

## EL ENCUENTRO DE DOS CULTURAS DEL VIEJO Y DEL NUEVO MUNDO EN LA MÚSICA IBÉRICA

GERARDO ARRIAGA

El 8 de noviembre de 1519, cuando Hernán Cortés se entrevista por vez primera con Moctezuma en la calzada de Iztapalapa, se dirige a su intérprete, Jerónimo de Aguilar, en español. Aguilar traduce a la lengua maya, y finalmente es *Malintzin* - doña Marina - la encargada de transmitir las palabras de Cortés a Moctezuma, traduciéndolas del maya al náhuatl.

Esta entrevista trilingüe me ha parecido siempre un símbolo de lo que habrían de ser, en los siglos sucesivos, las relaciones entre dos mundos sustancialmente diferentes: ¿Cuánta verdad había en el mensaje original y qué fue lo que llegó a sus protagonistas a través de dos intérpretes?

Difícilmente podríamos reconocer en Moctezuma, según los amabilísimos saludos que dirige a Cortés, al mismo emperador que unos cuantos meses antes había enviado como regalo a los soldados españoles dos banderas, una de lámina de oro y otra de plumas preciosas que eran, en realidad, símbolo de los prisioneros de la *guerra florida* destinados al sacrificio<sup>1</sup>. En cuanto a Cortés, las cordiales palabras con que responde a Moctezuma - según nos las han transmitido los informantes de Bernardino de Sahagún<sup>2</sup> - contradicen cuanto habría de acaecer sólo dos años más tarde: la destrucción de México-Tenochtitlan.

A partir de ese momento, lo que sucede en Europa condiciona y modifica hasta en su raíz más íntima la vida de América. Por el contrario, la existencia de las colonias ultramarinas, aunque ha influido en algunos acontecimientos históricos europeos, nunca los ha determinado esencialmente. Dicho de otra manera: para los americanos la existencia *supone* la de Europa. Para Europa, en cambio, la existencia de América bien puede ser prescindible.

Esta navegación entre los aguas que los americanos hemos tenido que conllevar secularmente ha sido la causa principal de que nuestra historia sea considerada - y aun vivida - con una gran pasión. Difícilmente se puede enfocar con serenidad y equilibrio el pasado cuando el mismo presente es tan contradictorio y huidizo, social e individualmente. De ahí que tantos estudiosos y artífices de la cultura americana hayan sido extremadamente subjetivos - y algunas veces injustos - al considerar una de nuestras dos herencias, la europea o la indígena.

Por todo ello resulta aún muy difícil disponer de una documentación completa e imparcial para desarrollar el tema de la presente sesión. ¿Qué es “Lo que la Península recibió de los Nuevos Mundos”? Si entendemos por nuevos mundos principalmente el mundo americano prehispánico, he de decir, sin ánimo de ironizar, que es más fácil hablar de este asunto bajo el punto de vista culinario (patata, tomate, chocolate) que del estrictamente musical. Y es que sólo muy recientemente, gracias sobre todo a los excelentes trabajos del dr. Robert Stevenson<sup>3</sup>, hemos empezado a vislumbrar lo que pudo haber sido la música prehispánica, y nada induce a creer que ésta haya influido en el Viejo Mundo.

Por otra parte, ceñirme en estricto sentido al título de mi charla, “El encuentro de dos culturas del Viejo y del Nuevo Mundo en la Música Ibérica”, Significaría hablar principalmente de cómo vieron los primeros habitantes ibéricos del Nuevo Mundo la música indígena, y cómo recibieron los indígenas la música ibérica. Dado que sobre esta materia lo principal ha sido dicho ya por el dr. Stevenson, quisiera hablarles en esta breve charla de algo muchísimo más modesto: algunas experiencias personales acerca de lo que puede significar el Nuevo Mundo para el conocimiento de nuestro común patrimonio musical. Paradójicamente, es ésta una manera ciertamente “indigenista” de abordar la cuestión: los antiguos mexicanos veían en el devenir histórico una sucesión terrible y fatídica de acontecimientos, de *eras*, cada una de las cuales borraba violentamente la anterior. Así, en un célebre coloquio entre los doce primeros franciscanos que llegaron a la Nueva España y un grupo de *tlamatinime*, sabios aztecas, un sabio dice:

