

VILLANCICOS BARROCOS
EN LA CAPILLA REAL
DE GRANADA 
Germán Tejerizo Robles



**VILLANCICOS BARROCOS
EN LA
CAPILLA REAL DE
GRANADA**

Edita: Editoriales Andaluza Unidas, S.A.
Tajuna, 2. SEVILLA

Impreso en los Talleres de Ediciones ANEL, S.A.
Polígono Industrial Juncaril. ALBOLOTE (GRANADA)

I.S.B.N. Tomo I 84-7587-132-1

I.S.B.N. Tomo II 84-7587-133-X

Depósito Legal GR 419/1989



GERMAN TEJERIZO ROBLES

— Dr. en Filología Románica —

**VILLANCICOS BARROCOS
EN LA
CAPILLA REAL DE
GRANADA**

**500 LETRILLAS CANTADAS LA NOCHE
DE NAVIDAD (1673 A 1830)**

II ASPECTOS MUSICALES



JUNTA DE ANDALUCIA

CONSEJERIA DE CULTURA

Villan^{co} Con Violis:
A 5

M^o Naz^o de N^o S^o X^o p^o:

Jasqual Romanze. &c.

Itaes^o D^m Anton^o Carvallo.

A^o no. . . D 1757.



**CARACTERES GENERALES DE LA
MUSICA EN LOS VILLANCICOS ECLE-
SIASTICOS DESDE EL RENACIMIENTO
HASTA EL SIGLO XIX**

I. LA MUSICA ECLESIASTICA DE ESPAÑA EN EL RENACIMIENTO Y SU CARACTER ESENCIALMENTE POLIFONICO

En nuestro país, que va a ser cuna de alguno de los más eminentes polifonistas de Europa, y todos ellos comprometidos por cierto y muy directamente con el mundo musical eclesiástico, no puede dejar de cumplirse una de las que son consideradas características comunes a toda la música occidental en el período renacentista. A saber, que "El concepto de música del Renacimiento es esencialmente polifónico; de otra manera, la música del Renacimiento es aquella compuesta en polifonía; prácticamente, ninguna de sus expresiones musicales se escapa a este carácter: la música de cuerda, de tecla, el motete, el coral, el madrigal ... Con esto estamos pretendiendo afirmar que, si ya en los años previos a esta época se dan ciertas formas polifónicas, hay que tener en cuenta que es en este período cuando se da en sentido estricto el concepto puro de polifonía con todas sus consecuencias"⁽¹⁾.

Pero aún debemos explicar que, más que en la polifonía en general —incluida la instrumental o la que de los instrumentos se ayuda—, el verdadero Renacimiento se va a basar en una polifonía puramente vocal: "Un hecho significativo en la alta ciencia vocal que el arte polifónico había llegado a ser en la segunda mitad del siglo XV consiste en haberse desligado enteramente de la ayuda o duplicación o sustitución de las voces por los instrumentos. Hasta esa fecha aproximada, el empleo de los instrumentos en el tejido polivocal, reemplazando una o más de sus partes, es corriente"⁽²⁾.

En cambio, el canto gregoriano comienza ahora una larga época de oscuridad que llegará, salvo el breve paréntesis que constituirán los esfuerzos de revitalización del rey Felipe II, hasta los años finales del siglo XIX en que comienza el que ha sido llamado por los especialistas "período de restauración", de la mano casi siempre de grandes maestros de la orden benedictina.

Mas no se trata de un repentino rechazo de la melodía, ni mucho menos; sino de un lentísimo proceso de enriquecimiento de aquella, durante el cual proceso va a tener también un papel preponderante el gusto por la música profana y su usos⁽³⁾.

Los maestros de capilla van a tener como ocupación primordial constante el cuidado de la polifonía que ha de solemnizar las acciones del culto. No es que con esto se descristianice el arte musical, como algunos han pretendido afirmar; sino sólo que el elemento espiritual de este largo período que comienza ahora se racionaliza más, se humaniza siguiendo las líneas maestras del general antropocentrismo que da sentido a la vida entera.

(1) CASARES RODICIO, E.: "Concepto y función de la música en el Renacimiento". En las pp. 9-23 de *La música en el Renacimiento*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1975.

(2) A. SALAZAR: *La música en la sociedad europea*, vol. I: "Desde los primeros tiempos cristianos". Madrid, Alianza Editorial-Alianza Música, 1983, p. 303.

(3) Ver, del mismo SALAZAR, las pp. 83-89 del trabajo *Conceptos fundamentales en la Historia de la Música*. Madrid, Alianza Edit.-Alianza Música, 1988.

Ni siquiera va a existir en el Renacimiento un estilo que propiamente podamos llamar "de música eclesiástica". Sino que habrá un único estilo para toda música, lo mismo religiosa que instrumental, teatral, profana, etc.: el estilo polifónico, cuya difusión fue favorecida por los soberanos de los reinos españoles desde el siglo XIV con unos caracteres que no distinguen lo religioso de lo profano. Se comprende así que algunos compositores no duden en escribir incluso misas tomando como tema una melodía profana.

Esta polifonía es esencialmente contrapuntística, según aquella concepción para la cual todas las voces tienen la misma importancia, y de un cromatismo moderado que sólo irá aumentando a medida que nos vayamos acercando a la época barroca. Otro aspecto que debemos resaltar desde ahora, —por lo que en música eclesiástica supone de vuelta al espíritu del cristianismo primitivo —en concreto, a algunas ideas de San Agustín—, es el valor de supremacía que se da al texto cantado. Si "el humanista pretende que la música sea un medio de expresar la letra que se canta"⁽⁴⁾, el humanista eclesiástico se preocupará de expresar con esa letra, que es de nuevo el elemento primordial, el espíritu de una vivencia religiosa en ella encerrada y con ella puesta de relieve ante el oyente devoto. La expresividad del canto será por eso la idea obsesiva de nuestros más eminentes polifonistas; y bien es sabido a qué logros magníficos llegaron por ese camino de luchar denodadamente por "adivinar las ideas contenidas en las palabras"⁽⁵⁾.

Señala Casares Rodicio un aspecto que con frecuencia es tema de polémica entre los demasiado preocupados por la primacía literaria que, sobre todo en la música religiosa, se concibe como irrenunciable: la aparente contradicción entre una clara intención de que se entienda lo que se canta, y la dificultad de conseguirlo con un estilo contrapuntístico al que fácilmente se considera como entorpecedor⁽⁶⁾. Y sentencia el ilustre musicólogo con un razonamiento bastante convincente, que no debe pensarse en una inteligibilidad del texto al pie de la letra; sino que hay que profundizar en el verdadero sentido de lo que encierra en sí el concepto de expresión, ya que "el contrapunto es un sistema musical que permite la repetición y el poder destacar las partes más importantes de los textos". Lo que desde luego sí se comprende muy bien es cómo, de acuerdo con esta intencionalidad expresiva y realizadora del texto cantado, "la música renacentista sea ejecutada siempre "a capella", es decir sin instrumentos, dado que éstos entrañarían confusión y entorpecerían una buena declamación". Esto es algo que no ocurre sólo en la polifonía eclesiástica; pero desde luego sí es en este campo donde tiene más sentido. Si la música no entorpece el texto, antes bien lo realza, éste puede ser instrumento inmejorable para la catequesis del pueblo dentro del culto litúrgico, tal como supo valorarlo el mismo Concilio de Trento, que aparece ante los ojos del historiador "como un hecho transcendental para la historia de la música"⁽⁷⁾.

