

# MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación  
Hispanica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen I

Edición de Juan Paredes

GRANADA  
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

## Ecós del cancionero y romancero peninsulares en el Brasil del siglo XVI

Es curioso que desde que Silvio Romero publicó en Lisboa en 1883 sus *Cantos Populares do Brasil* hasta hoy, y después de una larga serie de trabajos entre los que cabría destacar los realizados por Magalhães Pinto, Luís da Câmara Cascudo, Joaquim Ribeiro e Wilson W. Rodrigues, Lucas Alexandre Boiteux, Rossini Tavares de Lima, Guilherme Santos Neves, Antônio Lopes y tantos otros que justificaron ya en 1971 la publicación por parte de la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro de una amplia *Bibliografia do Folclore Brasileiro*, obra de Braulio do Nascimento, no se encuentre ningún vestigio que permita documentar la presencia en tierras del Brasil del *Cancionero* o el *Romancero* peninsulares en los primeros años de la colonización, a semejanza de las referencias a romances en la América española que podemos encontrar fácilmente en los cronistas de Indias, me vienen a la memoria por ejemplo las de Bernal Díaz del Castillo o a las que para la India se pueden espigar en la *Década VII* de Couto.

Sin embargo, si hay una literatura en la que la influencia del *Cancionero* y el *Romancero* peninsulares se muestre particularmente fecunda, porque actúa en profundidad sobre sus orígenes mismos, es justamente la poesía brasileña; nos referimos, claro está tratándose de orígenes, a la poesía del padre José de Anchieta<sup>1</sup>.

Hasta 1954 no se publicó en su totalidad el manuscrito que con sigla *Opp. NN 24* se guarda en el Archivo Romano de la Compañía de Jesús y que contiene entre otras piezas en latín, tupí y portugués toda la obra poética y dramática de Anchieta en español.

Del manuscrito se habían sacado anteriormente varias copias, la primera a finales del XVII por el padre João Antonio Andreoni para una antología de 25 poemas que tituló *El Canarino del Cielo* y no llegó a publicarse. Después, hacia

---

1. Vid. *Poesias. José de Anchieta, S. J., Manuscrito do S. XVI, em Português, Castelhana, Latim e Tupi*. São Paulo, Cuarto Centenário da Cidade de São Paulo, Boletim IV do Museu Paulista, 1954.

1730, se hizo otra copia integral cuando se enviaron a Roma los papeles de Anchieta para incluirlos en el proceso de beatificación. En el siglo XIX se hicieron copias parciales: en 1863 por iniciativa de Franklin Massena y otra por el Barão de Arinos, publicadas por Melo Moraes Filho en 1882. Luego en 1925 Afrânio Peixoto publicó una pequeña antología con el título de *Primeras Letras*.

Pero hubo que esperar a que el padre José da Frota Gentil fotografiase el manuscrito en Roma para que la Dr<sup>a</sup> M<sup>a</sup> de Lourdes Paula Martins publicase en edición crítica algunas de esas piezas y por fin en 1954, con ocasión del IV Centenario de la Fundación de São Paulo, diese a la imprenta la totalidad del manuscrito en edición diplomática y crítica.

El manuscrito está formado por varios fascículos, desiguales en número de páginas y encuadernados en un sólo volumen, está escrito en varias letras: la de Anchieta y otras dos principales más evidentes. La nota que lo precedía atribuida a Andreoni o a los padres Marcos Coelho o Gaspar de Faria, que prepararon el envío, es preciosa para la descripción del códice y reza así: “Deste livrinho de varias poesias que contem 208 folhas numeradas, das quais se gastou a primeira com o tempo, é fama antiga e constante ser Auctor o V. Pe Joseph de Anchieta. A sua própria letra, de que não se duvida se acha nas folhas 9-10, e na 21 até as 27, e na 61 até as 84, e na 135 até as 142, e na 200 até as 206...” Esta diferencia de letras ya había sido advertida cuando en 1730 se envió el manuscrito a Roma y se debe a que a la muerte de Anchieta su biógrafo el P. Rodrigues se encargó de recopilar todos esos poemas: unos se encontraban en poder del propio Anchieta, otros estaban en manos ajenas y fueron cedidos para copia; así se reunieron los fascículos del manuscrito: unos con la letra de Anchieta y otros con las de los amanuenses.

Esta publicación tardía de la obra poética de Anchieta constituye sin duda una buena razón para justificar que autores tan eruditos como los anteriormente citados ignoren la presencia de las letras hispanas nada menos que en la obra de quien tantas veces ha sido considerado fundador de la literatura brasileña.

Otra buena razón podría ser el relativo olvido en que han permanecido los estudios sobre literatura a lo divino. Todavía en 1950 escribía Dámaso Alonso: “Esperamos que alguien escriba una *Historia de la literatura española a lo divino*. El simple recuento de datos ha de producir estupor”<sup>2</sup>. Hubo que esperar aún ocho años para que Bruce Wardropper<sup>3</sup> desbrozara un campo ciertamente

---

2. Vid. ALONSO, D., *Poesía española: ensayos de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950, p. 232.

3. Vid. WARDROPPER, B., “Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental”, Madrid, *Revista de Occidente*, 1958.

fecundo transitado luego por José M<sup>a</sup> Aguirre y Margit Frenk entre otros, cuyas aportaciones han contribuido mucho para establecer las motivaciones, estética y público de un género literario popularísimo en los siglos dorados de la literatura peninsular. Lo que es seguro es que desde los primeros biógrafos del padre Anchieta, ya desde 1605, año de la biografía de Pero Rodrigues, se hace difícil ignorar la influencia del Cancionero y el Romancero peninsulares en la obra del padre Anchieta. Oigamos si no estas palabras de Pero Rodrigues: “Outras muitas obras compôs em diversos tempos, porque tinha para isso muita graça e facilidade, em todas as quatro línguas que sabia, latina, portuguesa, espanhola e brasílica. Mudava cantigas profanas ao divino, e fazia outras novas à honra de Deus e dos Santos, que se cantavam nas igrejas e pelas ruas e praças, todas mui devotas, com que a gente se edificava e movia a temor e amor de Deus”<sup>4</sup>. Declaración que poco después confirma el padre Simão de Vasconcelos cuando escribe: “era dextro em quatro línguas, portuguesa, castelhana, latina e brasílica, em todas elas traduziu em romances pios, com muita graça e delicadeza, as cantigas profanas, que andavam em uso, com fruto das almas; porque, deixadas as lascivas, não se ouvia outra coisa senão cantigas ao divino, convidadas os entendimentos a isso, do suave metro de José”<sup>5</sup>.

Así pues nos encontramos con que Anchieta fue tanto o más conocido por su calidad de contrafactor de cantigas profanas a lo divino que por su actividad poética original y son esas cantigas profanas que con tanta “gracia y delicadeza” traducía a lo divino el germen de la poesía brasileña.

“Gracia y delicadeza”, dice Vasconcelos, dos términos que suponen una valoración estética en un género al que la crítica ha desatendido mucho desde esta perspectiva. Ha habido que esperar hasta 1965 para que José M<sup>a</sup> Aguirre en su obra *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*, se proponga establecer las bases de la valoración artística del *contrafactum*. “Los eruditos que han dirigido su atención al fenómeno del *contrafactum* –señala Aguirre– lo han hecho casi exclusivamente desde el punto de vista de la historia literaria, prescindiendo por completo de su posible significación artística. Se precisa, pues, un nuevo enfoque de la cuestión si se desea establecer el valor poético de los poemas que constituyen el vasto corpus de los *contrafacta*”<sup>6</sup>.

