

Manuscrito teórico musical de Santa Eulalia: un estudio de un tesoro musical y lingüístico de Guatemala colonial

Por *Alfred E. Lemmon y Fernando Horcasitas*

Los autores agradecen la ayuda prestada por los Doctores Peter E. Peacock, Carroll E. Mace, Robert Stevenson, Gertrude Burguières y Michael F. Fry en la preparación de este manuscrito.

Cuando Gabriel Saldívar reprodujo el manuscrito original de dos chanzonetas con texto náhuatl del indio "Don" Hernando Franco¹, del siglo dieciséis, en su *Historia de la música en México* (1934), inauguró una nueva era editorial sobre la música indo-cristiana del Nuevo Mundo. Siguió sus pasos el binomio integrado por Humberto Vázquez Machado y Hugo Patiño Torres, al editar en *Historia* (1958), facsímiles de la cantata *Nuestra Señora Luisa de Borbón*, compuesta por tres indios Moxos². En 1968, Robert Stevenson entregó a los musicólogos la publicación de transcripciones modernas para ser ejecutadas de *Capac eterno Dios y Hanacpachap cussicuinin*, del Perú colonial³. Con cuatro años de anterioridad, el mismo autor presentó transcripciones, también preparadas para su ejecución, de tres villancicos del indio guatemalteco del siglo dieciséis, Tomás Pascual⁴.

Las composiciones antes nombradas, escritas por o para indios y en su propia lengua, son un testimonio de la habilidad musical de los indígenas, y el tratado teórico musical de Santa Eulalia, tema de este trabajo, permite comprender hasta qué punto ellos fueron capaces de aprender y dominar el conocimiento musical hispano. A pesar de que ya en 1964 Robert Stevenson anunció el descubrimiento de varios manuscritos importantes de música polifónica de Santa Eulalia, Guatemala, escritos por indígenas, españoles y músicos del norte de Europa, este importantísimo documento del siglo diecisiete no llegó a manos de los eruditos hasta 1969. Ese año, el Rev. Daniel M. Jensen, misionero Maryknoll en Huehuetenango, informó a Munro Edmonson, especialista en cultura maya de la Universidad de Tulane, que los nativos habían entregado el manuscrito a los misioneros para su custodia. El Dr. Edmonson obtuvo una fotocopia y microfilm para la Biblioteca Latinoamericana de Tulane⁵. Para poder realizar este trabajo se obtuvo una fotocopia de mejor calidad aún.

Los manuscritos de Santa Eulalia, en su totalidad, son un índice de la cultura musical hispana en el período, rasgo de la vida considerado de tan gran importancia, que fue transferido no sólo a las catedrales del Nuevo Mundo que tuvieron como modelo a la de Sevilla, sino que también a las más

Rev. Musical Chilena, 1980, XXXIV, Nº 152, pp. 37-79

remotas aldeas indígenas. Para que el tratado pueda ser comprendido y apreciado en todo su valor, este trabajo incluye cuatro secciones explicativas. La primera abarca el ambiente musical hispano, en el que se demuestra la calidad internacional de la música española, tema de importancia en este caso, porque los manuscritos musicales de Santa Eulalia son realmente internacionales. En la misma sección se analiza el papel de la Iglesia en lo que se refiere a los tratados sobre teorías de la música. La segunda parte abarca la introducción de la música en el Nuevo Mundo desde México y a los trabajos teóricos que circularon durante el período colonial. En la tercera parte se describen los aspectos físicos y musicales del tratado, y algunos rasgos musicales son examinados basándose en la información incluida en las dos secciones anteriores. En la cuarta sección se estudian los aspectos lingüísticos, tanto del uso del Náhuatl en Guatemala como en el texto del manuscrito. La traducción al castellano del manuscrito pone término al artículo.

PANORAMA DE LA MÚSICA HISPANA

El siglo XVI fue un período tan fecundo de la historia musical de España, que su superabundancia y riqueza proveyó a sucesivas generaciones tanto de música como de amor por ella. Un reflejo del papel que tenía la música en la vida diaria española la ofecen los marinos de Cristóbal Colón, quienes cantaban el Salve Regina al atardecer, como también lo hicieron en la víspera del descubrimiento del Nuevo Mundo⁶. Así como los misioneros más tarde usaron la música como medio para atraer a los nativos al mensaje cristiano, Colón hizo otro tanto en un fracasado intento por seducir a los arawaques. El 2 de agosto de 1498, al establecer contacto con ellos, ordenó que hubiese música y danzas que los nativos pudiesen presenciar⁷. Esta actividad no logró ganárselos porque lo interpretaron como una señal de guerra. Más tarde, Cortés y Pizarro tuvieron en su séquito a músicos cuya tarea era reconfortar a las tropas.

La música del período debe enfocarse como el resultado de centurias de desarrollo y tiene dos variantes de gran valor: su calidad internacional en primer término y luego el patrocinio real y eclesiástico. Así como se encuentran rasgos de la cultura mora en la arquitectura de España, también la hay en la música y la literatura⁸. El *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, por ejemplo, incluye comentarios valiosísimos sobre varios instrumentos musicales moriscos e hispanos⁹. Pero los moros no fueron los únicos extranjeros que dejaron una huella en la música española. Johannes Urrede, de Brujas, por ejemplo, fue maestro de capilla de Fernando V¹⁰; Jean Ockeghem visitó España en 1469 y Alexander Agricola y Pierre de la Rue lo hicieron en

1506¹¹. En las composiciones de Juan de Anchieta y Francisco de Peñalosa la influencia flamenca es fuertemente perceptible. No obstante, algunos escritores nos alertan sobre la existencia de una mayor independencia de la Escuela Flamenca de la que anteriormente se suponía¹². En el *Cancionero Musical de Palacio*, ese monumento de la música secular, se encuentran obras de los extranjeros Josquin Wrede [=Urrede], Tromboncino, Fogliano y Robert Morton¹³. Mateo Romero, el maestro de la canción secular española, nació en Lieja¹⁴. Por lo demás, el carácter internacional de los músicos españoles puede rastreadse, durante el reinado de Felipe IV, por la presencia de Bernardo Jovenardi, de Italia, y Henry Butler, de Inglaterra¹⁵.

Las casas reales tenían un profundo interés por la música. Juan de Anchieta, miembro de la corte de Isabel y maestro de música del joven Príncipe Don Juan, exhibió cierto instinto por lo dramático y se inclinó en sus composiciones más bien hacia la sonoridad que a los enigmas musicales, porque se le presentaron para ello las condiciones óptimas. La masa coral de los Reyes Católicos ascendía a sesenta u ochenta voces¹⁶, y Carlos V se preocupó de que su Capilla Flamenca lo acompañara en sus viajes¹⁷. La variedad y el sabor internacional caracterizan la música de la corte de Felipe II, Rey de las Españas, el gran mecenas internacional de la música de su época. Hubo dos capillas musicales con completa dotación musical, una para la Casa de Borgoña y otra para la Casa de Castilla¹⁸. Los españoles tuvieron gran amplitud de criterio en la selección de los músicos y se contrataba a un extranjero cuando era menester. El factor determinante era la calidad, porque lo que se buscaba era el más alto rendimiento¹⁹. Así como la música de Josquin cruzó los Pirineos²⁰, también llegaron los organeros del norte de Europa²¹ y órganos de Inglaterra²², y de igual manera llegaron los músicos del Nuevo Mundo. Por ejemplo, bailarines indígenas deleitaron a Carlos V y a su corte en 1528²³, los misioneros Dominicos de México seleccionaron a un compositor indio de cierta habilidad para ser enviado a España²⁴, algunos indígenas trabajaron como músicos en casas de la nobleza española²⁵ y los tres indios Moxos, mencionados anteriormente, compusieron una cantata que fue enviada a la península en honor de María Luisa de Borbón²⁶. Al igual que la música española influenció a músicos de Roma²⁷, Inglaterra²⁸ y Francia²⁹, el Nuevo Mundo dio a Europa la Saramba³⁰.

Los diversos centros provinciales de España tenían orgullo de su herencia y sus tradiciones, y la altivez local impulsaba a cada Catedral a competir en el brillo musical³¹. Como resultado de esta competencia surgieron los tres grandes compositores de música religiosa española de la época, cuyas carreras confirmaban el carácter internacional de la música hispana. Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553) comenzó a publicar en 1539. Es el único músico

español cuyas obras fueron incluidas en una colección Luterana³², y sus composiciones fueron editadas en Amberes, Augsburgo, Lyon, Milán, Roma, Salamanca, Valladolid, Venecia y Wittenberg. Escribió obras que ejecutó frente a reyes, emperadores, papas, cardenales y otros miembros de la nobleza, como lo comprueba su exquisito motete *Jubilate Deo Omnis Terra*³³. Pero si el Viejo Mundo lo honró, también lo hizo el Nuevo. Ya en 1553, la antigua capital incaica del Cuzco, poseía sus dos libros de misas aparecidos en Roma en 1544³⁴. Cervantes de Salazar relata que durante los servicios de conmemoración de Carlos V, en Ciudad de México, el auditorio fue conmovido hasta las lágrimas por la música de Morales, pero también les produjo gran contento³⁵.

Francisco Guerrero (1528-1599), sevillano al igual que su maestro Morales, tocaba la vihuela de siete cuerdas, el arpa y la corneta. Un tal Juan Méndez Nieto, médico que emigró al Nuevo Mundo, estudió órgano con el célebre organista Guerrero³⁶. En contraste con su maestro Morales, su vida transcurrió principalmente en Sevilla, pero su música era muy conocida y casi ninguna iglesia del mundo cristiano dejaba de tener sus obras, hecho ampliamente documentado en el Nuevo Mundo³⁷.

Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611) esperaba que las nuevas generaciones apreciaran favorablemente sus obras³⁸. Al igual que Morales, gozó de una permanencia en Roma³⁹, y el privilegio del patrocinio real y eclesiástico⁴⁰. Durante su vida fue el músico que fijó las pautas por las que otros serían juzgados. Gutierre Fernández Hidalgo (1553 -ca. 1620), el más gran compositor sudamericano del siglo dieciséis, al escribir su *Salve Regina a 5*, sólo compuso los primeros dos versos e indicó que el tercero y cuarto debían ser tomados de la *Salve a 6*, de Victoria (1572)⁴¹.

Así como Pedro Cerone, en su *El Melopeo y Maestro* comenta que el interés de los españoles por la música incluía a la casa real (en este caso la de Felipe III)⁴² y Juan Ruiz de Robledo, en *Laura de musica ecclesiastica nobleza* (1644), destaca la pericia musical de Felipe IV⁴³, también podrían nombrarse a otros miembros de la nobleza, como Juana de Austria⁴⁴, Francisco de Borja⁴⁵ y el rey lusitano João IV⁴⁶. Inclusive un tan rápido vistazo demuestra la estimación que en España se tenía por la música. Tanto es así que los conquistadores también fueron mecenas de la música a fin de parecer nobles señores de la tierra. Al mismo tiempo, las catedrales del Nuevo Mundo trataban de reflejar la gloria de la Catedral de Sevilla, y es así como músicos no españoles y la música de los compositores extranjeros, penetró con tanta rapidez en América como en España⁴⁷.

En su *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Menéndez Pidal destaca "La singular riqueza y exuberancia de la literatura musical de los dos siglos de oro"⁴⁸. Es por eso que existieron obras teóricas, tanto prácticas como

especulativas, que tratan sobre la música sacra y secular, monodia y polifonía, la vihuela y la guitarra, además de una multitud de otras ⁴⁹. El testimonio de esta riqueza se encuentra en *Music in the Age of Columbus* ⁵⁰, de Robert Stevenson, y una visión mucho más amplia aún en *Estudios de Historia de la Teoría Musical* ⁵¹, de Francisco José León Tello y en *La Teoría Española de la Música en los Siglos XVII y XVIII* ⁵². A pesar de la amplitud de estas investigaciones, los trabajos teóricos de Damaso Artufel ⁵³, José de Torres ⁵⁴, Juan Francisco Cervera ⁵⁵, y Francisco Moliner, por ejemplo, no son mencionados en ellos ⁵⁶. Pero no debe juzgárseles apresuradamente por no haber comentado estos tratados. Ya en 1753, Francisco Xavier de Santiago y Palomares empastó en un volumen ciertos tratados de autores españoles dada la dificultad que tuvo para encontrar sus escritos ⁵⁷, y para su colección eligió las obras de Domingo Marcos Durán ⁵⁸, Gonzalo Martínez de Bizcargui ⁵⁹, Alonso Españon ⁶⁰, y Diego del Puerto ⁶¹. Los investigadores actuales se encuentran frente a la misma dificultad.

Así como esta fue la época de los maestros de la polifonía, también lo fue de los teóricos de la música, quienes la enriquecieron, comenzando por el visionario Bartolomé Ramos de Pareja ⁶², terminando con el sublime Francisco Salinas ⁶³, a quien Fray Luis de León ⁶⁴ celebró en sus versos abarcándose así una inmensa riqueza. Una de las razones por las cuales Bartolomé de Pareja y Francisco Salinas lograron tanta fama fue porque publicaron exclusivamente en Latín y porque pasaron largos períodos fuera de España. Ambos lograron el reconocimiento de John Hawkins, Charles Burney y Hugo Riemann ⁶⁵. Otros españoles escribieron en lengua vernácula y sus obras nacieron de la experiencia y de las exigencias de su labor como músicos eclesiásticos prácticos, tales como Fernand Estevan (fl. 1410), sacristán de la iglesia de San Clemente de Sevilla ⁶⁶; Domingo Marcos Durán, quien pasó sus últimos años en la Catedral de Santiago de Compostela ⁶⁷ y Bartolomé de Molina, quien escribió su *Arte de canto llano* para el clero de la diócesis de Lugo ⁶⁸. Otros escritores que ocuparon cargos eclesiásticos fueron Gonzalo Martínez de Bizcargui ⁶⁹, Francisco de Montanos ⁷⁰, Francisco Tovar ⁷¹, Juan Martínez ⁷² y Mateo de Aranda ⁷³. A esta lista puede agregarse al dominico Damaso Artufel ⁷⁴; Francisco Marcos y Navas, "psalmista por el S.M. en su Real Iglesia de S. Isidro de Madrid" ⁷⁵; al Padre Fray Antonio Martín y Coll, "Hijo de la Santa Provincia de Castilla, de la Regular Observancia de N.P.S. Francisco, Organista del Real Convento de Madrid" ⁷⁶; Manuel Narro, "Presbytero, Organista de la Colegial de San Felipe" ⁷⁷; a Gerónimo Romero de Avila, "Racionero, y Maestro de Melodía de la Sta. Iglesia de Toledo" ⁷⁸; Diego de Roxas y Montes, "Músico Instrumentista de la Santa Iglesia Cathedral de Córdoba" ⁷⁹; a José de Torres, "Organista principal de [la] Capilla Real de su Magestad" ⁸⁰; al Padre Fray Pedro de Villa-

sagra, "Monge Geronimo, y Maestro de Capilla del Real Monasterio de San Gregorio de Madrid" ⁸¹; y al Padre Fray Ignacio Ramoneda, "Monge Profesor y Corrector Mayor del Canto en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial" ⁸². *Fragmentos Musicos*, del Padre Fray Comes y de Puig, obtuvo la aprobación de alrededor de ocho directores de coro y organistas del área de Barcelona ⁸³, y se escribieron, además, otros textos especialmente para el uso de los novicios de las diversas órdenes religiosas. Entre éstos figuran las obras del Padre Fray Nicolás Pascal Roig ⁸⁴, la del Padre Fray Manuel Pérez Calderón ⁸⁵, y la de Fray Pedro Carrera ⁸⁶, quien especifica en la portada que es para ser usado tanto en España como en las Indias.