No caigamos, sin embargo, en la que sería muy ingenua creencia de que todos los problemas se solucionaron y que todo fue sobre ruedas en el sentido que explicamos, ni siquiera en aquella época. Los abusos, por el contrario, no sólo no escasearon, sino que debieron ser, por lo menos en algunos casos, de cierta categoría, y el mismo Concilio tuvo que seguir luchando lo indecible por atajarlos. Por cierto que existen algunos textos interesantísimos que pueden demostrar claramente cómo España fue pionera en este espíritu tridentino para el que la música debe ser un camino que conduzca a Dios. Lástima que no podamos aquí detenernos en su estudio.

BREVE NOTICIA SOBRE LAS REALES CAPILLAS DE MUSICA EN LA ESPAÑA RENACENTISTA

Como quiera que son las capillas musicales quienes van a tener como una de sus funciones más constantes en el futuro el canto de los villancicos eclesiásticos, se impone un repaso que nos muestre el panorama de las principales de estas instituciones y su grado de evolución en la época que nos ocupa.

(4) E. CASARES, *op. cit.*, p. 13.

(5) P. Henry LANG: *La música en la civilización occidental*. Buenos Aires, Edit. Universitaria, 2ª edic, 1969, p. 178.

(6) *Op. cit.*, p. 15.

(7) *Ibidem*, p. 19.

Cifándonos a los aspectos históricos de estas capillas de música, digamos que en España, en los comienzos del siglo XVI, existían dos importantísimas mantenidas por la realeza: la de Castilla, protegida por la reina Isabel la Católica y que contaba con un grupo aproximado de veinte cantores adultos y otros tantos seises, y la capilla musical del rey Fernando, en Aragón, con un número semejante de cantores también (se sabe que fueron exactamente cuarenta y uno en 1515). Ambas capillas reales terminarían por fusionarse. En general, y dejando un poco de lado el número exacto de sus miembros, ya que éste estuvo sometido a diversas vicisitudes que lo alteraron con frecuencia, podemos afirmar con el P. Samuel Rubio que las citadas capillas de Isabel y Fernando "son muy superiores a sus contemporáneas de Roma, Borgoña y Cambray, las más célebres de entonces, por donde se viene en deducción de la importancia que los Reyes Católicos dieron al cultivo de la música, si no hubiera constancia de este hecho por varios capítulos más".

Y sigue el musicólogo citado subrayando una muy interesante peculiaridad: "En contraposición con los monarcas aragoneses, aficionados... a buscar los músicos en países extranjeros, hay que destacar la actitud de Fernando e Isabel, que los reclutan en sus respectivos reinos, creando unas capillas de filiación y espíritu auténticamente nacional no sólo por el personal que las integra, sino también por el repertorio que en ellas se canta, del cual comienzan a ser los creadores genuinos, aunque sin desconocer ni desdeñar la música de otras latitudes"⁽⁸⁾.

La subida al trono castellano de Felipe el Hermoso y de su hijo Carlos motivó la existencia de una nueva capilla integrada por músicos flamencos que nunca llegarían a fundirse con los de la capilla real preexistente, terminando sus componentes por volver a Flandes tras un largo período, ya que durante los reinados de Felipe II y Felipe III coexistieron ambas instituciones con sus estilos peculiares. Precisamente estos estilos iban a ser una de las bases para la consolidación de todo el género polifónico europeo. Como puntualiza J. López Caló, desde la segunda mitad del siglo XV estos músicos de Flandes ostentaban la hegemonía musical en el continente nuestro, pues ellos "eran no sólo los principales compositores de toda Europa, sino incluso lo mejores cantores de las más reputadas capillas o coros"⁽⁹⁾.

Es evidente que durante todo este tiempo prevaleció por doquier la idea que expresa Barbieri en los Preliminares del "Cancionero de Palacio" de que "el cultivo de la música fue considerado siempre como propio de reyes, magnates y personas ilustradas". Y cita el ilustre compositor y musicólogo una interesante página de Rui Sánchez de Arévalo en la Introducción a su obra "Vergel de Príncipes", según la cual la 3ª. entre las principales ocupaciones de reyes, príncipes y nobles, después del ejercicio de las armas y de la caza, era "el cordial, alegre e artificioso ejercicio de melodías, e meditaciones musicales, las cuales alegran e esfuerzan el corazón humano, excitándole a actos de virtud ... [la música] dispone e endereza a los omes non solamente a virtudes morales, mas aun, los endereza e dispone a virtudes políticas que es saber bien regir e gobernar; e por tanto, este virtuoso ejercicio musical es muy conveniente a los inclitos Reys e príncipes"⁽¹⁰⁾.

Con la emperatriz Isabel de Portugal se formaliza la existencia de la que quedará después como única Capilla Real, y que constaba de Maestro de Capilla, Organista, diez cantores y algunos instrumentistas.

Interesa a este propósito destacar cómo en España los grupos de música eclesiásticos no contaban únicamente con músicos de voz, sino también con ministriles; sin que ello sea obstáculo para conceder la absoluta primacía de la polifonía "a capella". Los instrumentos más habituales en la época eran la trompa o corno, la chirimía, la corneta y el sacabuche (como un trombón de varas). El bajón o fagot es un instrumento recién incorporado en el siglo XVI al grupo, y comienza a organizarse toda la familia de las violas

(8) SAMUEL RUBIO: en la p. 52 del vol. 2 de la *Historia de la música española* ("Desde el Ars nova hasta 1600"). Madrid, Alianza Editorial-Alianza Música, 1983.

(9) En el trabajo "La polifonía española del Renacimiento", en las pp. 25-34 de *La música en el Renacimiento*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1975.

(10) F. A. BARBIERI: *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*. Transcrito y comentado por... Buenos Aires, Edit. Schapire, 1945. La edición del mismo Barbieri es de 1890. Ver también la modernísima edición Facsímil realizada en Málaga por la Edit. Montemar, en 1987, con una Introducción de Emilio Casares.

por las que los ministriles hispanos sintieron enseguida una cierta predilección. Sin que olvidemos en el panorama eclesiástico el papel preponderante del órgano que, con los géneros de la variación y el tiento, va a ser un gran vehículo de intercambio con la música para tecla de otros países europeos.

En la Capilla de música de Felipe II hubo ya maestros tan ilustres como los Cabezón o Luis de Narváez, y el conjunto de estos músicos incluso acompañaba al monarca en sus viajes europeos, causando muy buena impresión. En 1553, el número de músicos sabemos que sobrepasaba la cincuentena, con Cristóbal de Morales como maestro, Antonio de Cabezón organista, otro organista segundo, veintidós cantores adultos, nueve seises o niños cantores, catorce ministriles diversos y diez trompetas^[1].

