

PAULO ALVARADO

NOTAS PARA UN ACERCAMIENTO AL REPERTORIO DE SAN MIGUEL ACATÁN

Abstract

The San Miguel Acatán Repertory is a collection of music manuscripts from the late 16th and early 17th centuries and consists of 13 bound volumes and two fragments. They were put together and used in the villages of Santa Eulalia, San Juan Ixcoy and San Mateo Ixtatán, in northwest Guatemala. The bulk of this repertory is Latin liturgical music which can be ascribed mostly to Iberian, Franco-Flemish and Italian composers. However, a significant amount of the pieces contained in these documents has no concordances in any other archives in Europe or the Americas and some of the codices bear the signatures of Francisco de León and Tomás Pascual, both Guatemalan indigenous music-masters, or *fiscales*, in the villages of Santa Eulalia and San Juan Ixcoy. These facts suggest that these pieces might be the oldest-known music to have been written by a native composer from the New World.

After the introductory section of this article, an account is given of the duties and prominence of the *fiscales*, followed by a brief discussion regarding the contemporary worth of these music manuscripts as concerns various historical, artistic and pedagogical issues.

DESCRIPCIÓN Y ANTECEDENTES

El Repertorio de San Miguel Acatán es una colección de manuscritos musicales que puede fecharse entre 1582 y 1635, consistente en 13 libros de coro encuadernados y dos fragmentos. Estas partituras, que se cuentan entre las más antiguas del continente americano, fueron escritas, copiadas y usadas, en los poblados de Santa Eulalia, San Juan Ixcoy y San Mateo Ixtatán, en la región de los Cuchumatanes, Huehuetenango. No provienen, por tanto, de archivos catedralicios como los que se recolectaron y se preservaron en las ciudades principales de la Hispanoamérica

colonial, sino de aldeas muy pequeñas en el área rural, alejadas de los centros de población de lo que entonces era la Audiencia de Guatemala. Es ésta una condición muy excepcional entre los documentos musicales de toda la época colonial.



Foto No. 1
La iglesia de San Mateo Ixtatán.
(Foto: Sylvia Shaw Arrivillaga, Casa Laruduna)

La colección fue bautizada por el musicólogo norteamericano Robert Stevenson con el nombre del pueblo de San Miguel Acatán, Huehuetenango, lugar donde, en 1963, se agruparon los quince códices que la componen, antes de que fueran expatriados por miembros de la orden Maryknoll, que por entonces trabajaban en la región.¹ En la actualidad se encuentran en la Biblioteca Lilly de la Universidad de Indiana, en Bloomington, que los adquirió entre 1967 y 1969. Aunque han sido objeto de varias investigaciones

¹ Fue Stevenson (1964; 1970) quien hizo las primeras descripciones y un inventario de los nueve libros que, a ese momento, se habían encontrado.

musicológicas por parte de estudiosos estadounidenses, todavía está pendiente la publicación de una edición crítica definitiva.²

Una parte de la música contenida en estos códices también ha sido registrada fonográficamente. La primera grabación dedicada de manera exclusiva al Repertorio de San Miguel Acatán es el disco compacto de título homónimo, publicado en 1994 por la Cantoría de Tomás Pascual y el Cuarteto Contemporáneo de Guatemala. Existen otros cinco discos hechos en este país y un número de discos publicados en otros países, en los que se incluyen algunas muestras de este repertorio junto con piezas de diferente extracción.³

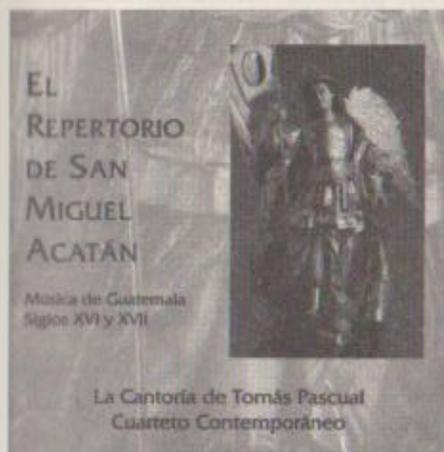


Foto No. 2
Portada del disco "El Repertorio de San Miguel Acatán".
Pajarito Discos 50294-1, 1994.