Esta lista parcial, en la que no se menciona a muchos otros teóricos musicales hispanos, demuestra, no obstante, el mérito, la amplia actividad realizada y su estrecho contacto con la música eclesiástica. Unidos al triunvirato formado por Morales, Guerrero, Victoria y sus sucesores, además de los innumerables músicos extranjeros que trabajaron en España, podemos dar una visión de conjunto de todos aquellos que forjaron el mundo musical hispano durante los años en que España gobernó su inmenso imperio. Tanto los compositores como los ejecutantes gozaron de amplias vinculaciones internacionales y del apoyo real y eclesiástico, los escritores teóricos demuestran palmariamente la importancia de la Iglesia en la formación de este mundo musical.

LA MÚSICA EUROPEA EN EL NUEVO MUNDO

Numerosos cronistas religiosos y una amplia documentación prueban la aceptación de que gozó la música europea entre los nativos de América ⁸⁷. Pero una tan rápida y favorable respuesta no habría sido posible si durante la época precolombina los indios no hubiesen tenido una fuerte tradición musical ⁸⁸. Tanto los primeros franciscanos, como Motolinia, Gante y Zumárraga, y también los mismos indígenas, informaron a Europa sobre la reacción favorable que produjo la introducción de la música polifónica. Al escribirle a Felipe II sobre las diversas actividades religiosas del monasterio de San Francisco, los indios destacaban que todo se hacía con la debida solemnidad y que a los niños se les enseñaba a leer, escribir, cantar y tocar instrumentos musicales ⁸⁹.

La actividad musical de los misioneros no se limitaba a la metrópoli de México-Tenochtitlán, sino que se expandía por toda América, y Guatemala no fue una excepción. Thomas Gage afirma con razón y sencillez que en la mayoría de las aldeas había escuelas en las que se enseñaba música además de leer y escribir ⁹⁰. La crónica de Fray Francisco Ximénez avala en múltiples

ocasiones la aseveración de Gage al informar sobre la preocupación permanente de los misioneros por la liturgia y la música ⁹¹. Muchos otros historiadores religiosos informan sobre la actividad musical en Guatemala, entre ellos Fuentes y Guzmán ⁹², Cortés y Larraz ⁹³, Francisco Vázquez ⁹⁴, Antonio de Remesal ⁹⁵ y Francisco Javier Alegre ⁹⁶. Los religiosos Francisco de Zepeda ⁹⁷ y Pedro de San José Betancur también destacan la importancia que se le confería a la música ⁹⁸. Un manuscrito titulado "Tradiciones ciertas de origen y progreso que ha tenido la música de Guatemala", demuestra que la Catedral de Guatemala se fundó y tuvo la misma constitución que la Catedral de Sevilla ⁹⁹. Maestros de Música de gran capacidad tenían a su cargo la actividad musical ¹⁰⁰, y hubo un intercambio musical permanente entre la Catedral de México y la de Guatemala, especialmente mientras Rafael Antonio Castellanos fue maestro de capilla de la Catedral de Guatemala ¹⁰¹. La importancia internacional del archivo de música de la Catedral de Guatemala es evidente, inclusive en una guía preliminar como la editada por Stevenson ¹⁰².

Sor Juana Inés de la Cruz, en *El Caracol*, destaca la importancia de los trabajos musicales teóricos de la vida colonial ¹⁰³. Los estudios pioneros de Gabriel Saldívar mencionan obras de Montanos ¹⁰⁴, Lorente ¹⁰⁵, Cerone ¹⁰⁶ y Nasarre en el México colonial ¹⁰⁷. Informa además sobre varias copias de un libro de teoría, en la *Memoria* de la viuda de Bernardo Calderón ¹⁰⁸, y cita a Nicolás Rodríguez, quien en 1658 pidió autorización para imprimir veinticinco copias de una obra teórica ¹⁰⁹. Cuando se le confiscó la biblioteca al arquitecto mexicano Melchor Pérez de Soto, entre sus libros se encontraron las siguientes obras de teoría musical:

Flores de Música

Arte de canto llano, por Fr. Damaso Artufel de la orden de predicadores

Arte de canto llano, por Juan Martínez, clérigo

Libro de música en cifras para vihuelas, por Esteban Dassa

Arte de música teórica, de Francisco Montanos

Suma de todo lo que contiene el arte de canto llano, por bachiller Sebastián Vicente Villegas

Otro manuscrito de música y canto, por Pedro de Robles

El Melopeo y Maestro o Tratado de música por Pedro Cerone ¹¹⁰. Además, un cierto Juan Pérez Materano obtuvo licencia para imprimir un libro de teoría que escribió en Cartagena ¹¹¹. La reedición guatemalteca de 1750, de *Breve Summa de todas las reglas de canto llano*, de Martín y Coll, se encuentra en la actualidad en el *Museo del Libro Antiguo* de la ciudad de Antigua en Guatemala ¹¹², así también como la copia manuscrita de *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*, de Joseph Herrando, que está en el Museo Nacional de Historia de la ciudad de Guatemala ¹¹³, y

en el *Museo del Libro Antiguo*¹¹⁴ se encuentra también una copia manuscrita de un método para guitarra de autor no identificado hasta la fecha. Muchas otras obras aparecerán, sin duda, durante futuras investigaciones, a medida que se tenga acceso a más colecciones privadas¹¹⁵. En 1934 Saldívar se refirió al trabajo de Vicente Gómez y también a manuscritos anónimos de violín y guitarra¹¹⁶, y Francisco José León Tello también destaca la riqueza del material que se encuentra en el continente americano, al estudiar la *Cartilla musica y primera parte que contiene un metodo facil de aprenderla a cantar*, de José Onofre Antonio de la Cadena, editada en Lima en 1763¹¹⁷.

La lista podría prolongarse porque es inmensa. Lota M. Spell, en "Music in the Cathedral of Mexico", informa que en 1584 fueron enviados a la Catedral¹¹⁸ alrededor de 10 *artes de canto llano*, y Ernest J. Burrus observa que Juan de Tovar pidió y recibió autorización de sus superiores jesuitas de Roma para publicar su tratado sobre música, pero no existe información alguna de que fuera editado¹¹⁹. Investigaciones preliminares realizadas en el Archivo General de Indias de Sevilla demuestran la riqueza de información que puede obtenerse de los documentos que allí se encuentran. En los registros de embarque que están en la Casa de Contratación, se constata el envío en 1576 del *Vergel de Musica*, de Martín de Tapia y de "Tres artes de canto llano"¹²⁰, y también de despachos de estas obras en 1583¹²¹.

No obstante, sólo Juan Bermudo figura entre los numerosos teóricos y compositores españoles del siglo dieciséis que escribió específicamente para el Nuevo Mundo¹²². Hasta puede presumirse que fue su amigo Francisco Cervantes de Salazar el responsable de la difusión de la fama de Bermudo en el Nuevo Mundo, tal como lo había hecho con anterioridad con Cristóbal de Morales¹²³.

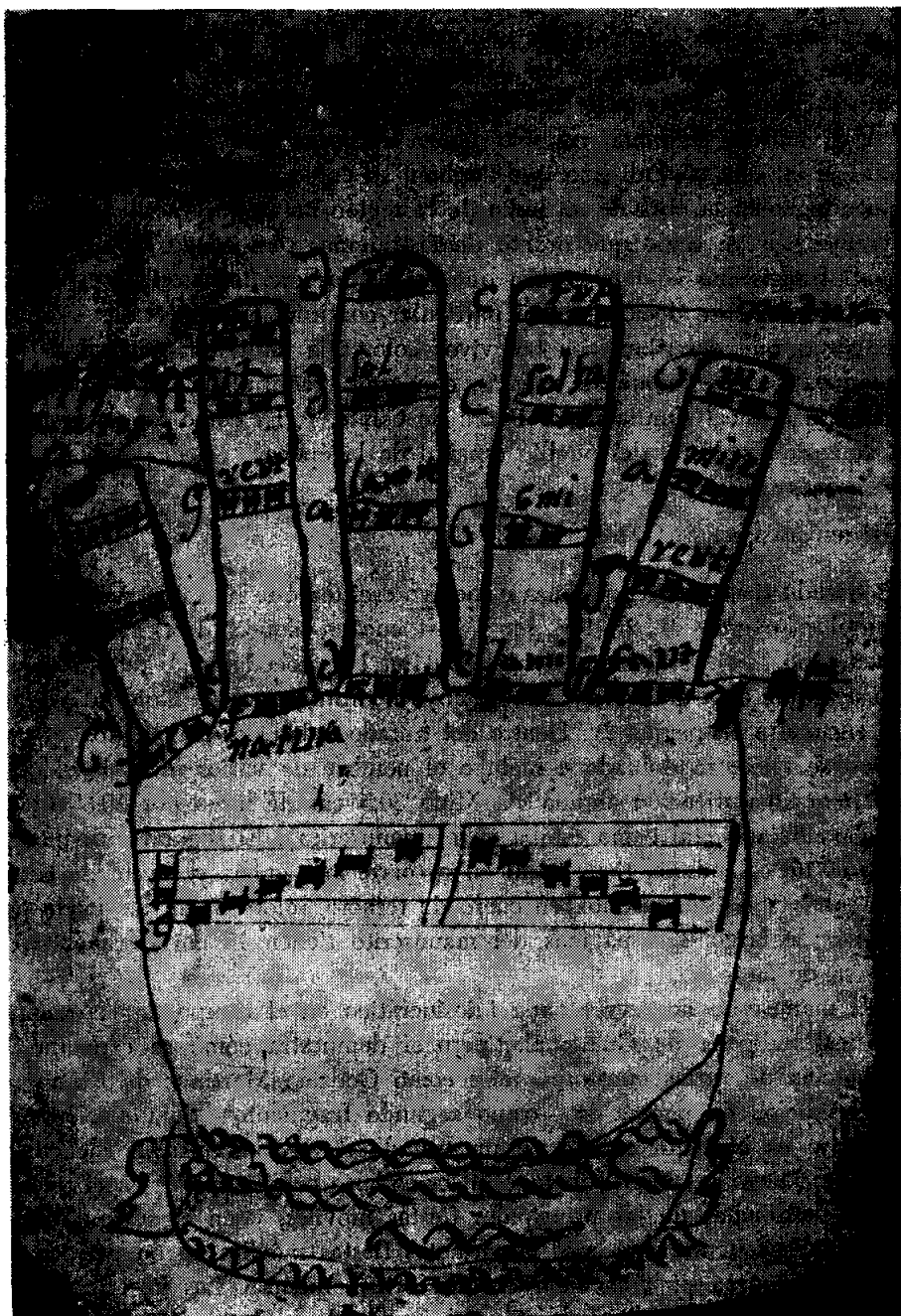
En una aldea del norte de Guatemala existen pruebas del patrocinio de la iglesia y la realeza, del carácter internacional de la música hispana y sobre los tratados teóricos de la época. La información proporcionada por Robert Stevenson en 1964 —a la que nos referimos anteriormente— de un escondrijo de manuscritos musicales en Santa Eulalia, en el departamento de Huehuetenango en Guatemala, fue un acontecimiento importantísimo para la musicología del Viejo y Nuevo Mundo. Los maestros europeos cuyas obras se encontraron en el descubrimiento, incluyen a personalidades tales como Alonso de Avila, Francisco de Peñalosa, Pedro de Escobar, Juan García de Basurto, Diego Fernández, Mateo Fernández, Cristóbal de Morales y Pedro de Pastrana. Pero, además, el inventario contiene obras de luminarias no hispanas como las de Johannes Urrede, Heinrich Isaac, Loyset Compère, Jean Mouton y Claudin de Sermisy¹²⁴. Los códices abarcan también música escrita por el indio Francisco de León, además de aquella ya escrita por

Tomás de Pascual¹²⁵. El descubrimiento del tratado teórico musical de Santa Eulalia es como un espejo de la cultura musical española de la época de la Conquista. Es sin duda alguna internacional, porque ahí se encuentra música de toda la península y del Norte de Europa —escrita para príncipes y para la iglesia—, además de las obras de los compositores locales. El tratado teórico musical anónimo no sólo indica el papel que tuvo la educación musical en esta ciudad, sino que también su enfoque internacional. Sus páginas incluyen la obra de un indio de la región maya que escribe, como ya veremos, en un estilo que pronto demostraremos será conocido como “Náhuatl franciscano colonial”, obra que refleja los escritos teóricos españoles del período. Este documento en particular confirma las numerosas crónicas religiosas que describen con tan vivos colores la habilidad musical de los indígenas, y nos demuestra además, con gran exactitud, la importancia del “imperio musical” fundado por Pedro de Gante¹²⁶. Es como un monumento a la hazaña cultural del pueblo español de la época.

DESCRIPCIÓN DEL TRATADO

El tratado tiene catorce páginas e incluye escritos que no están relacionados con él en páginas 1r, 2r, 10v, 14r y 14v, una en blanco (11v) y otra es un calendario (1v). Una Mano de Guido (fig. 1), procedimiento de enseñanza musical que data de la Edad Media cuyo nombre deriva de Guido d'Arezzo, se encuentra en página 2v. Dentro del tratado había dos fragmentos, el primero se encontró doblado e incluye el nombre de varios individuos, pero no tiene identificación alguna¹²⁷. Mide 30,5 cm de largo por 10,5 cm de ancho doblado (tal como estaba en el manuscrito). El segundo fragmento, que es un calendario, tiene 8 cm en su parte más ancha y 18 cm de largo. La cubierta del manuscrito, en cuero de ternero, mide 17 cm de ancho por 25 cm de largo. Las páginas del manuscrito tienen 15 cm de ancho por 22 cm de largo.

El manuscrito no revela nada idiosincrático en el campo de la práctica musical indígena de Guatemala, pero sí demuestra cómo se expandió la influencia de varios escritores, tales como Gonzalo Martínez de Bizcargui. La aparición en página 1v —como segundo fragmento— de un calendario religioso es bastante común en un tratado de teoría musical. En *Portus Musicae*, Diego del Puerto incluye un calendario eclesiástico¹²⁸ en el que figuran las fechas de las principales fiestas móviles, y en el segundo fragmento se encuentran las más importantes fiestas móviles en un período de ocho años, pero sin mencionar el año correspondiente. Las fiestas mencionadas son Pascua de Resurrección, el Jueves de la Ascensión, Pentecostés, Septuagésima, el Miércoles de Ceniza y el primer Domingo de Adviento.