Sobre A. de Cabezón, ilustre compositor además de organista, digamos que, después de servir a Felipe II y a la emperatriz, siguió trabajando en la capilla de Felipe III a quien acompañó en sus viajes a Inglaterra y allí tuvo ocasión de enseñar el arte de la variación, tan cultivada enseguida por los virginalistas de aquel país.

Insistimos: si nos hemos detenido un poco en dar algunos datos específicos sobre estas capillas de música en las cortes españolas del siglo XVI ha sido fundamentalmente por estas dos razones: primero, porque el centro de nuestro estudio gira entorno a unas obras que fueron interpretadas por miembros de una institución que dependía también de la Corona por voluntad fundacional; y en segundo lugar, porque en esas Capillas reales eran en las que todos los músicos españoles aspiraban a ingresar, siendo por eso las más representativas.

Pero, por supuesto, Capillas semejantes, aunque más reducidas casi siempre, eran las que dieron a la música religiosa todo el auge y vitalidad conodidas en todas las instituciones importantes del país, en catedrales y grandes monasterios sobre todo. Serán ellas las que se encarguen de poner en pie el estilo que con el paso de los años irá conformando el género que llamamos "villancico barroco eclesiástico". Precisamente en su composición e interpretación van a seguir destacando especialmente algunos centros de fundación real, hasta el momento en que tiene lugar el ocaso (por agotamiento) de costumbre tan característica: así, la misma Capilla Real del palacio de Madrid, y los Reales conventos de La Encarnación, las Descalzas, San Lorenzo del Escorial, y otros. En todos estos centros la música se enriqueció enormemente, pues las celebraciones religiosas fueron solemnizadas también con el concurso de los mejores instrumentistas no eclesiásticos que eran contratados en fiestas especiales, como la navideña, para dar más realce al culto ampliando la sonoridad de las capillas respectivas. Igualmente, los magníficos organistas tuvieron acceso a una literatura híbrida relacionada con todas las corrientes europeas que enriqueció mucho el panorama puramente eclesiástico.

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA MUSICA DEL VILLANCICO POLIFONICO DEL RENACIMIENTO

Es durante el reinado de los Reyes Católicos cuando se elabora la música que sirvió de precedente próximo a la que específicamente centra nuestro interés en este trabajo. En ese tiempo, en efecto, es cuando, junto a la forma de romance, adquiere su autonomía la nueva forma musical del villancico, "fruto de una ósmosis entre antiguos cantos de Navidad y bailes populares"^[2].

Ha sido Isabel Pope quien mejor ha descrito la fórmula por la cual se realiza dicha ósmosis o entronque con fórmulas románicas más antiguas: "La estructura del villancico, así como la de otras formas fijas que aparecieron en los países latinos en la Edad Media, como el rondó provenzal y francés y el virelai, que se parece mucho al villancico, al igual que la laude italiana, indican el uso alternativo en la ejecución de un solista y un coro; muchas veces con acompañamiento de baile. Es precisamente este empleo alternativo de solista y coro lo que explica el carácter de la forma, y por este carácter debemos buscar su origen y re-

[1] Muchos más datos pueden leerse en el estudio de José SUBIRA *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona-Madrid, Edit. Salvat, 1953, pp. 237 y ss.

[2] Christiane Le BORDAYS: *La música española*. Madrid, Edic. Edaf, 1978, p. 76.

construir su desarrollo. El grupo entero tenía que cantar el estribillo; después, el solista cantaba la estrofa, y la vuelta a la melodía y rima del estribillo, en la segunda parte, invitaba al coro a repetirlo⁽¹³⁾.

Y continúa I. Pope insistiendo en que es un hecho curioso el de que precisamente haya sido en España donde han persistido por más tiempo esas fórmulas antes descritas, habiendo sido anteriormente de uso común también en otros países románicos: "Es, pues, en España donde debemos buscar el eslabón que unió las fórmulas vernáculos y seculares del canto y del verso en romance con sus orígenes latinos. Así, encontramos en el gran Cancionero de Palacio y en el Cancionero de Upsala, como en otros Cancioneros musicales del siglo XVI, la supervivencia tardía de la lírica primitiva medieval en el villancico"⁽¹⁴⁾.

En este campo es insoslayable la cita de una personalidad tan poderosa como la del músico-poeta-dramaturgo Juan del Encina, ya que fue precisamente él "el personaje que tuvo la ventura de representar la síntesis de un pasado y la apertura hacia un porvenir tanto más brillante para España en la poesía, en el teatro y en la música ... Encina representa musicalmente uno de los pilares de la música renacentista, verificándose en él lo que ha sido considerado siempre como uno de los ideales en un dramaturgo: por un lado, ser poeta, experto en los secretos de la dramatización y hombre de cultura; y por otro, ser un músico"⁽¹⁵⁾.

El estilo musical de Encina es, de todas formas, más sencillo que el habitual en las canciones polifónicas —entre las que se encuentran ya algunos villancicos— contenidas en el Cancionero Musical de la Colombina (copiado alrededor de 1490); canciones que, por lo que demuestra el Cancionero de Palacio, el salmantino conocía bien⁽¹⁶⁾, pues es fácil comprender que el folklore castellano contemporáneo tampoco tuvo secretos para él. La cita oportuna es ahora de un eminente filólogo: "En los villancicos y cantares festivos, el elemento musical popular se adivina con facilidad, aunque hoy no se conocen las genuinas y primitivas canciones del pueblo que pudieron inspirarlas"⁽¹⁷⁾.

Seguramente la más completa explicación de todo esté en el fenómeno de que "la expresión musical enciniana tiene todas las características de la síntesis: en ella están presentes motivos populares, ritmos de danza, elementos melódicos del canto eclesiástico y finalmente todas las expresiones del contrapunto"⁽¹⁸⁾.

En el Cancionero Musical de Palacio es donde se recogen los villancicos de Encina en número de 48, aunque sólo unos pocos son de tema religioso. Estudiando los datos que estas composiciones nos proporcionan, se puede afirmar que, en general, "el villancico de la época de Encina es un tipo de *virelay*, forma utilizada con frecuencia en la canción polifónica italiana y francesa de los siglos XIV y XV, y forma normal de la canción polifónica española"⁽¹⁹⁾.

(13) *Cancionero de Upsala*. Introducción, Notas y Comentarios de R. Mítjana. Transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay. Con un estudio de Isabel Pope sobre "El villancico polifónico". Méjico, El Colegio de Méjico, 1944. Las palabras citadas están en la p. 17 del estudio de I. Pope.

(14) *Ibidem*, p. 27.

(15) Traducción libre del italiano de las palabras de Clemente TERNI en las pp. 3 y 9 de su *Juan del Encina*. Firenze, Leo S. Olschki editore, 1968.

(16) Pueden consultarse, además de alguna edición ya citada antes, la transcripción de dicho *Cancionero* del s. XV hecha por Miguel Querol Gavaldá, con un estudio preliminar. Barcelona, Instituto Español de Musicología, vol. XXXIII de Monumentos de la Música Española, 1971.

(17) Juan del ENCINA: *Cancionero de ... Primera edición: 1496*. Edic. Facsimil de la Real Academia Española. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928. Con un Prólogo de E. Cotarelo, algunas de cuyas palabras citamos (p. 32).