“Somos perecederos, somos mortales,  
déjennos ya morir,  
déjennos ya perecer,  
puesto que ya nustos dioses han muerto”.<sup>4</sup>

Un testimonio estremecedor de esta sucesión violenta de eras es la pirámide que aún hoy el viajero puede contemplar en la ciudad mexicana de Cholula. Consta de cinco edificaciones superpuestas, correspondiendo la más antigua a la época teotihuacana (ca. siglo V de nuestra era), y las cuatro restantes a diferentes épocas y culturas. La más moderna es una iglesia católica dedicada a Nuestra Señora de los Remedios<sup>5</sup>. Es exclusivamente a la última era, simbolizada en el último estrato de la pirámide de Cholula, a la que van dedicadas estas páginas.

## MÚSICA Y MÚSICOS VIAJEROS

Al estudiar la música ibérica, es muy de notar la gran movilidad de músicos y obras musicales que podemos observar prácticamente durante toda su historia, pero con especial intensidad a partir del siglo XV: músicos portugueses que van a España y a Italia, músicos españoles en Italia y en Portugal, músicos flamencos por dondequiera. Con el descubrimiento y la colonización del Nuevo Mundo el campo de acción de los músicos ibéricos se

expande, y muy pronto las principales catedrales americanas cuentan con maestros peninsulares y capillas formadas en parte por peninsulares y en parte por autóctonos. En el siglo XVIII, y aun antes, a este vagar de músicas y músicos por el mundo ibérico se vienen a añadir los italianos. Una visión histórica completa y rigurosa de nuestra música, tendría, por lo tanto, que abarcar el análisis detallado de la obra de compositores que nacieron en España y emigraron al Nuevo Mundo (como Hernando Franco, Juan de Araujo, Pedro Bermúdez, Tomás de Torrejón y Velasco, Gutierre Fernández Hidalgo, Juan Gutiérrez de Padilla, Francisco López Capillas, etc.); músicos portugueses que vivieron en España o en América (Manuel Correa, Nicolao Doizi de Velasco, Gaspar Fernandes), compositores nacidos en el Nuevo Mundo (José de Orejón y Aparicio, Luiz Alvares Pinto, Manuel de Zumaya), compositores italianos que vivieron y crearon en el mundo ibérico (Roque Cerutti, Ignacio Jerusalem, Mateo Tollis della Roca, Giacomo Facco) y, por supuesto, los grandes nombres, cuya sola mención resultaría ociosa. Algunas figuras importantes de la música colonial han sido ya estudiadas suficientemente, pero una gran mayoría de compositores aún espera el darse a conocer: sigue sin desenredar la madeja de estilos, conceptos, influencias y naciones que es nuestra música.

Aparte de músicas de compositores ibéricos que trabajaron en el Nuevo Mundo, los archivos americanos conservan una gran cantidad de obras de autores que vivieron en la península. Un simple vistazo al catálogo de Robert Stevenson<sup>6</sup> basta para dar una idea de la importancia de aquellas colecciones. Algunos compositores de primera fila no pueden entenderse sin recurrir a la investigación en América; baste citar unos cuantos nombres, elegidos al azar entre los más significativos: Juan Hidalgo, José de Torres, Sebastián Durón, Carlos Patiño, Rodríguez de Hita, Antonio Literes.