El folio 1v del manuscrito actual, es también un fragmento de calendario y está dividido en seis columnas: la columna 1 —parcialmente rota— incluye una serie de palabras cortas, aparentemente abreviaciones que estos comentaristas no lograron descifrar; la columna 2, también parcialmente destruida, muestra dos series de fechas que abarcan desde 1672 a 1679 la primera, y de 1650 a 1655, la segunda. La columna 3 incluye la letra dominical de cada año sucesivo. Cuando el primer día del año es domingo, la letra es A; si el domingo cae durante la segunda, es B y así sucesivamente. Los años bisiestos requieren la combinación de dos letras (es el caso de los años 1650, 1654, 1672 y 1676), el primero correspondiente a enero 1—febrero 29 y el segundo a marzo 1—diciembre 31. La columna 4 muestra los *numeri aurei*, o números de oro de cada año. Este sistema data de los antiguos griegos, quienes calculaban que después de aproximadamente 19 años solares, las fases de la luna se repetían en el mismo día de cada mes. En Atenas se inscribían en letras de oro, en los monumentos públicos, las fechas de la luna llena de cada ciclo de 19 años, junto al año correspondiente dentro del ciclo de 19 años. En el manuscrito de Santa Eulalia, por ejemplo, el año 1655 tiene al 14 como número de oro. La columna 5 muestra la epacta de cada año, o sea la edad del calendario lunar al 1 de enero de este año específico. Este recurso era usado para determinar la fecha de Pascua de Resurrección. La columna 6 da la fecha del Domingo de Septuagésima, el tercer Domingo antes de Cuaresma. En 1672 cayó el 14 de febrero, en 1673, el 29 de enero y así sucesivamente. Dentro de cuadrángulos, en la base de las primeras cinco columnas, figuran algunos mal diseñados signos o claves, parcialmente borrados cuando fueron escritos y que no fueron descifrados por los autores mencionados.

La presencia de la Mano de Guido es bastante común¹²⁹, escritores tales como Martínez de Bizcargui, Damaso Artufel, Gerónimo Romero de Avila, Pérez Calderón, Martín y Coll, Francisco Marcos y Navas, y Luys de Villafraña¹³⁰, a quien no habíamos nombrado antes, todos incluyen ilustraciones similares en sus primeras páginas¹³¹. Artufel la llama una *mano de Guido*, Montserrat la denuncia *la mano del canto*, Marcos y Navas, *mano musical*, Romero de Avila, *mano Eclesiastica* y Villagra, simplemente *la mano*. Cuando no está ilustrada, se la menciona como lo hace Andrés de Montserrat¹³².

En la página 3r, el escritor de Santa Eulalia inicia su disertación sobre “los signos”, los que pueden definirse dentro de los cánones actuales como nombres compuestos para un tono que no sólo indica el nombre, sino que su altura también. Por ejemplo, el Do central era conocido como *Ce fa ut*. Los escritores peninsulares demostraban cierta uniformidad en la definición de los signos. Fernand Estevan —el anónimo R 14670 de la Biblioteca

Nacional de Madrid—, Martínez de Bizcargui y Damaso Artufel usan casi las mismas palabras¹³³. El primero de estos escritores, Fernand Estevan, escribió en 1410, y el último, Damaso Artufel, en 1614.

A pesar de que el escritor del Nuevo Mundo no ofrece una definición de los signos, incluye información sobre los diversos signos, concordando con autores peninsulares tales como Gonzalo Martínez de Bizcargui, Gaspar de Aguilar y R 14670 de Madrid¹³⁴. Algunos de los tratados no comienzan con el estudio de *gamaut* (el segundo Sol debajo del Do central), como lo hace el tratado de Santa Eulalia, sino que con *Are* (el segundo La debajo del Do central)¹³⁵. Como es el caso del manuscrito del Escorial Ciii23. Sin embargo, casi todos los tratados que se inician con la discusión de *Ares*, usan las mismas palabras, como lo demuestran el Ciii23 del Escorial, Fernand Estevan, Martínez de Bizcargui, Artufel, y Francisco de Montanos¹³⁶.

Basándonos en los pocos ejemplos examinados para las finalidades de este trabajo, es fácil llegar a la conclusión que el estudio de los signos varía muy poco entre un autor y otro; en realidad casi podría afirmarse que se repiten palabra por palabra.

El otro tópico que se discute es el de las mutaciones, que podría definirse como recurso teórico para explicar las progresiones melódicas. El manuscrito de Santa Eulalia comienza por explicar las *mutanças* en general, haciéndose eco de la forma y estilo del R 14670 de Madrid¹³⁷ y también es similar al de Martínez de Bizcargui y al Ciii23 del Escorial¹³⁸. En esta versión de las *mutanças* el escriba de Santa Eulalia se inspira, sin lugar a dudas, en Gaspar de Aguilar, el Ciii23 del Escorial, en el R 14670 de Madrid y en Martínez de Bizcargui¹³⁹.

En seguida se refiere al problema de las llaves, o sea al signo que se coloca al comienzo de cada pentagrama para indicar la altura de las notas. No tiene ninguna pauta clara, la base de la obra de Santa Eulalia es claramente la misma de los textos peninsulares de la época. Aguilar discute las claves¹⁴⁰ de la misma manera que lo hacen Fernand Estevan¹⁴¹, Artufel¹⁴², Juan Cervera¹⁴³, Roxas y Montes¹⁴⁴, Villasagra¹⁴⁵, y Villafraña¹⁴⁶.

Después se refiere a los tonos o modos eclesiásticos: tono perfecto, tono pluscuamperfecto, tono imperfecto, tono mixto, tono conmixto y tono irregular. Se indica que los maestros son el primero, tercero, quinto y séptimo tonos, y los discípulos son los tonos segundo, cuarto, sexto y octavo¹⁴⁷. En los tratados de los escritores peninsulares no se encuentra una fórmula absoluta sobre los tonos, como ocurre con respecto a los signos y las *mutanças*, pero formaban parte de las consideraciones generales, como se comprueba en Aguilar¹⁴⁸, Montserrat¹⁴⁹, Martínez de Bizcargui¹⁵⁰, Villafraña¹⁵¹, y Artufel¹⁵². Artufel presenta cada una de las *seys maneras de tonos* con

gran claridad, casi en "formato de diccionario". A pesar de que no fue un modelo para el escritor de Santa Eulalia, presenta una comparación interesante.

La próxima sección del tratado de Santa Eulalia se refiere al problema de *tempus*, tópicos que varios escritores peninsulares trataron; por ejemplo, Diego del Puerto¹⁵³ y Durán, en su *Sumula de canto y de organo*¹⁵⁴. En las páginas finales hay una bendición, pero escrita con otra letra. Por lo menos otros dos teóricos de la época terminan con una bendición similar: Gaspar de Aguilar¹⁵⁵ y Diego del Puerto¹⁵⁶. Aguilar ruega que lo corrijan aquellos que saben mejor¹⁵⁷, y al hacerlo sigue las normas de su maestro Salinas¹⁵⁸.

Como el manuscrito está incompleto, son imprescindibles algunas observaciones finales. Después de la bendición final se introduce, pero no se presenta, un estudio sobre la polifonía, aunque existe la evidencia de que faltan páginas. El tratado fue probablemente compilado alrededor o antes de 1679, según la información proporcionada por el calendario litúrgico. No parece ser una traducción directa de algún trabajo en particular, a pesar de las sorprendentes semejanzas de las fórmulas usadas por los teóricos peninsulares que se encuentran en el texto con respecto a los signos y *mutanças*. Como el tratado de Santa Eulalia fue encontrado dentro del territorio misionero, es muy posible que su "modelo" fuese el especialmente fijado para las comunidades religiosas. En realidad, existen paralelos entre la obra de Santa Eulalia y la de Artufel, y se sabe que su tratado se encontraba en el Nuevo Mundo en la biblioteca del ya nombrado Pérez de Soto. Además, Artufel era fraile dominico y Santa Eulalia fue territorio de misiones de los Dominicos, pero no existen evidencias lo suficientemente claras como para afirmar que se trata de una traducción de Artufel. Sólo puede afirmarse que el tratado de Santa Eulalia se asemeja a los escritos teóricos que surgieron de la práctica musical eclesíastica.

CONSIDERACIONES LINGÜÍSTICAS

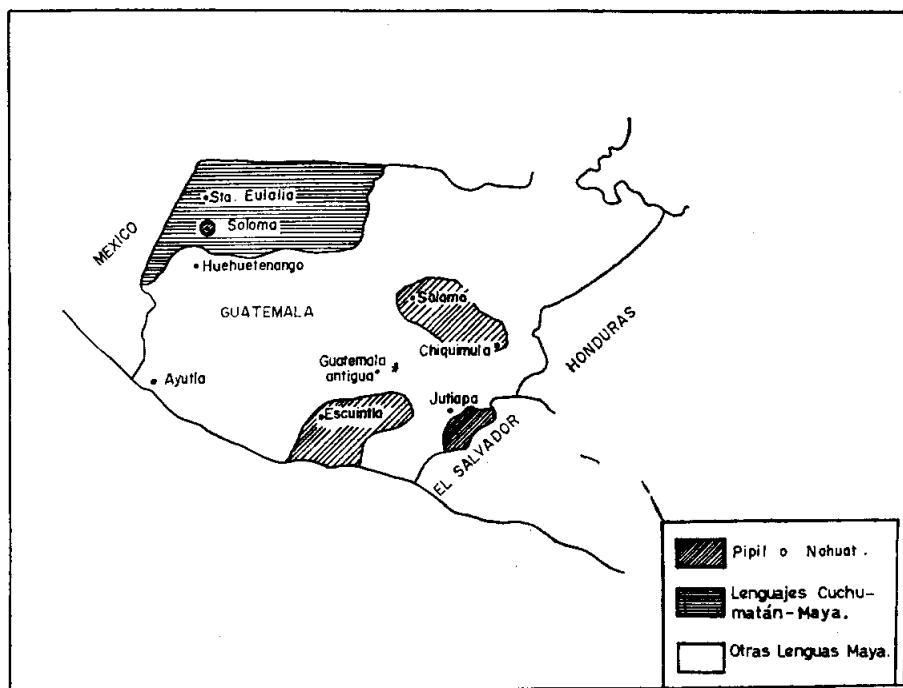
Los Dialectos Náhuatl y Pipil: el texto del manuscrito de Santa Eulalia está escrito en un dialecto del náhuatl, una lengua absolutamente distinta de los diversos dialectos mayas de Guatemala —Kekchi, Tzutuhil, Pokomchi, Quiche, Cakchiquel, Chorti, Ixil, Pokoman, Mam, Chuj y Jacaltec— entre otros. En la actualidad, en el área de Santa Eulalia se habla el Chuj, Solomec y el Jacaltec, todos ellos relacionados al Yucatec Maya (véase mapa).

El náhuatl pertenece a la familia lingüística del Uto-Azteca, que se extiende del noroeste de los Estados Unidos a través de Arizona, Nuevo México y California hasta México, donde está representado por el Tarahumara, Tepehuan, Yaqui, Huichol y Náhuatl.

A su vez el náhuatl se divide en una serie de dialectos; los dos de mayor importancia son el náhuatl mismo (la lengua de los aztecas) y el Náhuat o Pipil, al que nos referiremos en este estudio sencillamente como Pipil. La diferencia fonética más obvia entre el náhuatl y el pipil es la ausencia del fonema *tl* en este último, por ejemplo, *atl* "agua" en náhuatl, y *at* en pipil. Otra diferencia es el sonido en náhuatl de la *c* o *k*, que a menudo es pronunciada *g*, en pipil (tlacatl "hombre" vs. tagat). En pipil no se pronuncia el final de algunos sustantivos, *chantli* "hogar" se transforma en *chan*. Finalmente, la *u* sustituye a la *c* del náhuatl (*tumat* "tomate", vs. *tomatl*). Debe destacarse, no obstante, que el sonido *u* y la eliminación del final de algunos sustantivos surge en los dialectos montañosos de México y que posiblemente surja o esté estrechamente relacionado con el lenguaje de los aztecas.

El proceso histórico que colocó al náhuatl y al pipil en posición prominente dentro de la cultura Maya de América Central es complejo y fue el resultado, en gran parte, de los acontecimientos que se produjeron en las remotas tierras altas de México.

En México se habla el pipil (o se ha hablado hasta hace poco) en el sur del estado de Veracruz, en Tabasco y en la costa de Chiapas. Dentro de



América Central era la lengua habitual de las vertientes hacia el Pacífico de Guatemala, Honduras, El Salvador y Nicaragua. En la actualidad, fuera de México, el pipil se habla en la República de El Salvador.

Para comprender mejor los problemas lingüísticos del texto de Santa Eulalia, es necesario revisar a grandes rasgos las cuatro sucesivas migraciones de los Nahuas mexicanos a territorio guatemalteco. Se inició (ca. 800 A.D.) con los Pipil, luego llegaron los Toltecas (después del año 1000), los Aztecas (ca. 1490) y la Hispana-Tlaxacalan (después de 1521).

La inmigración Pipil. Wigberto Jiménez Moreno, en "Síntesis de la Historia Pretolteca de Mesoamérica" ofrece una visión de los acontecimientos que impulsaron a los Pipil ("Nobles" o "Príncipes") a abandonar sus territorios en México para emigrar hacia el sudeste¹⁵⁹.

El período correspondiente al 600-800 A.D., conocido por los arqueólogos como el Clásico Tardío, fue una época de crisis en los grandes estados ciudadanos de Teotihuacán y Cholula. Todo un mundo teocrático fue pulverizado, reemplazándose por una nueva sociedad que se basó en el poder militar. A la altura del año 800, Teotihuacán fue destruido, probablemente por el fuego, y Cholula había sido invadida por un conglomerado de pueblos conocidos como los "Olmecas" (probablemente Mixtecas, quienes no deben ser confundidos con los Olmecas de La Venta), a los que los arqueólogos definen como los de "rostros de bebé y bocas de jaguar". La expulsión y dispersión de los nativos de Teotihuacán, Cholula y otras ciudades estado, tuvo como consecuencia la llamada migración Pipil. Gradualmente los exiliados bajaron por la costa del Pacífico hacia Soconusco en Chiapas, hacia Guatemala y Honduras y en menor número hacia Costa Rica y Panamá. Existe evidencia de que los Pipil llegaron hasta la costa de Colombia, la provincia de las Esmeraldas en Ecuador, y hasta el área de Tumbes, en el extremo norte de la costa peruana.

En Guatemala, país en el que la migración coincidió con la decadencia de las ciudades estado del Maya Clásico, los Pipil penetraron profundamente hasta el corazón del país. En el siglo diecinueve, Otto Stoll comprobó que el pipil era una lengua viva en ciudades como Salamá, del Departamento de Baja Verapaz¹⁶⁰.