² Cfr: Sheila Baird, 1981. Paul Borg, 1985; 1980; 1978. Richard Garven, 1979.

³ Los discos que se han publicado en Guatemala aparecen a continuación. Varios artistas: "Viaje musical por Guatemala", Pajarito Discos 51406-1, 2007; La Cantoría de Tomás Pascual: "El Repertorio de San Sebastián Lemoa", Pajarito Discos 50800-3, 2000; Ensemble Millenium: "Milenio", Cantabile HGG 70799, 1999; El Cuarteto Contemporáneo de Guatemala: "Música guatemalteca 1582-1990", Pajarito Discos 50698-1, 1998; Ensemble Millenium: "Coros de Catedral", Cantabile HGG 20394, 1995; La Cantoría de Tomás Pascual y el Cuarteto Contemporáneo de Guatemala: "El Repertorio de San Miguel Acatán", Pajarito Discos 50294-1, 1994.

El grueso del Repertorio de San Miguel Acatán está constituido por música litúrgica en latín, la mayoría de la cual es acreditable a autores de las escuelas ibérica, franco-flamenca e italiana, como lo señala uno de los principales estudiosos de este repertorio, Paul Borg, en su tesis doctoral de 1985. Este investigador nos recuerda que

“las fuentes musicales existentes en la América Latina colonial contienen predominantemente obras vocales con textos latinos o españoles –obras que, si no han sido de hecho importadas de la madre patria, por lo menos imitan fielmente los géneros y los idiomas musicales europeos.” (Borg, 1985: 111).⁴

Más aún, si hablamos de la música misional característica del área rural en la época de la Colonia, podríamos concluir que este tipo de repertorio no evolucionaba porque se compusieran obras nuevas en la región, sino a causa de que el repertorio se reemplazara por otro más reciente, también de procedencia foránea. Esto se debería a una situación de aislamiento, propia de una cultura periférica subordinada a centros de producción metropolitanos, en que los materiales serían escasos, y en la cual se consumía música religiosa “a la europea”.

Sin embargo, el material contenido en estos documentos también comprende un significativo número de piezas que no tienen concordancia conocida, hasta este momento, en ningún archivo de Europa o de América. Varias secciones de los manuscritos están autografiadas por los “fiscales” Francisco de León y Tomás Pascual, maestros de coro y doctrieneros de Santa Eulalia y San Juan Ixcoy respectivamente, lo cual sugiere que podría tratarse, acá, de la música escrita más antigua que pueda atribuirse a un autor nativo del Nuevo Mundo. Adicionalmente, otra estudiosa de este repertorio, Sheila Baird, indica que el texto de tres piezas contenidas en uno de los libros (Bloomington N° 7, en el catálogo

⁴ Traducción libre del autor para ésta y las demás citas de textos en inglés.

de la Biblioteca Lilly) es náhuatl (Baird, 1981: 5), en tanto Borg propone que las otras cinco piezas con textos no europeos en la colección pertenecen al jakalteko o al chuj (Borg, 1985: 117). Stevenson (1970: 51) incluye el q'anjob'al y las fichas de catálogo de la Biblioteca Lilly mencionan frases e inscripciones en kaqchikel y k'iche'. Existía, pues, una preocupación activa por la música por parte de indígenas como de León y Pascual, cuyos libros de música tendrían una importancia para los poblados, equiparable a los libros de bautismo que certificaban los linajes, y a los títulos de tierras que daban existencia legal a una comunidad. Para ellos, la música religiosa católica sería parte de su ser colectivo.⁵ Nos tendremos, entonces, a considerar a este personaje de categoría y jerarquía distintivas, que en tiempos coloniales recibió el nombre de fiscal en los pequeños poblados del área rural guatemalteca.