4. Vid. PERO RODRIGUES, *A Vida do Pe. José de Anchieta*. In: *Primeiras Biografias de José de Anchieta*. São Paulo, Edições Loyola, 1988. (L. 1, C. IX, pp. 78-79).

5. Vid. SIMÃO DE VASCONCELOS, *Vida do Venerável Padre José de Anchieta*, Prefácio de Serafim Leite, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1943. (L. I, C. V, n. 5, p. 34).

6. Vid. AGUIRRE, J. M<sup>a</sup>., *op. cit.*, Toledo, Diputación Provincial, 1965. (pp. 49-50).

Efectivamente, entre los muchos procedimientos de que puede usar el poeta para crear sus *contrafacta*, Aguirre describe cinco, que van desde el aprovechamiento simplemente de la melodía del poema profano hasta la transcripción literal del poema profano que cobra sentido religioso por el mero hecho de ser citado en un contexto piadoso. Entre uno y otro extremos están la utilización sólo del estribillo o de una copla completa utilizados dentro de un contexto religioso; la utilización de un verso o más, aunque siempre muy pocos, de un poema profano como punto de partida para la creación de un *contrafactum*; la utilización de bastantes versos del poema original con algunos, pocos, cambios que lo convierten en religioso.

Estas son a grandes rasgos las relaciones posibles entre el poema original y su versión religiosa que se polarizan en dos extremos según el poema resultante guarde ninguna o mucha relación con el original. Aguirre denomina a las formas relacionadas con el primer caso *Método formal* y con el segundo *Método conceptual*. “El resultado de utilizar el primer método –señala Aguirre– será una versión a lo divino *incompleta*; el de emplear el segundo, una divinización *completa*. La versión incompleta, en general, no tiene verdadera identidad artística; la versión completa es la única de la que se pueden deducir conclusiones fecundas tanto desde el punto de vista técnico como artístico”. Y añade: “Una divinización es así completa cuando la idea central del poema profano es importante, a veces absolutamente necesaria, para la mejor comprensión del religioso; es decir, cuando de una manera u otra el poema profano forma parte del contenido de la versión piadosa, dándole una significación que va más allá de la expresada por las meras palabras de la versión”<sup>7</sup>.

El enfoque nos parece correcto a la hora de valorar la intencionalidad poética del autor en el momento de hacer la versión, la traducción a lo divino de poemas profanos. Porque evidentemente no es lo mismo *contrahacer* a lo divino un cantar, sin glosarlo, utilizando sólo la música que lo acompaña, en cuyo caso la intencionalidad poética, si la hay, será independiente del proceso de contrafacción, que *citar* mediante el primer verso, el estribillo, etc., un cantar profano y luego glosarlo a lo divino porque entonces una gran parte de la intencionalidad artística del contrafactor estará centrada en aprovechar la carga poética del texto original provocando que el oyente la transfiera a la versión divina; dicho de otro modo: gran parte de la intencionalidad poética del contrafactor está aquí en el proceso mismo de divinización.

---

7. Vid. AGUIRRE, J. M<sup>a</sup>., *op. cit.*, pp. 50-51.

Es obvio que la principal misión del padre Anchieta y de los jesuitas en los primeros momentos de la colonización del Brasil es atender a las necesidades espirituales de sus pobladores; esto es, convertir a los indígenas y reeducar a los colonos. Son dos labores completamente diferentes que aunque tengan como factor común la educación van dirigidas a grupos humanos que guardan entre sí una inmensa distancia cultural. Es, por consiguiente, del todo lógico que los procedimientos de apostolado sean también diferentes.

Con razón afirmaba Dámaso Alonso que “la música es uno de los principales elementos transmisores de la divinización, porque los divinizadores toman de preferencia para su labor las canciones que todo el mundo cantaba”<sup>8</sup>. La música es, en efecto, el factor común a todas las divinizaciones, vayan dirigidas a un público de colonos portugueses o de indios tupis y la gran aliada de la actividad educadora de los jesuitas, pero aquí acaban las semejanzas. Porque, ¿qué relación podría establecer un indio tupí entre una melodía, su soporte textual original y la versión divina? ¿Para qué entonces mantener referencias a dicho texto original? Es, por tanto, ocioso buscar en los poemas de Anchieta escritos en tupí “voluntad artística” en el sentido que venimos señalando.

Dos ejemplos nos parecen especialmente clarificadores: El primero, las canciones *Jandé rubeté Jesú y Tupansy Porangeté*. Son dos poemas en tupí, autógrafos, en estrofas de siete versos de ocho sílabas, menos los versos 5 y 6 que son de pie quebrado, con rima ABABcbB.

El primero, según figura en la p. 25 del manuscrito, está compuesto por cuatro estrofas y lleva la indicación “Cantiga por O sem ventura”, dice así:

Jandé rugeté Jesú,  
jandé rekobé meengára,  
oimomboreausukatú  
jandé amotareymbára  
añánga aíba,  
morapitiára,  
jandé ánga jukasára.

Nuestro real padre Jesú  
donador de nuestra vida,  
a la destrucción reduce  
nuestro enemigo de lidia,  
el ángel malvado,  
el fratricida,  
que nuestra alma aniquila.

Jandé ánga rausupápe,  
ybyra pupé omanómo,  
jandé repymeengápe,  
añangápe ojemoyrómo,  
jandé rausúpa,

Por amor a nuestra alma,  
sobre el leño murió.  
Para en trueque darnos calma,  
con el demonio se enfureció;  
y amándonos,

8. Vid. ALONSO, D., *op. cit.*, p. 236.

jandé rarómo,  
jandé ánga pysyrómo.

Ejorí, paí Tupã,  
xe ánga moingokatuábo  
Taroyrõ tekó memuã,  
añánga rausú' peábo,  
toroausúne,  
nde mombeguábo,  
nde ño nde moetekatuábo!

Asopotá' nde retáme,  
nde porangatú repiáka;  
eiké korí xe ñyáme,  
xe keranáma mombáka,  
xe momaémo,  
xe moobaybáka,  
nde kotý xe rerobáka!

nos protegió  
y nuestra alma socorrió.

Ven tú, oh Tupã Señor,  
a santificar mi alma.  
Deteste mi mal modo  
con amor de demonio apartar;  
y yo a ti te ame,  
para aclamar  
y a ti, sólo a ti alabar!

Quiero ir a tu región,  
para verte irradiante;  
entra hoy en mi corazón,  
despiértame resonante,  
hazme verte,  
y que me levante,  
y vuelva a ti mi semblante!

en traducciones hechas de éste y del siguiente a partir de la versión portuguesa del padre Armando Cardoso<sup>9</sup>.

El segundo, en la página siguiente del manuscrito está compuesto por cinco estrofas y lleva la misma indicación “Cantiga por El sin ventura”, en español, dice así:

Tupansý porangeté,  
oropáb oromanómo!  
Oré moingopé jepé  
nde membyra moñyrómo,  
inongatuábo,  
oré rarómo,  
oré ánga pysyrómo.