La inmigración Tolteca. Después de la caída de Teotihuacán, otro pueblo Nahuá, los guerreros toltecas, crearon un imperio alrededor de Tula, en el actual estado de Hidalgo en México. Ellos dominaron gran parte de Mesoamérica desde el año 900 hasta 1200 A.D. Debido a conflictos internos, no obstante, parte de la población tolteca emigró en diversas épocas. Una migración los llevó hasta la lejana Yucatán, donde floreció la civilización Maya-Tolteca, y otros se dispersaron hacia América Central. No se limitaron a la costa del Pacífico, sino que penetraron hacia las montañas de Chiapas y

Guatemala, donde iniciaron un período de "mexicación" (*i.e.* Nahua o de influencia antimaya) mundo más importante que la de los anteriores Pipil.

Con respecto a los rasgos de la cultura material "mexicana" después de 1200, Navarrete destaca los estilos arquitectónicos (escalas dobles, canchas de pelota y el carácter militar de los centros ceremoniales), nuevas fórmulas en la pintura, escultura y cerámica, la introducción de los dioses mexicanos y ciertas nuevas prácticas funerarias y de sacrificios¹⁶¹.

La inmigración Azteca. Los aztecas de lengua náhuatl, descendientes culturales de los toltecas y fundadores en 1325 de Tenochtitlán, lograron la cúspide de su expansión imperial hacia fines del siglo quince. El emperador Ahuizotl (1486-1502) dirigió una campaña profunda hacia Chiapas a través del área de Soconusco y alrededor de 1498 cruzó la que hoy es la frontera entre México y Guatemala. Una sola ciudad de la Guatemala actual, Ayutla, fue anexada a la lista de ciudades tributarias del imperio azteca¹⁶². A pesar de esta precaria posesión en América Central, los "viajeros", espías y mercaderes aztecas, prosiguieron y aceleraron el proceso de "mexicación" o "náhuatlización" de diversas maneras. Los grupos Pipil de la costa guatemalteca no parecen haber tenido un papel importante en la penetración cultural azteca de Quiche y Cakchiquel, los estados de la meseta maya.

En un pasaje lóbrego de los *Anales de los cakchiqueles* nativos se informa que en 1510 una numerosa embajada azteca llegó a Iximché de Cakchiquel. "El día Toh (4 de julio de 1510) llegaron los yaquis, mensajeros del rey *Modeczumatzin*, rey de México. Nosotros vimos cuando llegaron los yaquis del Culuacán. Estos yaquis, que vinieron hace muchos años, eran muy numerosos ¡oh hijos míos!"¹⁶³. Recinos y Goetz sospechan que esta embajada tenía por misión informar a los gobernantes de Iximché sobre la ansiedad de Moctezuma por la presencia de los españoles en las Antillas. Sea cual fuere la razón de esta misión, la presencia de los mexicanos en el corazón de la Guatemala Maya sugiere el profundo conocimiento de los aztecas de las rutas, puntos de vista comunes, comprensión y relaciones mutuas, y la existencia de un grupo influyente de personas que hablaban náhuatl o bien de intérpretes dentro del área. A lo mejor los gobernantes Cakchiquel de Iximché también sabían el idioma lo suficientemente bien como para comunicarse directamente con los enviados de la lejana Tenochtitlán.

Los comentarios de Edmonson sobre las características culturales y lingüísticas del *Popol Vuh*, la biblia Maya-Quiché, son reveladores:

La cultura Quiché en general, y del *Popol Vuh* en particular, tenían considerable influencia mexicana, iniciada probablemente en el siglo X,

intensificada fuertemente en el siglo XIV y continuada en la época colonial . . . Hasta cierto punto, en el fondo, el *Popol Vuh* es un documento bilingüe, los Yaqui ('viajeros') mexicanos del siglo XV pertenecían en su mayoría a la clase alta quiché y es probable que los sacerdotes-señores hablasen un poco de náhuatl, aunque fueran mexicanos o quiché. Es así como los conceptos religiosos de los quichés llegaron a expresarse tanto en náhuatl como en maya. Las ideas aztecas son formuladas con palabras quiché y las quiché con palabras aztecas, así como la nobleza rusa del siglo pasado usaba el francés ¹⁶⁴.

En suma, en la última etapa histórica de la Guatemala precolombina, la cultura local estaba saturada de elementos mexicanos, sin duda, como preámbulo a la expansión militar azteca. Los aztecas, no obstante, no lograron la total náhuatlización de los Maya; otros estaban destinados a completar esta tarea casi inmediatamente después del período descrito.

La inmigración Hispano-Tlaxcalan. Al ingresar al territorio que en la actualidad ocupan Honduras y Guatemala, Cortés no parece haberse sorprendido por la habilidad de los intérpretes aztecas para comprender a los nativos: "...y los tomé a hablar con la lengua que yo conmigo llevé, porque la de Culúa y ésta es casi una, excepto que difieren en alguna pronunciación y en algunos vocablos" ¹⁶⁵.

Por lo general, se le atribuye la conquista de la civilización maya de Guatemala a Pedro de Alvarado (1485-1541), pero tanto él como los cronistas contemporáneos tácitamente reconocen que la sujeción de estos pueblos habría sido virtualmente imposible sin la ayuda de los mexicanos de la meseta. Todos confiesan que mercenarios de lengua náhuatl integraron la campaña de 1524, pero existen tres puntos que jamás han sido aclarados definitivamente: (1) el número de los aliados, (2) su lugar de origen y (3) el número e importancia de las colonias que fundaron en Guatemala con anterioridad a 1540. Bernal Díaz del Castillo sugiere que alrededor de 200 guerreros de Tlaxcala y Cholula acompañaron a Alvarado. No obstante, en una carta escrita a Felipe II, en 1563, por los gobernantes de Xochimilco, estos afirman que sólo esta ciudad envió 2.500 soldados ¹⁶⁶.

El papel prominente en la conquista de Guatemala se le atribuye generalmente a la población de la ciudad-estado de Tlaxcala. Los decretos reales de 1532, 1543 y 1585 confirman las recompensas otorgadas por sus servicios militares, los que redundan en la exención del pago de tributos y de trabajos forzados ¹⁶⁷. A pesar de que estas promesas no siempre fueron estrictamente cumplidas, alrededor de 1550 una serie de colonias de pueblos de lengua náhuatl, la mayoría de ellos de origen Tlaxcalan, se habían establecido en Guatemala, especialmente alrededor de las antiguas capitales, las ciudades actuales de Ciudad Vieja y La Antigua. Además, durante todo el resto del siglo dieciséis, millares de Nahuas del Valle de México y de Tlaxcala se dejaron caer

sobre la ahora pacificada Guatemala, tratando de ser identificados con los primeros aliados de Alvarado o bien como sus descendientes.

Los franciscanos crearon escuelas para los nativos de La Antigua, Atitlán y otras ciudades. En una carta al Rey, no obstante, explican que no imparten enseñanza en castellano ni en lengua nativa, sino que en náhuatl, "... porque es general en esta tierra..."¹⁶⁸. Con respecto a la provincia franciscana de Guatemala, Fray Antonio de Ciudad Real escribía en 1586: "Las lenguas comunes que hay en aquella provincia entre los indios que están a nuestro cargo son la mexicana y la achí"¹⁶⁹. El mismo autor, al describir a los indios de Chiantla, a una legua de Huehuetenango, afirma "... y hablan una lengua particular llamada mame, en la cual hay algunos vocablos achies y otros mexicanos, pero es lengua por sí..."¹⁷⁰.

Según gran número de otros documentos coloniales, la posición privilegiada del náhuatl en Guatemala tenía paralelos en toda Mesoamérica. Para citar un solo ejemplo, una descripción del Obispado de Michoacán, recopilación que data de 1631, enumera 47 parroquias en las que se habla 21 lenguas nativas y dos extranjeras, castellano y chino. La administración de la mayoría de ellas se realizaba en náhuatl, a pesar de que el recopilador confiesa que por lo menos en una de ellas pocos fieles entienden el idioma¹⁷¹.

CARACTERÍSTICAS LINGÜÍSTICAS DEL TRATADO DE SANTA EULALIA

Algunas de las dificultades que existen al realizar el análisis de los aspectos lingüísticos del texto resaltan a primera vista: su brevedad, el tema especializado, el escaso vocabulario (menos de 400 distintas palabras náhuatl) y su limitado alcance gramatical, o sea las declinaciones verbales, de números, géneros y sintaxis.

La primera tarea fue determinar si el manual estaba escrito en náhuatl o pipil. La diferencia más obvia entre estos dialectos, como ya lo mencionamos, es la ausencia del fonema *tl* en el pipil. Una palabra en la primera línea de la lección inicial (f. 4r) pareció resolver el problema de inmediato: *tuzquitl*, "voz", palabra náhuatl, a pesar de que la *u* podría indicar un dialecto pipil, porque el más convencional *tozquitl* habría sido típico del náhuatl clásico. La misma palabra, no obstante, figura como *tuzquit* en f. 6v. Además, la clásica forma *tleco*, "ascender", figura como *teco* en muchas oportunidades.

Pero son las formas náhuatl las que predominan en el manuscrito: *tlacati*, *tlacuepalitli*, *cuicatl*, *machiotl*, etc., o sea que sin lugar a dudas estamos frente a un documento escrito en náhuatl y no en pipil.

Pero surge una interrogante, ¿fue un escribano pipil quien trató de redactar el documento náhuatl a pesar de que este dialecto no le era familiar y que esta sea la razón de deslices tales como *tuzquit* o *teco*? ¿O fue el tratado escrito en un dialecto local que no ha sido estudiado hasta la fecha? Las decenas de inconsistencias, deformaciones y transiciones entre *u* a *o* y de *tl* a *t*, obligan a escudriñar el texto a la luz de las fuentes lingüísticas de México, Guatemala y El Salvador, para escrutar la verdad. El cotejo lingüístico se basa en los siguientes vocabularios y textos:

1) *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* de Alonso de Molina ¹⁷². Aunque esta obra fue escrita antes de 1550, la edición definitiva fue impresa en México en 1571. Se presume que es un trabajo representativo del náhuatl que hablaban los aztecas del Valle de México antes de la conquista española.

2) *El náwat de Cuscatlán: apuntes para una gramática tentativa* ¹⁷³, de Pedro Geoffroy Rivas. El trabajo de Geoffroy es un diccionario del pipil actual en la República de El Salvador.

3) *Vocabulario del pipil de Salamá, Guatemala*, de Otto Stoll. A pesar de que este breve vocabulario del pipil de Guatemala se publicó originalmente en el siglo diecinueve, fue reimpresso por Rodríguez en 1912 ¹⁷⁴.

4) *Santa Eulalia: The Religion of a Cuchumatán Indian Town* ¹⁷⁵, de Oliver La Farge.

En páginas 144-145, La Farge edita el texto de un documento que se leía cada año durante una ceremonia religiosa en la ciudad de Salamá, cerca de Santa Eulalia. El documento, que data del período colonial, está escrito en un dialecto nahua que no entienden los habitantes modernos de Salamá.

El examen de las cinco listas demuestra que los términos de Santa Eulalia tienen mayor afinidad con aquellos del diccionario de Molina que con los de los otros vocabularios. Esta conclusión se refuerza cuando se les compara con varias decenas de palabras no incluidas en la lista.

Palabras tales como *tuzquit* y *teco*, que suenan como pipil, son sencillamente faltas de ortografía. El texto de Santa Eulalia está plagado de faltas de ortografía y *tuzquit* y *teco* son meros ejemplos de ello. Otras faltas son: *meha* por *mehua*, *tuzqime* por *tuzquime*, *tlati* y *tlcati* por *tlacati*, *itece* e *iteh* por *itech*, *tecmoz* por *temoz*, *yhica* y *yehilca* por *yehica*, *yzcatlqui* e *yzcatliqui* por *yzcatqui*, *anoco* por *anoço*, *motlncas* por *motlanças*, *can* por *çan*, *centlet* por *centetl*, *nayhtletl* por *nayhtetl*, *chiuey* por *chicuey*, *tlmi* por *tlami*, y muchas otras. El origen de estos errores puede deberse al hecho de que el escriba (que puede no haber sido originario de Santa Eulalia) no conocía la lengua náhuatl en ninguno de sus dialectos y de ahí su deficiente transcripción, o bien que hablaba el náhuatl, pero debido a su semianalfabetismo el texto se encuentra plagado de errores.

Castellano	S. Eulalia	Molina	Geoffroy	Stoll	La Farge
uno	ce	ce	ce	ce	
dos	ome	ome	ume	umi, ume	
tres	yey	yey	yey	yec	
cuatro	nahui	nahui	nahui	navui	
cinco	macuili	macuili	macuil	macuil	
seis	chicuacn	chicuace	chicuacn	chicuás	
siete	chicome	chicome	chicume		
ocho	chicuey	chicuey	chicuey		
nueve	chicnahui	chicnahui	chicnahui		
dieciséis	gastolionce	caxtulionce	caxtulice		
veinte	cempuali	cempoali	cempual		cempualis
hay	onca	onca			
ascender	tleco	tleco	teheu	unga	
descender	temo	temo	temu	tehu	
llegar	aci	aci	aci	aci	
ayudar	palehuia	palehuia	palehuia	palevue	palibio
abandonar	cavva	cahua	cauhhua	cabi	
terminar	tlami	tlami	tamia		chiba
hacer	chihua	chihua	chihua		
nacer	tlacati	tlacati	tacatia		
llevar	huica	huica	huica	chivua	
enseñar	machtia	machtia	machtia	vuiga	
alzarse	quetza	quetza	quetza	maxti	
tener	pia	pia	pia		
ver	ita	ita	ita	vida	
nombre	tuca	toca	tuquey	tuga	
contar	poa	poa	pua		
cantar	cuiica	cuiica	cuihga	cviuga	
desear	nequi	nequi	uehgi	cingue	
dia	tonalis	tonali	tunali	tunali	tonalis
él	yehuatl	yehuatl	yaba	ivua	
ellos	yehuantin	yehuantin	yehemet'	yuvuali	
noche	yoali	yohuali	yuhuali		
sobre	ipan	ipan	pa		ipan, upan
correcto	melahuac	melahuac		melac	

Además de haber comprobado que el náhuatl de Santa Eulalia y el de Molina son los más aproximados, la comparación entre los vocabularios demuestra lo siguiente. El pipil moderno de El Salvador muestra claras diferencias con el de Santa Eulalia, a pesar de que no son tan obvias como aquellas de la lista recopilada por Stoll en Guatemala. Del limitado y corrupto texto de La Farge, es posible llegar a la conclusión de que este dialecto es mucho más remoto que el de Santa Eulalia, a pesar que parece haberse originado en una aldea cercana. B.L. Whorf, por su parte, afirma que no es una mera corrupción del náhuatl clásico oficial, sino que un dialecto genuino, posiblemente emparentado con el náhuatl de Nicaragua¹⁷⁶.