EL FISCAL, MAESTRO DE CORO DE LOS PUEBLOS DE VISITA

La figura del fiscal⁶ resulta por demás interesante. Aparte del paralelismo con un maestro de capilla metropolitano, como la máxima autoridad sobre una capilla musical conformada por cantores e instrumentistas, y sobre quien

“recaía la responsabilidad de velar por la asistencia de la capilla a ensayos y funciones, dar lecciones de canto y contrapunto, encargarse del cuidado y de la educación de los mozos de coro, además de proveer y dirigir la música polifónica a interpretarse en los actos litúrgicos del culto divino”,⁷

⁵ Esta temática fue materia de la ponencia “Los Pueblos de Visita de Guatemala: organización y dinámica de un repertorio musical singular”, ofrecida conjuntamente por Bernardo Illari, Arturo Duarte y Paulo Alvarado, en el Encuentro internacional de Especialistas en Música Renacentista y Barroca Americana en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, mayo de 1998.

⁶ El término podría provenir del náhuatl “teopixcalli” que significaría “monasterio”, de acuerdo con una interpretación occidental de dicho vocablo.

⁷ Omar Morales Abril, *Los villancicos de Tomás de Torrejón y Velasco*. Folleto acompañante al CD “El Repertorio de Catedral”. Pajarito Discos 51103-1. Guatemala 2003.

el maestro de coro rural poseería una ascendencia considerable por encima de su pequeña y apartada comunidad.

Trayendo a cuenta lo descrito por Thomas Gage, un dominico inglés que viajó por Guatemala (1625-1637) al tiempo en que Tomás Pascual se encontraría activo, Baird indica que un fiscal

“podía leer y escribir, impartir justicia y enseñar la doctrina cristiana a los jóvenes y doncellas de la aldea, antes y después de los servicios en el templo. Dirigía a los músicos durante las misas matinal y vespertina en el uso del órgano y otros instrumentos musicales, recibía a visitantes importantes con trompetas, y preparaba arcos con ramas y flores para su llegada. Ayudaba al sacerdote, cumplía sus encargos, y ejercía más influencia en la aldea que los alcaldes, magistrados y otros oficiales de la justicia. Estaba exonerado de prestar servicio a los españoles, de cargar bultos y de actuar como guía de viajeros.”(1981: 7).

Al decir de Stevenson, en los siglos XVI y XVII las comunidades indígenas de Guatemala y del sur de México le otorgarían más



Foto No. 3

Fiscal.

(Archivo General de Centroamérica, Guatemala)

poder y prestigio al músico principal de una aldea que en ningún otro momento de la historia del continente, un poder y un prestigio que habrían heredado de la veneración que se le rendía al músico principal de una aldea en la América precolombina (Stevenson, 1970: 63; 1968).

Los fiscales surgen reclutados por los religiosos entre los hijos de las élites nativas, en un escenario particular, el de las “Doctrinas”. Así se denominaban las demarcaciones eclesiásticas concedidas a cada orden religiosa para fines administrativos y de conversión de los indígenas a la fe cristiana. Éstas, a su vez, estaban compuestas por una cabecera, en la que residían los religiosos, y por los Pueblos de Visita o anexos, que eran los núcleos más pequeños de población incluidos dentro de dicha jurisdicción. Allí, en el Pueblo de Visita, es donde habrían de converger la cultura europea y la cultura del “otro”, despojadas de sus aspectos institucionales y con las características de una relación cotidiana entre individuos. Sin embargo, la desproporción entre el número de religiosos y la población que tenían a su cargo, imposibilitaba que aquéllos atendiesen a todas las aldeas que iban apareciendo. Y allí es donde los fiscales terminan convirtiéndose no sólo en sustitutos de los religiosos, en tanto asimiladores de la cultura católica y celosos guardianes del rigor litúrgico, sino en los armonizadores de dos culturas, proceso del cual la música implicada en el Repertorio de San Miguel Acatán nos ofrece algunos tempranos atisbos, a través de una producción original, modesta, pero relevante.

