-V-i-VII-i-V-i que caracterizan la así llamada ‘Folia temprana’, según las denominaciones de Richard Hudson, aparece en numerosas piezas musicales del repertorio europeo. El esquema de la ‘Folia temprana’ aparece mucho antes de 1577, fecha en que aparecería la primera pieza musical con el nombre “Folia”, recogida por Francisco Salinas y publicada en su *De música libri septem*. La ‘Folia temprana’ se manifiesta en muchas variantes en cuanto a su estructura armónica y rítmica⁴⁵.

⁴⁵ Fiorentino, pp. 4-6.

Giuseppe Fiorentino, haciendo un análisis sistemático de un extenso repertorio que va desde finales del siglo XV hasta ya entrado el siglo XVII y basándose en investigaciones anteriores y en tratados teórico-musicales del siglo XV y XVI, explica que esta secuencia de acordes fue originada por “la aplicación de un proceso de composición-improvisación que genera intervalos predecibles y repetitivos a unas melodías que también son predecibles y repetitivas”⁴⁶. El proceso de composición e improvisación mencionado por Fiorentino no es otra cosa que los sistemas de composición explicados por Santa María y el mismo que se refleja en el código M. Md. 7 de Santa Eulalia. Según Fiorentino este método de convertir una melodía a un espectro sonoro homofónico a cuatro voces tiene sus inicios a finales del siglo XV y aparece ya en los escritos de Guilielmus Monachus y fue explicado también por otros teóricos como Pietro Aaron (*Libri tres de intitutione harmónica*, 1516) y Tomás de Santa María (*Libro llamado el arte de hacer fantasía*, 1565). Las melodías “predecibles y repetitivas” son en realidad cuatro fórmulas melódicas determinadas que Fiorentino deriva de sus investigaciones y que sirven como base para los dos esquemas armónico-melódicos de la Folia que Fiorentino extrajo de sus análisis. Estas melodías se muestran en la ilustración 9. Para ilustrar la relación que tienen estas melodías con las técnicas de composición usadas en el código Santa Eulalia M. Md. 7 se añade la voz del bajo generada por medio de las dos fórmulas de series interválicas explicadas anteriormente.

i V i VII III VII i V i
 i V i VII i V i
 i V i VII III VII i V i
 i V i VII i V i

EJEMPLO MUSICAL 6. Melodías que generan los esquemas de la Folia, con su bajo correspondiente. Izquierda ‘Folia tardía’. Derecha, ‘Folia temprana’⁴⁷.

⁴⁶ Fiorentino, p. 211.

⁴⁷ Fiorentino, p. 37.

En la ilustración se puede observar que en las melodías de la parte superior se utiliza la serie 12^a-10^a para generar el bajo, que al mismo tiempo coincide con el esquema armónico de la Folia: la ‘Folia tardía’ a la izquierda, la ‘Folia temprana’ a la derecha. Los resultados son los mismos con las melodías de la parte inferior del ejemplo, solo que esta vez se ha usado la serie de intervalos fijos 8^a-10^a para generar la voz del bajo.

Tanto las melodías de la ‘Folia tardía’ como las melodías de la ‘Folia temprana’ están estrechamente relacionadas entre sí, pues generan el mismo bajo y, además, superpuestas son también consonantes sin importar cuál está en la voz superior, tal como se aprecia en el siguiente ejemplo musical:

The image displays four systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and a line of Roman numerals below. The first two systems show superimposed melodies. The last two systems show inverted upper voices. Fingerings and interval numbers are provided for each note.

System 1 (Top Left): Treble clef: (D) E F G A B C D (D). Bass clef: (G) A B C D E F G (G). Roman numerals: i V i VII III VII i V i. Fingerings: 1 3 3 3 3 3 3 3 1. Interval numbers: 8 12 10 12 10 12 10 12 8.

System 2 (Top Right): Treble clef: (D) E F G A B C D (D). Bass clef: (G) A B C D E F G (G). Roman numerals: i V i VII i V i. Fingerings: 1 3 3 3 3 3 1. Interval numbers: 8 12 10 12 10 12 8.

System 3 (Bottom Left): Treble clef: (D) E F G A B C D (D). Bass clef: (G) A B C D E F G (G). Roman numerals: i V i VII III VII i V i. Fingerings: 8 6 6 6 6 6 6 8. Interval numbers: 8 10 8 10 8 10 8 10 8.

System 4 (Bottom Right): Treble clef: (D) E F G A B C D (D). Bass clef: (G) A B C D E F G (G). Roman numerals: i V i VII i V i. Fingerings: 8 6 6 6 6 6 8. Interval numbers: 8 10 8 10 8 10 8.

EJEMPLO MUSICAL 7. Arriba. Esquema con melodías superpuestas y bajo correspondiente. Abajo: El mismo esquema con las voces superiores invertidas.

