NUEVO HALLAZGO DE CONCORDANCIA: EL ROMANCE DEL MORO DE ANTEQUERA DE MORALES/FUENLLANA EN LOS CÓDICES DE SANTA EULALIA DE HUEHUETENANGO (GUATEMALA)

Daniel Anarte García
Director del conjunto de Música Antigua "Oniria".
Profesor superior de trombón en el Excmo. Ayto. de Málaga.

Resumen:

Este artículo aborda el descubrimiento de una nueva fuente musical del *Romance del Moro de Antequera*, pieza de la que solo se conocía la versión incluida en la *Orphénica Lyra*. El autor de este libro de música, Miguel de Fuenllana, atribuyó la autoría de la pieza a Cristóbal de Morales. Recientemente, una nueva versión de la obra ha sido localizada en los códices de Huehuetenango (Guatemala) por Daniel Anarte. Para corroborar esta concordancia se han realizado análisis comparativos de las transcripciones de ambas versiones. Además se concluyen otros aspectos reseñables: tanto la segunda fuente del *Moro de Antequera* guatemalteca, como el resto de piezas contenidas en los Códices de Huehuetenango fueron copiadas por maestros de capilla, compositores autóctonos de las regiones noroccidentales de Guatemala. Asimismo, fueron interpretadas principalmente por músicos ministriles indígenas de la misma zona geográfica.

Palabras clave:

Concordancia, Guatemala, Códice de Huehuetenango, *Moro de Antequera*, Ministriles.

NEW CONCORDANCE DISCOVERY: "THE MOOR OF ANTEQUERA" ROMANCE BY MORALES/FUENLLANA IN THE SANTA EULALIA CODEX IN HUEHUETENANGO (GUATEMALA).

Abstract:

The article shows the discovery of a new musical source of the musical *Romance The Moor of Antequera*, music that was only known the version included in the *Orphénica Lyra* by Miguel de Fuenllana who attributed it to Cristóbal de Morales. Recently this music has been located by the author of this article, Daniel Anarte, in the Huehuetenango Codex (Guatemala). To verify this discovery, he has made comparative analyzes of the transcriptions of both versions, reaching the main conclusion: that it is the same piece.

Other important aspects are also treated, such as the Guatemalan version of the *Moor of Antequera*, as well as the rest of the pieces contained in the Huehuetenango Codex were copied by chapel masters and composers from the northwestern regions of Guatemala, and performed mainly by indigenous ministriles from the same geographical area.

Keywords:

Discovery, Guatemala, Huehuetenango Codex, *Moor of Antequera*, Ministriles.

Anarte García, Daniel, "Nuevo hallazgo de concordancia: el Romance del Moro de Antequera de Morales/Fuenllana en los códices de Santa Eulalia de Huehuetenango (Guatemala)". Música Oral del Sur, n. 16, pp. 33-61, 2019, ISSN 1138-857

Fecha de recepción: 19-8-2018 Fecha de aceptación: 28-10-2018

INTRODUCCIÓN: EL SINCRETISMO MUSICAL EN LA GUATEMALA DEL SIGLO XVI. MINISTRILES DE GUATEMALA.

La colonización y evangelización de las tierras conquistadas fueron una constante tras la llegada de los españoles al continente americano. En este sentido, la práctica y enseñanza musical obtuvieron un lugar sumamente relevante, sobre todo por parte de las distintas órdenes religiosas evangelizadoras que se establecieron en las Américas desde un primer momento[1].

Las órdenes religiosas, a las que hacemos mención, se establecieron y expandieron rápidamente por toda Nueva España. Utilizaron desde el principio la música en los procesos educativos y didácticos de la doctrina cristiana hacia las culturas indígenas. Así, el franciscano Bernardino de Sahagún (c.1500-1590), propone que en los cantares "[…] se hiciesen y usasen en su servicio, y como su culto divino y psalmus de su loor, ansí [*sic*] en los templos como fuera de ellos"[2]. De hecho, la única obra publicada en vida de Bernardino de Sahagún fue *Psalmodia cristiana y Sermonario de los Santos del año, en lengua mexicana, ordenado en cantares o psalmos para que canten los indios en los areytos que hacen en las Iglesias* (1583).

Como señala la musicóloga de la Universidad de Varsovia, Anna Jurek, "[…] a poco tiempo se dieron los buenos resultados: cantores indígenas ejecutando sin dificultad alguna tanto el repertorio europeo en latín como el nuevo repertorio mestizo"[3]. Esta nueva praxis musical

1 Mediante la "Breve Inter Caetera" (documento pontificio parecido a una bula papal), otorgado por el Papa Alejandro VI a los Reyes Católicos el 3 de mayo de 1493.
2 De Sahagún, Bernardino. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Madrid: Promo Libro, 2003, p. 271.
3 Jurek-Nattan, Anna. Música novohispana de los siglos XVI y XVII: manifestación sincrética de lo europeo e indígena. *Revista Antropología*. 2011, nº 91, pp. 11-15.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

no dejó indiferentes a los europeos, tal como nos relatan distintas crónicas. Así, el conquistador, historiador, cronista y regidor de Santiago de Guatemala, Bernal Díaz de Castillo (c. 1495-1584), explicaba en una carta fechada en 1558 a Felipe II, que las poblaciones de San Juan y San Pedro (Sacatepéquez) "tienen muy buenas yglesias [*sic*] e [*sic*] ricos ornamentos, e muchos cantores e todo género de música, digo instrumentos de música"[4].

El dominico irlandés Thomas Gage (1597-1655), que vivió en Guatemala a comienzos del s. XVII, nos refiere el sincretismo musical en la época, explicando que la danza del tocotín se cantaba y bailaba en distintas fiestas religiosas[5]:

> Alrededor del tepanabad con las plumas que llevan en la mano en tiempos de paganismo para cantar alabanzas a su rey y emperador; pero hoy día se aplican estas canciones al rey de la gloria y al santo sacramento […] de esta manera bailan en círculo tocando sus guitarras[6].

Asimismo, Gage añadía: "[…] además de estas danzas bailan también nuestras zarabandas y las de los negros con castañuelas"[7]. El propio Thomas Gage no solo hizo referencia a la calidad de los grupos de cantores y ministriles indígenas con los que contaban las iglesias de la comarca de Santiago, como las de Chimaltenango y Amatitlim. También aludía a la maestría musical de los músicos del occidente del país, concretamente, a los pueblos ubicados en las montañas de Cuchumatanes, en el departamento de Huehuetenango[8].

FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS Y LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA EN LA EVANGELIZACIÓN DEL OCCIDENTE DE GUATEMALA.

Entre las diversas órdenes religiosas que se instalaron en Guatemala, a lo largo del siglo XVI, debemos destacar a la dominica, establecida en 1529, sobre todo por la figura de Fray Bartolomé de las Casas. Este religioso se instaló en Santiago de Guatemala en noviembre de 1536 y encabezó un proceso de evangelización basado en la pacificación y la protección de la población indígena.

Fray Bartolomé de las Casas (c.1474-1566) tuvo una especial sensibilidad por la música en este sentido. Hacía referencia sobre la facilidad de los indígenas del occidente de Guatemala para la interpretación musical y la fabricación de instrumentos:

4 Carta consultada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid.
5 Cuando se hace alusión al "tepanabad" en la siguiente cita, se hace referencia a un instrumento de percusión prehispánico, conocido en la actualidad como "Tun" en Guatemala y "Teponaztli" en México. El tepanabad consistente en un tronco hueco que se golpea con palos, produciendo distintas sonoridades.
6 Gage, Thomas. *Viajes en la Nueva España*. La Habana: Casa de las Américas, 1980, pp. 189-190.
7 *Ibid.*
8 *Ibid*., p. 169.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

> Ninguna cosa ven, de cualquiera oficio que sea, que luego no la hagan y contrahagan. Luego como vieron las flautas, las cherimias [*sic*], los sacabuches, sin que maestro ninguno se los enseñase, perfectamente los hicieron, y otros instrumentos musicales. Un sacabuche hacen de un candelero; órganos no se que hayan hecho, pero no dudo que no con dificultad bien y muy bien los hagan[9].

En el mismo escrito, el fraile hacía mención a la notable virtud de los indígenas para aprender notación y escritura, además de confeccionar libros de música: "Escribanos de letra de obra para libros de la iglesia, de letra y punto para el canto, son no menos que en lo demás admirables y hacen libros grandes a cada paso"[10]. Junto a esto, Bartolomé de las Casas expresaba, a colación de lo expuesto, la facilidad de los nativos para componer y tañer en conjuntos de ministriles:

> La música, cuanto en ella y en el arte excedan, cantando así por arte canto llano y de órgano y en componer obras en la música y en hacer libros della [*sic*] por sus manos, como en ser muy diestros en tañer flautas y cheremias [*sic*] y sacabuches y otros instrumentos semejantes, a todos los destas [*sic*] partes es muy notorio[11].

Una de las crónicas que refieren con mayor detalle el uso de la música por parte de De las Casas y su grupo de dominicos, es la conocida como "Conquista de la Vera Paz". Resulta que en el actual departamento de Alta Verapaz, al norte de Guatemala, existía un territorio denominado Tucurutrán, cuyos habitantes eran temidos por los españoles por su ferocidad y belicosidad. En este contexto, los dominicos criticaban, no en pocas ocasiones, los abusos y la tiranía de los conquistadores hacia la población autóctona en sus predicaciones, "[…] los españoles, que son enemigos de frailes muchas veces, decían a estos religiosos que por qué no iban a Teculutlán"[12].