SOBRE LA UTILIDAD CONTEMPORÁNEA DE LOS MANUSCRITOS DE HUEHUETENANGO

Tanto los detalles marginales como las informaciones sustanciales que poseemos sobre el Repertorio de San Miguel Acatán apuntan a la necesidad de acciones que tiendan a valorar la música contenida en estos documentos, con varios propósitos fundamentales.

En primer término, es necesario ampliar el conocimiento que de ellos se tiene, de modo que salgan del mero dominio de especialistas al cual se han visto relegados hasta ahora, para ponerlos al alcance de las comunidades de donde provino ancestralmente este repertorio. Pese a la lejanía en el tiempo y a una desconexión, quizá más aparente que real, entre la población originaria y estos productos de una cultura importada,⁸ no puede disputarse que la música documentada más antigua de los Cuchumatanes constituye un trascendental legado de significación histórica, patrimonial e identitaria para una región sujeta, actualmente, a un acelerado proceso de aculturación.⁹

Un segundo punto se refiere a los músicos que podrían acometer la presentación artística contemporánea de las obras contenidas en estos documentos. Es preciso que la educación de los estudiantes de música abarque el conocimiento y la práctica de este repertorio, con el fin de encauzar su interés y su capacidad de ejecución. En función de lo anterior, es pertinente visualizar la utilidad de una buena cantidad de las piezas de los códices huehuetecos para la pedagogía musical. Tanto los "villancicos" (cantos con estructura de estribillo y copla), como las piezas de "ministriles" (instrumentales, sin texto), presentan cualidades que pueden auxiliar y facilitar el proceso de enseñanza-aprendizaje teórico y práctico de numerosos elementos de la música antigua. Entre otros: ejecución coral "a capella" y ejecución con acompañamiento instrumental; polifonía, homofonía, fabordón y estilo responsorial; el sistema modal; la música "ficta"; notación mensural y coloración; claves antiguas y transposición; dotación vocal e instrumental variables; así como la manera de adaptar la melodía al texto en un estilo silábico y poco retórico.

⁸ Véase la cita de Stevenson al final de este artículo.

⁹ Véase Paulo Alvarado, En los Cuchumatanes. En *Prensa Libre* 28/11, 5/12 y 12/12/2004 (tres artículos).

En tercer lugar, no sólo hace falta una edición crítica de los manuscritos musicales de Huehuetenango, sino también se requieren versiones de uso, con las indicaciones pertinentes para una interpretación históricamente informada,¹⁰ que puedan aprovechar tanto el músico profesional como el aficionado. Habida cuenta de las diferencias que existen entre la notación musical y las convenciones interpretativas que se emplean actualmente, en contraste con las que se estilaban en el tiempo en que se copiaron y se usaron las partituras del Repertorio de San Miguel Acatán, así como los rasgos peculiares que presentan, se hacen necesarias diversas consideraciones para adaptar su ejecución a la práctica contemporánea. Esta adaptación deberá conducir a que no se descuide ni su apropiada interpretación histórica, ni la valoración de sus méritos estéticos intrínsecos, que van más allá de su puro interés documental.

En calidad de muestra se enumerarán algunos criterios manejados para el montaje de las piezas contenidas en el disco "El Repertorio de San Miguel Acatán", ya mencionado. De entrada, se seleccionaron piezas en castellano que se han preservado completas y que presentan claridad en los textos, a pesar de arcaísmos, frecuentes alteraciones fonéticas ("b" por "p"; "d" por "t"; etc.) u ortografías no estandarizadas ("oy" u "hoi" por "hoy"; entre otras). Además, la dotación renacentista de este repertorio normalmente ha permitido el empleo de cuatro voces (soprano, alto, tenor y bajo), sin requerir transposición a tonalidades remotas para acomodar las tesituras. Esto ha facilitado que los instrumentos doblen las voces en algunas de las piezas, sin recurso a posiciones desusadas en las cuerdas o en las flautas; en general, las obras están anotadas en el equivalente aproximado a las tonalidades de *sol menor* o *Fa mayor*.