Como una breve apostilla musical a lo anterior, he aquí dos *Solos humanos* conservados en el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México y publicados en facsímil por Vicente T. Mendoza<sup>7</sup>. El primero es una de las pocas obras que nos han quedado de un compositor casi desconocido: Manuel de Villafior<sup>8</sup>. (Ejemplo 1)

El segundo *Solo humano* es nada menos que del gran Antonio Literes: (Ejemplo 2)

Recuérdese, al leer este *solo* (sobre todo los compases 28-37 y 69-78), lo que escribió Feijoo de Literes: "Algunos extranjeros hubo felices en esto, pero ninguno más que nuestro don Antonio de Literes, compositor de primer orden y acaso el único que ha sabido juntar toda la majestas y dulzura de la Música Antigua con el bullicio de la moderna; pero en el manejo de los puntos accidentales es singularísimo, pues casi siempre que los introduce dan una energía a la música, correspondiente al significado de la letra, que arrebatada. Esto pide ciencia y numen, pero mucho más numen que ciencia".<sup>9</sup>

En la palabra *alienta* de la composición citada (cc. 16-21 y 57-62), acude enseguida a la memoria el "Corazón que en prisión de respetos", tono de José Marín sobre texto de Agustín de Salazar y Torres, verdadero "hit parade" de finales del siglo XVII.<sup>10</sup> (Ejemplo 3)

Para terminar esta breve mención a músicas y músicos viajeros, los nombres de José Marín y de Antonio Literes vienen como anillo al dedo,

porque resumen una situación que se da en una gran parte de compositores ibéricos. Si quisiéramos publicar las obras completas del primero, tendríamos que acudir a manuscritos conservados en Madrid, Onteniente, Segovia, Valladolid, Cambridge, Venecia y Guatemala. En cuanto al mallorquín Antonio Literes, la publicación de sus *Opera Omnia* exigiría al investigador examinar músicas que se guardan, hasta donde sabemos, en Évora, Madrid, México, Salamanca, El Escorial y Guatemala.

## ¿MÚSICAS POPULARES?

El libro de chanzonetas y villancicos compuestos por el portugués Gaspar Fernandes entre 1609 y 1620 para la Catedral de Puebla y conservado en la Catedral de Oaxaca es uno de los más interesantes manuscritos musicales que pueden verse en tierras americanas. A través, por supuesto, de Robert Stevenson<sup>11</sup>, sabemos que el ms. contiene más de 250 chanzonetas y villancicos, tientos para órgano y algunas piezas latinas; hay obras en portugués y en español, “mestizos” (mezcla de náhuatl y español), “guineos” españoles y portugueses y algunos “vizcaínos”. Algunos textos son, evidentemente, versiones a lo divino de poemas de carácter popular.<sup>12</sup> Cuando leemos, en los ff. 91v a 92

“A la virgem que le dan  
acogida en un portal,”

nos resuena inmediatamente el eco de *Al villano se lo dan/la cebolla con el pan*<sup>13</sup>. Unas veces el poema se presenta en su versión original, sin divinizar, como la letrilla de Góngora *No son todos ruiñeños/los que cantan entre las flores* (ff. 215v-216);<sup>14</sup> otras, Fernandes ha puesto música a una *divinización* escrita por un poeta ilustre, como Lope de Vega, imitando un poema profano de otro poeta ilustre: Góngora. Tal es el caso de *Tenga yo salud/ niño Dios en tu virtud/ pues me vienes a salvar/ y ándese la gaita por el lugar* (ff. 163v-164).<sup>15</sup>

En los ff. 240v-241 leemos *A baylar en el coro, mozuelas*. No dispongo de todo el texto para determinar si se trata de una versión a lo divino. En cualquier caso, a través del incipit que proporciona Stevenson, podemos darnos cuenta de que su relación con un poema profano - mejor dicho: profanísimo - es evidente:

“Baylad en el corro, mozuelas  
pues os haze la gayta el son  
que yo os mando unas castañuelas  
guarneçidas con su cordón.”<sup>16</sup>

Es claro que todos estos poemillas eran bien conocidos por los oyentes. Sin ese presupuesto, la vuelta a lo divino no hubiera tenido sentido, pero ¿qué papel desempeñaba la música en la transmisión de estos poemas? Dicho de otro modo, ¿es posible encontrar en la música las mismas correspondencias que en el texto poético?