Ejorí, oré resé  
nde membyra mongetábo,

Madre de Tupã toda linda,  
¡henos a todos expirando!  
Tú nos das la vida infinita,  
a tu Hijo aplacando,  
tornándolo manso,  
guardándonos  
y nuestra alma libertando.

Ven tú y por todos nosotros  
a tu Hijo ponte a rogar,

9. Vid. Pe. Joseph DE ANCHIETA S.J., *Lírica Portuguesa e Tupi, Obras Completas* –5º volume–, I Originais em português e em tupi acompanhado de tradução versificada, introdução e anotações ao texto pelo Pe. Armando Cardoso, S.J., São Paulo, Edições Loyola, 1984. (pp. 167-168 y 197-198 respectivamente).

toroekatú taujé,  
añánga rausú' peábo,  
imomoséma,  
imomoxyábo,  
jangaipába momburuábo.

Nde porangatú rausúpa,  
tekó aíba oromonbó,  
nde resé memé oroikó,  
nde robá repiakaúpa,  
nde rapekóbo,  
nde su, nde súpa,  
oré ybýime nde rerúpa.

Morausuberekosára,  
oré pabe endébo,  
jorí, nde porausubára  
mojaðjaóka orébo,  
oré rausúpa,  
oré mboébo,  
oré ánga resapébo.

Emojerekuáb orébo  
Jesú, nde memby' poránga!  
Teikatú oré ánga  
serobiá sausubetébo,  
imombeguábo,  
aré arébo,  
indibé nde moetébo.

que podamos luego después  
el amor del demonio dejar,  
expulsarlo,  
infamarlo  
y sus vicios detestar.

Amándote la perfección  
la maldad aborrecemos;  
por ti siempre vivimos  
mirando tu rostro,  
visitándote,  
dulce visión,  
trayéndote al corazón.

A Ti, que nos eres benigna,  
rogamos con una sola voz:  
¡Ven! tu bondad fina  
parte, reparte entre nosotros,  
y amándonos  
¡oh! ¡enséñanos  
e ilumina nuestra alma!

¡Haz que nos sea clemente  
Jesús, tu Hijo galante!  
¡Pueda serle muy amante  
nuestro espíritu creyente,  
y que lo proclame  
continuamente,  
y con él te ornamente!

Parece claro que ambos poemas no guardan entre sí relación temática y eso nos lleva a adelantar que tampoco la guardan con el poema del cual toman la melodía que no es otro que una versión en romance poco conocida del tema de Hero y Leandro que figura en la *Primera parte del Jardín de Amadores*<sup>10</sup>, libro raro del que se conservan pocos ejemplares. El romance, que transcribimos:

10. Vid. *Primera parte del Jardín de Amadores*. Recopilados por Juan de la Puente. Hay ediciones en Zaragoza y Barcelona (1611), Zaragoza (1637 y 1644) y Valencia (1679).

El poema, de cuya existencia parece sospechar Carolina MICHAËLIS DE VASCONCELOS, («Estudios sobre o Romancero Peninsular: Romances Velhos em Portugal», in: *Cultura Española*, Madrid, 1907-1909; reimp. en Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934. nº XXIX.) no figura en las recopilaciones que ofrecen las obras monográficas citadas en las dos notas siguientes.

El sin ventura mancebo  
Leandro de amor herido,  
está en la orilla del mar  
a su voluntad rendido.  
Mira las furiosas hondas,  
mira el mar embrauecido,  
mira si podrá cumplir  
lo que à Ero ha prometido.  
y como uido la lumbre  
que su Ero auia encendido:  
echóse luego en la mar  
como moçuelo atrevido.  
Pero es grande la tormenta,  
y anda el mar engrandecido,  
y la grande escuridad  
lo tiene desuanecido.  
Sus braços siruen de remos,  
y su cuerpo de nauio,  
los pensamientops de velas,  
y el cielo por enemigo.  
El mar se muestra adversario,  
que le avia favorecido,  
ya se le acaban las fuerças,  
de todos es persiguido.  
Ya le fallece la lumbre,  
ya está todo escurecido,  
y las estrellas del cielo  
muestran su fin dolorido.  
y viendose desta suerte  
dize con rostro encendido:  
No sé yo amor q te he hecho  
q à tal punto me has traydo.  
O Ero luz de mi alma  
solo una merced te pido,  
que quando sepas mi muerte,  
y el fin que por ti he tenido,  
que sepas voy consolado  
por la ocasion que he tenido,  
y que morir por servirte  
es pago de lo servido.

recrea el tema de Hero y Leandro de tan próspera fortuna en las literaturas europea<sup>11</sup> y española<sup>12</sup> y naturalmente no guarda ninguna relación con los poemas citados ni literal, ni rítmica y ni siquiera en su amplitud semiótica<sup>13</sup>. Como se ve Anchieta desprecia incluso un tema tan conocido y de tan fácil transformación y se sirve tan sólo de la música de un poema que quizá circuló dentro de los colegios de la Compañía, único elemento aprovechable para un público de indios sin referencias culturales europeas.

El otro ejemplo es más completo porque nos va a permitir observar cómo un mismo referente se utiliza de modo absolutamente distinto según el público a quien vaya dirigido.

Teófilo Braga, en su *Antologia Portuguesa*, dentro del capítulo *Escola quinhentista- Medida velha*, incluyó unas *Trovas do moleiro, novamente feitas por três autores muito graves, em que se contam as canseiras e trabalhos, que passou com o seu querido pelote*. Se encuentran en la Biblioteca Pública de Oporto, en un pliego de siete páginas que no especifica fecha ni impresor. Contiene cuatro glosas al tema:

*Já furtaram ao Moleyro  
Seu Pelote domingueiro*

obra de tres autores, la primera sin especificar y las siguientes de António Leitão, Luís Brochado y João de Couto respectivamente.

No vamos a transcribir aquí estos impresos que narran la historia de un molinero a quien roban su traje nuevo. Ornada de recursos humorísticos en general ingenuos, debió circular manuscrita, impresa o recitada por Portugal y Brasil, donde alcanzó sin duda bastante popularidad. No obstante dicha popularidad, ni el asunto ni sus diversas realizaciones habrían merecido jamás el menor interés de la crítica a no ser porque al utilizarla Anchieta para un contrafactum la eleva a la categoría de obra literaria.

Las *Trovas do Moleiro* motivan dos composiciones de Anchieta: la que empieza *Pitangi Morausubára* en lengua tupí, que viene precedida por la indicación “Polo Moleiro” y la que comienza por el mote:

---

11. Vid. FERNÁNDEZ TAVIEL DE ANDRADE, B., *El mito de Hero y Leandro en la literatura oral europea*, Madrid, Universidad Complutense, 1990 (Tesis Doctoral).

12. Vid. MOYA DEL BAÑO, F., *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, Universidad, 1966. (Memoria de Licenciatura).

13. «Descubrir los tres motivos constituyentes de Hero y Leandro (Relación amorosa secreta, Paso del agua, Amor más allá de la muerte) y las figuras que le son anejas (agua, fuego y noche) ha significado descubrir la piedra angular de la leyenda». Cfr. FERNÁNDEZ TAVIEL DE ANDRADE, B., *op. cit.*, p. III.

*já furtaram ao moleiro  
o pelote domingueiro*

en portugués.