(18) C. TERNI, p. 10.

(19) J. del ENCINA: *Poesía lírica y Cancionero Musical*. Edic. de R.O. Jones y Carolyn R. Lee. Madrid, Clásicos Castalia, 1975, p. 36 de la Introducción. También puede ser útil la lectura del Cap. II del libro de Gustave REESE *La Música en el Renacimiento* (2 vols.) Versión española de José M^a Martín Triana, Alianza Edit.-Alianza Música, 1988. Aunque verdaderamente no puede decirse que nuestro tema esté tratado con hondura. Mayor interés ofrece el que tal vez pueda considerarse mejor estudio sobre el Renacimiento musical, el libro de Claude PALISCA *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. Yale University Press, 1985.

Y resulta del mayor interés comprobar que estas formas internas habituales en las composiciones de Juan del Encina "se encuentran mucho antes en un repertorio de virelais monofónicos, las "Cantigas de Santa María" de Alfonso el Sabio, pero luego desaparecen de la historia por más de doscientos años hasta que vuelven a aparecer en el villancico"⁽²⁰⁾.

Mas en el citado Cancionero no se recogen únicamente villancicos de Encina, sino que se clasifican con tal denominación hasta 396 composiciones, de las que 29 son de tema religioso.

El Padre Samuel RUBIO, a quien recurriremos con frecuencia en esta sección, ha esquematizado así los elementos musicales de tales obras:

1. Estribillo con su música (A).
2. Versos de la Copla con la suya, derivada o emparentada a veces con la de aquel: es decir, la mudanza (B).
3. Últimos versos de ésta, entre los que necesariamente está la vuelta, no con música propia, sino con la del estribillo, quedando ... eliminada la repetición del estribillo literario (A)⁽²¹⁾.

En los villancicos del Cancionero de Palacio las Coplas (3 ó 4 casi siempre) suelen cantarse por el mismo número de voces que el Estribillo, en claro contraste con la práctica habitual de los más característicos villancicos eclesiásticos barrocos posteriores. Como es habitual también en éstos y en casi todos los villancicos renacentistas —y en esto hay más semejanza con los barrocos— que la modalidad sea la misma de principio a fin, aunque sí puede haber modulaciones pasajeras. Y anota, finalmente, el ilustre musicólogo agustino que estilísticamente se advierten en el Cancionero de Palacio dos corrientes polifónicas: La una, la menos abundante, es de clara influencia flamenca, con escritura horizontal de complejo contrapunto; la otra, con una polifonía vertical en la que el texto puede ser mejor percibido en su integridad por la falta de exageradas ornamentaciones melódicas. Y precisamente las composiciones de Encina siguen una vía intermedia de "justo y ponderado equilibrio".

Ya en pleno siglo XVI nos encontramos con otras colecciones, igualmente interesantísimas, de polifonía en las que el villancico sigue ocupando un lugar preponderante. Así, la "Recopilación de Sonetos y Villancicos" de Juan Vásquez⁽²²⁾, o las "Canciones y Villanescas" de F. de Guerrero⁽²³⁾, el "Cancionero de Medinaceli"⁽²⁴⁾, o el que aquí nos interesa especialmente "Cancionero de Upsala", ya citado antes en algunas Notas⁽²⁵⁾.

El interés específico de este último es por la gran abundancia de villancicos en él contenidos y de tema precisamente navideño. Tal aspecto ya fue subrayado por nuestra conocida autora del estudio introductorio, I. Pope, como cuando comenta, por ejemplo, que la fecha de compilación del Cancionero es algo posterior a la del de Palacio, añadiendo enseguida que se contienen en él "un grupo de canciones muy importantes que conservan en su forma rasgos del antiguo villancico responsorial y coral acompañado de baile... Villancicos que, dado su carácter peculiar, tienen también importancia por ser los primeros villancicos de Navidad que conocemos"⁽²⁶⁾.

(20) En la misma Introducción de Clásicos Castalia, p. 38.

(21) En el estudio preliminar a la edición de los Villancicos del P. Soler que lleva por título *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el siglo XVIII*. Cuenca, Instituto de Música religiosa de la Diputación Provincial, 1979, p. 18.

(22) Higinio ANGLÉS: *Juan Vásquez. Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco. (Sevilla, 1560)*. Barcelona. Instituto Español de Musicología, n.º IV de los Monumentos de la Música española, 1946.

(23) GARCIA, V. y QUEROL, Miguel: *Francisco Guerrero. Opera omnia. Vol. I: Canciones y Villanescas espirituales (Venecia, 1589) Primera parte, a 5 voces*. Barcelona, 1955. Y el vol. II: *Canciones y Villanescas espirituales, Segunda parte, a 4 y 3 voces*. Barcelona, 1957. Ambos volúmenes han sido editados por el Instituto Español de Musicología, vols. XVI y XIX de Monumentos de la Música española.

(24) QUEROL GAVALDA, M.: *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli*. 2 vols. Barcelona, 1949 y 1950.

(25) Insistimos especialmente en la importancia primordial de la Edic. que lleva el estudio de Isabel Pope Méjico, El Colegio de Méjico, 1944.

(26) Op. cit., p. 39.

¿Cómo es la música de estos poemas, navideños muchos de ellos, como los que centran nuestro estudio y de los cuales son por eso directos antecedentes?

Para Samuel Rubio, las formas de polifonía conocidas ya por los Cancioneros anteriores conservan su plena validez también en el Cancionero de Upsala, pero con ciertas manifestaciones que confieren a éste un aire de modernidad en relación con los precedentes.

Analizando un poco en detalle la estructura de sus composiciones, digamos en primer lugar que todos los poemas se cantan con una polifonía que consta de dos a cinco voces con la siguiente proporcionalidad:

12 canciones a 2 voces,
14 canciones a 3 voces,
23 canciones a 4 voces
y 6 canciones a 5 voces.

Las más interesantes para nosotros son las de 4 voces, ya que es en ellas en donde se "inaugura", según la expresión del P. Rubio, aquella costumbre ya estudiada en el trabajo de Pope y que a partir de esta época va a convertirse en algo habitual: la de hacer alternar el coro con uno o varios solistas. Si bien en el Cancionero de la Colombina ya se encuentra esta alternancia en una composición y la novedad no es verdaderamente absoluta por lo tanto.

Igualmente son dignos de destacarse algunos de estos villancicos —4 exactamente, entre los que está el conocidísimo "Riu, riu, chiu"— porque en ellos el comienzo es cantado por un solista, repitiendo enseguida el coro con armonización a 4 voces. Esa parte primera del solista no deja de emparentar con las habituales Introducciones de los poemas de la C. Real cantadas a solo también. Como no olvidaremos tampoco el comienzo dialogado del poema "Dadme albricias", y algún otro.

Su forma musical es prácticamente la misma descrita a propósito del "Cancionero de Palacio", y que puede resumirse en Estribillo-Copla-Estribillo; aunque en verdad el mismo término de "Estribillo" no se lee nunca y sólo muy pocas veces el de "Copla".