¹⁰ Por "interpretación históricamente informada" se entiende aquella interpretación en la que se busca aproximar en lo posible la técnica y el estilo auténticos que caracterizarían la interpretación de una obra musical, en cuanto a ejecución, usanzas e instrumentos, propios del período histórico en que fue compuesta.

A su vez, esto permite el uso de la cuerda suelta o abierta que, en conjunción con la ausencia de vibrato y técnicas de arco propias de la época, ofrece una sonoridad notoriamente diferente de aquella que suele inculcarse a los estudiantes en los centros de enseñanza musical, bajo los cánones de la escuela decimonónica. El mismo parámetro histórico se ha aplicado al uso de las flautas de pico o flautas "dulces" y a la ejecución vocal, llana, que enfatiza el efecto armónico de conjunto, en contraposición con prácticas, muy posteriores, del "bel canto". Por otra parte, como es habitual en las partituras de música antigua, el uso de la percusión no está indicado por escrito y, por ello, se ha basado en lo que se consigna en las crónicas coloniales y en ciertas prácticas ceremoniales actuales.

Es de notar, asimismo, que, aun cuando en esta adaptación no se emplearon instrumentos de armonía, tales como los de cuerda pulsada o de teclado, ni otros como los de doble caña y los de bronce, es perfectamente dable dotar la mayoría de las piezas con estos u otros instrumentos que se tengan a mano, siempre y cuando se mantenga el espíritu de la interpretación históricamente informada. Por aparte, conviene advertir que cada villancico suele llevar textos para las varias coplas que se alternan con el estribillo que se repite, según lo convencional en esta estructura de canción. Esto admite que tanto las voces como los instrumentos se turnen y se combinen de muy diversas formas, a varias vueltas, cuando se usa el texto completo de dichos villancicos, a diferencia de la grabación referida, en la cual se han dispuesto y se han agrupado versiones con una sola copla.

Es evidente que una edición con versiones de uso tendrá que incluir todas las observaciones técnicas e interpretativas pertinentes que aquí apenas han de quedar someramente esbozadas.

Y, por último, aunque no por ello de menor cuidado o importancia, es preciso valorar el atractivo inmediato que esta música guarda para el público en general, porque su más amplio disfrute

no está necesitado de una mediación tecnológica ni de una inducción didáctica compleja y erudita.

CONCLUSIÓN

Tal y como lo anuncia Robert Stevenson, desde su primera publicación sobre la música renacentista de Huehuetenango, hace cuatro décadas y media, contamos con suficiente evidencia para otorgarle a Guatemala un sitio de orgullo en los anales de la música del Renacimiento, sin perjuicio de los repertorios que produjeron los grandes virreinos de la Nueva España, Lima y la Nueva Granada. Toca, eso sí, entender las razones para la valoración de este repertorio guatemalteco y para activar la reapropiación de esta música en su lugar de origen. En cierto modo, resulta irónico constatar que han sido los indígenas, antes que los mestizos o los criollos, quienes más escrupulosamente han respetado el caudal de música renacentista europea llegada a sus tierras en manos de misioneros enviados a evangelizarlos, como bien lo observa el pionero de la musicología iberoamericana:

"El esfuerzo que ponen algunos folcloristas actuales en separar la herencia indígena guatemalteca de la tradición europea, y de enfrentarlos como opuestos irreconciliables, es una traición a la historia (...) Pretender que los indígenas no continuaron honrando este repertorio, tres siglos después que los maestros de capilla nativos lo crearon y lo copiaron, es olvidar que hoy aclamamos la conservación de este tesoro musical en una aldea tan remota y desconocida como San Miguel Acatán, gracias a que sus descendientes siguieron guardando en secreto estos libros como talismanes de un pasado inestimablemente preciado" (Stevenson, 1964: 351-52).