En los ff. 164v-165 del ms. de Gaspar Fernandes leemos:

“Desnudito parece mi niño  
Dios de amor que con flechas está  
pues a fe que si me las tira  
que le tengo de hacer llorar”.<sup>17</sup>

Se trata de un poema de Lope de Vega, en el que imita a lo divino esta canción de tipo popular:

“Arrojóme las naranjicas  
con los ramos del blanco azahar,  
arrojómelas y arrojélas  
y volviómelas a arrojar”.<sup>18</sup>

La música de este poema se conserva en el ms. *Tonos Castellanos*, B (ff. 9v-11). He aquí algunos fragmentos musicales del estribillo de ambas composiciones.<sup>19</sup> (Ejemplo 4)

Puede verse que el parentesco musical es estrechísimo.

En dos cancioneros de Modena aparece *Arrojóme las naranjicas*,<sup>20</sup> aunque sólo el texto con acordes de guitarra escritos en alfabeto italiano. Esta versión concuerda textualmente con la de *Tonos Castellanos*, tanto en el estribillo como en una de las glosas; sin embargo, los acordes de los mss. de Modena no pueden aplicarse a la versión polifónica *íntegra*, pero sí - y esto me parece importante - a una sola línea melódica que puede reconstruirse hipotéticamente entresacando fragmentos de las distintas voces. (Ejemplo 5)

¿Era esta melodía, o alguna muy parecida, la que los oyentes identificaban con el texto de *Arrojóme las naranjitas*? Me parece más que probable. Otra cuestión, muy distinta y ciertamente complicada es la de sus *orígenes*: ¿melodía popular que el compositor culto adapta, o melodía culta que llega hasta el pueblo?

En un excelente artículo sobre manuscritos italianos con poesías españolas y alfabeto de guitarra, John H. Baron<sup>21</sup> plantea someramente esta interrogante, inclinándose por la hipótesis del arregalo e una voz y guitarra de piezas polifónicas<sup>22</sup>. Esto puede ser posible, pero si analizamos la versión polifónica de *Arrojóme las naranjicas*, nos daremos cuenta de que siempre hay una voz que canta una melodía más interesante que lo que cantan las otras voces, y que esa melodía *transmigra* de voz en voz. Lo que a mí me sugiere esta menara de componer es la existencia de un material melódico preexistente e íntimamente relacionado con el texto poético, que el compositor

adapta para una formación a tres voces. Cualquiera que haya sido el origen de estos poemas y de estas melodías, es evidente que eran muy conocidos, tanto como para ser citados constantemente.

En su *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*<sup>23</sup>, Luis de Briceño publica el siguiente texto, con cifra castellana de acordes de guitarra:

“Arrojóme las mançanitas  
por ençima del mançanar,  
arrojómelas y arrojeselas  
y volviómelas a arrojar”.

Aunque claramente relacionada con *Arrojóme las naranjitas*, hay que transformar mucho la melodía de esta última para acomodarla a los acordes que propone Briceño. (Ejemplo 6)

Como puede verse, hay que añadir alteraciones y modificar el compás 6. Pero en el mismo folio del libro de Briceño, formando parte de un grupo de *folías* que, al tener los mismos acordes, se cantan presumiblemente con la misma melodía, hallamos el siguiente texto:

“Bolaua la palomita  
Por encima del verde limón  
con las alas aparta las ramas  
con el pico lleva la flor”,

Claramente relacionado con una canción infantil que se canta en México:

“Estaba la pájara pinta  
parada en un verde limón”.