En cuanto al estilo de esta polifonía, es mucho el camino avanzado desde las colecciones anteriores, con predominio de la llamada técnica o estilo imitativo. Pero, a pesar de todo el mayor desarrollo y enriquecimiento, y como ocurrirá en los villancicos barrocos, "la influencia y el sabor de lo popular siguen manteniéndose vivos, presentes, para no traicionar al origen del villancico y su nombre. Es decir, que dentro del mismo cofre... embellecido con la ornamentación... propia de cada época o período, se guarda siempre la misma esencia o piedra preciosa: el alma popular"⁽²⁷⁾.

Entre las "Canciones y Villanesca" de Francisco Guerrero se cuentan 31 villancicos, abundando los de tema navideño, si bien no es el único; destacamos especialmente la ya constante aparición del término "Copla" al frente de las estrofas, muchas de las cuales ofrecen la novedad de ser cantadas por un solista, como la inmensa mayoría de las transcritas en nuestra Colección.

El interés de estos villancicos de Guerrero crece cuando se piensa que no es un polifonista mas o menos afín a una capilla de música eclesiástica, sino uno de aquellos maestros que cuidaron siempre de la vida musical de un templo tan importante como la Catedral hispalense. Dice un comentarista que aquella Catedral, abierta al culto en 1478, "fue su casa, su iglesia, su cátedra y finalmente su sepulcro. En ella vivía, cantaba, componía, enseñaba y ejercía su ministerio sacerdotal"⁽²⁸⁾. Está claro, por tanto, su importancia como muy ilustre precursor de los futuros maestros-compositores de villancicos barrocos. Por cierto que en la misma fuente de información se nos cuentan detalles de los elementos que formaban la

(27) S. RUBIO, op. cit. sobre los Villancicos del P. Soter, p. 26.

(28) LLORENS, José M.: en el Prólogo de la edic. discográfica que, con el título *Polifonía religiosa española del siglo XVI: Francisco Guerrero*, ha realizado el M.E.C. en su Colección "Monumentos históricos de la Música española", números 1019-1020 (1978).

Capilla de Música en la Catedral sevillana, dato siempre interesante para comparar con la situación granadina que más o menos debía ser similar en sus primeros tiempos: "La música y Capilla así de bozes como de ministriles, chirimías, sacabuches, baxon, flautas, cornetas y todos instrumentos puede competir con la mejor de la Christiandad, porque no ay tassa en los músicos, ni en sus salarios, como lo merezcan sus bozes y habilidades... y las Raciones que ay para dos triples, para un contrabajo, para un contralto y para el organista. Los seises son los mejores muchachos que pueden hallarse..."⁽²⁹⁾.

Tampoco podemos pasar por el siglo XVI sin detenernos un momento en recordar un género que está en la base de los villancicos barrocos, sobre todo por lo que tiene de riqueza y variedad métrica en lo poético: estamos refiriéndonos a la "Ensalada", con su mezcla también de expresiones en modos lingüísticos diversos e incluso de géneros y temas religiosos y profanos. De este siglo que nos ocupa es el compositor más famoso de género tan claramente relacionado con el que ocupa el centro de nuestro estudio, Mateo FLECHA, a quien musicólogo tan ilustre como Higinio Anglés ha calificado como "el polifonista de más fuerza y más ingenio de entre los compositores españoles del XVI que cultivaron la música profana"⁽³⁰⁾.

La originalidad principal de estas composiciones coincide con la que será nota más característica de nuestros villancicos, a saber: la feliz manera de combinar el severo espíritu de nuestra mejor polifonía de tema religioso con un rico colorido del que no está ausente ni siquiera el rasgo humanístico de origen profano con frecuencia, y de honda raíz popular en definitiva.

También M. Flecha fue maestro de capilla, cargo que desempeñó en la Catedral de Lérida y sin duda en otros lugares no muy bien conocidos, por ignorarse aún muchos datos de su personal biografía. De esta actividad nació su empeño en cultivar el género específico de la Ensalada, del que no es sin duda el inventor, como se ha pretendido a veces, pero sí uno de los que lo levantan a mayor categoría artística y con el tema precisamente del Nacimiento de Jesús, para que su interés en el trabajo presente sea mayor y su cita casi ineludible. Precisamente la definición que Covarrubias da de "Ensalada", y cuya primera parte ya hemos transcrito, termina atribuyendo a estas composiciones como finalidad casi exclusiva la exaltación del misterio navideño: "Estas componen maestros de capilla para celebrar las fiestas de la Natividad; y tenemos de los autores antiguos muchas y buenas, como El Molino, La Bomba, El Fuego, La Yusta, El Chilindrón, etc."⁽³¹⁾.

Por nuestra parte podemos añadir que otros textos de Flecha no citados por Covarrubias, como los de "La Negrina", sobre el anuncio del ángel a los pastores, o "La Guerra", con abundantes referencias a la pasión futura y con un clima muy cercano al que rodea a nuestros "villancicos de guerra" o "de soldados", nos acercan bastante al estilo más habitual de los poetas villanciqueros de nuestras colecciones de pliegos sueltos o de manuscritos musicales de los siglos XVII y XVIII.

Antes todavía de considerar en el punto siguiente la evolución del villancico religioso en el siglo XVII, hemos de referirnos a un suceso que, si bien no tuvo de hecho la resonancia que se hubiera podido esperar, sí demuestra bien claramente cómo ya en el siglo XVI un espíritu popular poco austero se había ido adueñando de aquellas composiciones no estrictamente litúrgicas destinadas a solemnizar las más señaladas fiestas religiosas. Nos referimos a la comentadísima orden por la cual, en 1596, el rey Felipe II mandó que los villancicos no se cantaran en adelante en su Real Capilla madrileña: "Villancicos ni cosa alguna de romance, sino todo en latín como lo tiene dispuesto la iglesia". Tal orden indica por sí misma que la costumbre de cantar estas letrillas castellanas en los templos estaba en esas fechas firmemente arraigada. Por suerte, la orden se dio exclusivamente para la capilla madrileña y ni siquiera allí se cumplió demasiado a rajatabla. El hecho es que Felipe IV se vio en la necesidad de volver a autorizarlos, aunque exigiendo que

(29) *Ibidem*.

(30) Citado en el "Breve estudio biográfico", contenido en la edic. discográfica ya comentada, en el disco que contiene diversas *Ensaladas de Mateo Flecha el Viejo (1481-1553)*. El texto original está tomado de H. ANGLÉS: *Las Ensaladas de Mateo Flecha* (Diputación Provincial de Barcelona, 1954). La 1ª edición original de las Ensaladas, recopiladas por cierto por el sobrino del compositor que lleva su mismo nombre, está fechada en Praga, en 1581.

(31) S. de COVARRUBIAS: *Tesoro de la lengua castellana*, 1611. Ver la edic. Contemporánea de Martín de Riquer en Barcelona, Edit. Alta Fulla, 1987.

se tomaran las precauciones necesarias para que tanto la letra como la música tuvieran el grado de dignidad exigidos por el tema y por el templo, lugar donde habían de cantarse.