He aquí dos maneras com pletamente diferentes de aprovechar una canción. Dirigida a un público iletrado de indios, la primera composición aprovecha por tanto sólo la melodía de estas Trovas sin duda conocidísimas, para en diez séptimas compuestas de quintillas y estribillo, contar la historia del Niño Jesús, sin que en dicha historia se establezca ninguna relación con el tema original.

La segunda composición, en portugués y dirigida sin duda a un público de colonos, la integran 45 estrofas sujetas al esquema ABBAAcc DEEDDcc, dividida en dos episodios de 24 y 21 estancias supeditados a los motes:

*já furtaram ao moleiro  
o pelote domingueiro*

y

*já tornaram ao moleiro  
o pelote domingueiro*

respectivamente.

“Apesar de sua simplicidade narrativa –señala Mello Nóbrega en un estudio de gran interés<sup>14</sup>– O Pelote Domingueiro é composição de grande força simbólica: sob cores de alegoria aí se expõem verdades dogmáticas do Cristianismo, –o pecado original e sua remissão” y más adelante “Do que há de trivial e faceto, na história do moleiro que perdeu seu mais vistoso casaco, é, precisamente, que lhes vem a eficácia comunicativa e doutrinária: valendo-se de episódio jocoso, muito popularizado na poesia de gosto picaresco, o Padre Anchieta extraiu-lhe elevados ensinamentos religiosos, tornando-os acessíveis à compreensão de indígenas recém convertidos e de povoadores incultos”<sup>15</sup>.

“Alegoría”, metáfora continuada, etc, son términos que se pueden efectivamente aplicar a este poema en el cual Anchieta aprovecha un motivo banal para

14. Vid. MELLO NÓBREGA, *Um Poema de Anchieta, («O Pelote Domingueiro»)*, 1977. Ampliación de la conferencia leída en 1975 en la Sociedade Brasileira de Romanistas y publicada en la revista *Romanistas*, órgano de esta institución, Vol. XII y XIII del mismo año. Disponemos de una copia dactilografiada gracias a la amabilidad del profesor Azevedo Filho, p. 6.

15. Vid. MELLO NÓBREGA, *op. cit.*, p. 6.

componer un poema de altísimo valor simbólico. Con qué acierto el propio Mello Nóbrega resume las palabras con que Sergio Buarque de Holanda, en su Antología dos poetas brasileiros da fase colonial, muchos años antes y sin conocer las *Trovas do Moleiro*, había penetrado y comentado el esquema simbólico del poema:

“Tentada pela serpente, Eva é “quem derruba o moleiro Adão” (...), fazendo que o matreiro Satanás lhe “rape” o domingueiro; passado muito tempo, entretanto, virá o neto do moleiro a “desempenhar” (...) o rico pelote, que deve representar o estado de graça em que Deus criou o primeiro homem; Jesus, o neto de Adão, vem à luz entre as palhas de um estábulo para remir a humanidade das conseqüências do pecado original”<sup>16</sup>.

Este último poema nos permite apreciar también una de las facetas más interesantes de Anchieta como contrafactista, su labor como contrafactista completo. Son pocos los *contrafacta* incompletos de Anchieta y mantienen todos una total independencia respecto a su origen. Los *contrafacta* completos, por el contrario, guardan una diversidad de relaciones que manifiestan además del marcadísimo celo apostólico de nuestro poeta su necesidad de recurrir a los más variados procedimientos para expresar sus emociones.

Unas veces -nos referimos por ejemplo a los poemas que comienzan “Venid a suspirar...” y “Ó que pão, ó que comida”-, Anchieta toma sólo del original la melodía, claro está, y una vaga idea del contenido del poema profano o divino. En el primer caso, un poema en español compuesto por tres tercetos de rima ABB, el poeta asocia sólo las ideas de pastor/Buen Pastor. El poema original<sup>17</sup> dice así:

Venid a suspirar al verde prado  
 comigo zagaleja y [vos] pastores  
 Pues muero sin morir de mal damores

Tu eres soled[ad] que esta comigo  
 saberes que es padescer novos dolores  
 Pues muero sin morir de mal damores

16. Cfr. MELLO NÓBREGA, *op. cit.*, p. 8.

17. El primer terceto y la música aparece en el *Cancioneiro da Biblioteca Publica Hortensia de Elvas*. Ambos tercetos y la música con ligeras diferencias figuran en el *Cancioneiro Musical de Belém*. Son éstas las únicas fuentes para música y texto.

En Apéndice, reproducimos la versión del *Cancioneiro Musical de Belém*, Estudio introdutório e transcrição de Manuel Morais, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 65-66. Acompaña a esta edición una interpretación del *Cancionero* por el grupo Segreís de Lisboa. (Vid. Apéndice, Documento 1, pp. 78-

el *contrafactum*:

Venid a suspirar con Jesús amado,  
los que queréis gozar de sus amores,  
pues muere por dar vida a pecadores.

Tendido está en la cruz, corriendo sangre,  
sus santas llagas hechas limpios baños,  
con que se da remedio a nuestros daños.

Venid, que el buen pastor ya dio su vida,  
con que libró de muerte su ganado,  
y dale de beber a su costado.

Parecida simplicidad, si no mayor porque el original está ya divinizado, es la que muestra Anchieta en el poema:

Ó que pão, ó que comida,  
ó que divino manjar  
se nos dá no santo altar,  
cada dia!  
Filho da Virgem Maria,  
que Deus Padre cá mandou  
e por nós na cruz passou  
crua morte,  
e para que nos conforte  
se deixou no sacramento,  
para dar-nos, com aumento,  
sua graça.  
Esta divina fogaça  
é manjar de lutadores,  
galardão de vencedores  
esforçados,  
deleite de namorados,  
que co'o gosto deste pão,  
deixam a deleitação  
transitória.  
Quem quiser haver vitória  
do falso contentamento,  
goste deste sacramento  
divinal.  
Este dá vida imortal,  
este mata toda fome,

porque nele Deus e home  
     se contém.  
 É fonte de todo bem,  
 da qual quem bem s'embebeda  
 não tenha medo da queda  
     do pecado.  
 Ó que divino bocado,  
 que tem tôdolos sabores!  
 Vinde, pobres pecadores,  
     a comer!  
 Não tendes de que temer,  
 senão de vossos pecados.  
 Se forem bem confessados,  
     isso basta;  
 qu'este manjar tudo gasta,  
 porque é fogo gastador,  
 que com seu divino ardor  
     tudo abrasa.  
 É pão dos filhos de casa  
 com que sempre se sustentam  
 e virtudes acrescentam  
     de contino.  
 Todo al é desatino,  
 se não comer tal vianda  
 com que a alma sempre anda  
     satisfeita.  
 Este manjar aproveita  
 para vícios arrancar  
 e virtudes arraigar  
     nas entranhas.  
 Suas graças são tamanhas  
 que não se podem contar,  
 mas bem se podem gostar  
     de que ama.  
 Sua graça se derrama  
 nos devotos corações  
 e os enche de benções  
     copiosas.

un precioso himno a la Eucaristía cuyo referente es un chapirón que Diego Sánchez de Badajoz vuelve a lo divino<sup>18</sup>:

---

79).