La melodía de *Estaba la pájara pinta*, tal como yo la recuerdo, no casa con los acordes de Briceño. Pero sí tiene mucha relación con la melodía de *Arrojóme las naranjitas*. He aquí los primeros compases de ambas. (Ejemplo 7)

El indudable parentesco de estas dos canciones nos remite a un asunto muy complejo: el de las pervivencias de músicas antiguas de carácter popular. Manuel García Matos recogió, en nuestros días, canciones populares que ya citaba Salinas en 1577<sup>24</sup>; Marius Schneider nos transcribe una canción que halló en Andalucía y la relaciona con el villancico *Dime a do tienes las mientes*, de Alonso Mudarra<sup>25</sup>.

¿Qué diría una investigación sistemática sobre este aspecto de la música ibérica? Es difícil preverlo, pero intuyo que si alguna vez se emprende, nos encontraremos con insospechados y sorprendivos casos de supervivencias musicales.

## DE ALGUNOS INSTRUMENTOS IBÉRICOS

Esta investigación sistemática sobre la cultura de tipo popular debería incluir - ¿quién lo duda? - el mundo de los instrumentos musicales, y englobar, por supuesto, los países americanos. Una indagación sobre el salterio, por ejemplo, nos conduciría a México, en donde aún este instrumento sigue tocándose popularmente. En cuanto a la familia de instrumentos de cuerda pulsada, los estudiosos de la organología tienen infinidad de instrumentos populares esperando un sabio que haga su árbol genealógico: guitarra doble, guitarra colorada, bajo sexto, charango, quirkíncho, concha de armadillo, tiples, bandolas, requintos, treses, cuatros, cinco y seises, jaranas, la huapanguera, y para terminar esta lista citada a vuelapluma, la *vihuela*: un instrumento popular mexicano de cinco cuerdas afinadas así.<sup>26</sup> (Ejemplo 8)

Es decir, la misma afinación que recomienda Gaspar Sanz en su *Instrucción de Música sobre la guitarra española*. En cuanto a la música de guitarra, a través de la Nueva España nos hemos encontrado con dos sorpresas recientes: la identificación de un ms. de guitarra conservado en México con el segundo volumen de *Pasacalles y Obras* de Santiago de Murcia<sup>27</sup>, y el reciente descubrimiento de la más antigua música para guitarra de seis órdenes, que figura como apéndice a la *Explicación para tocar la guitarra de punteado*, manuscrito firmado en 1776 por Juan Antonio de Vargas y Guzmán, profesor de guitarra en Veracruz<sup>28</sup>.

Ojalá que todos estos descubrimientos sirvan para avivar la conciencia de los investigadores del mundo musical ibérico, al que es necesario estudiar en su conjunto y no sólo en lo que hoy es España o Portugal, para ir descubriendo nuestra verdadera música antigua, hasta hoy en gran parte desconocida.

### NOTAS

- 1 Cf. Walter KRICKEBERG: *Las antiguas culturas mexicanas*, México, FCE, p. 25 (— KRICKEBERG).
- 2 *Códice florentino*, libro XII cap. XVI. Versión de Angel M.<sup>a</sup> Garibay reproducida en Miguel LEON-PORTILLA: *El reverso de la conquista*, México, Joaquín Moritz, 1964, pp. 37-40 (— LEON-PORTILLA).
- 3 Especialmente *Music in Aztec and Inca Territory*, California, University of California Press, 1976.
- 4 LEON-PORTILLA, p. 25.
- 5 Cf. KRICKEBERG, pp. 294-297.
- 6 Robert STEVENSON: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, Organization for American States, 1970 (— STEVENSON RBMS).
- 7 Vicente T. MENDOZA (ed.): "Páginas musicales de los siglos XVII y XVIII", Suplemento al *Boletín del Archivo General de la Nación*, tomo XVI n.º 4 (México, 1945).
- 8 No encuentro No encuentro a Manuel de Villafior en el *New Grove*; hay algunas referencias sobre él recopiladas por Barbieri (*E:Mn*), mss. 14.084 y ms. 14.074. Cf. Francisco Asenjo BARBIERI: *Legado Barbieri*, ed. por Emilio Casares, vol. I p. 500; vol. II n.º 3453. Según Barbieri, se conserva de este autor un *Miserere* a 4 vv. y b.c. En el ms. 13622 de *E:Mn*, redescubierto por Louise STEIN ("Music in the Seventeenth-Century Spanish Secular Theater 1598-1690", Ph. D. Diss., The