En el caso de que el dialecto del documento publicado por La Farge se hubiese hablado en el área de Santa Eulalia, surge una curiosa situación. El tratado musical escrito en náhuatl mexicano oficial puede haber sido usado al mismo tiempo por un pueblo que hablaba un dialecto exótico y que vivía a algunos kilómetros de distancia, o quizá en Santa Eulalia misma. Tampoco es improbable de que en el siglo diecisiete coexistieran dos lenguajes: el popular y el del mundo político y religioso; este último es el del tratado musical que pudo haber sido impuesto sin tomar en consideración los idiomas nahua o maya de los habitantes locales, de la misma manera que en el mundo occidental fue usado el latín clerical a pesar de las lenguas y dialectos regionales.

En este sentido es necesario recordar que entre los diversos textos musicales descubiertos en Santa Eulalia en 1963, se encontraron canciones en lengua maya. No obstante, el texto de estas canciones incluye anotaciones en náhuatl, lo que sugiere que no sólo se enseñaba teoría musical en ese idioma, sino que la ejecución de la música también era dirigida en náhuatl¹⁷⁷.

Después de la conquista europea, los nativos de Mesoamérica se enriquecieron con dos lenguajes inter-étnicos: el castellano y el latín. Hemos demostrado con anterioridad, no obstante, que los indios ya tenían una *lingua franca*, que se reforzó durante 700 años con las oleadas de inmigrantes pipil y náhuatl, y que los españoles mismos estandarizaron y estabilizaron. El hecho de que un escritor de un manual musical, destinado a la circulación en los colegios de las misiones, en monasterios e iglesias de la Guatemala multilingüe, haya escrito en náhuatl "oficial" no sólo parece una elección natural, sino que casi inevitable.

OBSERVACIONES FINALES

Además de la perspectiva renovada y reforzada del hecho de que el náhuatl fuera la lengua internacional de la cultura de Mesoamérica, el tratado musical

de Santa Eulalia subraya las afirmaciones de innumerables cronistas religiosos y seglares que se hacen eco de lo comunicado por Pedro de Gante a Carlos V, en 1532:

... syn mentir puedo dezir harto bien que ay buenos escryvanos y predicadores o platicos, con harto hervor, y cantores que podrian cantar en la capilla de V.M. tan bien, que si no se vee quiza no se creerá ¹⁷⁸.

El tratado de Santa Eulalia se destaca como exquisito testimonio de la musicalidad indígena en la época colonial, además de comprobar que su pericia tuvo sus raíces en el período precolombino y que, por lo tanto, es una fuente para poder comprender la música autóctona del siglo veinte en la región ¹⁷⁹.

NOTAS

¹ (México: Secretaría de Educación Pública, 1934), 102-107. De ahora en adelante se citará como Saldívar, *Historia*.

² "Un códice cultural del siglo XVIII", *Historia* (Buenos Aires), IV (octubre-diciembre, 1954), 65-107. De ahora en adelante se citará como Vásquez-Patiño, "Códice".

³ *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley: University of California Press, 1968), 279-284. De ahora en adelante se citará como Stevenson, *Aztec*.

⁴ "European Music in 16th-Century Guatemala", *Musical Quarterly*, I (julio, 1964), 347-348 y 350. De ahora en adelante se citará como Stevenson, "Guatemala".

⁵ Clasificación: Rare MT 88/Se. Sobre manuscritos musicales coloniales que pertenecen a la Tulane Latin American Library, véase: Alfred E. Lemmon, "Un Fondo Musical en el Extranjero", *Heterofonia*, XI (mayo-junio, 1978), 24-26 y 43-45.

⁶ Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*, ed. por Juan Pérez de Tudela Bueso (Madrid: Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, XCV-XCVI, 1957), XCV, 135, 139, 352.

⁷ *Ibid.*, XCV, 354-355.

⁸ H. G. Farmer, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence* (Londres: W. Reeves, 1930). Marius Schneider, "A propósito del influjo árabe: Ensayo de etnografía musical de la España medieval", *Anuario Musical*, I (1946), 31-141. Don M. Radel, "Al-Farabi and the Role of Arabic Music Theory in the Latin Middle Ages", *Journal of the American Musicological Society* (verano, 1976), XXIX, 173-188. Barbara Johnson, "Un bosquejo sobre la influencia arábigo-judaica en España desde los principios hasta la Edad de Oro en cuanto al humanismo" (Tesis de M.A., Arizona State University, 1970).

⁹ Robert Stevenson, *Music in the Age of Columbus* (La Haya: Martinus Nijhoff, 1960), 44-47. De ahora en adelante se citará como Stevenson, *Columbus*.

¹⁰ *Ibid.*, 203-204.

- ¹¹ Robert Stevenson, "Spanish Music", en *Spain: A Companion to Spanish Studies*, ed. por P. E. Russell (Londres: Methuen & Co., 1973), 551. De ahora en adelante se citará como Stevenson, "Spanish Music".
- ¹² Christopher Swain y Jack Sage, "Spain: c. 1450-1600", en *Music from the Middle Ages to the Renaissance*, ed. por F. W. Sternfeld (Nueva York: Praeger, 1973), 382. El volumen de Sternfeld se citará de ahora en adelante como Sternfeld, *Middle Ages*.
- ¹³ *Ibid.*, 386. Robert Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley: University of California Press, 1961), 240-241. De ahora en adelante se citará como Stevenson, *Cathedral*. En estas páginas Stevenson estudia las capillas musicales flamencas, hispanas y portuguesas mantenidas por Felipe II. Se refiere además a su papel de mecenas de los compositores italianos, españoles y flamencos "con imparcial grandeza".
- ¹⁴ Stevenson, "Spanish Music", 558.
- ¹⁵ José Subirá, "Dos Músicos del Rey Felipe IV: B. Jovenardi y E. Butler", *Anuario Musical*, XIX (1964), 201-223.
- ¹⁶ Stevenson, *Columbus*, 145.
- ¹⁷ John Ward, "Spanish Musicians in Sixteenth Century England", en *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70th Birthday*, ed. por Gustav Reese y Robert J. Snow (Nueva York: Da Capo, 1977), 353-364. De ahora en adelante se citará como Ward, "England".
- ¹⁸ Paul Becquart, "Trois documents inédits relatifs à la Chapelle flamande de Philippe II et Philippe III", *Anuario Musical*, XIV (1959), 63-76. Nicolás Alvarez Solar-Quintes, "Nuevas noticias de músicos de Felipe II, de su época, y sobre impresión de música", *Anuario Musical*, XV (1960), 195-217. Isabel Pope, "The Spanish Chapel of Philip II", *Renaissance News*, V (primavera-verano, 1952), 1-2. N. Alvarez Solar-Quintes, "Panorama musical desde Felipe III a Carlos II: Nuevos documentos sobre ministriles, organistas y Reales Capillas flamenca y española de música", *Anuario Musical*, XII (1957), 167-200. Paul Becquart, "Un Compositeur néerlandais à la Cour de Philippe II et de Philippe III, Nicolas Dupont (1575-1623)", *Anuario Musical*, XVI (1961), 81-88.
- ¹⁹ Santiago Kastner, "Parallels and discrepancies between English and Spanish keyboard music of the sixteenth and seventeenth century", *Anuario Musical*, VII (1952), 85. De ahora en adelante se citará como Kastner, "Parallels".
- ²⁰ Stevenson, *Columbus*, 184.
- ²¹ M. A. Vente, "The Family Brebos, Organ Builders from Lier and Antwerp", *Anuario Musical*, XXI (1966), 39-44.
- ²² José E. Ayarra Jarne, "El Claviórgano inglés de la Catedral de Sevilla", *Anuario Musical*, XXVII (1972), 147-161.
- ²³ Howard Cline, "Hernando Cortés and the Aztec Indians in Spain", *Library of Congress Quarterly Journal*, XVI (abril, 1969), 70-90.
- ²⁴ Francisco de Burgos, *Geográfica Descripción* (México: Publicaciones del Archivo General de la Nación, XXV y XXVI, 1934), tomo I, 287:
 "... aquí nació un indio de tan grande voz, y destreza, que por cosa rara le llevaba un maestro de capilla a presentar al Rey Nuestro Señor, que Dios tiene, aun siendo el indio de veinte años, y por no haber aquel año flota, se volvieron del puerto..."
- ²⁵ Kastner, "Parallels", 85.
- ²⁶ Vásquez-Patiño, "Código".

- 27 Manfred Schuler, "Spanische Musickeinflüsse in Rom um 1500", *Anuario Musical*, XXV (1970), 27-36.
- 28 Ward, "England".
- 29 Santiago Kastner, "Relations entre la musique instrumentale française et espagnole au XVI siècle", *Anuario Musical*, X (1955), 84-108 y XI (1956), 91-110.
- 30 Robert Stevenson, "The Sarabande: A Dance of American Descent", *Interamerican Music Bulletin*, XXX (julio, 1962), 1-13.
- 31 Stevenson, *Cathedral*, 240.
- 32 *Ibid.*, 3.
- 33 Con respecto a la grabación, véase Archiv, Stereo 2533-321. Stevenson, *Cathedral*, 96-101.
- 34 Robert Stevenson, *The Music of Peru* (Washington, D.C.: Pan American Union, General Secretariat of the Organization of American States, 1959), 65:
Ya el 21 de febrero de 1553, antes de la muerte de Morales en Andalucía, los dos volúmenes de sus misas editadas en Roma en 1544 habían llegado al antaño orgulloso corazón del imperio incaico, al Cuzco a 11.400 pies de altura, junto con otros libros de Magnificats y motetes".
Más adelante, en el mismo volumen (94), Stevenson describe las peripecias y el esfuerzo que significó traer esos volúmenes al Cuzco.
- 35 Francisco Cervantes Salazar, *México en 1554 y Tímulo Imperial*, edición, notas y prólogo de Edmundo O'Gorman (México: Editorial Porrúa, S. A., 1975), páginas 209-210 incluyen numerosas referencias a la música, entre las cuales se encuentra:
"... el maestro de capilla haciendo dos coros de música para el invidioso, que en el uno se dijo *Circumdederunt me*, y en el otro el salmo *Exultemus*, todo en canto de órgano, compuesto por Cristóbal de Morales (209).
... el *Parce Mihi, Domine*, de canto de órgano, compuesto de Morales, que dio gran contento oírle" (210).
Una grabación de *Parce Mihi, Domine* está en Archiv, 298-454.
- 36 Stevenson, *Cathedral*, 138.
- 37 *Ibid.*, 216-224. Luis F. Merino, "The Masses of Francisco Guerrero (1528-1599)", (Disertación de Ph. D., University of California, Los Angeles [U.C.L.A.], 1972).
- 38 Stevenson, *Cathedral*, 372, citando a David Pujol, "Ideas Estéticas de T.L. de Victoria", (*Ritmo*, XI, diciembre, 1940), 4.
- 39 *Ibid.*, 353-361. Véase también: Thomas Culley, *Jesuits and Music: A Study of the Musicians Connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Italy* (Roma: Jesuit Historical Institute, 1970).
- 40 Stevenson, *Cathedral*, 361-372.
- 41 Robert Stevenson, *Latin American Colonial Music Anthology* (Washington, D.C.: General Secretariat, Organization of American States, 1975), 164-167. Con respecto a la grabación, véase: Eldorado, Stereo S-1.
- 42 (Nápoles: 1613), 150. Hay una copia en la Biblioteca Nacional de Madrid. Está clasificada como R9274. Varias de las guías publicadas sobre las pertenencias musicales en, por ejemplo, la Biblioteca Nacional de Madrid y de la Biblioteca de Cataluña de Barcelona están ahora fechadas, daremos la clasificación actual de las diversas obras citadas como también la clasificación previa de las ediciones. Alfred E. Lemmon está completando su "Guide to the Locations of Spanish Musical Treatises", en el que figurarán todos los escritos con su ubicación y clasificación actual. Véase también nota 59.

- 43 (página 20). Un manuscrito fechado en 1644, Fojas 221 y 214, conservado en la Biblioteca del Monasterio del Escorial. La clasificación es 8c., IV, 7.
- 44 Jaime Moll, "Libros de música e instrumentos musicales de la princesa Juana de Austria", *Anuario Musical*, XX (1965), 11-23.
- 45 Mariano Baixauli, "Las Obras Musicales de San Francisco de Borja", *Razón y Fe*, IV (octubre, 1902), 154-170 y (noviembre, 1902), 213-245. José Climent, "Misa de San Francisco de Borja", *Tesoro Sacro-Musical*, LVI (enero-marzo, 1973), 15-16. El suplemento incluye música.
- 46 Robert Stevenson, "Portuguese Music and Musicians Abroad (to 1650)", trabajo leído el 12 de septiembre de 1966, en el Sexto Coloquio Internacional de Estudios Luso-Brasileños (Lima: Talleres Gráficos Pacific Press, S.A., 1966), 10-15.
- 47 Robert Stevenson, *Vilancicos Portugueses* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976) se basa exclusivamente en materiales de toda la América hispana y portuguesa. Véase también Stevenson, *Aztec*, 234-238.
- 48 (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947), II, 411.
- 49 *Ibid.*, II, 461.
- 50 50-101.
- 51 (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962).
- 52 (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973). De ahora en adelante se citará como León Tello, *Siglos*, XVII-XVIII.
- 53 *Arte de canto llano* (Valladolid, 1614). Copia de la Biblioteca de Cataluña: R(2)-8º-484 y 783.25. De ahora en adelante se cita como Artufel, *Arte*.
- 54 *Fragmentos Musicos. Primer tratado de canto llano* (Madrid, 1700). Copia de la Biblioteca de Cataluña: R(7)-8º-108 y 783.25 Tor.
- 55 *Arte y Summa de canto llano* (Valencia, 1595?). Copia de la Biblioteca de Cataluña: 783.25 Cer.
- 56 *Tratado de canto llano* (manuscrito del siglo 18). Copia en la Biblioteca de Cataluña. En el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, de Felip Pedrell (Barcelona: Imprenta Oliva, 1908-1909). De ahora en adelante se citará como Pedrell, *Catàlech*, se le asigna el número 363. No obstante, el número actual es 69418.
- 57 Esta colección que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid figura en Higinio Anglés-José Subirá, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid* (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949), II, 117-122 como I-2185, pero ahora figura como I-2165. Mary Elizabeth Duncan en "A Sixteenth-Century Mexican Chant Book: Pedro Ocharte's PSALTERIUM AN(T)IPHONARIUM SANCTORALE CUM PSALMIS & HIMNIS (1584)" (Disertación de Ph. D., Universidad de Washington, 1975), en páginas 217-223 ofrece una lista de tratados españoles y cuando es posible su ubicación. No obstante, repite el número de Anglés-Subirá de la Biblioteca Nacional de Madrid I-2165 y no incluye la ubicación de Juan Cervera en la Biblioteca de Cataluña en Barcelona.
- 58 *Sumula de Canto de Organo* (c. 1507). *Lux bella* (1492). *Comento sobre Lux bella* (1498).
- 59 *Arte de canto llano* (sin información sobre la edición).
- 60 *Introduccion muy util*.