Así, Fray Bartolomé de las Casas con su grupo de dominicos, quiso responder a este desafío solicitando al gobernador, Alonso de Maldonado, el derecho exclusivo de pacificar este territorio conocido como "tierra de guerra". Esta petición les fue concedida mediante una cédula del propio gobernador, el 2 de mayo de 1537.

> Todos sabían muy bien la lengua de la provincia de Guatemala, que alcanza todo lo que es el Quiché y Zacapula, y entre todos hicieron unas trovas, o versos del modo que la lengua permitía con sus consonancias e intercadencias, medidos como a ellos les pareció que hacían mejor sonido al oído […]. Los frailes contactaron con cuatro mercaderes indígenas que viajaban con frecuencia a los territorios por pacificar y, con gran cuidado, enseñaron los padres a estos cuatro indios que eran cristianos, las coplas o versos que habían compuesto, y

9 De las Casas, Bartolomé; Abril Castelló, Vidal. *Apologética Historia Sumaria*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 327.
10 *Ibid.*
11 *Ibid*., p. 335.
12 Marroquín, Francisco. *Cartas y testamento: homenaje al primer obispo de Guatemala, en el IV centenario de su muerte*. Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1963, p. 51.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

> ellos con el gusto de la sustancia y el modo de ellos nunca oído ni visto, los decoraban que no había más que pedir[13].

Una vez aprendidas las coplas, los dominicos mandaron marchar a los mercaderes a Tucurutrán, pero antes de llegar a su destino pararon en Sacapulas, una población no cristianizada aun. Allí, los comerciantes expusieron lo siguiente:

> Pidieron un teplanastle, que es un madero hueco con cierta forma de aberturas o resquicios por donde sale la voz, instrumento músico de los indios algo sordo por su hechura, y por tocarse con unos palillos forrados en paño a modo de atambor [*sic*]; para levantarle de punto, sacaron las sonajas y cascabeles que llevaban de Guatemala, y al son destos [*sic*] instrumentos comenzaron a cantar las coplas y versos que traían decorados[14].

La reacción de los indígenas no pudo ser mejor: "causo tanta admiración al cacique y a los principales del lugar, con toda la demás gente que los había oído, que […] les dieron *nombre de embajadores de nuevos dioses*"[15]. Estos cantares siguieron durante ocho días.

Gracias a estos acontecimientos, los dominicos lograron evangelizar en 1537 al pueblo de Sacapulas, en el departamento de Quiché. Un año más tarde, también lo consiguieron pacíficamente con los indígenas de Cobán, de la temida región de Tucurutrán, con la ayuda de las gestiones del ya cristianizado cacique de Sacapulas. De esta manera, este territorio pasó de denominarse "tierra de guerra" a ser llamado oficialmente Verapaz (verdadera paz), en la década de 1540. Tan buenos resultados dio esta experiencia, que Fray Bartolomé de las Casas solicitó al rey Carlos V que otras órdenes religiosas tomaran su ejemplo e instruyeran cantores y ministriles indígenas para continuar la "pacificación" –conversión– del noroccidente de Guatemala:

> Acordábase [*sic*] muy bien el Padre Fray Bartolomé de las Casas del modo con que conociendo el natural de los indios había entrado el conocimiento de los misterios de nuestra sagrada religión en los primeros fieles de tierra de guerra, que fue por la música y por el canto de los mercaderes. Y medio que le dio [*sic*] tan buen principio, que era el mismo canto y música. Y como los naturales de aquellas partes iban creciendo y perficionándose [*sic*] en las cosas de nuestra sagrada religión, quiso el Padre Fray Bartolomé que se perficionase [*sic*] también en el gusto de oírla con voces concertadas e instrumentos músicos, que los deleitasen y hiciesen apetecer por el gusto del oído las cosas de Dios y de su divino culto[16].

Carlos V respondió positivamente a la solicitud de Bartolomé de las Casas, mediante una real cédula fechada el 17 de octubre de 1540:

13 De Remesal, Antonio. *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapas y Guatemala*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1964, p. 80.
14 *Ibid.*
15 *Ibid.*
16 De Remesal, Antonio. *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapas…*, *op. cit.*, p. 80.

> Sabed, que Fray Bartolomé de las Casas y Fray Rodrigo de Ladrada y Fray Pedro de Angulo, y otros religiosos de su orden con celo de servir a Nuestro Señor, quieren procurar con predicación y persuasión, de traer de paz y a nuestro servicio y obediencia y en conocimiento de nuestra Santa Fe Católica los indios de las provincias de Texuluthin, que son en la Provincia de Guatemala y de otras a ellas comarcanas. Los cuales nos han hecho relación, que por poder mejor efectuar lo susodicho, habrían menester algunos indios que supiesen tañer ministriles altos e chirimías e sacabuches e flautas e algunos cantores de los que hay en los Monasterios de vuestra orden de esa Provincia: porque con la música podrían mas brevemente atraer a los indios de las dichas Provincias al conocimiento de nuestra santa Fe […] Por ende yo vos encargo y mando que de los indios cantores y que supieren tañer ministriles e chirimías y sacabuches y flautas que hubiere en los Monasterios de vuestra Orden de esa Provincia, deis a los dichos Fray Bartolomé de las Casas y Fray Rodrigo de Ladrada e Fr. Pedro de Angulo o cualquiera dellos [*sic*], los que os pareciere que pueden aprovechar, para que vayan con ellos a entender en la dicha pacificación, que en ello me serviréis. Fecha en la Villa de Madrid a diez y siete días del mes de Octubre de mil y quinientos y cuarenta años[17].

Dado el éxito de los dominicos en su pacificación de la Verapaz, estos fueron los responsables de llevar a cabo la nueva política en Guatemala conocida como "Reducción de poblados". Esta consistía en fundar nuevas ciudades que concentraran habitantes de las muchas poblaciones dispersas por las montañas de la región, para así tener la corona española un mayor control jurídico-administrativo de los territorios, además del dominio religioso. En el noroccidente de Guatemala, esta labor fue encomendada especialmente a los dominicos Fray Pedro de Angulo y Fray Juan de Torres, quienes fundaron muchos de los pueblos actuales de las montañas de los Cuchumatanes dentro de la política de reducción. Por ejemplo, la población de Santa Eulalia (Huehuetenango), fundada sobre un antiguo lugar prehispánico llamado *Painocop* (pueblo viejo), tuvo que ser trasladada dos kilómetros de su primera ubicación, para así hacerla más defendible.

Como hemos visto, la música no solo era usada por los dominicos con fines religiosos, sino también como una herramienta social o de acercamiento con poblaciones que, en principio, eran reacias al mero contacto con los colonos. Gracias a este carácter de la música, los europeos no solo eran acogidos, sino que ambos, pobladores autóctonos y colonos, interactuaban y compartían. Los unos aportando las nuevas coplas compuestas para la ocasión y, los otros, acompañando con sus ritmos e instrumentos, tal como relata Antonio de Remesal[18].

Es por eso por lo que los Códices de Santa Eulalia no solo contienen música religiosa o para el culto, sino que intercala esta con música secular, como danzas (varias pavanas), canciones francesas e italianas, o música perteneciente a cancioneros, colecciones y tratados españoles, como es el caso del romance que nos ocupa. Tal fue la importancia de la música en el noroccidente guatemalteco, que los músicos y ministriles gozaron de inusitada

17 *Ibid*.
18 *Ibid*.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

importancia en el funcionamiento gobernativo de las nuevas poblaciones de la época. Sobre esto, hace referencia Thomas Gage al describirnos los detalles de las poblaciones remotas de Guatemala:

> En la mayoría de sus pueblos tienen una escuela, donde se les enseña a leer, a cantar, y a algunos a escribir. A la iglesia pertenecen, de acuerdo al tamaño del pueblo, cierto número de cantores, trompetas y chirimías, dirigidos por un oficial del cura llamado fiscal.
>
> El fiscal tiene una vara blanca con una pequeña cruz de plata para representar a la iglesia y para mostrar que es el asistente y oficial del cura. Cuando cualquier caso es traído ante el párroco para que este lo aclare, este fiscal ejecuta la justicia por orden del cura. Debe saber leer y escribir, y por lo común es el maestro de música. […] en las mañanas, él y los otros músicos, cuando suena la campana, deben acudir a la iglesia a cantar la misa, la cual en muchos pueblos celebran con órganos y otros instrumentos musicales, haciéndolo, como ya he dicho, tan bien como los españoles[19].

Gage prosigue su descripción con este escrito: "Este fiscal es un hombre poderoso en el pueblo y hace mas papel que los alcaldes, jurados y otros oficiales de justicia […] pero deben recibir con sus chirimías y trompetas y música a cualquier personalidad o cura que llegue a su poblado[20]". Esta figura del "fiscal músico", relatada por Gage, entronca con los actuales "ministriles" que existen en la organización administrativa de algunos municipios rurales de Guatemala. Sin tener relación alguna con la música, hoy día, los ministriles, junto con los alcaldes auxiliares, son figuras elegidas por sus comunidades rurales y nombrados por el alcalde municipal.

LOS CÓDICES DE HUEHUETENANGO.