- University of Chicago, Marzo de 1987, vol. II, p. 409), encuentro los siguientes tonos de Villafior: Quieres que te diga, Filis (f. 26); No fés en tu belleza (f. 66); Si en tus dichas firmeza (f. 98); Amor, pues te conocí (f. 98); Cegezuelo rapaz (f. 200); Qué lindo, qué bueno (f. 172); Tirano amor, ¿que es esto? (f. 231) Cf. Carmelo CABALLERO: "El manuscrito Gayangos-Barbieri", en *Revista de Musicología*, XII/1, (1989) pp. 199-268.
- <sup>9</sup> *Música en los templos*, t. I, discurso XIV, citado en Antonio MARTIN MORENO: "El compositor mallorquín Antonio Literes (1673-1747)", *Tesoro Sacro Musical*, n.º 643 (enero-marzo 1978) 24.
  - <sup>10</sup> Con música, se conserva en los siguientes mss: GB:Vfm MU 4-1958 f. 17, para voz y guitarra; I:Vnm ms. it. Classe IV, 470 para voz y bc; E:Mn 2478 f. 22 para arpa. El texto nos ha quedado también en el mismo ms. de E:Mn (ms. 2478) f. 114, en E:Mn ms. 2100, f. 237v; E:Mn, ms. 3884, f. 176v; E:Mn, 17669 f. 84, US:NYhsa, ms. B-2543, f. 100, y fue publicado en la *Cythara de Apolo* de Agustín de Salazar y Torres (Madrid, 1694), p. 138.  
Cf. Rita GOLDBERG: "El Cancionero de Cambridge", *Anuario Musical* XLI (1986) 186 y Louise K. STEIN: "Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music", *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, I, pp. 367s.
  - <sup>11</sup> RBMS, pp. 193-204; "Fernandes, Gaspar" en *The New Grove*, vi, p. 473. Stevenson ha editado un guineo de Fernandes en "The Afro-American Musical Legacy to 1800", *MQ*, liv (1968) p. 489 y once piezas en *Latin American Colonial Music Anthology* (Washington, D.C., 1975). Miguel QUEROL publicó dieciocho obras de Fernandes en el Cancionero Musical de Lope de Vega, vol. I, Barcelona 1986 (— Querol-Lope).
  - <sup>12</sup> Sobre las divinizaciones de poemas de carácter profano véase Margit FRENK: "Lírica popular a lo divino", *Edad de Oro*, VIII (1989) 107-116 (— FRENK: Lírica). A la misma investigadora debemos, desde hace muy poco tiempo, el maravilloso *Corpus de la antigua poesía lírica popular española (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987 (— FRENK: *Corpus*).
  - <sup>13</sup> FRENK: *Corpus*, n.º 1540.
  - <sup>14</sup> FRENK: *Corpus*, n.º 2012.
  - <sup>15</sup> FRENK: *Corpus*, n.º 1550 B.
  - <sup>16</sup> E:Mn, ms. 10.537, p. 225 (Cf. FRENK: *Corpus*, n.º 1483). El mismo texto en *Tonos Castellanos*, ff. 89v—90, con el primer verso diferente: *Bailad en la fiesta, zagales*.
  - <sup>17</sup> Sobre los objetivos y público receptor de la *divinización* de poemas véase FRENK: "Lírica", especialmente pp. 112-117.
  - <sup>18</sup> FRENK: *Corpus*, n.º 1622 A.
  - <sup>19</sup> La transcripción de la música de Fernandes es de Miguel Querol (Querol-Lope, n.º 10).
  - <sup>20</sup> I:MOe, X.Q.8.21, pp. 173-175; I:MOe, X.R.6.4. ff. 85v-86v.
  - <sup>21</sup> "Secular Spanish Solo Song in Non-Spanish Sources, 1599-1640", *JAMSXXX* (1977) 20-42 (— BARON: "Secular").
  - <sup>22</sup> BARON: "Secular", p. 28.
  - <sup>23</sup> Paris, Pedro Ballard, 1626 (— Briceño). Hay reproducción facsimilar, Minkoff Reprint, Ginebra 1972.
  - <sup>24</sup> Manuel GARCIA MATOS: "Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De musica libri septem*", *Anuario Musical*, XVIII (1963) 67-84.
  - <sup>25</sup> Marius SCHNEIDER: "Un villancico de Alonso Mudarra procedente de la música popular granadina", *Anuario Musical*, X (1955), 79-83.
  - <sup>26</sup> Bruno MONTANARO: *Guitares hispano-américaines*. Aix-en-Provence, Édisud, 1983, p. 153.
  - <sup>27</sup> Cf. Craig H. RUSSELL: "Imported Influences in 17th and 18th Century Guitar Music in Spain", *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, I, pp. 385-403.
  - <sup>28</sup> Cf. STEVENSON: "A Neglected Mexican Guitar Manual of 1776", *Inter-American Music Review*, vol. 1-2 (1979) 205-210; Gerardo ARRIAGA: "El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán", *Revista de Musicología*, vol. VII/1 (1985) 97-102.