*Otro cantar para los muchachos cantar y bailar en el mismo día (Corpus) al ritmo del chapirón.*

Dios del cielo en pan se muestra  
Oh que divino manjar

Dios del cielo con amores  
que tiene el mundo criado  
por salvar los pecadores  
de una virgen encarnado  
hombre se nos quiso dar  
Dios del cielo

Circunciso y bautizado  
para mostrar obidencia  
y en la cruz crucificado  
con humildad y paciencia  
para nos justificar  
Dios del cielo

Sacó los padres primeros  
de la cárcel del infierno  
hízoles particioneros  
del bien de su reino eterno  
que esperaban de ganar  
Dios del cielo

Con poder de gran espanto  
a los cielos se subió  
y luego del Espíritu Santo  
a los suyos enbió  
que los vino a consolar  
Dios del cielo.

Loemos todos oficios  
a nuestro Dios con memoria  
pues por pequeños servicios  
nos comunica la gloria  
para nos santificar  
Dios del cielo.

Otras veces lo que toma no es la idea presente en el poema, sino más bien su contraria. En *Los que muertos veneramos* ni un sólo verso de su referente está presente, solamente la forma estrófica evoca a su modelo.

Los que muertos veneramos  
por su Dios,  
si no los seguimos nos,  
¿qué ganamos?

Los que las honras del mundo  
despreciaron,  
y las deshonras amaron  
de la cruz,  
éstos, con su buen Jesús,  
de la muerte triunfaron.  
Sin ningún temor pasaron  
a la vida que esperamos,  
en sus manos con los ramos  
del triunfo que alcanzaron,  
los que muertos veneramos.

Vivieron vida del cielo,  
continuamente muriendo,  
a sí mismos persiguiendo,  
sin querer ningún consuelo,  
de los que mueren viviendo.  
Al tirano no temiendo,  
muy feroz,  
sufren muerte muy atroz,  
muy contentos,  
y con crueles tormentos,  
dan la vida por su Dios.

Amadores de pobreza,  
celosos de castidad,  
paciencia con humildad  
juntaron con sencillez,  
obediencia y caridad.  
Si queremos de verdad,  
ser de Dios,  
hermanos, decidme vos  
si podemos  
alcanzar lo que queremos,  
si no los seguimos nos.

Dejamos el mundo malo,  
que captivos nos tenía.

Venimos, con alegría,  
 a llevar el santo palo  
 de la cruz, de noche y día.  
 Si la vida de la cruz  
 no tomamos,  
 y viviendo procuramos  
 de morir,  
 y muriendo a nos, vivir  
 a solo Dios, ¿qué ganamos?

Alude, pues, Anchieta sin mencionarlo a uno de los poemas que mejor expresan el tema medieval de la muerte y desengaño de la gloria de este mundo. Estrofa y música<sup>19</sup> traen a la mente del oyente las *Coplas* de Manrique para acentuar la contraposición entre el desengaño del mundo y la salvación por la esperanza que el martirio de Jesús en la Cruz nos proporciona. La idea de martirio que Anchieta vivió tan de cerca en algunas ocasiones es glosada aquí en honor de sus compañeros mártires en el apostolado mediante un recurso tan sutil como original es el procedimiento de contrafacción<sup>20</sup>.

18. *Recopilación en metro*, 156.

19. La melodía figura en el fol. 2 del *Tratado de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, canto llano, de órgano y contrapunto* de Luis VENEGAS DE HENESTROSA, Alcalá de Henares, 1557. Reproducimos en Apéndice una transcripción publicada en *Romania Cantat, I y II*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1980, I, pp. 139-141. (Vid. Apéndice, Documento 2, pp. 80-82).

20. Este mismo recurso de contraponer *desengaño, muerte/esperanza, vida* tomando las *Coplas* como referente lo utiliza también, aunque sin la idea de martirio, LÓPEZ DE ÚBEDA:

Recuerde el alma dormida  
 avive el seso y despierte  
 contemplando  
 cómo nace el rey de vida,  
 cómo se viene la muerte  
 sugetando.  
 Cómo la gloria atesora  
 y el cielo y tierra enriquece  
 en mi pobreza,  
 cómo gime y cómo llora  
 cómo nos llama y ofrece  
 su riqueza.

Cómo encubre su poder  
 en nuestra carne abreviado  
 el gran señor,  
 cómo muestra su querer,  
 pues tiembla y está abrasando  
 de su amor.  
 Vuestros ojos son los ríos  
 que en su llanto han de lavar

Otro procedimiento frecuente utilizado también por Anchieta consiste en modificar ligeramente el estribillo popular y glosarlo luego de modo piadoso. El estribillo profano:

*que hago voto solene  
que pueden doblar por él.*

es mudado a lo divino por Anchieta, primero:

*este tal es escusado  
campanas doblar por él,*

ahí mantiene en la secuencia doblar por él la referencia al poema profano. Una vez establecida la conexión ya puede permitirse modificarlo totalmente y de diversos modos:

*para le doblar campanas  
ni salmos rezar por él*

otro:

*que de todo es escusado  
doblar ni rezar por él*

y finalmente:

*Yo te juro qu' es de balde  
responsos rezar por él.*

Nos estamos refiriendo, claro está, al poema que comienza: *El que muere en el pecado*<sup>21</sup> (p. 18 v del manuscrito), donde Anchieta narra la historia de Baltasar

---

mi mal vivir,  
que yo con delitos míos  
os hize Dios encarnar  
para morir.

Vid. *Cancionero General de la Doctrina Cristiana hecho por Juan López de Úbeda (1579, 1585, 1586)*, lo publica la Sociedad de Bibliófilos Españoles con una introducción bibliográfica por A. RODRÍGUEZ MOÑINO, I y II, Madrid, MCMLXII, I, 224.

21. Esta canción que está relacionada con otras (números 446, 447, 448 de la obra de FRENK, M., *Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987.) ha sido estudiada en su relación con el teatro de Anchieta por GILLET, J.E., *José de Anchieta, the first brazilian dramatist*, *Hispanic Review*, 21, 1953, pp. 155-160. Hay una versión a lo divino anónima que comienza:

Aquel gran Dios de Ysrael,

Fernandes, un adúltero desdeñoso quien avisado en reiteradas ocasiones por Anchieta respondía siempre “Morra gato, morra farto”. El infeliz acabó muerto a flechazos por el marido traicionado.

El que muere en el pecado  
sin arrepentirse d'él  
este tal es escusado  
campanas doblar por él.

Mancebiño rozagante  
por las calles se pasea  
y todo el pueblo rodea,  
mirando atrás y delante.  
La muerte con su montante  
da de súbito con él:  
este tal es escusado  
campanas doblar por él.

Embebido en su señora,  
a quien ama el desdichado,  
mil veces en el pecado  
se deleita cada hora.  
Viene la muerte traidora  
con su espada y broquel:  
este tal es escusado  
campanas doblar por él.

Él siempre vive riendo,  
en deleites embebido;  
allí tiene su sentido,  
mil pecados cometiendo.  
Entra la muerte corriendo

que del padre sale y viene  
oy cumple el voto solene  
que David hizo por él

que figura en el *Cancionero Sevillano* de la Biblioteca de la Hispanic Society of America (Nueva York), ms. b 2486, f. 170 v. Cfr. FRENK ALATORRE, M., *El cancionero sevillano de la Hispanic Society (ca. 1568)*, NRFH, 16, 1962, pp. 355-394.