Los Códices de Huehuetenango constan de una serie de manuscritos copiados por manos indígenas durante la época colonial. Son un claro ejemplo de la importancia dada a la música por la orden dominica en la evangelización del noroccidente de Guatemala. Esta acción desembocaría en un desarrollo de la polifonía, por parte de los nativos, y en un desarrollo musical en esta región que no quedaría a la zaga, en comparación con la actividad musical de la catedral y de las distintas iglesias de la comarca de Santiago.

Casualmente, el círculo que relaciona a las misiones con estos manuscritos se cerró. Precisamente fueron dos misioneros, en esta ocasión de la orden de Maryknoll: Daniel P. Jensen y Edward F. Moore. Ellos, en 1963, reunieron y recopilaron varios códices musicales en la localidad de San Miguel Acatan, en el Altiplano noroccidental de Guatemala, conocido como los Cuchumatanes, en el actual departamento de Huehuetenango[21].

19 Gage, Thomas. *Viajes en la Nueva España*…, *op. cit.*, pp. 230-231.
20 *Ibid.*

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Del total de los 15 manuscritos, la mayor parte de polifonía se encuentra en los 9 primeros códices. Los siete primeros fueron usados en la población de Santa Eulalia y los otros dos en las poblaciones de San Juan Ixcoi y San Mateo Ixtatán, respectivamente. El resto, hasta completar el total de los 15, son en su mayor parte legajos sueltos e inscripciones, o partes incompletas de música. Es por ello que los restantes que se indican tienen escaso valor, al menos en comparación con la cantidad de música contenida en los nueve primeros códices, sobre los que nos centraremos. Entre los nueve primeros códices encontramos un total de 352 piezas: 10 en el primer manuscrito; 38 en el segundo manuscrito; 29 en el tercero; 19 en el cuarto; 23 en el quinto; 18 en el sexto; 46 en el séptimo; 116 en el octavo; y 53 piezas en el noveno manuscrito.

El musicólogo norteamericano Paul Borg propone, aun advirtiendo de la naturaleza ecléctica de los contenidos de los manuscritos, una clasificación de las piezas, en las que las agrupa por temática o características similares. Así, podemos distinguir distintos bloques:

b) Música con textos en latín:

- 7 misas completas que incluyen la misa *Tertii Toni* de Ceballos, en esta ocasión completa, y la misa *La Caça* de Morales, además de un *Sanctus* y dos partes de una *Missa Yzac*, de Heinrich Isaac.

- 3 *Magnificats*: dos en octavo tono, uno de ellos de Morales, y uno en sexto tono de Ceballos.

- 8 himnos entre los que se localiza un *Pange Lingua* de Urreda. Los demás son anónimos.

- 32 salmos anónimos en los ocho tonos de los que encontramos ejemplos en todos los manuscritos, excepto en el primero.

- 11 piezas que presentan concordancias con madrigales entre las que se computan 7 de Sermisy y 1 de Festa. En los Códices de Huehuetenango se copian estas piezas con nombres latinizados. Ejemplo de ello es la obra que aparece en uno de los códices, *Laetatus sum*, que es, en realidad, la *chanson Je ne scay pas* de Sermisy.

- 15 piezas con íncipit de salmo en latín, pero con estructura de *chanson* francesa, tal y como se muestra en el apartado anterior, pero sin autoría ni concordancia conocida.

- 25 piezas litúrgicas de corta duración. Principalmente, son responsos, antífonas y versículos.

21 Lehnhoff, Dieter. *Espada y pentagrama. La música polifónica en la Guatemala del Siglo XVI*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 1986, pp. 77-78.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

- 14 piezas que Borg califica de "misceláneas" con íncipit en latín, que podrían ser o no litúrgicos. Su función, hasta el momento, no se puede determinar.

- 16 piezas "misceláneas" con texto completo en latín. Borg agrupa aquí a piezas conocidas de colecciones europeas, reproducidas en los Códices de Huehuetenango, localizadas bien por indicar la autoría o por existir concordancias[22].

b) Música con textos vernáculos:

- 3 piezas en náhuatl. Borg se refiere a textos completos en ese idioma, ya que excluye tanto piezas que no estén completas tanto en música como en textos. Junto a esto, hay al menos 7 piezas más, también incompletas, y otras tantas de las que no se ha logrado identificar o entender el idioma en las que se escribieron. En algún caso se reconocen similitudes con idiomas como el *jacalteco* o el *chuj*, pero, en definitiva, no se ha terminado de ubicar.

- 42 piezas en español. 29 de las mismas conservan completos los textos en este idioma. En el resto, solo se conserva el íncipit. Borg considera no clasificar otras lenguas vernáculas de las que aparecen algunos ejemplos de forma corrupta en los códices, como íncipits en italiano y en francés mal escritos.

- 16 piezas en español atribuidas erróneamente en el manuscrito octavo. Por ejemplo, la pieza *¿Con qué la lavaré?* de Juan Vásquez, se atribuye a un tal Morraleos (¿Morales?) en los códices[23].

Tal como indica el musicólogo Dieter Lehnhoff, en los Códices de Huehuetenango encontramos obras de diversos autores:

- Franco-flamencos: como Heinrich Isaac, Loyset Compere, Jean Mouton y Claudin de Sermisy.

- Autores polifonistas ibéricos: como Alonso de Ávila, Francisco de Peñalosa, Pedro de Escobar, Juan García de Basurto, Diego Fernández, Matheo Fernández, Cristóbal de Morales, Pedro de Pastrana, y Rodrigo de Ceballos.

- Los maestros de capilla de la Catedral de Santiago de Guatemala: Hernando Franco y, sobre todo, el primer maestro de capilla de la catedral, Juan Pérez. De este último autor solo conocemos parte de su música gracias a estos códices, pues

22 Borg, Paul. *The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library*. Indiana: Indiana University, 1985, p. 69.
23 *Ibid.*, p. 111.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

> no han llegado obras suyas procedentes del archivo de la propia Catedral de Santiago[24].

Pero, quizás lo más importante sea que en los códices encontramos contribuciones musicales de los maestros de capilla indígenas que se encargaron de la recopilación y copia de los manuscritos, como es el caso de Matheo Fernández. Este maestro copió un primer libro de canto llano, fechado el 1 de enero de 1570, en el que podríamos encontrar dos obras a 4 sin título en los manuscritos, 8 y 9, con el nombre de "Matheo Fernandez". También, el maestro de capilla de Santa Eulalia, Francisco de León, copió las músicas polifónicas contenidas en los dos primeros libros en 1582. Pero, sobre todo, presenta una especial mención Thomás Pascual, que firmó el folio 11 del manuscrito séptimo como copista de una colección de villancicos terminados por él mismo en la población de San Juan Ixcoy, donde era Maestro de Capilla, el 20 de enero del año de 1600. Entre estos últimos villancicos se encuentran los transcritos y publicados en 1964, al año de haber sido descubiertos los códices, por Robert Stevenson: *Si tanta gloria*, *Hoy es día de placer* y *Victoria, victoria*[25].

Efectivamente, gracias a las inscripciones que encontramos en cinco de los manuscritos, podemos obtener información fidedigna sobre los mismos. Principalmente, quién los copió, además de cuándo y dónde fueron copiados. He aquí algunos ejemplos, reproducidos tal cual se muestran en los diferentes manuscritos originales:

> Libro de sancta olaya Puyumatlan
> Este libro de canto hize yo franco de Leon maestro deste puebla de sancta olaya hize lo En el año de mill y quinientos y ochenta y dos anos
> franco De leon[26].

> Yn el año de mill y quiniendos y och[en]ta y dos anos hize este libro del [canto] de organo yo franco De leon Maestro
> Franco De leon[27].

> Y nican chinamitl .s. Ju yscox y huan ypan ynin y tlapu al luca veyte dias ter mes de enero ypa ynic capini nican coplas cuillancicos ypal .s. Miguel angel y hua a nua quin quiste q yyamans miguel y huan ypan y an huis sixuitl
> Ync huatl nutoca S
> Thomas Pascual[28].

24 Lehnhoff, Dieter. *Espada y pentagrama. La música polifónica en la Guatemala…, op.* cit, p. 79.
25 *Ibid.*, p. 82.
26 Manuscrito I de los códices de Santa Eulalia, folio r1.
27 Manuscrito II, folio r1.
28 Manuscrito VII, folio 11r.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

La traducción de estos textos al castellano del náhuatl es la siguiente: *Aquí en la villa de San Juan Ixcoi y en este libro el día 20 del mes de enero, copié coplas y villancicos para San Miguel Arcángel y Otros (Santos). En el año 1600 y yo firmo. Thomas Pascual.*

> Esta lipro de canto antiphona
> xihuitl to mille quiniendos y vta y cinco anos[29].
>
> Yn nehuathl nimaestro. Thomas Pascual nican unic cupini ynin amatl anthiphonario. ypal maestro gaspal: Reimunto Vnesmaquilia: 20 bsa/: 15 quith nican chinamitl. san Ju iscox ypan en dias del mes 14 de agosto yo escribe de mi nombre
> Thomas Pascual[30].