Ex. 1

Huyendo del verde marjen

[Manuel de] Villaflor

Transcripción: Gerardo Arriaga

Coplas

Hu - yen - do del ver - de mar  
El e - co en bra - ços del ay -  
E - ra tor - men - toa sus an -  
Can - sa - do de a - quel re - mo -

jen el pla - çen - te - ro vu - lli - çio  
re al - gu - na vez a su o - y - do  
ssias a - quel li - mi - ta - do in - di - cio  
to al - vo - ro - so mal dis - tin - to

Bi - re - no su a - bi - ta - çion  
Tra - y - a en con - fu - sas vo - ces  
de que vi - vi - an gus to - sos  
de - se - a u - na so - le - dad

3b 6b 6 [4 3b]

Mu - dó al ho - rror de los ris - cos  
nel va - lle los re - go - ços  
vi - vien - do sin su mar - ti - rio  
don - de so - bran - dos sen - ti - dos

3b 6 [3b] [4 3]

*Estribillo*

Ya su in-fe-li-çe ser res-ti-tu-i-do pen-dien-do en las pri-ssio-nes de vi-

vien-te el mo-men-ta-neo gus-to de ab-s-tra-y - do di-çe Ay, tris - te vi -

da con-de-na con que o - pri-me in-fiel des-ti-no en ma-te-ria-les la-ços

(1)

La dul - çe u - nión del al - ma al çe - lo mi -

ra la dul - çe u - nión del al - ma al cie - lo mi - ra.

(1) Orig. do

Ex. 2

Deydad que postrada

[Antonio] Literes

Transcripción: Gerardo Arriaga

Dey - dad que

Dey - dad que pos - tra - da al sus - to y pa -

(b)

vor te ves del o - rror ser luz e - clib - sa - da

[3b]

por - que suay - ra - da trai - cion más vio - len - ta mi pe - cho - la

[6]