En la parte superior se presentan ambas melodías a distancia de terceras mientras que el bajo sigue la secuencia interválica 12^a-10^a con respecto a la voz superior. La parte inferior nos muestra las dos mismas melodías, con voz intercambiada y a separadas por sextas. Esta vez han sido generadas usando la serie de intervalos 8^a-10^a entre la primera voz entre el tiple y el bajo. De donde se puede deducir que en ambos métodos se trata de un mismo sistema, en el que cada una de las voces puede estar en el tiple sin alterar el sistema. La única diferencia es que se invierten los intervalos que las separan, de donde queda claro que se trata de un contrapunto invertible.

A partir de estos razonamientos Fiorentino elabora un cuadro esquemático de las dos Folías, dándoles el nombre de esquema armónico melódico α , para la ‘Folía tardía’ y β , para la ‘Folía temprana’. Estos esquemas los representa Fiorentino de la siguiente manera:

The image shows four musical staves in treble clef, each with a sequence of notes and chords. The first two staves are labeled α and the last two are labeled β . Each α staff has two variants: 'serie melódica y' and 'serie melódica x'. Each β staff has two variants: 'serie y' and 'serie x'. The notes are connected by dashed lines. Below each staff, Roman numerals are written: (i) V i VII III III VII i V (i) for α and (i) V i VII i V (i) for β . The α variants are further divided into two symmetrical parts, α_1 and α_2 .

EJEMPLO MUSICAL 8. Los esquemas armónico-melódicos α y β .⁴⁸

Como se aprecia, Fiorentino da una denominación a cada una de las dos melodías: “serie melódica y” y “serie melódica x”. También divide tanto las melodías como el bajo (representado en romanos) en dos partes simétricas. Es también de notar que la primera y la última nota, así como el acorde que forman se especifican entre paréntesis, ya que en la práctica pueden o no aparecer. Fiorentino advierte que estos esquemas armónico-melódicos son flexibles. Las melodías pueden tener cambios rítmicos y pueden adaptarse según con venga los textos poéticos. Además, añade que pueden aparecer acordes adicionales como en cadencias finales (i-iv-V-i) o simplemente la repetición de una pareja de grados.

La Folia en los villancicos de San Juan Ixcoi

Este esquema no era desconocido para los indígenas de San Juan Ixcoi. Como veremos a continuación, el códice Santa Eulalia M. Md. 7 documenta este modelo. Se han encontrado cuatro villancicos que presentan una afinidad con la Folia: *Asi andando* (11), *Aquestan tonceria* (23-1), *O virgen maría* (28), *Maria Magdalena* (31)⁴⁹. Hay que anotar que

⁴⁸ Fiorentino, p. 37.

⁴⁹ Los números entre paréntesis corresponden a la numeración de Baird.

los dos últimos comparten la misma música. Para nuestro análisis hemos escogido el villancico *Asi andando* y una danza instrumental que se encuentra en el códice.

El villancico de Navidad *Asi andando* (No. 11, f. 10v) que celebra el parto de la Virgen es una muestra de ello. El modelo de la Folia define totalmente la música del estribillo del villancico, el cual se reproduce en ejemplo musical 7 con su respectivo análisis interválico y su esquema armónico en romanos.

The image shows a musical score for a villancico. It consists of two systems of music. The first system contains measures 1-6, and the second system contains measures 7-12. The vocal line is in the soprano part, and the guitar accompaniment is in the bass part. The lyrics are written below the vocal line. The analysis includes rhythmic markings (x, A, 4, 3, 6, 8) and Roman numeral chord symbols (i, V, VII, iv) placed below the guitar line.

EJEMPLO MUSICAL 9. *Asi andando*. Estribillo. Análisis⁵⁰

El esquema armónico-melódico β se presenta aquí en todos sus detalles: La “serie melódica x” se encuentra en el tiple y la “serie melódica y” en el tenor, marcadas con una x (equis) debajo de cada una de las notas que las componen. Para facilitar la lectura del análisis se ha colocado el texto del estribillo únicamente debajo de la voz del contralto.

⁵⁰ Transcripción Baird, p. 160.

En la transcripción de Baird⁵¹ aparece el texto debajo de cada una de las voces. El estribillo está formado por dos frases musicales, compuestas cada una por dos semifrases. El esquema armónico de la primera frase coincide con el de la Folia presentando, tal como Fiorentino lo describe, un acorde adicional de cuarto grado en la cadencia. La secuencia de acordes es la siguiente: i-V-i-VII-i-iv-V-i.

En la segunda frase se presenta una variante del modelo de la Folia, donde el transcurso de las series melódicas se interrumpe, dejando la melodía abierta y suspendida en el acorde de quinto grado, precedido por un acorde de primer grado (compases 6-7), para luego retomar el transcurso de las series melódicas repitiendo dos notas y resolver con la misma cadencia con la que concluye la primera frase. Esto se refleja en la secuencia de acordes: i-V-i-VII-i-V-i-VII-i-iv-V-i.