- ⁶¹ *Ars cantus plani* (1504).
- ⁶² *Musica Practica* (1482). Segunda edición preparada por Johannes Wolf (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1902). Traducción al castellano de José Luis Moralejo con introducción de Enrique Sánchez Pedrote (Madrid: Editorial Alpuerto, S. A., 1977).
- ⁶³ *De Musica libri Septem* (1577, 1592). Arthur M. Daniels, "The *Musica Libri VII* of Francisco Salinas" (Disertación de Ph. D., University of Southern California, 1962). De ahora en adelante se citará como Daniels, "Salinas".
- ⁶⁴ Fray Luis de León, *Poesías Completas* (Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, S.R.L., 1942), I, 10-11.
- ⁶⁵ Stevenson, *Columbus*, 51.
- ⁶⁶ *Ibid.*, 52.
- ⁶⁷ *Ibid.*, 65.
- ⁶⁸ *Ibid.*, 87.
- ⁶⁹ *Ibid.*, 88-90.
- ⁷⁰ Sir John Hawkins, *General History of the Science and Practice of Music* (Londres, 1776; 1853). Reedición de 1853; Nueva York: Dover, 1963; II, 587-588.
- ⁷¹ Stevenson, *Columbus*, 91.
- ⁷² *Ibid.*, 94-96.
- ⁷³ *Ibid.*, 96-97.
- ⁷⁴ *Arte*, Prólogo:
 Comence a tomar este trabajo para que en breve tiempo,
 y con menos trabajo se pudiesse alcançar,
 y no solo uso: porque el uso es largo y incierto, y el
 arte corto y cierto, y assi vemos por experiencia
 que ninguno sin arte es perfecto en su facultad: porque
 los que cantan sin arte son como los que cantan y andan a
 oscuras sin luz. De suerte, que el arte es la guía y la
 luz: y assi con justo titulo se puede dezir que los que
 obran ignorando el arte no saben.
- ⁷⁵ Información sacada de la portada de su *Arte o Compendio general del canto llano* (Madrid, 1776). La Biblioteca de Cataluña tiene dos copias, una está en la Sala General clasificada 783.25 y la segunda en la Sección de Música que figura en el *Catàlech* de Pedrell con el número 356, pero ahora figura con el número 62.
- ⁷⁶ Información sacada de la portada de su *Arte de canto llano y Breve Resumen de sus principales reglas, para cantores de choro* (Madrid, 1719). Hay múltiples copias en la Biblioteca de Cataluña: M. 890; 783.25 Mar; y 783.25.
- ⁷⁷ *Adición al Compendio del Arte de canto llano, su autor el R.P.F. Pedro Villasagra* (Valencia, 1766). En la Biblioteca de Cataluña, Pedrell, *Catàlech*, catalogación antigua 355, actual 188. Dos copias clasificadas 783.25 Narr, V. y 783.25 Vill. también se encuentra allí.
- ⁷⁸ *Arte de canto llano y organo o Promptuario Musical* (Madrid, 1761), Biblioteca de Cataluña: Pedrell: *Catàlech*: catalogación antigua 201, actual: 352. También, 783.25 Rom. De la edición de 1785 existe el R(7)-8º-11 y 783.25 Rom. y de la edición de 1811 está el 783.25 Rom.

- ⁷⁹ *Promptuario armonico y conferencias theoreticas y practicas de canto llano* (Córdoba, 1760). Copia en la Biblioteca de Cataluña: M970/783.25 Rox. De ahora en adelante se citará como Roxas y Montes, *Promptuario*.
- ⁸⁰ *Fragmentos Musicos, Primer tratado del canto llano* (Madrid, 1700), Portada. Copia en la Biblioteca de Cataluña: R(7)-8º-108 y otra catalogada como 783.25 Tor.
- ⁸¹ *Arte o Compendio del canto llano* (Valencia, 1765). Biblioteca de Cataluña: Pedrell, *Catàlech*, catalogación antigua 354, actual 198.
- ⁸² *Arte de canto llano en compendio breve* (Madrid, 1778). Copia en la Biblioteca de Cataluña. Pedrell, *Catàlech*, clasificación antigua 357, actual 162.
- ⁸³ *Fragmentos Musicos caudalosa fuente gregoriana en el arte de canto llano* (Barcelona, 1739), Portada. Biblioteca de Cataluña; Pedrell, *Catàlech*, clasificación antigua 350, actual 202.
- ⁸⁴ *Explicacion de la teoria y practica del canto llano* (Madrid, 1778), Portada. Biblioteca de Cataluña; Pedrell, *Catàlech*: clasificación antigua 358, actual 209.
- ⁸⁵ *Explicacion de solo el canto llano* (Madrid, 1779). Biblioteca de Cataluña: Pedrell, *Catàlech*: clasificación antigua 359 y actual 152.
- ⁸⁶ *Ritual Carmelitano, Parte primera, instrucciones de canto llano* (Madrid, 1789), Biblioteca de Cataluña, Pedrell: *Catàlech*, clasificación antigua 360, actual 147.
- ⁸⁷ Saldivar, *Historia*, 87-122. Stevenson, *Aztec*, 154-172. Robert Stevenson, *Music in Mexico* (Nueva York Thomas Y. Crowell, 1952), 51-99.
- ⁸⁸ Stevenson, *Aztec*, 154.
- ⁸⁹ "Memoria de las Cosas de los Yndios Principales y Naturales de la Ciudad de México pedimos y suplicamos a su magestad del rey don Filipe, Nuestro Señor, Para Nuestra Christiandad y Quietud Espiritual". El original se encuentra en el Archivo General de Indias, México, 282, y fue publicado en *The Writings of Alonso de la Vera Cruz*: V, editado por Ernest J. Burrus, S. J. (Roma: Jesuit Historical Institute, 1972), 297. El documento está fechado 13 de marzo de 1574.
- ⁹⁰ Thomas Gage, *Nueva Relación que contiene los Viages de Thomas Gage en la Nueva España*, ed. Sinforoso Aguilar (Guatemala: Biblioteca 'Goathemala' de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala [XVIII], 1946), 213.
- ⁹¹ Francisco Ximénez, *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala* (Guatemala: Ministerio de Educación, 1965), II, 376. De ahora en adelante se citará como Ximénez, *Historia*.
- ⁹² Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, *Historia de Guatemala o Recordación Florida, Discurso historial, natural, militar y político del Reyno de Goathemala escrito en el siglo XVII* (Guatemala: Biblioteca 'Goathemala' de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala [VI], 1932), I, 286.
- ⁹³ Pedro Cortés y Larraz, *Descripción Geográfico-Moral de la Diócesis de Goathemala* (Guatemala: Biblioteca 'Goathemala' de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala [XIX-XX], 1958).
- ⁹⁴ Francisco Vásquez, *Crónica de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala* (Guatemala: Biblioteca 'Goathemala' de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, 1938-1940), II, 146-147.
- ⁹⁵ *Historia General de las Indias Occidentales y Particular del Gobierno de Chiapa y Guatemala* (Guatemala; Dept. Editorial y de Producción de Material Didáctico 'José de Pineda Ibarra', Ministerio de Educación, 1966), IV, 1818-1819.

- 96 *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, ed. Ernest J. Burrus y Félix Zubillega (Roma: Jesuit Historical Institute, 1958), II, 190.
- 97 Remesal, *Historia*, 1818-1819.
- 98 José García de la Concepción, *Historia Betlemítica (Vida Ejemplar y Admirable del Venerable Siervo de Dios y Padre, Pedro de San José Betancur)* (Guatemala: Biblioteca 'Goathemala' de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, 1956), 247.
- 99 Manuscrito conservado en el archivo de la provincia mexicana de la Sociedad de Jesús, f. 6v. Alfred E. Lemmon está actualmente completando una edición comentada de este manuscrito.
- 100 *Ibid.*, f. 8r.
- 101 *Ibid.*, f. 6v.
- 102 Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, D.C.: General Secretariat, Organization of the American States, 1970), 50-64. El Archivo Musical de la Catedral tiene índices y está bajo el cuidado experto del Lic. Agustín Estrada Monroy.
- 103 Saldívar, *Historia*, 131.
- 104 *Ibid.*, 129.
- 105 *Ibid.*, 130.
- 106 *Ibid.*
- 107 *Ibid.*
- 108 *Ibid.*
- 109 *Ibid.*
- 110 Guillermo Furlong Cardiff, *El Trasplante Cultural y Social / El Trasplante Cultural: Arte* (Buenos Aires: Tipográfica Editorial Argentina, 1969), 167.
- 111 Robert Stevenson, "The Western Hemisphere: From the Beginnings to 1600", en Sternfeld, *Middle Ages*, 429-430.
- 112 (Guatemala: Imprenta de Sebastián de Arévalo, 1750), reedición de la edición de Madrid de 1719 de Bernardo Peralta. El Dr. Luis Luján Muñoz, director del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, merece nuestro agradecimiento por haber logrado una copia de esta obra y de aquella que se describe en la nota 114.
- 113 Un manuscrito de alrededor de 34 fojas. Expresamos nuestro agradecimiento al Lic. Francis Polo Sifontes, director de la Exposición de Historia de la Ciudad de Guatemala, por la ayuda prestada para obtener una copia de este documento.
- 114 Tiene alrededor de 52 fojas de texto y 7 de música. La música incluye un *baile ynglesa* (fojas 1r-2r).
- 115 *Instrucciones de canto llano y figurado*, es un ejemplo del material que puede encontrarse en bibliotecas privadas, fue editado en Madrid en 1787. Un fragmento se encuentra actualmente en la biblioteca de León Bilak, distinguido coleccionista de antigüedades. La dirección del Sr. Bilak en Guatemala es 3ª Avenida 7-08, Guatemala 1. Hasta la fecha se ignora el nombre del autor de esta obra debido a que falta la portada. No obstante, en la biblioteca del señor Bilak existe una interesante visión de la popularidad de esta obra no sólo durante la época colonial de Guatemala, sino que des-

pués. Hay una copia manuscrita en su biblioteca fechada en 1926 y firmada por el músico guatemalteco de comienzos del siglo veinte, Pedro J. Iriarte.

¹¹⁶ Saldívar, *Historia*, 136-141.

¹¹⁷ León Tello, *Siglos XVII y XVIII*, 589-594.

¹¹⁸ *The Hispanic American Historical Review*, XXVI (agosto, 1946), 293-310.

¹¹⁹ "Two Lost Mexican Books of the Sixteenth Century", *The Hispanic American Historical Review*, XXXVII (agosto, 1957), 310-320.

¹²⁰ José Torre Revello, "Algunos Libros de Música traídos a América en el Siglo XVI", *Boletín Interamericano de Música*, 2 (noviembre, 1957), 13.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Robert Stevenson, *Juan Bermudo* (La Haya: Martinus Nijhoff, 1960), v.

¹²³ *Ibid.*, 25-26.

¹²⁴ Stevenson, "Guatemala", 341-351.

¹²⁵ *Ibid.*, 345-346.

¹²⁶ Stevenson, *Aztec*, 167:

No obstante, el galardón por ser el primero en aplicar una técnica misionera exitosa debe otorgarse a Pedro de Gante porque él fue el pionero que mostró el camino. José R. Benítez en su *Historia Gráfica de la Nueva España* (México: Cámara Oficial Española de Comercio en los Estados Unidos Mexicanos, 1929), editó en la *Décima Cuarta Gráfica* una melodía y texto que se dice usó Pedro de Gante. En página 192 analiza la música. La melodía y texto de Gante es:

Ej: 1



Teoyotl mapiqui teoyotl mapiqui in maqualuilt in mapan tlanteo yotltzin in San Paplo. / Santo que tiene Santo que tiene el espade en la mano. Que Santa sera? San Pablo.

¹²⁷ Como data de un período distinto, está en una letra diferente y no tiene relación inmediata identificable con el tratado, no lo reproduciremos aquí.

¹²⁸ *Ars cantus plani portus musice vocata siue organici* (Salamanca, 1504), 1r-2r. De ahora en adelante se le citará como del Puerto, *Portus Musice*.

¹²⁹ Sobre una explicación de la Mano de Guido véase *Harvard Dictionary of Music*; Willi Apel, editor (segunda edición, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1969), 361. Con respecto a otras definiciones de términos musicales usados en este texto, los lectores también pueden encontrarlos en el *Harvard Dictionary of Music*.

130 *Breve instruccion de canto llano* (Sevilla, 1565).

131 Con respecto a Guido d'Arezzo y su contribución a los hexacordios y su desarrollo, véase: Lester D. Brothers, "The Hexachord Mass: 1600-1720" (Disertación de Ph. D., U.C.L.A., 1973), 1-77.

132 *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la musica practica del canto llano* (Valencia, 1614), 16.

133 Estevan, *Regla*, 2r:

Agora vengamos a los signos. Veamos que cosa es signo. Signo es cosa que nos demuestra que gamaut ay una letra y una boz.

RI4670, *Arte*, 3v:

Agora vengamos a los signos y veamos que cosa es signo. Signo es cosa que nos demuestra de si otra cosa: pues veamos que nos demuestra.

Martínez de Bizcargui, *Arte*, 8:

Ahora vengamos los signos y veamos que cosa es signo. Signo es cosa que nos demuestra de si alguna otra cosa.

Artufel, *Arte*, 4:

La deffinition del signo es esta Signo es cosa que nos demuestra de si alguna otra cosa, y segun por los signos sobredichos se manifiestas, demuestra nos que en Gut ay una letra y una voz, G es la letra, ut es la voz, el ut se canta por bequadrado, porque es principio de la primera deducción (assi como dezimos, ut).

134 Martínez de Bizcargui, *Arte*, 8:

Gamma ut hay una letra y una voz: g es la letra, ut es la voz, ut se canta por [becuadro] porque nasce de si mesmo.

Gaspar de Aguilar, *Arte de principios de canto llano*, cap. V (Biblioteca Colombina, 15-2-4):

Por todos lo sobre dicho hallamos que gamaut ay una letra y una boz. Gama es la letra; y ut es la boz: el ut se canta por [becuadro] porque tiene principio en si mesmo primera deduccion y primera propiedad de assi como dezimos ut.

RI4670, *Arte*, 4r:

Primera deducion nos demuestra que gamaut tiene en si una letra una boz. Gama es la letra, ut es la boz. El ut se canta por [becuadro] porque ha nacimiento de si mesmo [el becuadro] assi como dezimos ut.

135 Véase el *Harvard Dictionary*, "Hexachord III", 384, sobre una tabla de equivalencias entre nombres compuestos y los términos modernos.

136 Escorial, Citi23, 9v:

En are ay una letra y una boz. A es la letra re es la boz. el re se canta por be xx porque ha nazamiento del ut de gamaut. asi como dezimos ut re.

Estevan, *Regla*, 2r:

Are hay una letra y una bos. a es la letra. ut re es la bos. este re se canta por bequadrado porque ha nascimiento del ut de gamaut: asi como dezimos ut re.

Martínez de Bizcargui, *Arte*, 8:

Are hay una letra y una voz: a es la letra, re es la voz, re se canta por [becuadro] porque nasce de gamma ut.

Artufel, *Arte*, 4:

En Are ay una letra y una voz. A es la letra, re es la voz, el re canta por bequadrado, porque nasce del ut de Gut diziendo, ut re.