La traducción al castellano desde el náhuatl, de los últimos textos insertados, es la que se incluye: *Yo, maestro náhuatl Thomas Pascual copié aquí en papel este antifonario para el maestro Gaspar Reimundo que me pagó 20 pesos=15 quith en la villa de San Juan Ixcoi en días del mes 14 de agosto. Yo escribo de mi nombre. Thomas Pascual.*

Al poco tiempo de ser descubiertos los códices, a comienzo de los 60, estos fueron llevados a la Ciudad de Guatemala para su estudio. Allí fueron microfilmados y catalogados por el Dr. Joaquín Pardo, director del Archivo Nacional de Guatemala. Casi paralelamente, el musicólogo Robert Stevenson (1916-2012) realizó una catalogación alternativa, que arrojaba nueva y valiosa información sobre el repertorio contenido en los códices[31]. Pero, entre los años 1967 y 1969, la Lilly Library de la Universidad de Indiana Bloomington adquirió la totalidad de los manuscritos, siendo allí microfilmados por segunda vez y catalogados, nuevamente, en base a l registro previo de Robert Stevenson. Reproducimos la tabla comparativa de las tres catalogaciones, recopilada por el musicólogo Paul Borg, sobre los nueve primeros manuscritos[32]:

29 Manuscrito X, folio 10v.
30 Manuscrito XIII, folio 47v.
31 Stevenson, Robert. *Renaissance and Baroque musical sources in the Americas*. Washington: Organization of American States, 1970, p. 55.
32 Borg, Paul. *The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts…*, *op. cit.*, p. 9.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Catálogo Lilly Library	Archivo Guatemala	Propuesta Stevenson
Ms. 1	Sta. Eulalia, Ms. 2	Sta. Eulalia, Ms. 1
Ms. 2	Sta. Eulalia, Ms. 1	Sta. Eulalia, Ms. 2
Ms. 3	Sta. Eulalia, Ms. 3	Sta. Eulalia, Ms. 3
Ms. 4	Sta. Eulalia, Ms. 7	Sta. Eulalia, Ms. 4
Ms. 5	Sta. Eulalia, Ms 5	Sta. Eulalia, Ms. 5
Ms. 6	Sta. Eulalia, Ms 6	Sta. Eulalia, Ms. 6
Ms. 7	Sta. Eulalia, Ms 4	Sta. Eulalia, Ms. 7
Ms. 8	S. Juan Ixcoi	S. Juan Ixcoi
Ms. 9	S. Mateo Ixtatán	S. Mateo Ixtatán

Tabla 1. Catalogaciones de los archivos de Lilly, Guatemala y Stevenson.

EL *ROMANCE DEL MORO DE ANTEQUERA* EN LA LÍRICA HISPÁNICA: LA VERSIÓN MUSICADA DEL *MORO DE ANTEQUERA* EN LA *ORPHÉNICA LYRA* DE FUENLLANA.

El *Romance del Moro de Antequera*, también conocido como *Romance de Antequera* o *Romance del Alcaide de Antequera*, es un claro ejemplo de los llamados romances viejos fronterizos, compuestos generalmente en versos de dieciséis sílabas monorrimos asonantes. En estos romances viejos se relataban las batallas acaecidas en la península ibérica entre castellanos y musulmanes durante la toma de Granada (capital del Al-Ándalus y último bastión musulmán de la península ibérica conquistado en 1492). Estos poemas suelen relatar el punto de vista de los vencidos en la batalla que, generalmente, hacen alusión a las huestes andalusíes. Este romance en concreto, hace alusión a la toma de la ciudad de Antequera (Málaga) por el infante D. Fernando, en 1410.

Ya en el s. XIX, el entonces catedrático de la Universidad de Barcelona, el Dr. Manuel Milá y Fontanals, refería el romance fronterizo con estas palabras:

> Joya incomparable de la poesía castellana. Hijos de una sociedad todavía heroica y ya no bárbara, inspirados por el más vivo espíritu nacional, reflejan al mismo tiempo algo de las costumbres, de los trajes y edificios, y aun, si bien en pocos casos, de la poesía del pueblo moro. Por otra parte, conservan, a diferencia de los derivados de los antiguos ciclos, una forma igual o aproximada a la que recibieron al nacer. Algunos de ellos fueron debidos a la impresión inmediata de los hechos o a una tradición poco lejana: y en el campamento de los Reyes Católicos se cantaban sin duda numerosos romances fronterizos; los cuales contribuían a inspirar nuevos actos caballerescos que fueron a su vez, no mucho más tarde, objeto de nuevos cantos[33].

33 Milá y Fontanals, Manuel. *De la Poesía Heroico-popular*. Barcelona: Álvaro Verdaguer, 1874, p. 323.

Efectivamente, actualmente conocemos cuatro versiones de este romance, correspondientes a distintos pliegos del s. XVI, con pequeñas diferencias entre las distintas versiones:

- La contenida en los pliegos poéticos españoles de la British Library de Londres (impresos antes de 1601), 56a/E.J. – sp[34].
- La contenida en el llamado "Romancero general", en la actualidad en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid[35].
- La del taller granadino de Hugo de Mena, impreso en 1568, y actualmente en la Biblioteca Jagiellonska de Cracovia (Polonia).
- La impresa por Martín Nucio en Amberes (Bélgica) a mediados del s. XVI, contenida en el "Cancionero de Romances"[36].

A continuación, reproducimos una tabla comparativa propuesta por el profesor de la Universidad de Alicante Joan Mahiques. En ella podemos observar –si bien no aparece el romance completo en ninguno de los casos– las diferencias entre las versiones de la obra contenidas en los diversos archivos que tratamos. Pero, sobre todo, destacamos las similitudes referidas entre las cuatro versiones del *Moro de Antequera*[37]:

Pliego British Library	**Biblioteca Nacional**	**Pliego de Cracovia**	**Cancionero de Amberes**
De Antequera salió el moro De Antequera aquessa villa Cartas lleva al buen rey De triste mensagería	De antequera sale un moro de antequera aquessa villa Cartas llevava en su mano cartas de mensajería	De antequera partio el moro tres horas antes del dia cartas lleva mensajeras cartas de mensajería	De Antequera partio el moro tres oras antes del dia con cartas en la su mano en que socorro pedia
Ciento y veynte años al moro y padre y madre tenia	Ciento y veynte años el moro de dozientos parecía	-	-
La barba llevava	La barva llevaba	La barba llevava	La barva tenia blanca

34 Armistead, Samuel G. Pliegos poéticos españoles de la British Library. *Hispanic Review* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press.). 1993, vol. 61, nº 2, p. 278.
35 Rodríguez-Moñino, Antonio. *La Silva de Romances*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1969, p. 64.
36 Reproducidas posteriormente en colecciones de romanceros, como la primera parte de la Silva de Esteban G. de Nájera (Zaragoza, 1550), en los romanceros publicados nuevamente en Amberes en 1547 y 1550, o en las compilaciones de Lorenzo de Sepúlveda (1563 y 1584).
37 Mahiques Climent, Joan. *El Romance del Moro de Antequera vuelto a lo divino*. Alicante: Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2017, p. 204.

blanca La calva le reluzia	blanca muy larga hasta la cinta Con la cabeça pelada a calva le reluzia	blanca la calva le reluzia	La calva le reluzia
cavayero en una yegua que bolava y no corria no por falta de cavallos que el muchos tenia	Cavallero en una yegua que gran precio valia No por falta de cavallos Que hartos el se tenia	cavallero en una yegua que cavallo no queria solo con un pagezico que le tiene compañía no por falta de escuderos que en su casa hartos tenia	cavallero en una yegua que cavallo no queria solo con un pagezico que le tenga compañía no por falta de escuderos que en su casa hartos avia
si tu supieses el rey	Si supiesses el rey moro	o buen rey si tu supieses	o buen rey si tu supiesses
dezi que nuevas traeys de Antequera essa mi villa	que nuevas me traes el moro de antequera esta mi villa	dime que nuevas me traes de Antequera essa mi villa	Di me que nueva me traes de Antequera essa mi villa

Tabla 2. Diferencias y similitudes entre las cuatro versiones del *Moro de Antequera.*

Las diferencias entre las distintas fuentes se deben a que, hasta la llegada de la imprenta a España en la segunda mitad del s. XV, no se pudieron plasmar en papel los romances que hasta ese momento eran de tradición oral, tal como explica el editor Martín Nucio en 1550:

> He querido tomar el trabajo de juntar en este cancionero todos los romances que han venido a mi noticia…no niego que en los que aqui [*sic*] van impressos [*sic*] avra [*sic*] alguna falta pero esta se debe [*sic*] imputar […] ala [*sic*] flaqueza dela [*sic*] memoria de algunos que me los dictaron que no se podian [*sic*] acordar dellos [*sic*] perfectamente […] no me ha sido poco trabajo juntarlos y enmendar y añadir algunos que estaban [*sic*] imperfectos[38].

De hecho, durante el s. XVI se tiene constancia de la impresión en España de 54 cancioneros y romanceros con un total de 105 ediciones[39].

38 Preámbulo al *Cancionero de romances* (1550), por su editor Martín Nucio.
39 González, Aurelio. El romance: transmisión oral y transmisión escrita. *Acta poética*. 2005, vol 26, nº 1 y 2, p. 231.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Asimismo, vemos la importancia de la tradición oral en esta variante del *Romance del Moro de Antequera* en la tradición sefardí de Salónica, que ha llegado a nuestros días gracias a la recopilación realizada por Moshe Attias:

A la juma salió el moro,
con trescientos caballeros,
No los lleva por miedo,
sino que diga la gente:
El caballo que el moro lleva,
lo qu'arrastra por enbajo
a la juma al medio día
que los lleva en compañía.
ni por temor que tenía,
"¡Oh, que gran caballería!"
cien doblas y más valía,
cien probes ricos facía[40].

