

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispánica 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 Anchieta¹.

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^a M^a 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”². Hubo que esperar aún ocho años para que Bruce Wardropper³ 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^a 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”⁴. 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”⁵.

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^a 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*”⁶.

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^a., *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”⁷.

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^a., *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”⁸. 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,
ybýra 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 Cardoso⁹.

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*¹⁰, 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 MICHAÉLIS DE VASCONCELOS, («Estudos 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 embraucido,
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 europea¹¹ y española¹² y naturalmente no guarda ninguna relación con los poemas citados ni literal, ni rítmica y ni siquiera en su amplitud semiótica¹³. 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. Orñada 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 interés¹⁴– 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”¹⁵.

“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”¹⁶.

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 original¹⁷ dice así:

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

Tu eres soled[ad] que esta conmigo
 sabes que es padecer 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;
 quéste 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 divino¹⁸:

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 música¹⁹ 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 contrafacción²⁰.

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 abrazando
 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
responso rezar por él.*

Nos estamos refiriendo, claro está, al poema que comienza: *El que muere en el pecado*²¹ (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 él.

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!²²

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 peninsular²³.

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. MICHAÉLIS 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 | Pues mue-ro sin mo - rir de mal da - mo -
- cer | no - vos do - lo - res

- 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 - ll í 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 - ll í 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 - ll í 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;
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.

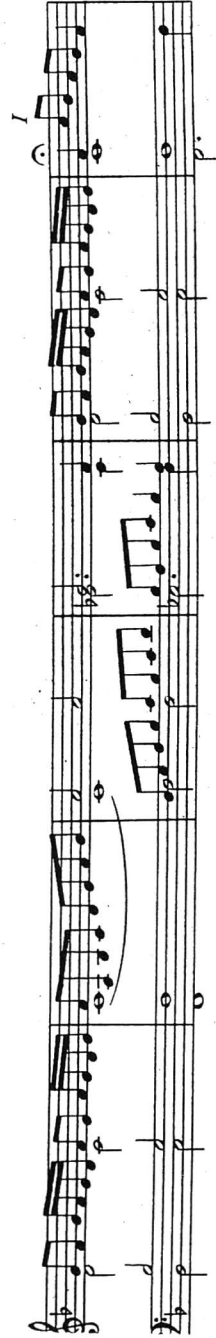
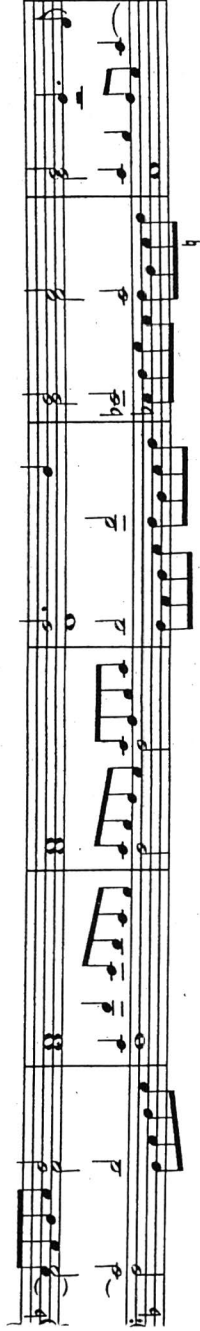
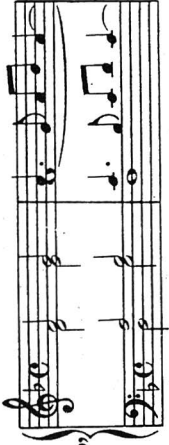
1. do, da ___ do - lor; ___
 do fue ___ me - jor. ___
 2. lo que es ___ pe - - - - rar.
 por tal ma - ne - - - - ra.
 3. nos e ___ mas chi - - - - cos,
 nos e ___ los ri - - - - cos.

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 Villancio "¿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 quarter notes, as well as rests and dynamic markings like *f* (forte) and *ff* (fortissimo). 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. It includes a dynamic marking of *f. 194v* and shows a continuation of the melodic and harmonic material.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is a form of early modern musical notation, likely for lute or guitar, characterized by a six-line staff with a C-clef and a key signature of one flat. The notes are represented by stems with various flags and beams, and some are accompanied by rhythmic values. The systems are arranged vertically on the page. The first system shows a complex melodic line with many flags and beams, and a lower staff with a more rhythmic accompaniment. The second system continues this pattern with similar melodic and rhythmic elements. The third system features a more prominent melodic line with a large slur over several notes, and a lower staff with a similar accompaniment. The fourth system concludes with a melodic line that ends in a large, open circle, possibly indicating a final cadence or a specific performance instruction. The overall style is consistent with the early modern period, reflecting the influence of the Iberian Peninsula on Brazilian music in the 16th century.

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 the final measure (208). The notation includes dynamic markings like *f*, *mf*, and *p*, and articulation marks like accents and slurs.

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 consists of 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 bass staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a variety of rhythmic patterns and rests. A fermata is present over a measure in the bass staff.

Third system of musical notation, starting with a dynamic marking of *f.* (forte) and a hairpin crescendo symbol. The system includes a measure number *f. 186* above the staff. The music continues with complex rhythmic structures and rests.

Fourth system of musical notation, concluding the page. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values and rests, with a fermata over a measure in the bass staff.

VI

f.

198v

VII

f. 198v

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, beams, slurs, and ornaments. The first system features a complex rhythmic pattern in the treble staff with many beamed notes and a steady bass line. The second system shows a more melodic line in the treble staff with some slurs and a bass line with occasional rests. The third system has a treble staff with a mix of eighth and sixteenth notes and a bass line with some longer notes. The fourth system features a treble staff with a melodic line and a bass line with some slurs and ornaments. The overall style is that of a classical piano score.

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