Reproducimos en Apéndice unas diferencias sobre el villancico ¿Quién te me enojo, Ysabel? que figuran en la p. 71, nº LXXXII de la obra de Antonio de Cabezón, *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela...* recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo. (Madrid, 1578). Primera edición por Felipe PEDRELL. Nueva edición corregida por Mons. Higinio ANGLÉS, Barcelona, C.S.I.C., 1966. (Vid. Apéndice,

a llevarlo de tropel:  
 este tal es escusado  
 campanas doblar por él.

Piensa el loco en el pecado  
 vivir mucho a su placer,  
 holgar, comer y beber  
 y pecar muy descansado.  
 Dale la luerte un bocado  
 más amargo que la hiel:  
 este tal es escusado  
 campanas doblar por él.

Ni coresma ni carnal  
 deja sus delectaciones,  
 ni le bastan confesiones  
 para salirse del mal.  
 Mas la sentencia final  
 en el fuego da con él:  
 este tal es escusado  
 campanas doblar por él.

Si le hablas en el cielo  
 para donde fue criado,  
 él dice que en el pecado  
 tiene todo su consuelo.  
 Si de sí no tiene duelo,  
 ¿quién terná memoria d'el,  
 para le doblar campanas,  
 ni salmos rezar por él?

Si le dices que se emiende,  
 por Jesús y sus dolores,  
 él dize que andar d'amores  
 es mejor y en eso entiende.  
 El Señor, a quien ofende,  
 tal venganza toma d'él,  
 que de todo es escusado  
 doblar ni rezar por él.  
 Como la mujer sin cura,  
 que vive en la mancebía,  
 pasa el malo, noche y día,

con la carne y su blandura.  
Merece su vida impura  
que se muera en el burdel:  
este tal es escusado  
campanas doblar por él.  
Anda ya tan estragado  
como cesto todo roto;  
al diablo ha hecho voto  
d'estar siempre amancebado.  
Con él ha capitulado  
de le ser siervo fiel:  
este tal es escusado  
campanas doblar por él.  
No puede dormir contento,  
si primero no pecó;  
al diablo se entregó  
con firme conocimiento.  
Hale hecho juramento  
de le ser siervo fiel:  
yo te juro qu'es de balde  
responsos rezar por él.

La historia, conocida por todos, fue intensificada por Anchieta por el procedimiento de identificar a Baltasar Fernandes con el rufián de una canción de germanía muy conocida por todos recogida en el *Cancionero General de Hernando del Castillo* a partir de su 8ª edición (1557). Dice así:

Quién te me enojó Ysabel  
quién con lágrimas te tiene  
que hago voto solene  
que pueden doblar por él.

No lloreys colipoterra  
ni me tengays por gayon  
si no os le pongo so tierra  
antes que de la oracion  
vos entrujad el cayron  
no demos en el barzel  
que hago voto solene  
que pueden doblar por el.

Calareme un molleron  
un Iuan Machiz corto y ancho  
Numbergue al gargamellon  
las onze mil en el pancho  
y mi famosa Rodancho  
y mi follosa cruel  
que hago voto solene  
que pueden doblar por el.

Al Burdion inocente  
y'os le dare de antubiada  
desd'el oyente al soniente  
una lengua turrionada  
luego quinta y enbocada  
s'esta de masse Miguel  
que hago voto solene  
que pueden doblar por el.

Y si viniere en gauilla  
no le estimo en vn tornes  
para mi no es marauilla  
esperar a dos ni tres  
yra conmigo altopies  
que es vn compañero fiel  
que hago voto solene  
que pueden doblar por el.

Otro procedimiento de contrafacción, quizá el más comúnmente utilizado por Anchieta y también en general, consiste en tomar un verso o el estribillo de un poema profano y repetirlo en el contrafactum. Naturalmente el verso o estribillo será portador del contenido principal del poema original. Así construye Anchieta su canción *Mira el Malo*.

*MIRA NERO*

Mira el malo, con dureza,  
a Jesús, cómo moría.  
Lloraba la redondeza,  
con dolor y gran tristeza...  
*¡Y él de nada se dolía!*

La justicia furiosa,  
viendo en pena al inocente,

decía, muy rigurosa:  
 “¡Sumo Dios omnipotente!  
 ¿no vengáis tan grave cosa?”

Mas la clemencia, muy pía,  
 del hijo de Dios, clamaba,  
 Y al Padre perdón pedía  
 para aquél que lo mataba.  
 ¡Y él de nada se dolía!

El sol, con vergüenza y duelo,  
 ver morir a Dios no pudo,  
 y cubrióse oscuro velo,  
 porque moría desnudo,  
 en la cruz, el rey del cielo.

Toda la tierra bullía  
 y las piedras se quebraban.  
 En noche se vuelve el día.  
 Todas las cosas lloraban...  
 ¡Y él de nada se dolía!

El corazón de la madre  
 de dolor está oprimido,  
 viendo su hijo querido  
 ser de Dios, su eterno padre,  
 como puesto ya en olvido.

Puesto en mortal agonía,  
 su Señor y Dios miraba,  
 y viva, con él moría.  
 Mas el malo duro estaba,  
 ¡Y él de nada se dolía!<sup>22</sup>

destinada a glosar la muerte de Jesús. El estribillo y *él de nada se dolía* tomado, junto con la música, de una de las canciones (romance) más tristes de las letras profanas (“Pero tañe e canta la más triste canción que sepas”, le pide Calisto a Sempronio en *La Comedia de Calisto y Melibea*, y éste entona los cuatro primeros versos del romance):

---

Documento 3, pp. 83-90).

Mira Nero, de Tarpeya  
 A Roma cómo se ardía:  
 Gritos dan niños y viejos,  
 Y él de nada se dolía.  
 El grito de las matronas  
 Sobre los cielos subía;  
 Como ovejas sin pastor  
 Unas tras otras corrían,  
 Perdidas, descarriadas,  
 Llorando a lágrima viva.  
 Todas las gentes huyendo  
 A las torres se acogían;  
 Los siete montes romanos  
 Lloro y fuego los hundía.  
 En el grande Capitolio  
 Suena muy gran vocería:  
 Por el collado Aventino  
 Gran gentío discurría,  
 Y en Cabalo y en Rotundo  
 La gente apenas cabía.  
 Por el rico Coliseo  
 Gran número se subía;  
 Lloraban los dictadores,  
 Los cónsules a porfía;  
 Daban voces los tribunos,  
 Los magistrados plañían,  
 Los cuestores lamentaban,  
 Los senadores gemían.  
 Lloro la orden ecuestre,  
 Toda la caballería,  
 Por la crueldad de Nerón,  
 Que lo ve con alegría.  
 Siete días con sus noches  
 La ciudad toda se ardía;  
 Por tierra yacen las casas,  
 Los templos de tallería.  
 Los palacios más antiguos,  
 De alabastro y sillería,  
 En ceniza van por tierra  
 Los lazos y pedrería;  
 Las moradas de los dioses  
 Han triste postrimería.