Así pues, al igual que lo supieron hacer aquellos fiscales de la sierra huehueteca, con una música que traspuso todo un océano para hablarle a sus espíritus y a sus corazones, también nosotros tendremos que aprender a apropiarnos de ella para trasponer cua-

tro siglos de historia, y escuchar lo que dice, hoy, a nuestros espíritus y a nuestros corazones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baird, Sheila

1981 *Santa Eulalia M. Md. 7: A Critical Edition and Study of Sacred Part Music from Colonial Northwestern Guatemala*. Tesis de Maestría. North Texas State University, Denton.

Borg, Paul

1978 *The European Repertoire of the Guatemalan Music Ms. N° 8 in the Lilly Library*. Tesis de Maestría. Indiana University, Bloomington.

1980 *The Jacaltenango Miscellany: A Revised Catalogue*. En *Inter-American Music Review* 3, pp. 55-64.

1985 *The Polyphonic Music in Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library*. Tesis doctoral. Indiana University, Bloomington.

Garven, Richard

1979 *San Juan Ixcoi Mass: A study of liturgical music in northwestern Guatemala*. Tesis de Maestría. North Texas State University, Denton.

Stevenson, Robert

1964 *European Music in 16th Century Guatemala*. En *The Musical Quarterly* 50/3, pp. 341-352.

1968 *Music in Aztec and Inca Territory*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

1970 *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. OEA, Washington D.C.

APÉNDICE

Nota a las grabaciones incluidas en el disco adjunto

Los nueve temas seleccionados provienen de los discos compactos "El Repertorio de San Miguel Acatán", "Música Guatemalteca 1582-1990" y "El Repertorio de San Sebastián Lemoa", publicados en 1994, 1998 y 2000, respectivamente. En esta selección se ilustra la adaptación y el montaje de cuatro piezas instrumentales, tres piezas vocales y una pieza que aparece en dos versiones, una vocal y una instrumental. Además de demostrar la dotación a cuatro voces en las obras vocales, los temas seleccionados también sirven para ilustrar el uso de instrumentos de cuerda, viento y percusión en distintas dotaciones, como sigue:

- | | | |
|---|------------------------------|---|
| 1 | ACORRANATERNUM | flauta, cuerdas, percusiones |
| 2 | SALAMANCA | cuarteto de flautas de pico |
| 3 | PABANILLA | flauta y tambor |
| 4 | MULIER QUIT
PROLAS | tres instrumentos de cuerda |
| 5 | MARIA DE SOLO
UN BUELO | cuatro voces |
| 6 | LLEGAOS AL
CONVIDO | cuatro voces |
| 7 | OY SUBE NUESTRA
ESPERANZA | cuatro voces |
| 8 | VICTORIA, VICTORIA | versión a cuatro voces |
| 9 | VICTORIA, VICTORIA | versión a cuatro instrumentos de cuerda |

El grupo vocal es "La Cantoría de Tomás Pascual" y está integrado por cinco cantantes (soprano, contralto, tenor y dos bajos). El grupo instrumental está compuesto por "El Cuarteto Contemporáneo de Guatemala" (dos violines, viola y violonchelo), en adición

a cuatro flautas de pico tipo Renacimiento y Rothenburg (soprano, alto, tenor y bajo), y un juego de instrumentos de percusión regional (tamborón, tambor pequeño, adufe, tun, pandereta y campanilla de metal).