Esta versión fue musicada por el compositor judío nacido en Turquía, Alberto Hemsi (1898-1975), dentro de su recopilación de 10 libros titulada *Coplas sefardíes*[41]. Pero, la versión que más nos interesa, en lo que a música se refiere, es la contenida en la colección *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra* de Miguel de Fuenllana (c. 1500-1579), impreso el 2 de octubre de 1554, en los talleres sevillanos de Martín de Montesdoca.

En dicha colección podemos encontrar –pieza nº 146 del Libro V, fo. CXIV– una versión titulada *De Antequera sale el moro* para voz y vihuela, que el propio Fuenllana atribuye a Cristóbal de Morales en la propia introducción: "Síguese [*sic*] los dos tonos d romances viejos compuestos a quatro, y este primero es de Morales"[42]. Hay que reseñar que no se tiene ningún otro dato sobre esta autoría de Morales, ni en una fuente primigenia, ni en publicación coetánea alguna, siendo esta publicación de la *Orphénica Lyra* la única versión conocida de esta pieza hasta ahora.

Reproducimos la versión del *Romance del Moro de Antequera*, tal como aparece en la *Orphénica Lyra* de Morales/Fuenllana:

De antequera sale el moro
cartas llevava en su mano
de antequera se salía
cartas de mensageria[43].

40 Attias, Moshé. *Romancero sefardí*. Jerusalén: Universidad Hebrea, 1956, p. 27.
41 Alberto Hemsi: *Coplas Sefardies* (10th serie). LV, *op.* 51, N.1.
42 *Ibid.*
43 Fuenllana, Miguel. *Libro de Mvsica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra*. Sevilla: En casa de Martin de Montesdoca, 1554.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

EL ROMANCE DEL MORO DE ANTEQUERA DE MORALES/FUENLLANA EN LOS CÓDICES DE HUEHUETENANGO.

En el otoño de 2016, realizando transcripciones de los Códices de Huehuetenango que me fueron facilitadas por mi amigo, el musicólogo chileno, Víctor Rondón. Este autor es uno de los primeros estudiosos de la música "para ministriles" contenidas en los citados códices. En una de mis visitas a Chile, y con la idea de grabar discográficamente este material con el conjunto de música antigua "Oniria" –del que soy creador y director artístico–, llevé a cabo un descubrimiento del que, con posterioridad, constaté que no se tenía conocimiento alguno hasta la fecha. Los datos recabados no aparecían ni en los distintos estudios sobre los manuscritos elaborados por los norteamericanos Paul Borg, Sheila Baird o Richard Garven, ni en los artículos especializados en los mismos de Alfred Lemmon, David Pujol, Dieter Lehnhoff, o Robert Stevenson. El descubrimiento al que hago alusión trata de la existencia de una versión del *Romance del Moro de Antequera* en los manuscritos guatemaltecos de Huehuetenango, sin letra y con el título "Romance". Hasta el momento esta música era considerada de autor anónimo, pero concordaba, sin duda y como veremos, con la pieza *De Antequera sale el Moro* que Miguel de Fuenllana atribuyó a Cristóbal de Morales en su *Orphénica Lyra*.

Con posterioridad, el musicólogo guatemalteco Omar Morales, uno de los mayores expertos en los Códices de Huehuetenango –a quien tuve la suerte de conocer durante una gira por México y Guatemala del conjunto "Capilla Nivariense"–, no solo me confirmó que no existía constancia de esta nueva concordancia, sino que me facilitó información detallada sobre los manuscritos, animándome a ahondar sobre los mismos. Así, constaté, tal como me advirtiera en su día Víctor Rondón, la gran cantidad de música instrumental –o dedicada a ministriles– contenida en los primeros nueve manuscritos de Huehuetenango. De las más de 350 obras de su total, 193 no tienen letra (es el caso del Romance[44]) o solo tienen el título o un brevísimo íncipit. Estas características, también, las preservan los cuatro libros que consideramos "para ministriles" y que han llegado a nuestros días: el libro para ministriles del Códice de Lerma (Hs3 L16), el manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla (E-GRmf 975), el archivo C19 de música para ministriles de la Catedral de Puebla (México) y el libro 6 para ministriles de la Catedral de Segovia.

La única diferencia entre los libros de polifonía vocal de la época y los libros para ministriles, anteriormente enumerados, es la ausencia de letra en estos últimos. Por lo que la música sin letra contenida en los Códices de Huehuetenango debe ser considerada, de igual manera, para ser interpretada por músicos ministriles. De estos instrumentistas, conocemos sobre su existencia profusa en las regiones noroccidentales de Guatemala, gracias a las diversas crónicas localizadas desde el siglo XVI, mencionadas al comienzo de este artículo.

44 Folios 1v y 2r del segundo manuscrito de Santa Eulalia (Huehuetenango).

Centro de Documentación Musical de Andalucía

A continuación, reproducimos la fuente original del "Romance" de Huehuetenango:

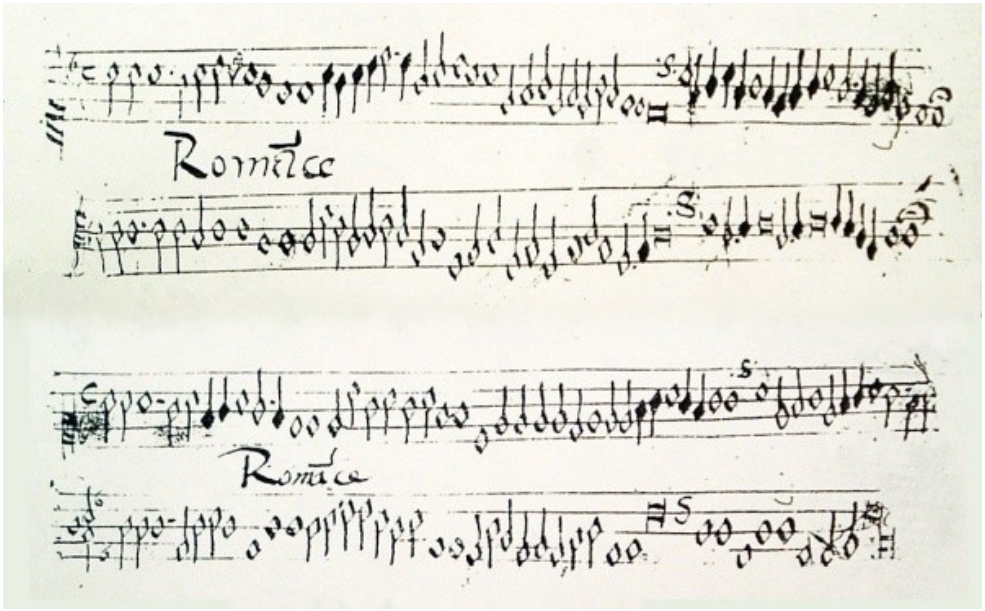


Ilustración 1. Fuente original del "Romance" de Huehuetenango.

La versión del *Romance del Moro de Antequera*, contenida en la *Orphénica Lyra* de Fuenllana[45], es una de las 112 piezas escritas para voz y vihuela del total de 182. El resto son instrumentales: para vihuela sola, vihuela de cinco órdenes o guitarra de cuatro órdenes y que conforman los seis libros de la colección. Aunque la atribución musical a Morales puede ser discutible, es la única fuente conocida al respecto[46]. La versión del romance de los manuscritos de Santa Eulalia en Guatemala se incluyó tres décadas más tarde, por lo que debemos considerar dicha atribución propuesta por Fuenllana como válida. Era habitual

45 Pieza nº 146 del libro V, folio CXIV.

46 Conocemos el ejemplo de la atribución errónea de la villanesca *Esclareçida Juana*. Esteban Daza, en su *Libro de música de cifras para vihuela, intitulado el Parnaso* de 1576 (folio 88v) atribuye su autoría a Andrés de Villalar, cuando su verdadero autor es Francisco Guerrero. Encontramos la misma pieza, ya atribuida a Guerrero, en el Cancionero de Medinaceli, en los libros de facistol de la Catedral de Puebla (México), y en las *Canciones y villanescas espirituales* del propio Francisco Guerrero, en una versión a lo divino titulada *Esclarecida Madre*.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

la inclusión de romances viejos en las publicaciones para vihuela de la época, como los contenidos en el *Libro de música para vihuela* de Diego Pisador[47], los que Francisco Salinas incluye en su *De musica libri septem*[48], los contenidos en los *Seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela* de Luis de Narváez[49] y los recopilados por otros autores (Mudarra, Milán, Valderrábano o Daza).