De todas formas es inútil insistir en que los abusos tampoco se cortaron. Tal vez lleve razón Barbieri cuando llega a decir, en su discurso sobre "La música religiosa", que la misma orden de Felipe II fue inútil, porque en su propio y favorito Monasterio de El Escorial, "los colegiales, y aún los monjes, disfrazados con pellicos de pastores, siguieron cantándolos [los villancicos] y danzándolos en el mismo coro, como lo tenían por costumbre en las fiestas de Navidad".

Sucedía, en definitiva, que la naturaleza misma del género llevaba en sí una apertura hacia formas no demasiado severas para el gusto de los espíritus más devotamente exquisitos. Y estas formas no sólo no cesaron de cultivarse, sino que fue precisamente en los años que dan paso al siglo XVII cuando se comenzó a intensificar su uso, a la vez que se iba concretando más "el significado del género villancico restringido a toda obra de carácter religioso, en lengua vulgar, destinada a las solemnidades de la iglesia"⁽³²⁾.

II. CARACTERES MUSICALES DEL VILLANCICO ECLESIASTICO EN EL SIGLO XVII

Se comprende que esta parte del tema nos interesa más de lleno, pues son precisamente del siglo XVII los primeros villancicos que transcribimos en nuestra Colección y sin duda los más valiosos en el aspecto literario.

¿Y en el musical? Por desgracia, se impone comenzar diciendo que, no sólo en los archivos granadinos, sino en casi todos los de España, apenas se conservan ejemplares con la música de las letrillas castellanas para las fiestas eclesiásticas. La razón con que explican este fenómeno casi todos los musicólogos es la obligación que se impone a todos los Maestros de Capilla de componer cada año nuevos villancicos que sean estrenados en las fiestas correspondientes. Al tener que presentar composiciones nuevas cada vez, a nadie le preocupa demasiado la conservación de las ya estrenadas. Esta actitud nos ha privado de poder disponer en nuestros días de un amplio acervo musical entre el que sin duda se podrían espigar obras de gran mérito artístico, paralelo al menos al literario que los pliegos sueltos nos han conservado. Por suerte, la pérdida no ha sido tan absoluta como para desconocerlo todo sobre género tan prolífico, como vamos a comprobar enseguida. Y entre las obras que han llegado hasta nosotros las hay de autores tan importantes como para poder deducir de ellas los que sin duda son caracteres generales de todas las del XVII.

Mas, a pesar de ello, hay que insistir en lo lamentable del hecho de que el siglo que vamos a estudiar no nos haya conservado en el campo de la canción religiosa ningún Cancionero del tipo, por ejemplo, del Cancionero de Sablonara, que hace palpable la riqueza existente en el campo de la canción profana polifónica en los primeros años del seiscientos, tiempo en el que pueden fecharse algunas de las 78 composiciones allí recogidas y compuestas casi todas por algunos de los maestros más representativos del momento⁽³³⁾.

(32) Nemesio OTAÑO: "El villancico en su origen y desarrollo". En las pp. 47 y 80 de *Vértice*. Año III. n.º 39, diciembre de 1940.

(33) Claudio de la SABLONARA: *Cancionero musical y poético del siglo XVII*. Recogido por... Transcrito en notación moderna por Jesús Aroca. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1918. Un magnífico estudio moderno es el de Ramón Polinski: *Die Weltliche Vokalmusik Spaniens am anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero C. de la Sablonara*. Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing, 1971.

Volviendo de nuevo al tema central del estudio, subrayemos que una "doble dirección se aprecia en el desarrollo de la forma villancico desde el momento en que éste penetra abiertamente en el templo y su nombre queda reservado para designar las piezas de argumento exclusivamente religioso con texto en lengua vulgar. De un lado, éste se incrementa a menudo con una sección o parte más, que luego será constante en el siglo XVIII; de otro, el villancico profano... permanece anclado en sus dos secciones, estribillo-copla, aunque pueda aducirse alguna excepción, particularmente en el caso del romance"⁽³⁴⁾.

La nueva sección que va a integrar el villancico religioso es una *Introducción musical* a la que corresponde también normalmente una *Introducción literaria*; el esquema de este "nuevo villancico" va a ser pues el de *Introducción - Estribillo - Coplas*. Mas la verdad es que a lo largo del XVII el primitivo esquema de sólo *Estribillo y Coplas* se sigue encontrando, aunque cada vez en menos abundancia cuanto más nos acercamos al XVIII. Pero sin que nunca dejen de existir ejemplos claros de éste, como veremos en nuestra Colección de la Capilla Real y en número más abundante de lo que puede sospecharse.

Si es muy interesante subrayar, como lo hace S. Rubio, que el villancico profano no introduce la nueva sección descrita en el religioso y tan característica, permaneciendo anclado en su estructura más simple y primitiva; e incluso puede comprobarse fácilmente cómo en los autores que simultanean ambos géneros —el profano y el eclesiástico— se observa una manera doble de componerlos, como hemos descrito, demostrando más vitalidad el villancico de tema religioso, ya que es éste el que cambia constantemente para enriquecerse más y más, adaptándose progresivamente a los nuevos gustos para no perder aliento vital quedándose anclado en su pasado primitivo.

La nueva forma musical del villancico polifónico eclesiástico la hace derivar el ilustre agustino escorialense de los ejemplares compuestos por los compositores Pedro RUIMONTE (1567-1627) y Juan Bautista COMES (1582-1643)⁽³⁵⁾.

Diremos algo de ambos, si bien nos interesa más el segundo, Comes, por pertenecer más de lleno a la época en la que, según frase feliz del tan citado P. Rubio, "el villancico religioso... pasará a ser propiedad casi exclusiva de los maestros de capilla".

Por lo que respecta a los villancicos de Ruimonte, todavía bastante alejado en sus diversas características de los que centran el estudio presente, contienen ya las tres partes comentadas y se cantan a seis voces (tiple, tiple, alto, alto, tenor, bajo) o a cinco (falta el tiple segundo). Y más interesante aún resulta comprobar que esas voces no cantan todas en las tres partes constatadas; sino que ya hay, como en las colecciones posteriores, diversas partes cantadas a solo, a dúo, dialogadas, imitativas, etc.

El editor de los Madrigales y Villancicos de Ruimonte no deja de aprovechar la ocasión que le brinda el hecho de poder cotejar ambas formas musicales y poéticas para establecer entre ellas las oportunas y claras diferencias. Así, el dato de que sin duda los villancicos tienen como base unos poemas más cercanos al gusto popular, menos llenos de exquisiteces elitistas, más directos y fragmentarios en sus expresiones. Por eso en ellos "la música debe utilizar todos sus resortes técnicos y artísticos para dar vida a la frase corta... propia del cancionero popular... De ahí la obligada reiteración de estructuras breves o de cortas melodías en algunos casos, tratando siempre de evitar cuidadosamente la posible monotonía, a lo que ayudará grandemente la inclusión de instrumentos... Indudablemente era más fácil llegar al ánimo de los oyentes con las imágenes concretas de un romance o la jocosidad de una palabra en una villanesca, que con el retórico, envolvente y largo recorrido de un madrigal. Ello explica el poco auge que tuvo en España el madrigal italiano y la preponderancia del villancico"⁽³⁶⁾.