También se incluye una partitura de "Oy sube nuestra esperanza". A la usanza del Renacimiento tardío, la partitura original está anotada en mensura blanca, con clave de *sol* para la voz tiple, así como la clave de *do* en las diversas líneas para contralto y dos tenores, en la tonalidad de *Fa mayor*. En esta transcripción se usa la notación moderna y se ha hecho la transposición a una cuarta debajo de la tonalidad original, por lo que queda en *Do mayor*. Esto facilita la ejecución para una dotación usual de una soprano, una contralto, un tenor y un bajo.

Nótese la forma en que va entrando cada voz, por imitación, desde el bajo hasta la soprano, perfectamente acoplada la línea melódica al sentido del texto (*oy sube nuestra esperanza*). Una vez completada la entrada de todas las voces, finaliza esta primera frase (compás 15) y un breve respiro da lugar a la segunda frase, que se dice sólo una vez (*a donde está el fruto de ella*) en armonía homofónica; el bajo retoma una breve escala enunciada cinco compases antes por la contralto (compás 19). Una nueva respiración, esta vez de un compás entero de duración, prepara la siguiente frase (*¡oh! quién subiera con ella*), que se repite tres veces, en un descenso gradual con breves juegos antifonales (*¡oh!*) que aptamente expresan el sentimiento de admiración, hasta finalizar el estribillo.

La copla es a dos voces —contralto y bajo—, evita toda retórica en la letra, e incluye una expresión en latín (*ab aeterno*). Las dos voces discurren en contrapunto de primera especie, apenas con un retardo en dos contextos cadenciales (compases 54-55 y compases 63-64).

El regreso, habitual, a la segunda parte del estribillo, está anotado del compás 66 hasta el final para facilitar la lectura.

Oy sube nuestra esperanza Anónimo, Huasteco
(s. XVI-XVII)

Estribillo

SOPRANO
ALTO
TENOR
BAJO

Oy su - be nues - tras - pe - ran - za, oy su - be nues - tras - pe - ran - za, oy su - be nues - tras - pe - ran - za, a don - des - tál fru - to
 tras - pe - ran - za, oy su - be nues - tras - pe - ran - za a don - des - tál fru - to
 - tras - pe - ran - za, oy su - be nues - tras - pe - ran - za a don - des - tál fru - to
 tras - pe - ran - za, oy su - be nues - tras - pe - ran - za a don - des - tál fru - to

19
 doe - lla ¡Oh! quién su - bie - ra con e - lla ¡oh!
 doe - lla ¡Oh! quién su - bie - ra con e - lla ¡oh!
 doe - lla ¡Oh! quién su - bie - ra con e - lla ¡oh!
 doe - lla ¡Oh! quién su - bie - ra con e - lla

Copyright © 2008 Paperino Scores

2

quién su - bie-ra con e - lla johl quién su - bie-ra con e - lla
 quién su - bie-ra con e - lla johl quién su - bie-ra con e - lla
 quién su - bie-ra con e - lla johl quién su - bie-ra con e - lla
 johl quién su - bie-ra con e - lla

39 Copla

Su-be la más es-co-gi - da to - do lo quehay que su - bir su-be pa - ra
 Su-be la más es-co-gi - da to - do lo quehay que su - bir su-be pa - ra

re - ci - bir la - co - ro - na pro - me - ti - da ab ac -
 re - ci - bir la - co - ro - na pro - me - ti - da ab ac -

ter - nos - ta - bie - ci - da pa - ra tal - ma - drey don - ce - lla
 ter - nos - ta - bie - ci - da pa - ra tal - ma - drey don - ce - lla

40 [Estrófilo]

(Oh! quién su - bie - ra con e - lla johl quién su - bie - ra con
 (Oh! quién su - bie - ra con e - lla johl quién su - bie - ra con
 (Oh! quién su - bie - ra con e - lla johl quién su - bie - ra con
 (Oh! quién su - bie - ra con e - lla

e - lla johl quién su - bie - ra con e - lla
 e - lla johl quién su - bie - ra con e - lla
 e - lla johl quién su - bie - ra con e - lla
 johl quién su - bie - ra con e - lla