Insertamos la ilustración de la pieza *De Antequera sale el moro*, tal cual aparece en la *Orphénica Lyra*:

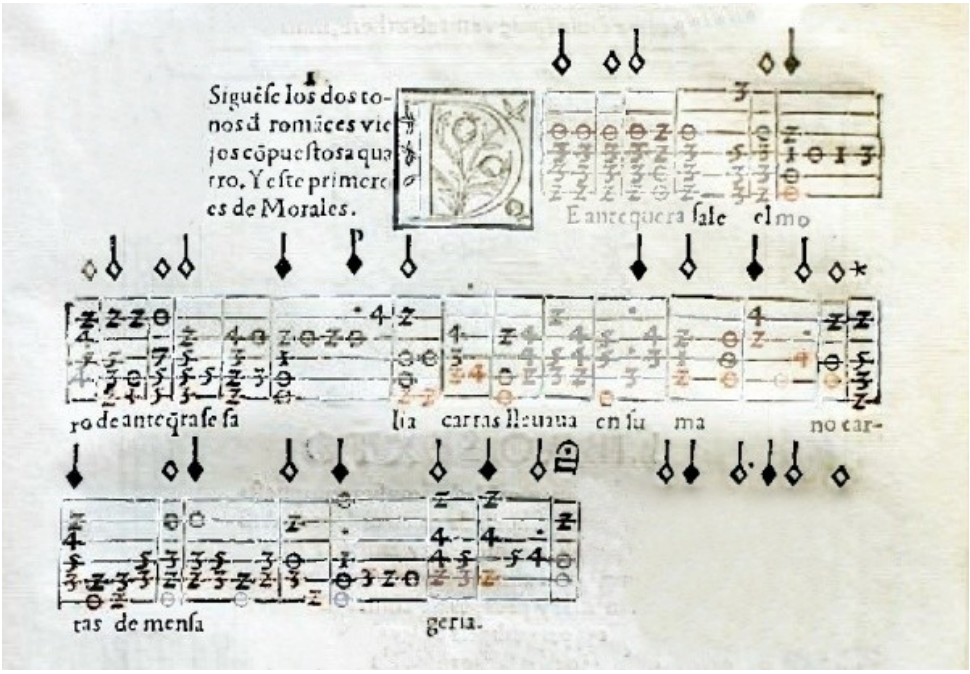


Ilustración 2. Original de *De Antequera sale el moro* de la *Orphénica Lyra*.

47 *A las armas moriscote*, *Guate, guarte el rey don sancho*, *La mañana de Sant Juan* (romance de Abindarráez) o *Passeavase el rey moro* (números 5, 6, 8 y 9 respectivamente del Libro I).
48 *A caballo va Bernardo*, *Conde Claros por amores*, *Rosa fresca con amores*.
49 *Ya se asienta el Rey Ramiro*, *Paseavase el rey moro*.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

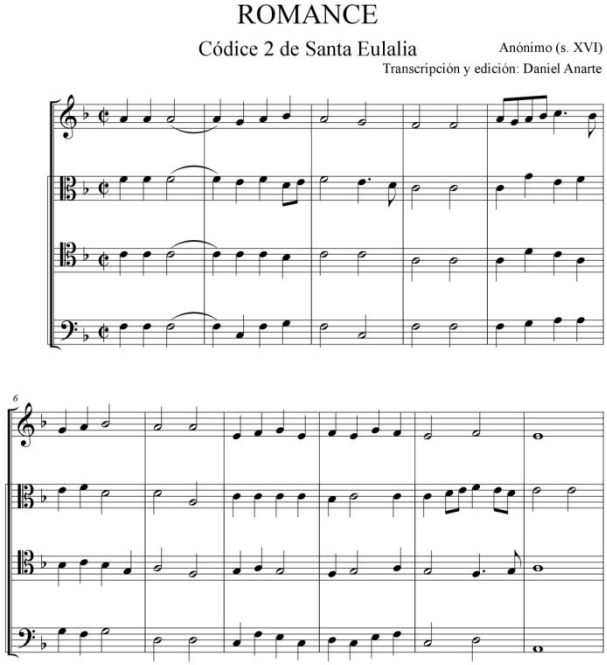
Si bien no existe relación directa entre la *Orphénica Lyra* y los Códices de Huehuetenango, en ambas fuentes coinciden varias piezas tales como: *Teresica Hermana* de Mateo Flecha[50]; el villancico *¿Con qué la lavaré?* de Juan Vásquez[51]; la *chanson Tant que vivray* del francés Claudin de Sermisy[52]; y la ya mencionada *De Antequera sale el moro*[53], motivo de este artículo. Advertimos que todas las piezas incluidas en los manuscritos de Huehuetenango, que también fueron insertadas por Fuenllana en su colección, pertenecen al Libro V de la *Orphénica Lyra*. De igual manera, referimos al sevillano Martín de Montesdoca (c.1525-c.1585), editor e impresor de la *Orphénica Lyra*, además de otras 47 obras entre 1552 y 1558. Martín de Montesdoca emigró a Guatemala[54], embarcando el 22 de enero de 1561 en la nao "Nuestra Señora de la Antigua". Al parecer, no está claro si la "huida" de Montesdoca a Guatemala fue motivada por las deudas contraídas, derivadas de su actividad como impresor, o por su supuesta adscripción al círculo luteranista que se dio en la Sevilla de mediados del s. XVI. En cualquier caso, a partir de 1570, encontramos varios documentos del Cabildo Eclesiástico de Guatemala, en los que aparece la firma de Montesdoca como "Chantre de la Santa Yglesia Catedral de Santiago", Provisor Oficial y Vicario General. La última noticia suya que conocemos es de 1585, en la parroquia de Yçalco, en la que encontramos un documento que refiere al beneficiado Montesdoca como "gran lengua" (experto en lenguas indígenas) y "catedrático de la Cátedra General"[55].

Es poco probable que Montesdoca viajara a las entonces remotas poblaciones del noroccidente guatemalteco. Como hemos visto, las pocas referencias sobre su vida en Guatemala lo localizan en Santiago de los Caballeros (actual Antigua Guatemala), viajando posteriormente hacia el sur: Izalco (lo que hoy es El Salvador). Por otro lado, desconocemos cualquier actividad musical de los Maestros Francisco de León y Thomás Pascual fuera de sus parroquias (Santa Eulalia y San Juan Ixcoi, ambas en la región de Huehuetenango, respectivamente). Así que la posibilidad de que se conocieran personalmente y compartieran música es remota. Además, el porcentaje de piezas pertenecientes a la *Orphénica Lyra* contenida en los Códices de Santa Eulalia es muy pequeña: apenas cuatro del total de 350.

50 Aparece en el Libro V (nº 140) de la *Orphénica Lyra*, y también en el Manuscrito VIII de Huehuetenango (nº 18) con el título *Delesica* y autoría anónima.
51 Aparece en el Libro V (nº 138) de la *Orphénica Lyra*, y también en el Manuscrito VIII de Huehuetenango (nº 82) sin texto ni título y atribuido a un tal Morraleos (¿Morales?).
52 Aparece en el Libro V (nº 113) de la *Orphénica Lyra*, y encontramos dos versiones en los Códices de Huehuetenango: en el manuscrito II (nº 28) con el título *Tanqui Mipres* y de autor anónimo; y en el manuscrito IX (nº 12) con el título *Tan q vivrei* y de autoría anónima.
53 Aparece en el Libro V (nº 146) de la *Orphénica Lyra*, recientemente localizada en el Manuscrito II de Huehuetenango (nº 2) con el título *Romance* y de autoría anónima.
54 Wagner, Klaus. *Martín de Montesdoca y su prensa. Contribución de la imprenta y de la bibliografía sevillana del siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982, p. 26.
55 *Ibid.*

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Vemos la transcripción completa realizada del "Romance" incluido en el Códice de Santa Eulalia (nº2 del ms. 2):



Centro de Documentación Musical de Andalucía

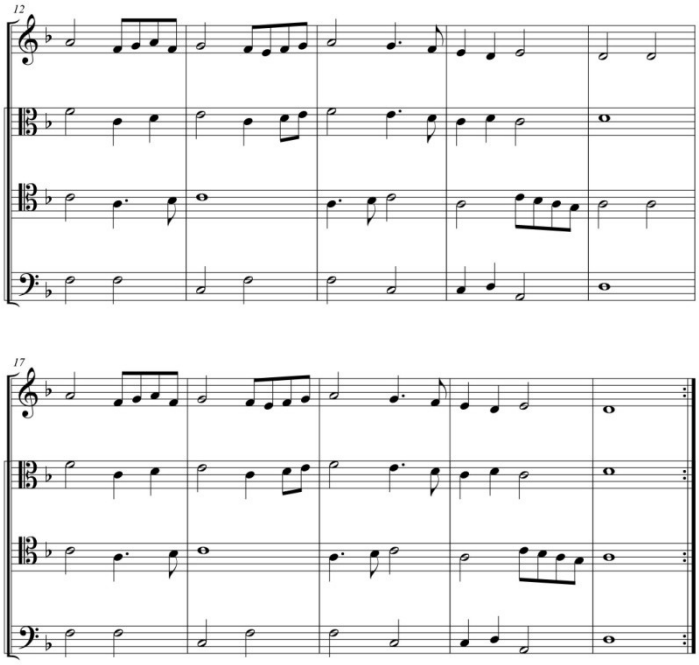
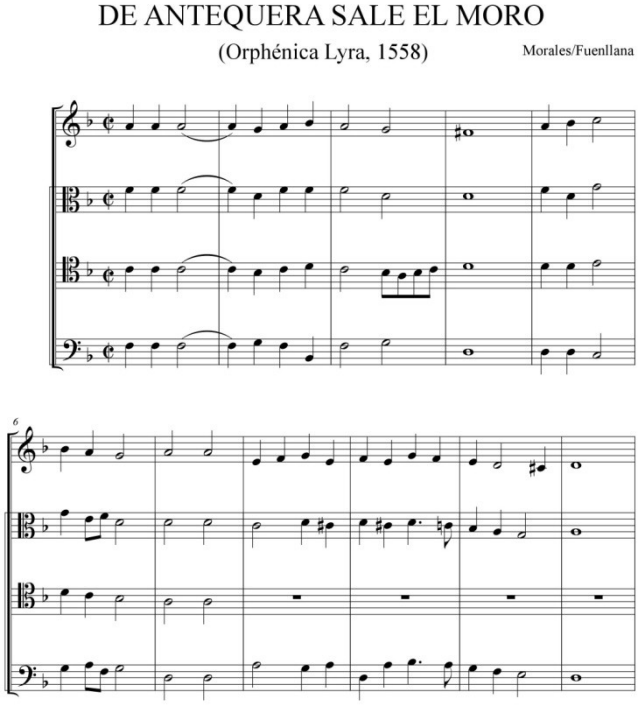


Ilustración 3. Transcripción del "Romance" del Códice de Santa Eulalia.