(1) (2) (3)

sien - ta a - lien - ta a - lien - ta a - lien - ta a - lien - ta

3#

- (1) Orig. la
- (2) Orig. sib
- (3) Orig. ré

pues si tu fal-tas mue - re la luz fa - lle - ze el

dí - a y el sol des - ma - ya

Co - bra tu per - di - do a - lien - to be - lla e - nig - ma  
Des - pier - tan de tus dos so - les las lu - zes en  
Buel - ve del des - ma - yo nin - fa por que bi - va

pues sin a - bla el tiem - po que  
tus pes - ta - nas pues po - dran si  
quien te a - ma pues zo - zo - bra[n]

no res - pi - res a - rás yn - fe - liz al Au - ra  
no ma - dru - gan fin - jir pe - re - zo - sa al Al - va  
con so - ries - go mu - chas vi - das en un Al - ma

a - lien - ta a - lien - ta a - lien - ta a - lien - ta

3♯ 3♭ 3♭ 3♭ 3♯

pues si tu fal - tas mue - re la luz, fa - lle ze el

3♭ 3♭ 7 6 6 5 3♯ 3♭

di - a y el sol des - ma - ya.

4 [3] 3♯ 3♭

Ex. 3

Corazón que en prisión de respetos

José Marín

(GB: Cfm MU.H. 1a 58, ff. 17-17v)

c.17

Voz

Te o - pri - ma y fa - ti - ga sus -

Guitarra

pi - ra des - can - sa

a - lien - ta res - pi -

ra

Ex. 4

(I = 1ª voz; II = 2ª voz, etc.)

*Gaspar Fernandes*

c.3 [I]

Pues a fe que si me las ti - ra

*Tonos Castellanos*

c.13 [I]

A - rro - jó - me - las y a - rro - jé - se - las

c.16

c.24

pues a fe que si me las ti - ra que la ten - go de ha -

[II]

[III](c.23)

a - rró - jó - me - las y a - rro - jé - se - las y vol - vió - me - las

cer llo - rar que la ten - go de ha - cer llo - rar

c.29

a a - rro - jar y vol - vió - me - las a a - rro - jar

Ex. 5

# Arrojóme las naranjicas

(I= 1ª voz; II= 2ª voz, etc.)

*Tonos Castellanos*

*Ripresa*

*Modena*

(I)

A - rro jó - me las na - ran -

(II)

ji - cas con los ra - mos del blan - co a - za har con los ra - mos del blan - co a - za -

(I)

har A - rro - jó - me - las y a - rro - jó - se - las a - rro - jó - me - las y a - rro -

(II)

jé - se - las y vol - vió - me - las a y vol - vió - me - las a a - rro - jar y vol -

The musical score is written for a lute and voice. It consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece in the 'Tonos Castellanos' style, with a vocal line (I) and a lute accompaniment (Modena). The second system continues the vocal line (II) and the lute accompaniment. The third system shows a repeat sign and then a vocal line (I) and lute accompaniment. The fourth system shows a vocal line (II) and lute accompaniment. The lute accompaniment is written in a 3/4 time signature and features a variety of chords and melodic lines. The vocal lines are written in a 3/4 time signature and feature a variety of notes and rests. The lyrics are written below the vocal lines.



(I) c.34 Fine

vió - me - las a a - rro - jar y vol - vió - me - las a a - rro - jar

(II)

De sus ma - nos hi - zo un dí - a la ni - ña ti -  
y de na - ran - jas y flo - res ba - las de su ar -

(III)

vos de a - mo - res Co - men - zó su ba - te - ri - a  
ti - lla - ri - a

(II) (III)

con - tra mí que la mi - ra - ba yo las ba - las

(I) Dal  $\frac{\infty}{2}$   
al Fine

le ti - ra - ba per da - lle mas que ti - rar

Ex. 6

Arrojóme las mançanitas

Bricerio, f. 8v

A - rro - jó - me - las man - ça - ni - tos

por en - ci - ma del man - ça - nar

Ex. 7

Arrojóme las naranjicas

Estaba la pájara pinta

A - rro - jó - me - las na - ran - ji - cas

Es - ta - ba la pá - ja - ra pin -

con los ra - mos del blan - co a - za - har

ta pa - ra - da en un ver - de li - món

Ex. 8

Afinación de la vihuela mexicana:

① ② ③ ④ ⑤