En el código de Tomás Pascual encontramos también una danza profana titulada fahuana en la primera voz y en las otras tres voces favana. No solamente por el título, también por sus características es evidente que se trata de una pavana. La pavana es una danza cortesana lenta y procesional en ritmo binario. Por su carácter se puede asumir que fue usada para las procesiones. La pavana (favana) del código es tripartita y en su primera parte se advierte claramente el esquema armónico-melódico β de la Folia. El ejemplo musical 10 muestra un análisis armónico e interválico de esta primera parte de la favana.

The image shows a musical score for 'Favana. Parte A. Análisis' in 2/4 time. It consists of four staves. The top staff is labeled 'fahuana' and contains a melody with figured bass notation: $\overset{x}{4}$ $\overset{x}{3}$ | $\overset{x}{4}$ $\overset{x}{3}$ | $\overset{x}{4}$ 3 5 | $\overset{x}{4}$ $\overset{x}{3}$ $\overset{x}{4}$. The second staff is labeled 'favana' and contains a melody with figured bass notation: 6 6 | 6 6 | 6 6 6 | 6 8. The third staff is labeled 'favana' and contains a melody with figured bass notation: 8 $\overset{x}{10}$ | $\overset{x}{8}$ $\overset{x}{10}$ | $\overset{x}{8}$ 10 10 | $\overset{x}{10}$ $\overset{x}{8}$. The bottom staff is labeled 'favana' and contains figured bass notation: I V | I VII | I V IV6 | V I.

EJEMPLO MUSICAL 10. Favana. Parte A. Análisis⁵².

Como en el ejemplo anterior (*Asi andando*), la “serie melódica x” se presenta en la voz del tiple y la “serie melódica y” en la voz tenor; en el ejemplo están marcadas con una x

⁵¹ Baird, p. 160.

⁵² Transcripción Baird, p. 179.

(equis). La secuencia armónica es idéntica al esquema de la Folía. Su única diferencia es que la cadencia contiene un acorde de cuarto grado insertado entre dos quintos.

Estos dos ejemplos nos muestran que entre la música religiosa en el Nuevo Mundo estaba presente el esquema de la Folía como modelo de composición musical.

Conclusión

El propósito principal de este estudio ha sido sumergirse en el repertorio de villancicos de uno de los códices de música colonial más antiguos de Hispanoamérica con el objeto de investigar las técnicas de composición usadas en ellos. El contexto histórico y social en que nació esta música es particular. Se trata de regiones apartadas y gobernadas por la Iglesia, donde la presencia de los conquistadores españoles no jugó un papel determinante. Sus pobladores eran nativos que habían tenido que renunciar a su cultura y a su organización social para adoptar otros valores traídos de ultramar e impuestos por los misioneros. Los mismos indígenas servían a la Iglesia y aquellos que lo hacían estaban exentos de otros trabajos. Ellos eran los encargados de tocar los instrumentos y de tomar parte en las actividades musicales en los festejos religiosos. Fue en este entorno en el que Tomás Pascual, indígena de la región, se hizo Maestro de Capilla, dejando como legado un libro que él copió y en el que quedó plasmada la música de las festividades religiosas de ese tiempo y esa región. El códice de Santa Eulalia M. Md. 7 es un documento singular y único. Junto con los otros códices de Santa Eulalia, tal vez sea la única fuente donde quedó registrada música litúrgica recopilada y compuesta por indígenas. Aquí quedó plasmado el proceso de aculturación a través del trasplante, por usar el vocabulario de Stevenson, de la música y la religión española a los nativos de la región. La música del códice no es una música con aspiraciones artísticas elevadas, es una música funcional, ese es su carácter. El villancico de por sí es concebido para hacer partícipe a la comunidad en las festividades religiosas. Los villancicos del códice reflejan un método de composición ya usado y extendido en Italia y España desde finales del siglo XV para componer a varias voces a partir de una melodía conocida. Este método no exige mucha pericia ni creatividad musical; de hecho, podía ser usado, como dice Santa María, por personas que no tenían una educación musical. El uso de este sistema y las faltas que presentan algunas de las piezas del códice revelan que detrás de estas composiciones no había un músico profesional. Esto lo confirma el hecho de que varias composiciones estaban hechas con la misma música, al estilo de contrafactura. Un caso extremo, analizado en este trabajo, presenta seis letras diferentes para una misma composición musical.

El acomodar textos a modelos musicales preexistentes es algo ya muy conocido en la música europea. Ese es el caso de la Folía, cuya existencia también se constata en el códice. Este modelo musical tan extendido en Europa, en el renacimiento especialmente en Italia y España, llegó a Latinoamérica con otros modelos, como la Romanesca y el Passamezzo

dejando su huella en la cultura popular, pero no por escrito. El códice Santa Eulalia es la primera y tal vez única fuente musical escrita que atestigua la existencia de la Folia en el repertorio musical traído por los españoles.