Seguidamente, incluimos una transcripción a cuatro voces, desarrollada desde el cifrado de *De Antequera sale el Moro*, contenida en la *Orphénica Lyra* (Pieza 146 del libro V):



Centro de Documentación Musical de Andalucía

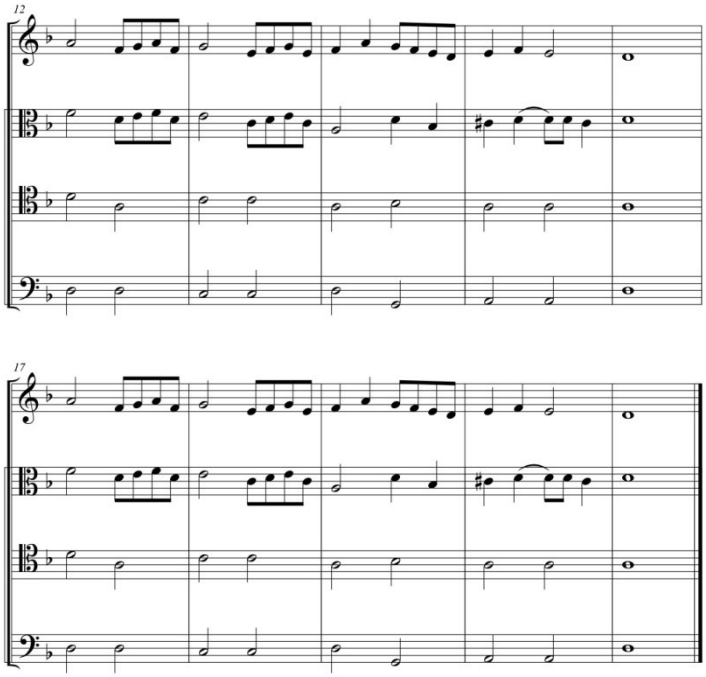


Ilustración 4. Transcripción de *De Antequera sale el moro* de la *Orphénica Lyra*.

Hacemos una comparativa de las melodías transcritas de las dos versiones musicales citadas del *Moro de Antequera* (*Orphénica Lyra* y Santa Eulalia):

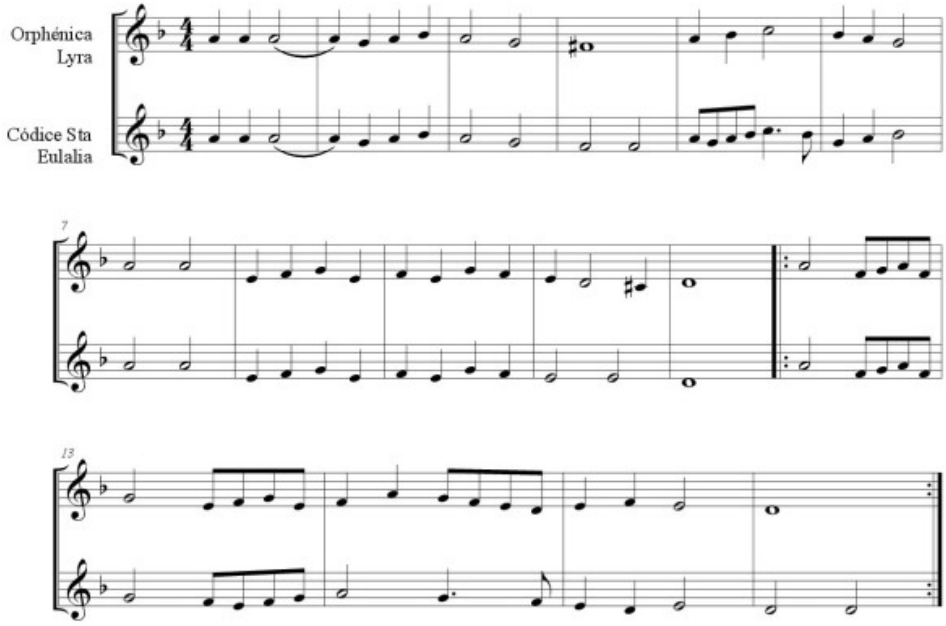


Ilustración 5. Comparativa del *Moro de Antequera* de *Orphénica Lyra* y Santa Eulalia.

Vemos que las coincidencias son más que evidentes: apenas una alteración en el tercer grado del cuarto compás de la *Orphénica* que no se especifica en la partitura de Santa Eulalia. También, algunas notas por movimiento contrario (compases 6, 13 y 15), y algunas pequeñas glosas (compás 5 en la versión de Santa Eulalia, y compases 10 y 14 en la versión de la *Orphénica*).

Centro de Documentación Musical de Andalucía

A continuación comparamos las dos versiones completas:

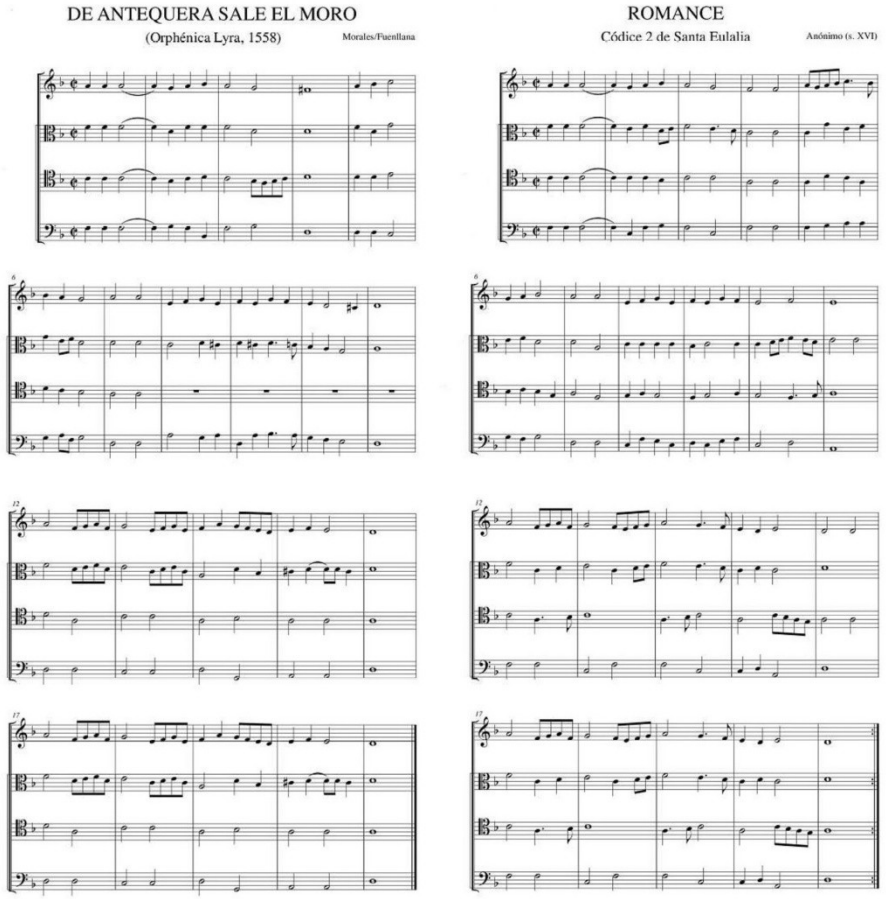


Ilustración 6. Comparativa al completo de *De Antequera sale el Moro* de la *Orphénica Lyra* y Santa Eulalia.

Hemos de tener en cuenta que las dos versiones están pensadas para texturas completamente distintas. La versión de la *Orphénica* destinada para cuerda pulsada, busca siempre una resolución armónica que facilitara un contrapunto con el que glosar la melodía. Esta versión también utiliza bastantes unísonos y octavas, incluso prescinde de una voz

entre los compases 8-11. Por otro lado, la versión de Guatemala, en la que vemos una posición más vertical de la música, utiliza casi siempre todas las notas de las triadas de los distintos acordes para rellenarlos, estableciendo un movimiento del bajo que facilita enlaces entre los acordes más afines a la praxis polifónica. En definitiva, pese a que vemos que la melodía es prácticamente igual, vemos diferencias en el acompañamiento de las voces restantes, que es más coincidente en la primera sección la pieza que en el estribillo (del compás 12 al final). En el que el bajo cambia menos de posición en la versión de la *Orphénica* para posibilitar una segunda voz paralela entre el tiple y el alto. Mientras que en la versión de Santa Eulalia se establecen movimientos contrarios al bajo, que cambia de posición con más asiduidad que en la versión de la Orphénica.