(34) S. RUBIO, op. cit., p. 47.

(35) RUIMONTE, Pedro (1565-1627): *Parnaso español de Madrigales y Villancicos a quatro, cinco y seys*. Estudio y transcripción de P. Calahorra. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" de la Diputación Provincial, 1980.
CLIMENT, José y PIEDRA, Joaquín: *Juan Bautista Comes y su tiempo*. Madrid, 1977. En cuanto a las obras religiosas de Comes con letra castellana, éstas han sido editadas, en transcripción de J. Climent, por el Instituto "Alfonso el Magnánimo" de la Diputación Provincial de Valencia, 1978, 4 vols., de los que el I contiene los *Villancicos de la Natividad*, con un trabajo titulado "El villancico en Valencia" (pp. 7-12 de este vol. I).

(36) Pedro CALAHORRA en el citado estudio previo a la obra de Ruimonte, p. 29.

Otra diferencia, tal vez menos honda que la que acabamos de describir, pero no menos importante, es la que se establece en los aspectos rítmicos, ya que el madrigal "no abandona el ritmo binario en ningún momento". En cambio, el villancico va abandonando aquel ya desde el siglo XVI, para terminar haciendo común en el XVII la forma ternaria "con cierto aire de danza" que en las mejores composiciones de Ruimonte se concreta en el uso de continuas formas sincopadas.

Mucho más interesantes para nosotros son los setenta y dos villancicos del valenciano Comes, y de ellos son poquísimos los de tema profano. En realidad, para éstos últimos prefirió la denominación de "tono" o "tono humano". En lo referente al estilo, la música del maestro Comes está, desde luego, abierta a lo barroco; mientras que la de Ruimonte se mantiene dentro de las líneas renacentistas. Así, por ejemplo, en el frecuente uso de la policoralidad por parte del valenciano; mientras que tal procedimiento no es utilizado por Ruimonte en ninguno de sus villancicos. Mas debe subrayarse, sin embargo, que ni siquiera en las obras policorales deja Comes de hacer su polifonía con "verdaderos alardes contrapuntísticos", en frase de Climent. Sobre todo en la que suele ser 2.ª parte estructural de sus villancicos, la "responción", que corresponde a lo que nosotros llamamos "estribillo" y que, como éste, suele repetirse al final, tras las coplas: "Es tal la solidez del contrapunto imitativo que tienen todos los compositores polifonistas, que no se pueden olvidar del mismo aún en las obras policorales y se les nota el deseo de desarrollar el contrapunto imitativo dentro de cada coro"¹³⁷.

Nuestro compositor es, pues, un estupendo polifonista también. Por todo este cúmulo de elementos que miran tanto al pasado reciente como al próximo futuro, haciendo como una síntesis de ambas épocas, López Calo ha podido escribir que "Juan Bautista Comes es el compositor español más importante de la primera mitad del siglo XVII, ya que es el único que podríamos llamar "testimonio integral" de los comienzos del barroco en España"¹³⁸.

Tampoco pasaremos por alto otra circunstancia que podría parecer bastante baladí, pero que nos parece interesante para nuestro tema: que los villancicos del maestro de la catedral valenciana contienen ya en su mismo encabezamiento aquellos elementos de apariencia profana y lúdica a que se habitúa enseguida el lector de las futuras colecciones barrocas más representativas. Nos referimos a los títulos, tan significativos casi siempre como "Vamo, Plimo, y adolemo", "Pue lo neglo en lo poltale", "Satiendo Andrés de adorar", "¡Terremoto! ¡Qué ruido!", etc. Mas, tampoco esta aparente ligereza debe llevarnos a engaño, pues aún así, sigue siendo cierto que la música toda de Comes —seguimos citando a Climent— "tiene el sabor de las obras polifónicas del XVI, si bien añade a las mismas un color plenamente tonal en sus giros... sin que desdiga en forma alguna de la seriedad y el decoro requeridos por los actos de culto de aquella época".

De acuerdo, pues, en que Ruimonte y, sobre todo, Comes son excelentes representantes de las novedosas y más ricas fórmulas de composición, actuando como una especie de adelantados del nuevo género barroco. Pero no es que estén solos en nuestro firmamento musical. Pues como decíamos, a partir de ahora van a ser los maestros de capilla, todos ellos prácticamente, los casi exclusivos cultivadores del renovado villancico. Repasemos los nombres de algunos, así como diversos acontecimientos que pudieron influir especialmente en el desarrollo del género.

Es éste el siglo esplendoroso de los Monasterios Reales de Madrid en los que el villancico barroco tuvo siempre insignes cultivadores. Así, en 1611 comenzaron las obras del Real Monasterio de la Encarnación por idea de la reina Margarita. Pues bien, ya en los cultos solemnes de su inauguración, cinco años después, se entonaron algunos villancicos cuya interpretación, a cargo de los buenos músicos de la institución, se convertiría pronto en algo habitual. Tengamos en cuenta que tales músicos reales no hicieron en este tiempo sino aumentar y mejorar el status social y profesional, pues la música cortesana de España se desarrolló entonces en un ambiente de gran crecimiento por la abundancia de medios económicos a su alcance. La corte, escribe Luis Robledo, "cuenta, además de con sobrados medios materiales, con un patrón de excepcional calidad, pues el mismo Felipe III era diestro tañedor de viola de gamba. Abandonada la austeridad de años pasados, el dinero corrió abundante... La actividad

137) En la Introducción de Climent, p. 9.

138) *Ritmo*, año LI, n.º 512, junio de 1981, pp. 50-61, en la reseña crítica al libro ya citado de Climent sobre J.B. Comes.

artística, alentada por la actitud optimista y relajada de los poderosos, conoció un extraordinario auge⁽³⁹⁾.

Este panorama de enriquecimiento afectó también a la música religiosa. Por ejemplo —sigo resumiendo las ideas de Luis Robledo—, entre los instrumentos de la capilla de Palacio se introducen por primera vez dos violones en 1601 y se decide que algunos de los seises aprendan el manejo de aquellos y de algunas "vihuelas de arco". Estas van a intervenir en los siguientes años en las fiestas navideñas y más aún en las de Cuaresma y Semana Santa como instrumentos de una más severa musicalidad. Los violones, sin embargo, terminarían por imponerse sobre las citadas "vihuelas" en la música de iglesia.

Retomando el hilo de nuestra historia de los grandes monasterios, el mismo monarca Felipe III estableció unas nuevas Ordenanzas para la Real Fundación de las Descalzas Reales y en ellas se habla de "nueve Capellanes y de ellos sean los dos tiples, y dos contrabaxos, y dos tenores, y dos contraltos y un maestro"; mas seis infantillos que debían saber canto llano, polifonía y contrapunto.

Por estas capillas y por las más importantes catedrales iban a pasar grandes músicos que tendrían como dedicación especialmente absorbente la obra de los villancicos. Así, Gabriel Díaz Bessón, contemporáneo del aún más célebre Mateo Romero, "maestro Capitán"; así el que también fuera maestro en la catedral granadina Diego Pontac; o el que sería rector del Colegio de Niños cantores de la Real Capilla de Madrid, Sebastián Durón⁽⁴⁰⁾.