Dos autores comienzan por analizar Alamire y son: Francisco de Montanos (6) y Antonio Fernández (*Arte de musica de canto d'organ, e canto cham*, 1626;6), hay una copia en la Biblioteca Nacional de Madrid. La clasificación es M. 184. Ambas terminan con re-ut y no ut-re como lo hacen otros autores.

137 RI4670, *Arte*, 9r:

Pues avemos dicho de suso de los signos y sus bozes como se cantan y de sus propiedades. Agora vengamos a las mutanças; y veamos que cosa es mutança. Mutança es mudamiento de dos bozes yguales de diversas propiedades. un signo

y una boz por subir y por descendir: y dezimos assi, en gamaut, ni are, ni bmi, ni ela. ay mutança ninguna: porque de una sola boz no puede ave mutança ninguna.

¹³⁸ Martínez de Bizcargui, *Arte*, 14:

Ahora vengamos a las mutanças: y veamos que cosa es mutança. Mutança es ayuntamiento y departimiento de dos voces yguales y de diversas propiedades en un lugar por subir y en otro por descender: de manera que en gammaut/ni en are/ ni en bmi/ ni en ela/ no ay mutança ninguna: porque en ningun signo destes no hay mas de una voz; y de una sola voz no se haze mutança ninguna.

Escorial Ciii23, 12v:

Agora vengamos a las mutanças, veamos que cosa es mutança. Mutança es ayuntam. o depártim, de dos bos yguales de diversas propiedades en un lugar para subir en otro para descender.

¹³⁹ Véase: Aguilar, *Reglas*, cap. VI; Escorial Ciii23, 11v; Martínez de Bizcargui, *Arte*, 15-18; R14670, *Arte*, 9r.

¹⁴⁰ *Arte*, cap. 7.

¹⁴¹ *Arte*, 7v.

¹⁴² *Arte*, cap. 5.

¹⁴³ *Arte*, cap. 8.

¹⁴⁴ *Promptuario*, cap. 2.

¹⁴⁵ *Arte*, cap. 5.

¹⁴⁶ *Breve Instruccion*, 3v.

¹⁴⁷ Sobre este tópico véase: "Church Modes" en el *Harvard Dictionary of Music*.

¹⁴⁸ *Arte*, cap. XIX.

¹⁴⁹ *Arte*, cap. XVI.

¹⁵⁰ *Arte*, 18-23.

¹⁵¹ *Breve Instruccion*, 5-6r.

¹⁵² *Arte*, cap. XIII, XIV, XV, XVI, XVII.

¹⁵³ *Portus Musice*, 33v.-34v.

¹⁵⁴ *Sumula*, 6.

¹⁵⁵ *Arte*, 16v.

¹⁵⁶ *Portus Musice*, 39v.

¹⁵⁷ *Arte*, 16v.

¹⁵⁸ Sobre la traducción al inglés de la petición de Salinas, véase Daniels, "Salinas", 358. Con respecto al original en latín, véase Salinas, *De Musica*, ed. Macario Santiago Kastner (Documenta Musicologica; Series I, Vol. XIII; Cassel & Basilea, 1958), 201.

¹⁵⁹ *Esplendor del México Antiguo*, editado por Raúl Noriega, Carmen Cook de Leonard y Julio Rodolfo Moctezuma (México: Centro de Invetigaciones Antropológicas de México, 1959), II, 1019-1108.

- 160 "Vocabulario del pipil de Salamá, Guatemala", en Leopoldo Alejandro Rodríguez, *Estudio geográfico, histórico, etnográfico, filológico y arqueológico de la República del El Salvador en Centro América* (México: Antigua Imprenta de Murguía, 1912), 104-115.
- 161 "Algunas influencias mexicanas en el área maya meridional durante el postclásico tardío", *Estudios de Cultura Náhuatl*, XII (1976), 345-382.
- 162 Robert H. Barlow, *The Extent of the Empire of the Culhua Mexica*, Ibero Americana 28 (Berkeley: University of California Press, 1949), mapa.
- 163 *Memorial de Sololá: Anales de los Cakchiqueles y Título de los Señores de Totonicapán*. Traducción de Adrián Recinos (México: Fondo de Cultura Económica, 1950), 117.
- 164 *The Book of Counsel: The Popul Vuh of the Quiche Maya of Guatemala* (Nueva Orleans: Middle American Research Institute, 1971), XV.
- 165 *Cartas de Relación (Biblioteca de Autores Españoles, XXII)* (Madrid: Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneira, 1852), 143.
- 166 William Sherman, "Tlaxcalans in Post-Conquest Guatemala", *Tlalocan*, VI/2 (1970), 124-125.
- 167 *Ibid.*, 126-134.
- 168 *Ibid.*, 134, citando a Fray Juan Mansilla en carta a Carlos V; San Francisco de Guatemala, 30.I.1552 (AGI: Audiencia de Guatemala, 168).
- 169 *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, editado por Josefina García Quintana y Víctor M. Castillo Farreras (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976), I, 236.
- 170 *Ibid.*, II, 31.
- 171 *El obispado de Michoacán en el siglo XVIII: informe inédito de beneficios, pueblos y lenguas*, editado por Ramón López Lara (Morelia: Fimax Publicistas, 1973), 69.
- 172 (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1944).
- 173 (San Salvador: Dirección de Cultura-Ministerio de Educación, 1969).
- 174 Véase nota 163.
- 175 (Chicago: University of Chicago Press, 1947), 144-145.
- 176 *Ibid.*, 145, cita la correspondencia personal de B.L. Whorf, diciembre 5, 1932.
- 177 Stevenson, *Sources*, 55, 57, 58.
- 178 *Cartas de Indias* (Madrid: Ministerio de Fomento, 1877), I, 52.
- 179 Sobre un estudio similar, pero en una región distinta, véase: María Ester Grebe, "Modality in the Spanish Vihuela Music of the Sixteenth Century and Its Incidence in Latin American Music, Part I", *Anuario Musical*, XXVI (1971), 29-59 y "Part II", *Anuario Musical*, XXVII (1972), 109-130.

TRADUCCIÓN AL CASTELLANO

1r y 1v. Segundo fragmento.

2r. Con respecto a g sol re ut una letra y dos voces existe g. letra ut las voces g letra sol la.

Con respecto a ge sol re ut una letra y ... dos voces. Hay ge letra sol re ut las voces ... Yo a vos ... día ... señor vos

La lección con sol ... veinte letras y veinte signos. Otra cosa: perf. nini. mutación. Tres ... una mutación, cuatro letras ... así ... las mutaciones son necesarias. Esto con respecto al pasado ... pasado mayor y estos. Y piezas en medio peso primero ... doce pesos ... el mayor ... dad ... por diez pesos. Para vos (plural) ...

2v. Transcripción del náhuatl (se editará en la publicación "Mesoamérica").

...

3r. Señor, mi amigo ...

...

Amigos: A mi señor instructor: Que el Señor Dios os de fuerzas, que os conserve en Su amor. Mayores ordinarios en el pasado.

El mayor ordenaba

Esta cuenta ... cuarenta pesos por diez pesos solamente para nuestra tesorería ... mayor ... estos mayores ... gastaron ... posición oficial.

4

... Nuestros Señor yo ...

3 ... haced ... dad. Contados dos ... nuestra ... el actual mayor, los mayores ordinarios.

3v. Véase ilustración I.

4r. 1. Con respecto a Gama ut existe una letra y una voz, G es la letra, ut las voces. El ut se canta desde becuadro porque sólo de esta manera puede nacer.

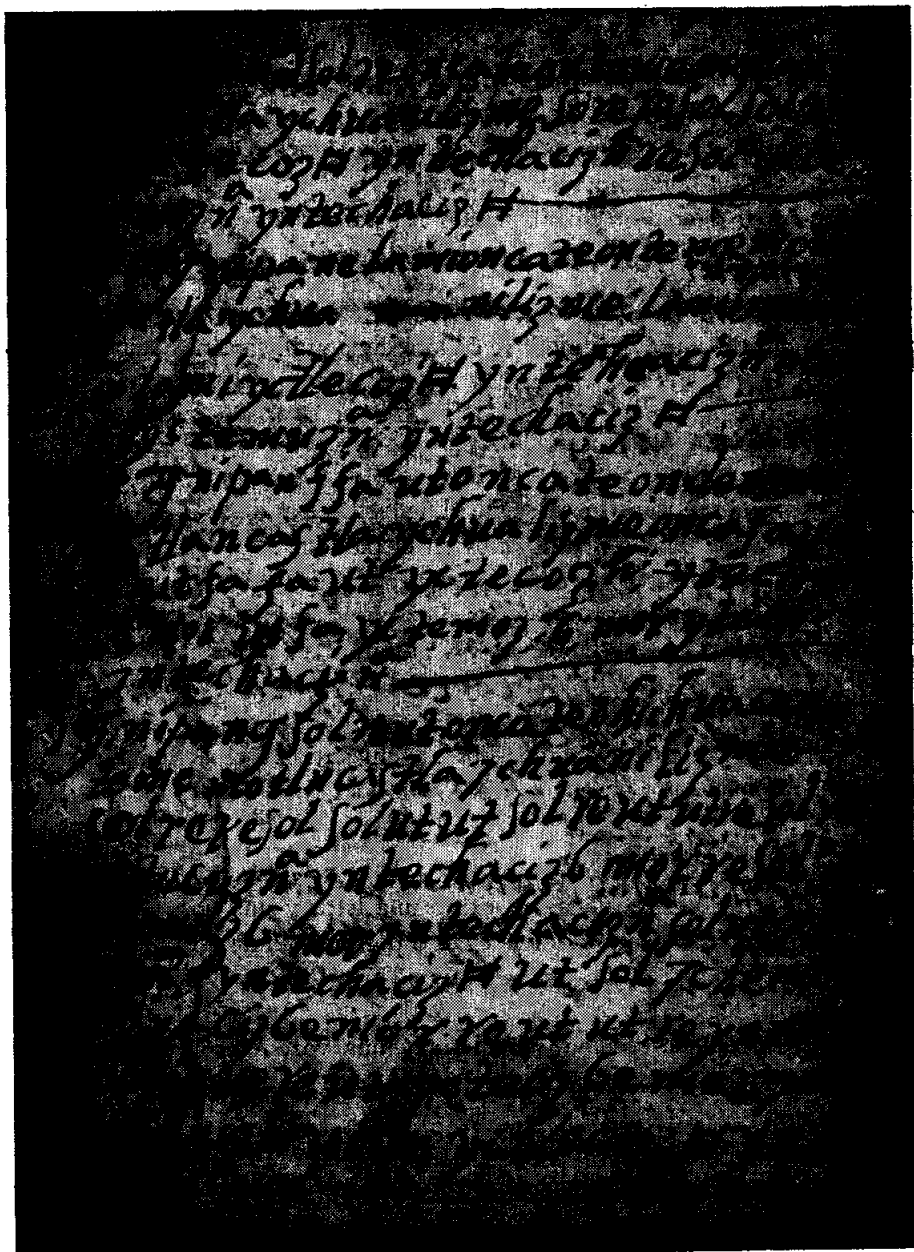
Se canta así.

2. Con respecto a Are hay una letra y una voz. A es la letra, re es la voz. El re se canta desde becuadro porque nace de gama ut. Así se canta ut-re.

3. Con respecto a Bmi hay una letra y una voz. B es la letra; mi es la voz. El mi se canta desde becuadro porque nace de gama ut. Así se canta ut-re.

4. Con respecto a Cfaut hay una letra y dos voces. C es la letra: faut las voces. El fa se canta desde becuadro porque nace de gama ut. Así se canta ut-re-mi-fa. El ut se canta desde —N^a *— porque sólo puede nacer (de esta manera). Así se canta ut.

° Natura.



5. Con respecto a Dsolre, hay una letra y dos voces. D es la letra; sol-re son las voces. El sol [4v] se canta desde becuadro porque nace de gama ut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol. El re se canta de -N^a- porque nace de Cfaut. Así se canta ut-re.

6. Con respecto a Elami, hay una letra y dos voces. E es la letra, lami las voces. El la se canta desde becuadro porque nace de gama ut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol-la. El mi se canta de $-N^a-$ porque nace de Cfaut. Así se canta ut-re.

7. Con respecto a Ffaut hay una letra y dos voces. F es la letra, faut son las voces. El fa se canta de $-N^a-$ porque nace de Cfaut. Así se canta el ut-re-mi-fa. Ut se eleva de becuadro porque sólo puede nacer (de esta manera). Así se canta ut.

8. Con respecto a Gsolreut, hay una letra y tres voces. G es la letra, sol-reut son las voces. El sol se canta de $-N^a-$ porque nace de Cfaut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol. El sol se canta desde $-B-$ porque nace de Ffaut. Así se canta ut-re.

5r. 9. Con respecto a Alamire, hay una letra y tres voces. A es la letra, la mire son las voces. El la surge de $-N^a-$ porque nace de Cfaut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol-la. El mi surge de $-B-$ porque nace de Ffaut. Así se canta ut-re-mi. El re se canta de becuadro porque nace de gama sol reut. Así se canta ut-re.

10. Con respecto a Bfamibimi existe una letra y dos voces. B es la letra, fami las voces. El fa surge de $-B-$ porque nace de Ffaut. Así se canta ut-re-mi-fa. El mi se canta de becuadro porque nace de gama solreut. Así se canta el ut-re-mi.

11. Con respecto a Csolfaut. Existe una letra y tres voces. C es la letra, solfaut son las voces. La C se canta desde *solbemor* [= sol bemol] porque nace de Ffaut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol. El fa se canta desde becuadro porque nace del gama solreut. Así se canta el ut-re-mi-fa. El ut se canta desde $-N^a-$ porque sólo puede nacer (de esta manera). Así se canta el ut.

5v. 12. Con respecto a Dlasolre, hay una letra y tres voces. D es la letra, la-sol-re son las voces. El la se canta desde $-B-$ porque nace de f faut. Así se canta el ut-re-mi-fa-sol-la. El sol se canta desde becuadro porque nace del gama sol-re-ut. Así se canta el ut-re-mi-fa-sol. El re se canta de $-N^a-$ porque nace desde el C solfaut. Así se canta el ut-re.

13. Con respecto a Elami, hay una letra y dos voces. E es la letra, la-mi son las voces. El la se canta desde becuadro porque nace de gama solreut. Así se canta el ut-re-mi-fa-sol-la. El mi surge de $-N^a-$ porque nace de Csol-faut. Así se canta ut-re-mi.

14. Con respecto a Ffaut. Hay una letra y dos voces. F es la letra, faut las voces. El fa se canta desde $-N^a-$ porque nace de Cfaut. Así se canta el ut-re-mi-fa. El ut se canta desde $-B-$ porque nace desde Ffaut. Así se canta ut-re.

6r. 15. Con respecto a Gsolreut. Hay una letra y tres voces. G es la letra, sol-re-ut son las voces. El sol se canta de $-N^a-$ porque nace de C solfaut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol. El re se canta de $-B-$ porque nace de Ffaut. Por eso se canta ut-re. El ut se canta del becuadro porque sólo puede nacer (de esta manera). Así se canta ut.