El templo capitolino  
Do Júpiter se servía,  
El grande templo de Apolo,  
Y el que de Mars se decía,  
Sus tesoros y riquezas,  
El fuego los derretía.  
Por los carneros y osarios  
La gente se defendía.  
De la torre de Mecenas  
Lo miraba todo y vía  
El ahijado de Claudio  
Que a su padre parecía,  
Que a su Séneca dio muerte;  
El que matara a su tía;  
El que antes de nueve meses  
Que Tiberio se moría,  
Con prodigios y señales  
En este mundo nascía;  
El que persiguió a cristianos,  
El padre de tiranía  
De ver abrasar a Roma  
Gran deleite rescebía.  
Vestido en cénico traje  
Decantaba en poesía.  
Todos le ruegan que amanse  
Su crueldad y su porfía:  
Diopro le rogaba,  
Esporo lo combatía,  
A sus pies Rubria se lanza,  
Acre los besa, y Lamía;  
Claudio Augusto se lo ruega,  
Ruégaselo Mesalina;  
Ni lo hace por Popea,  
Ni por su madre Agripina;  
No hace caso de Antonia,  
Que la mayor se decía,  
Ni del padre y tío Claudio,  
Ni de Lépida su tía.  
Anco Planio se lo habla,  
Rufino se lo pedía;  
Por Británico, ni Tusco  
Ninguna cuenta hacía.

Los ayos se lo rogaban  
 El tonsor, y el que tañía;  
 A sus pies se tiende Octavia,  
 Ésa que ya no quería;  
 Cuanto más todos le ruegan,  
 Él de nada se dolía.

sirve a Anchieta para transferir a su canción todo el clima de tristeza de uno de los romances más populares de la literatura peninsular<sup>23</sup>.

He aquí algunos ejemplos, creo que suficientes, que nos permiten apreciar junto con la belleza de la poesía del *Canarino del Cielo*, la presencia del *Cancionero* y *Romancero* peninsulares en los orígenes mismos de la literatura brasileña.

Nicolás EXTREMERA TAPIA  
 Universidad de Granada

22. Vid. *Poesías*. José de ANCHIETA, S.J., Ed. de P. MARTINS, *op. cit.*, (ms. 94, ed. 469).

23. Para la fortuna de este poema en España y América en el siglo XVI, véase: EXTREMERA, N., y TRIAS, L., *Un contrafactum de José de Anchieta: Mira el malo con dureza*. In: *Estudios Universitários de Língua e Literatura. Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993, pp. 611-624. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C., «Estudos sobre o Romancero Peninsular: Romances Velhos em Portugal», in: *Cultura Española*, Madrid, 1907-1909; reimpr. en Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, (nº XXXI) hace un análisis de la suerte de este romance en la literatura española durante el siglo XVII y también en la literatura portuguesa. Hay otras versiones a lo divino de este poema, obra de JUAN LÓPEZ DE ÚBEDA, las que empiezan:

Miraba el cruel Herodes  
 la sangre cómo corría  
 de los niños Inocentes  
 y él de nada se dolía.

y

Mira el limbo Lucifer  
 do los santos residían,  
 gritos dan niños y viejos  
 y él de nada se dolía.  
 ¡Qué tiranía!

Vid. EXTREMERA, N., y TRIAS, L., *op. cit.*, pp. 620-622.

Reproducimos en Apéndice una versión del romance para canto y guitarra por José de Azpiazu (Madrid, Unión Musical Española, 1958) hecha sobre la que figura en la *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo (1555), de la cual hay una edición facsímil en Bärenreiter-Verlag-Kassel und Basel, 1957. (Vid. Apéndice, Documento 4, p. 91).

APÉNDICE

Documento 1

5. VENID A SUSPIRAR AL VERDE PRADO

Fol. 65

Alto

Tenor

Baxo

1. Ve - nid a sus - pi -  
2. Tu e - res so - le -

Ve - nid

Ve - nid

- rar al ver - de pra - do [al ver - de pra - do, ve -  
- d[ad] qu'es - ta co - mi - go [qu'es - ta co - mi - go, tu

- nid a sus - pi - rar al ver - de pra - do, al ver - de pra -  
e - res so - le - d[ad] qu'es - ta co - mi - go qu'es - ta co - mi -

- do | Co - mi - go za - ga - le - ja | co - mi - go za - ga -  
- go | Sa - beres qu'es pa - de - cer | sa - beres qu'es pa - de -

- le - ja | y [vos] pas-to - res |  
- cer | no-vos do-lo - res | Pues mue-ro sin mo - rir de mal da - mo -

- res, de mal da - mo - res, de mal da - mo - res.

Documento 2

Recuerde el alma dormida

105

T.: Jorge Manrique, 1440--1479

M.: Luis Venegas de Henestrosa, 1500/1510-- nach 1557

1. Re - cuer - de el al - ma dor - mi -  
c ó - mo se pa - sa la vi -  
2. Pues si ve - mos lo pre - sen -  
si juz - ga - mos sa - bia - men -  
3. Nues - tras vi - das son los r í -  
a - llí van los se - ño - r í -

1. Re - cuer - de el al - ma dor mi -  
c ó - mo se pa - sa la vi -  
2. Pues si ve - mos lo pre sen -  
si juz - ga - mos sa - bia men -  
3. Nues - tras vi - das son los r í -  
a - llí van los se - ño r í -

1. Re - cuer - de el al - ma dor - mi -  
c ó - mo se pa - sa la vi -  
2. Pues si ve - mos lo pre - sen -  
si juz - ga - mos sa - bia - men -  
3. Nues - tras vi - das son los r í -  
a - llí van los se - ño - r í -

1. da, a - vi - ve el se - so e des - pier -  
da; có - mo se vie - ne la muer -  
2. te, có - mo en un pun - to s'es i -  
te, da - re - mos lo non ve - ni -  
3. os que van a dar en la mar -  
os de - re - chos a se a - ca - bar

1. da, a - vi - ve el se - so e des - pier -  
da; có - mo se vie - ne la muer -  
2. te, có - mo en un pun - to s'es i -  
te, da - re - mos lo non ve - ni -  
3. os que van a dar en la mar -  
os de - re - chos a se a - ca - bar

1. da, a - vi - ve el se - so e des - pier -  
da; có - mo se vie - ne la muer -  
2. te, có - mo en un pun - to s'es i -  
te, da - re - mos lo non ve - ni -  
3. os que van a dar en la mar -  
os de - re - chos a se a - ca - bar

14

1. te, con - tem - plan - do;  
te, tan - ca - llan - do;

2. do, e a - ca - ba - do;  
do, por - pas - sa - do;

3. qu'es el mo - rir;  
e con - su - mir;

24

1. cuán pres - to se va el pla - zer;  
có - mo, a nues - tro pa - res - cer;

2. Non se en - ga - ñe na - di, no,  
más que du - ró lo que vio,

3. a - llí los ri - os cau - da -  
a - lle - ga - dos, son i - gua

30

1. \_\_\_ có - mo, des - pués de a - cor - da - - - -  
 \_\_\_ cual - quie - re tiem - po pas - sa - - - -  
 2. \_\_\_ pen - san - do que ha de du - rar - - - -  
 \_\_\_ pues que to - do ha de pas - sar - - - -  
 3. les, a - llí los o - tros me - dia - - - -  
 les los que vi - ven por sus ma - - - -

1. \_\_\_ có - mo, des - pués de a - cor - da - - - -  
 \_\_\_ cual - quie - re tiem - po pas - sa - - - -  
 2. \_\_\_ pen - san - do que ha de du - rar - - - -  
 \_\_\_ pues que to - do ha de pas - sar - - - -  
 3. les, a - llí los o - tros me - dia - - - -  
 les los que vi - ven por sus ma - - - -

1. \_\_\_ có - mo, des - pués de a - cor - da - - - -  
 \_\_\_ cual - quie - re tiem - po pas - sa - - - -  
 2. \_\_\_ pen - san - do que ha de du - rar - - - -  
 \_\_\_ pues que to - do ha de pas - sar - - - -  
 3. les, a - llí los o - tros me - dia - - - -  
 les los que vi - ven por sus ma - - - -

37

1. do da \_\_\_ do - lor; \_\_\_  
 do fue \_\_\_ me - jor. \_\_\_  
 2. lo que es \_\_\_ pe - - - - rar.  
 por tal ma - ne - - - - ra.  
 3. nos e \_\_\_ mas chi - - - - cos,  
 nos e \_\_\_ los ri - - - - cos.