Es meritorio señalar que la alteración ascendente que se da en la versión de la *Orphénica*, en el quinto compás, afecta al ámbito modal, creando diferencias entre las dos versiones en ese sentido. De igual modo, debemos advertir que, aunque la transcripción de la melodía de Santa Eulalia es exactamente la de la comparativa entre las dos melodías que vimos anteriormente, al transcribir el resto de voces nos encontramos con un error de escritura en los compases 10-11, a partir de la partitura original: entre la voz del soprano y del contralto hay una distancia de segunda menor (medio tono) que termina resolviendo a distancia de tono, lo que produce una disonancia considerable. Sin duda, totalmente fuera de contexto tanto en la época como en la tipología de la propia obra. Mi propuesta para solventar este problema al ser interpretada la partitura, y que aparece ya en la comparativa de las dos piezas completas, es la que sugiero a continuación con detalle:

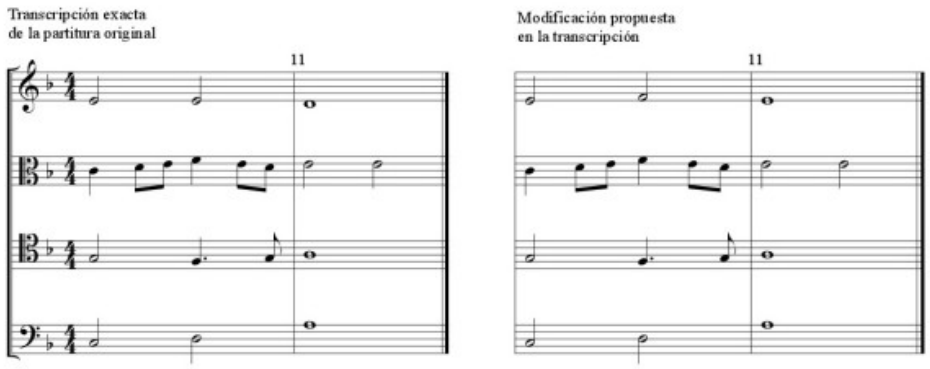


Ilustración 7. Propuesta interpretativa para los cc. 10-11 del romance.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

La intención es la de respetar al máximo la partitura original y solo modificar dos notas del tiple guatemalteco (las que corresponden a la cadencia de la frase en cuestión) para que encaje en el acorde de las otras voces. Aunque esto suponga una leve modificación de la melodía, en comparación con la propuesta en la *Orphénica Lyra*, da cierta entidad específica a la versión de Santa Eulalia sin que se pierda en absoluto el que podamos reconocer la melodía del *Moro de Antequera* en esta. Como afirma Paloma Otaola, profesora de la Universidad Jean Moulin de Lyon, al hacer referencia a la estructura del *Moro de Antequera*, "[…] esta falta de uniformidad de la estructura musical muestra la flexibilidad del verso octosílabo que en ocasiones se divide en núcleos de cuatro sílabas, adaptándose a los diferentes motivos y frases musicales"[56].

CONCLUSIONES.

Debemos considerar, en primer lugar y teniendo en cuenta todo lo anterior, que nos encontramos sin ninguna duda ante la segunda fuente conocida de la versión musical del *Romance del Moro de Antequera*, además de la primera fuente conocida escrita en versión polifónica (ya que la versión de Fuenllana es una transcripción en cifra para vihuela). Por este mismo motivo, también debemos considerar que esta nueva versión se aproximaría más a la versión original atribuida a Cristóbal de Morales, ya que este autor es uno de los Maestros polifonistas más destacados de la historia, y como hemos visto, la versión de Santa Eulalia del *Moro de Antequera* se ajusta más al estilo polifónico que la versión incluida en la *Orphénica Lyra*, que consiste en una melodía acompañada o armonizada, al uso de las canciones incluidas en los tratados de vihuela de la época.

También debemos considerar como música instrumental, tanto el *Romance*, como toda la música sin letra contenida en la colección guatemalteca, del mismo modo que las otras colecciones instrumentales que conocemos en la actualidad que ya hemos mencionados (los libros para ministriles del Códice de Lerma, de la Catedral de Puebla en México, de la Catedral de Segovia, y el manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla).

En todos los casos citados, lo único que diferencia un libro de canto de un libro para ministriles es la ausencia de texto en la música de los últimos. Todo lo demás es exactamente igual: claves utilizadas, forma de escritura y altura, distribución de las voces y posición de las mismas en el facistol, etc. Hemos de tener en cuenta que la función de los ministriles, principalmente en las capillas ibéricas y su instalación en América, era doblar o suplir las voces del coro, y para ello compartían los libros con los cantantes.

Aunque es necesario dar toda la importancia a la actividad de los cantores en estas capillas del noroccidente de Guatemala, ya que en los códices de Santa Eulalia encontramos alrededor de 160 piezas vocales, es muy reseñable la cantidad de música instrumental o

56 Otaola González, Paloma. Los romances para vihuela del siglo XVI. *Actas del XIV, Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2001, vol. 2, p. 440.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

para ministriles incluida en estos códices, que sobrepasa la mitad de la colección (193 de la 350 del total), que supera la suma de todos los libros de ministriles que han llegado a nuestros días.

En cualquier caso, entroncando con que esta versión guatemalteca del *Moro de Antequera* carece de letra, y atendiendo a los registros musicales de los cronistas coetáneos a la confección de los primeros libros de Huehuetenango, algunos de los cuales referidos en la introducción de este artículo (como los de Thomas Gage o, principalmente, Fray Bartolomé de las Casas en Alta Verapaz), tenemos la certeza de la existencia de un marcado sincretismo musical entre colonos y nativos en América desde la primera mitad del XVI, al menos en las regiones del noroccidente de Guatemala. Prueba de ello son los títulos escritos de forma errónea o corrupta por los nativos, llamando por ejemplo *Delesica* a la pieza *Teresica Hermana* de Mateo Flecha (en el códice guatemalteco se omite al autor), *Tanqui mi pres* al *Tant que vivrey* de Sermisy, *Pavanillas* al *Je ne fuiz rein* de Sermisy, *Doce mea admin* al *Se le vouloir* también de Sermisy, *Quaeramus* al *Cum pastoribus* de Mouton, atribuyendo a un tal "Morraleos" (¿Morales?), *¿Con qué la lavaré?* de Juan Vásquez, o llamando "Izak" al compositor Heinrich Isaac, entre otras muchas particularidades. No es de extrañar que en el *Moro de Antequera* aparezca el íncipit "Romance" (por el romance viejo), cuando en contados casos, hay piezas, sin concordancia conocida, que no tienen título o llevan por título una sola letra.

Pero lo más importante de este sincretismo, no fue la profusión de cantores y ministriles autóctonos de estas regiones del noroccidente guatemalteco, sino los compositores y maestros de capilla indígenas que firmaron la autoría de los códices de Huehuetenango, tanto copistas como compositores. Entre ellos destacan Mateo Hernández y Francisco de León en Santa Eulalia o Tomás Pascual en San Juan de Ixcoy.

REFERENCES / REFERENCIAS

Monografías

Attias, Moshé. *Romancero sefardí*. Jerusalén: Universidad Hebrea, 1956.

Borg, Paul. *The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library*. Indiana: Indiana University, 1985.

De las Casas, Bartolomé; Abril Castelló, Vidal. *Apologética Historia Sumaria*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. ISBN: 8420640662.

De Remesal, Antonio. *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapas y Guatemala*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1964.

De Sahagún, Bernardino. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Madrid: Promo Libro, 2003. ISBN: 8476791666.

Fuenllana, Miguel. *Libro de Mvsica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra*. Sevilla: En casa de Martin de Montesdoca, 1554.

Gage, Thomas. *Viajes en la Nueva España*. La Habana: Casa de las Américas, 1980.

Lehnhoff, Dieter. *Espada y pentagrama. La música polifónica en la Guatemala del Siglo XVI*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 1986.

Mahiques Climent, Joan. *El Romance del Moro de Antequera vuelto a lo divino*. Alicante: Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2017. ISBN: 9788416724420.

Marroquín, Francisco. *Cartas y testamento: homenaje al primer obispo de Guatemala, en el IV centenario de su muerte*. Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1963.

Milá y Fontanals, Manuel. *De la Poesía Heroico-popular*. Barcelona: Álvaro Verdaguer, 1874.

Rodríguez-Moñino, Antonio. *La Silva de Romances*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1969.

Stevenson, Robert. *Renaissance and Baroque musical sources in the Americas*. Washington: Organization of American States, 1970.

Wagner, Klaus. *Martín de Montesdoca y su prensa. Contribución de la imprenta y de la bibliografía sevillana del siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982.

Artículos de revista

Armistead, Samuel G. Pliegos poéticos españoles de la British Library. *Hispanic Review* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press.). 1993, vol. 61, nº 2, pp. 277-279.

González, Aurelio. El romance: transmisión oral y transmisión escrita. *Acta poética*. 2005, vol 26, nº 1 y 2, pp. 219-237. ISSN: 2448-735X.

Jurek-Nattan, Anna. Música novohispana de los siglos XVI y XVII: manifestación sincrética de lo europeo e indígena. *Revista Antropología*. 2011, nº 91, pp. 11-15. ISSN: 0188-462X.

Otaola González, Paloma. Los romances para vihuela del siglo XVI. *Actas del XIV, Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2001, vol. 2, pp. 435-446.