16. Con respecto a Alamire, hay una letra y tres voces. A es la letra, la-mi-re son las voces.

El la se canta desde $-N^a-$ porque nace de C solfaut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol-la. El mi se alza de $-B-$ porque nace de Ffaut. Así se canta ut-re-mi. El re se canta desde becuadro, porque nace desde el gama solreut. Así se canta ut-re.

17. Con respecto a Bfami, hay una letra y dos voces. B es la letra, fami son las voces. El sol se canta desde $-B\ mol-$ porque nace desde Ffaut. Así se canta ut-re-mi-fa. El mi se canta desde becuadro [6v] porque nace desde gama solreut. Así se canta ut-re-mi.

18. Con respecto a Csolfaut, hay una letra y dos voces. C es la letra, solfa son las voces. El sol se canta desde $-B\ mol-$ porque nace desde Ffaut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol. El fa se canta desde becuadro porque nace desde gama solreut. Así se canta ut-re-mi-fa.

19. Con respecto a Dlasol, hay una letra y dos voces. D es la letra, lasol son las voces.

El la se canta desde $-B\ mol-$ porque nace desde Ffaut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol-la. El sol se canta desde becuadro porque nace desde gama solreut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol.

20. Con respecto a Ela hay una letra y una voz. E es la letra, la es la voz. El la se canta desde becuadro porque nace desde gama solreut. Así se canta ut-re-mi-fa-sol-la.

7r. Aquí concluye una verídica exposición de las veinte letras y de los veinte signos. Aquí se iniciará un nuevo tema: las mutaciones. Cuatro letras no (tienen) ninguna. No necesitan mutaciones. Cada una (tiene) una voz. Por lo tanto, no ocurrirán mutaciones. Cuatro letras: Gama-ut-are, bmi, ela no necesitan mutaciones. He aquí el ejemplo:

Estas mutaciones son una alternancia, la transformación de dos voces para agruparlas en una sola, que cuando se produce una pausa ascenderán o descenderán, o ambas ascienden o descenden. Ninguna de las mutaciones son el resultado de los signos (de una voz).

1. Con respecto a Cfaut, hay dos mutaciones o alternancias. Son: fa-ut-fa (fa-ut). Para subir de natural para llegar a N^a y ut-fa para descender de natura y llegar a becuadro.

7v. 2. Con respecto a Gesolre hay dos mutaciones o alternancias. (Son)

sol-re, re-sol, sol-re para descender de becuadro para llegar a natura (y) re-sol para descender de N^a para llegar a becuadro.

3. Con respecto a Elami hay dos mutaciones o alternancias. Son: la-mi, mi-la, la-mi, para ascender de becuadro y llegar a N^a (y) mi-la para ascender de natura para llegar a becuadro.

4. Con respecto a Ffaut hay dos mutaciones o alternancias. Son: fa-ut, ut-fa, fa-ut para ascender de N^a para llegar a B mol (y) ut-fa para descender de B mol para llegar a N^a :

5. Con respecto a Gsolreut hay seis mutaciones o alternancias. Son: sol-re, re-sol, sol-ut, ut-sol, re-ut, ut-re, sol-re, para ascender de N^a para llegar a becuadro (y) ut-sol para descender de N^a para llegar a *b-mor*. Re-ut, ut-re ambas ascienden: re-ut para ascender de *b-mor* para llegar a becuadro (y) ut-re para ascender de becuadro y para llegar a *b-mor*.

8r. 6. Con respecto a Alamire hay seis mutaciones o alternancias. Son: la-mi, mi-la, la-re, re-la, mi-re, re-mi, la-mi para ascender desde N^a y llegar a *b-mor* (y) mi-la para descender de *b-mor* para llegar a N^a ; la-re para ascender de N^a para llegar a becuadro, re-la para descender de becuadro para llegar a N^a . Mi-re, re-mi, ambas ascienden: mi-re para ascender de b para llegar a becuadro, re-mi para ascender de becuadro para llegar a *b-mor*.

7. Con respecto a Bfami no hay mutación alguna porque el fa no sobrepasa al mi en tono. Y el mi no sobrepasa al fa en tono porque el tono se transforma en igual al semitono, justo medio tono.

8. Con respecto a Gsolfaut hay seis mutaciones o alternancias. Son: sol-fa, fa-sol, sol-ut, ut-sol, fa-ut, ut-fa, sol-fa, fa-sol. Ambos descenden: sol-fa descenderá a b mol para llegar a becuadro, fa-sol descenderá de [8v] N^a para llegar a *b mor*, sol ut ascenderá de becuadro para llegar a N^a , ut-fa descenderá de N^a para llegar a becuadro.

9. Con respecto a Dlasolre hay seis mutaciones o alternancias. Son: la-sol, sol-la, la-re, re-la, sol-re, re-sol, re-re-sol, la-sol, sol-la. Ambas descenderán, la-sol descenderá de b: para llegar a becuadro, sol-la descenderá de becuadro para alcanzar b, la-re ascenderá de b para alcanzar N^a , re-la descenderá de N^a para llegar a b mor. Sol-re ascenderá a becuadro para llegar a N^a , re-sol descenderá de N^a (para llegar a becuadro).

10. Con respecto a Elami hay dos mutaciones o alternancias. Son: la-mi, mi-la, para ascender de becuadro para llegar a N^a , mi-la para descender de N^a para llegar a becuadro.

11. Con respecto a Ffaut hay dos mutaciones o alternancias. Son: fa-ut, (ut)-fa, fa-ut, para descender de N^a y llegar a b, ut-fa para descender de b para llegar a N^a .

9r. 12. Con respecto a Gsolreut hay seis mutaciones: sol-re, re-sol, sol-ut, ut-sol, re-ut, ut-re, sol-re para ascender de N^a para llegar a b, re-sol para descender de *b mor* para llegar a N^a , sol-ut para ascender de N^a para llegar a becuadro, ut-sol para descender de becuadro para llegar a b, re-ut, ut-re, ambos ascenderán de becuadro para llegar a b.

13. Con respecto a Alamire hay seis mutaciones o alternancias. Son: la-mi, mi-la, la-re, re-la, mi-re, re-mi, la-mi para ascender de N^a y llegar a .b., mi-la para descender de b para llegar a N^a , mi-la para ascender de N^a para llegar a becuadro, ut-sol para descender de becuadro para llegar a b, re-ut, ut-re: ambos ascenderán de becuadro para llegar a b.

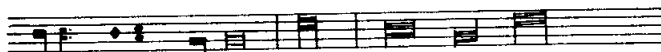
14. Con respecto a Bfa mi no hay mutación alguna porque fa no sobrepasa al mi en tono. Y el mi no sobrepasa al fa en tono porque el tono se convierte en igual a un semitono, justo la mitad del tono.

15. Con respecto a Csolfaut hay dos mutaciones o alternancias. Son: sol-fa, fa-sol, sol,fa para descender de b para llegar a becuadro, fa-sol para descender de becuadro para llegar a b.

9v. 16. Con respecto a Dlasol hay dos mutaciones o alternancias. Son: la-sol, sol-la, ambos deben descender. La (-sol) (para) descender de b para llegar a becuadro. Sol-la para descender de becuadro para llegar a b.

Para que haya una comprensión clara véase el ejemplo (música) hay cinco líneas. También hay dos (llaves) sobre cada conjunto de líneas. Aquí está la primera llave: Ffaut. Estos son siete puntos que deben marcarse en las líneas. Dos parados, uno donde está la llave. Sostiene el primero, segundo y cuarto tonos y el sexto. La segunda llave de Csolfaut. Sólo dos puntos deben marcarse en la línea. Esta llave sostiene al tercer, quinto y séptimo tonos y el octavo. Estas dos llaves tienen una irregularidad. Aquí aparece donde la música será transferida. He aquí el ejemplo.

Ej: 2



10r *Clave Ffaut*

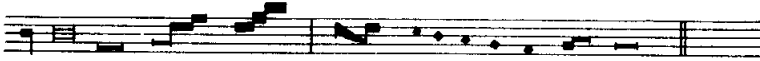
Clave csolfaut

Aquí está el quinto capítulo, hay ocho tonos, cuatro son llamados discípulos. He aquí a los maestros: son el primero, tercero, quinto, séptimo. Los cuatro discípulos son: el segundo, cuarto, sexto, octavo. Estos ocho tonos están ligados a cuatro letras y hay seis tonos consecutivos. Son separados y no forman un grupo. Se llaman tono perfecto, tono *pluscuamperfecto*, tono *misto* [= mixto], tono conmixto y tono irregular. Entonces: tono perfecto quiere

decir completo. Termina sobre las letras ocho o nueve si así se desea. Se alzaré, bajará, para aparecer como maestro. Y el discípulo, cinco o seis, si así lo desea, se alzaré para mostrarse claramente. He aquí el ejemplo del maestro primero:

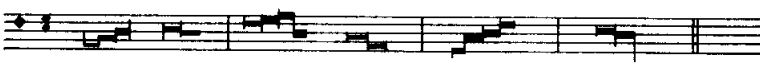
10v. El maestro primero inicia todos los tonos perfectos.

Ej: 3



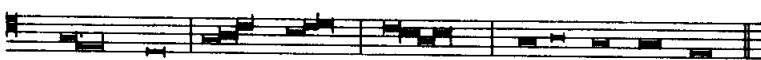
11r. El primer tono perfecto significa que es completo.

Ej: 4



Segundo tono: Quinto tono imperfecto quiere decir que no es completo. He aquí el tono: *pluscuamperfecto* significa que escapa a la regla del maestro, su letra al final puede ser la octava, la novena o puede ir más allá. El *pluscuamperfecto* se excede para diferenciarse del discípulo, cuya letra final no es sólo cuatro, no es sólo cinco, para descender y mostrarse *pluscuamperfecto*:

Ej: 5

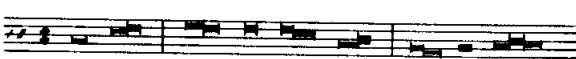


El tercer tono imperfecto quiere decir completo.

11v. Diversos tonos:

secundo tono

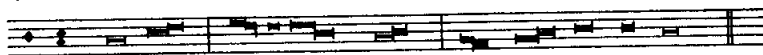
Ej: 6



(Con otra letra, sin relación alguna con el texto de teoría musical).

Aquí se hace un registro de esto. Aquí abandono el cargo de maestro y los deberes de alcalde. Aquí se hace una memoria de ello. Renuncio a nuestro cargo de alcalde pasado.

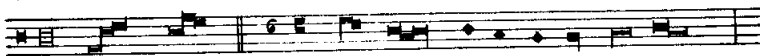
Ej: 7



12r. Quinto tono

Secundo [= Segundo] tono perfecto quiere decir completo y he aquí el tono perfecto. Quiere decir que el maestro no es completo cuya letra termina en ocho para poder ascender. La regla no es inmutable y también el discípulo no sólo ascenderá (sino que también) descenderá al terminar las letras.

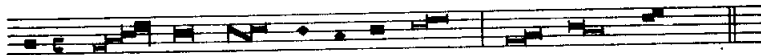
Ej: 8



Séptimo tono mixto:

He aquí el tono mixto. No tiene regla. Predomina en los finales de algunos tonos, al salir.

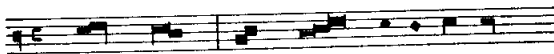
Ej: 9

Octavo tono *conmista* [= conmixto]:

12v. Página en blanco.

13r.

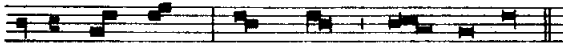
Ej: 10

*Tonus irregulares* [= Tonos irregulares].

He aquí el tono irregular, se llama octavo, sobre él termina, cuatro letras. La (primera) letra sobre la que termina se llama consonante. He aquí el ejemplo:

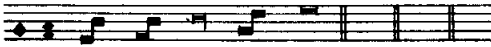
Algunos son completos (perfecto) y otros no lo son.

Ej:11



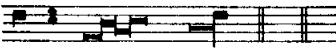
Primer tono: irregulares son los ocho tonos y cada uno de ellos.

Ej:12



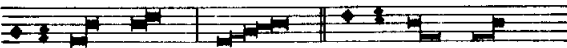
El primer tono se compone del primer tipo.

Ej:13



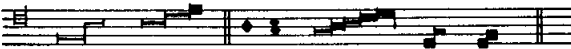
13v. El tercer y cuarto tonos se componen del segundo tipo.

Ej:14



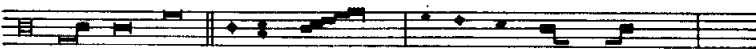
El quinto y sexto tono se componen del tercer tipo.

Ej:15



El séptimo y octavo tono se componen del cuarto tipo.

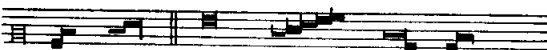
Ej:16

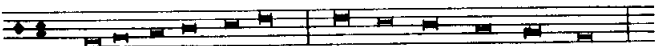



14r. Para que el texto sea breve; hay muchas letras: ocho tonos.

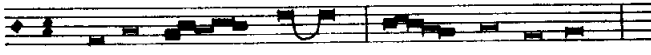
Ej:17

primero



secondo [= segundo] ^{Ej: 18} 

tercero ^{Ej: 19} 

cuarto ^{Ej: 20} 

quinto ^{Ej: 21} 

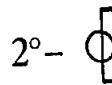
14v. He aquí el ejemplo, el ejecutante toca cinco tempos y ocho *puntus* cada uno guía a la pausa, llega al *puntus*. Así sea contado y para que el *puntus* sea curvo y dividido. He aquí el tempo:

Tempus

Tempo de *mayor proporción ynperfecto*, he aquí el ejemplo

Tempo de *mayor ynperfecto*

Ej: 22



Tempo de moda, o sea menor

Ej: 23



Tempo de mayor

Ej: 24



Tempo de menor

Ej: 25



Ej: 26

Tempo de *pro metio de sicut tacet*

§ C 3

15r. Con respecto al *tempus*, la máxima tiene ocho pulsos para que se le cuente igual que la pausa. Y la longa (tiene) cuatro pulsos para que también se le cuente como la pausa. Y la breve, dos pulsos para que se le cuente igual que a la pausa. La semibreve, dos pulsos (para que) se le cuente igual que a la pausa. Dos minima[s] (equivalen) a un pulso para que se le cuente. Cuatro semiminima[s] (equivalen) a un pulso para que se le cuente. Ocho corcheas son un pulso para que se les cuente. Dieciséis semicorcheas (son) un compás (pulso) para que se les cuente. Todos los compases tienen cuatro pulsos.

(Con otra letra)

Que nuestro Señor Dios os guarde siempre en su amor y os fortalezca todo el día y toda la noche.

(Texto reanudado)

15v. Aquí se verán ocho puntos referentes a la polifonía. La pausa y el contar, la respiración y figuras.

(Con otra letra)

Aquí haremos un registro de las canciones.

Aquí se hará, quedará ... el presente mayor ... siete años ... en el año de 4507 (1607?) en marzo

... marzo.