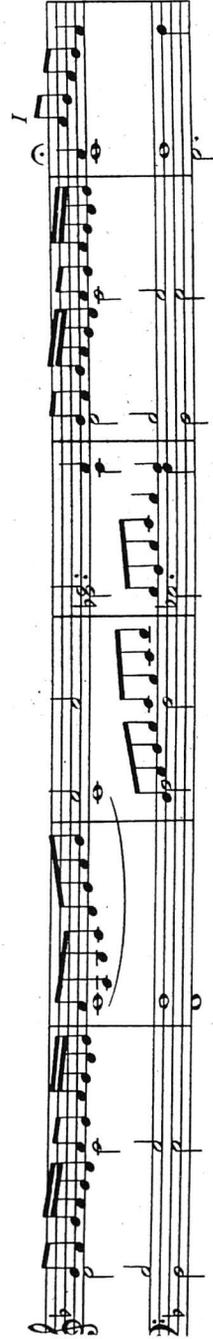
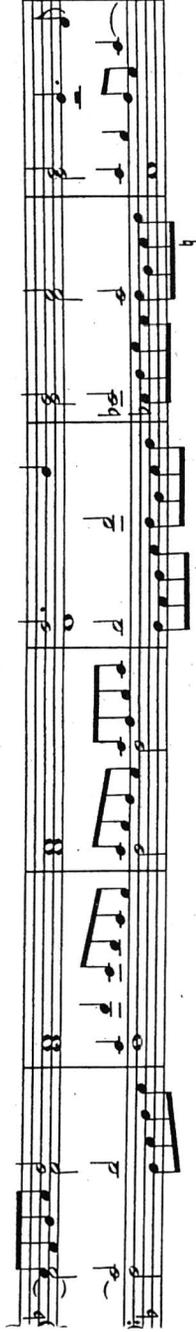
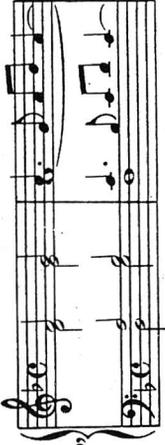
1. do, da \_\_\_ do - lor; \_\_\_  
 do fue \_\_\_ me - jor. \_\_\_  
 2. lo que es \_\_\_ pe - - - - rar.  
 por tal ma - ne - - - - ra.  
 3. nos e \_\_\_ mas chi - - - - cos,  
 nos e \_\_\_ los ri - - - - cos.

1. do, da \_\_\_ do - lor; \_\_\_  
 do fue \_\_\_ me - jor. \_\_\_  
 2. lo que es \_\_\_ pe - - - - rar.  
 por tal ma - ne - - - - ra.  
 3. nos e \_\_\_ mas chi - - - - cos,  
 nos e \_\_\_ los ri - - - - cos.

Documento 3

LXXXII

Diferencias sobre el Villancico "¿Quién te me enojó, Ysabel?"



The image displays a musical score for piano, organized into four systems of staves. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings like *mf* and *f*. The first system shows a complex melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system features a prominent melodic phrase in the right hand, with a dashed line indicating a continuation or a specific articulation. The third system continues the melodic development with some rests in the right hand. The fourth system is marked with a double bar line and the Roman numeral *II*, indicating the start of a new section. This section includes a dynamic marking of *f. 194v* and features a more active right hand with frequent sixteenth-note patterns. The overall style is characteristic of early 20th-century Spanish piano music.

The image displays a musical score for a piece from the 16th-century Portuguese and Spanish songbook in Brazil. The score is written on four systems of staves, each system containing four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system shows a complex melodic line with a large slur and a fermata. The second system features a similar melodic line with a large slur and a fermata. The third system shows a melodic line with a large slur and a fermata. The fourth system shows a melodic line with a large slur and a fermata. The score is written in a style characteristic of the 16th century, with a focus on melodic contour and rhythmic structure.

Musical score for piano, measures 195-208. The score is written for two staves (treble and bass clef) and consists of four systems. Measure 195 is marked with a forte dynamic (f). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes various articulations such as slurs and accents. A fermata is present over a measure in the second system. The notation includes dynamic markings like *f*, *p*, and *pp*, as well as articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

The image displays a musical score for a piece in 4/4 time, consisting of a vocal line and a lute accompaniment. The score is organized into four systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes a section marked 'IV' and 'f. 195v'. The music features a single melodic line with various rhythmic values and rests, and a lute accompaniment with chords and rhythmic patterns. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The score is written in a style typical of early modern music manuscripts.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A fermata is placed over a measure in the lower staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a variety of rhythmic patterns and rests, with a fermata over a measure in the lower staff.

Third system of musical notation, marked with a dynamic of *f.* (forte) and a hairpin crescendo symbol. The notation includes complex rhythmic figures and rests, with a fermata over a measure in the lower staff.

Fourth system of musical notation, concluding the page. It features intricate rhythmic patterns and rests, with a fermata over a measure in the lower staff.

The image displays a musical score for a piece in G major, consisting of two systems of staves. Each system contains a vocal line (treble clef) and an instrumental line (bass clef). The score is written in a historical style, featuring various note values, rests, and ornaments. The first system is marked with a 'VI' and a fermata over the first measure. The second system is marked with a 'VII' and a fermata over the first measure. The instrumental line includes a 'f. 198v' marking. The score is presented in a vertical orientation on the page.

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ornaments. The first system shows a complex melodic line in the treble staff with many sixteenth notes and a steady accompaniment in the bass staff. The second system features a more active treble staff with frequent slurs and a bass staff with longer note values. The third system has a treble staff with a mix of eighth and sixteenth notes and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The fourth system shows a treble staff with a melodic line that includes a triplet and a bass staff with a steady accompaniment. The page number '90' is located at the top left, and the composer's name 'NICOLÁS EXTREMERA TAPIA' is at the top right. A logo with the letters 'ahlm' and the website 'www.ahlm.es' is in the bottom right corner.

Documento 4

# MIRA NERO DE TARPEYA

Realizado para Canto y Guitarra por  
JOSÉ DE AZPIAZU.

ROMANCE VIEJO.

PADRE BERMUDO.  
(1548)

CANTO

GUITARRA

Mi-ra Ne-ro(n) de Tar-pe

ya a Ro-ma co-mo se ar-di-a co-mo se ar-dí-a

gri-tos dan ni-ños y vie-jos y él de

na-da se do-li-a

III