En el siglo XVII destacaron igualmente otros muchos compositores de villancicos, lo mismo en la Villa y Corte que en provincias más alejadas. La relación de sus nombres sería interminable, pero daremos algunos más como prueba palpable: Fray Dionisio Romero, Fray Juan Romero, Cristóbal Galán (Madrid); Tomás Micieres (Toledo); Esteban Brito (Málaga y Badajoz); Alfonso Juárez (Sevilla); Maestro Cabello (Guadalupe); Bernardo Peralta y Sebastián Aguilera de Heredia (Zaragoza); Juan Pablo Pujol y Antonio Teodoro Ortell (Valencia); Urbán de Vargas (Burgos); o, finalmente, el hermano del antes citado Sebastián, Diego Durón, que en la lejana Catedral de Las Palmas llevó a cabo una muy meritoria labor comenzada a la temprana edad de dieciocho años, edad con la que ya estrenó en aquella ciudad sus primeros villancicos en los que seguiría trabajando durante más de cincuenta años, muriendo ya bien entrado el siglo XVIII⁽⁴¹⁾.

Mención aparte merecen algunos músicos representativos de las ilustres escuelas monacales de San Lorenzo del Escorial y de Monserrat. Destaquemos en el primero al primer fraile designado con el título de Maestro de Capilla, Pedro de Huéscar, a Manuel del Valle, a Diego de Torrijos, al segundo Manuel del Valle, etc. Todos ellos dignos antecesores del ilustre y cada vez más estimado Antonio Soler, de quien nos ocuparemos al hablar del villancico dieciochesco. En Monserrat, por su parte, tampoco podían faltar buenos maestros como los aragoneses hermanos Barecha; o Fray Juan Marqués, que había sucedido a Victoria en las Descalzas Reales de Madrid; o el más importante de todos ellos y el más prolífico, Juan Cererols, del que, gracias a una reedición reciente, podemos conocer bien hasta treinta y cuatro villancicos con texto castellano, obras que, junto con las restantes suyas, contribuyeron sin duda a que se le conozca con el sobrenombre glorioso de "El compositor" por antonomasia⁽⁴²⁾.

(39) "Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III". En las pp. 63-76, vol. II, *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"* (2 vols.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1987. La cita es de la p. 63.

(40) No está aún muy lejana la publicación de la zarzuela de DURÓN *Sobre el Amor del mundo*. Edic. de A. Martín Moreno en la Sociedad Española de Musicología (Málaga, 1979). En las pp. de la Introducción se alude expresamente a la actividad de Durón como compositor de villancicos. Ver más datos sobre éstos y otros músicos reales en N.A. SOLAR-QUINTES: "Panorama musical desde Felipe III a Carlos II. Nuevos documentos sobre ministriles, organistas y Reales Capillas flamenca y española de música". En *Anuario musical*, XII, 1957, pp. 167-200. También en José SUBIRA: "Necrologías musicales madrileñas". *Anuario musical*, XIII, 1958, pp. 201-223.

(41) Datos de Lota de la TORRE y Lothar SIEMENS en la sucinta "Historia de la Capilla de música de la Catedral de Las Palmas" que sirve de Introducción al disco del M.E.C., nº 1021 de la Colección "Monumentos históricos de la Música española", titulado *Maestros de Capilla de la Catedral de Las Palmas* (Madrid, 1979).

(42) J. CEREROLS: *34 villancicos (texto castellano)*. Edic. del P. David Pujol en la Colección "Mestres de l'Escolania de Montserrat". Barcelona, 1932; 2ª edic., 1983.

Naturalmente que el lector debe comprender que la lista de nombres aquí reflejada podría ampliarse casi ilimitadamente. Pero no es tal nuestro cometido en este trabajo, por lo que nos vamos a dar por satisfechos con los que anteceden. En cualquier caso, sería fácil la ampliación sólo con acudir a las páginas de los cada vez más numerosos y perfectos Catálogos de grandes iglesias, catedrales y monasterios que cada año vienen publicándose por especialistas expertos. Como es seguro también que las listas de nuestros buenos maestros de capilla seguirán incrementándose a medida que estudios como el presente vayan apareciendo para sacarlos de los manuscritos donde yacen olvidados.

El tema del *acompañamiento musical* debe ocuparnos ahora, por ser una de las características que lentamente se irán acoplando a toda la polifonía del XVII y que será inseparable de los villancicos. Un caso notable en este aspecto, por lo que tiene de excepcional, es el del ya citado como ilustre precursor J. Bautista Comes. Sus villancicos, en efecto, carecen de acompañamiento; hecho que a los musicólogos no puede dejar de extrañar, pues que la práctica de la época era ya habitualmente la contraria, e incluso está documentada en músicos contemporáneos de la misma catedral suya de Valencia.

Como decimos, ésta no es por tanto sino una excepción, aunque muy llamativa. Pues es cierto que al declinar la pura polifonía "a capella" desde comienzos del XVII, crece y crece la participación instrumental. Y no sólo por lo que respecta al órgano, que tiene también excelentes cultivadores solistas (no olvidemos que es el siglo de Correa de Araujo y de Cabanilles); sino que también intervienen, y cada vez más, las arpas, los bajones, los sacabuches, los clarines, las chirimías, las cornetas, y otros instrumentos de madera y metal. En cuanto a los violines, su introducción fue más lenta, pero avasalladora y definitiva en la segunda mitad de la centuria. Muy significativo puede ser en este sentido el dato de que en el año 1635 se incorporan a los instrumentistas de la Capilla Real de Madrid nada menos que siete violinistas.

No se piense, sin embargo, que todo va a ser en adelante polifonía con acompañamiento instrumental. El canto a capella va a seguir siendo habitual, y es normal que los compositores simultaneen ambos estilos, sin olvidar una fórmula que tal vez es la más utilizada durante el XVII, a saber: la música instrumental que se limita a calcar la misma melodía de las voces sin que muchas veces ni siquiera se determine cuáles instrumentos deban ejecutar cada parte; el maestro escoge en cada caso el instrumento que le parece más apropiado y que con frecuencia es el único que en ese momento tiene a su disposición. Se comprende que se trata en este caso de una música no propiamente instrumental, sino vocal; mas ejecutada por ciertos instrumentos que imitan las voces.

A fines del siglo XVII esta fórmula de música, que podría calificarse de falsamente instrumental, acabará siendo suplantada por otra en que ya la concepción del instrumento es mucho más propia y personalizada, pretendiéndose sacarle partido a cada posibilidad y característica técnica particular. Con frecuencia, también durante el siglo XVII, la música polifónica acompañada según la fórmula antes descrita es del más puro estilo renacentista, que seguirá imperando muchos años al lado del nuevo estilo de polifonía barroca. En primer lugar, porque a lo largo de los siglos XVII y XVIII se seguirá cantando un repertorio renacentista, sobre todo en las Misas, Motetes, Salmos, etc. Pero además, porque muchos autores del XVII seguirán utilizando aquella polifonía "clásica" en sus nuevas composiciones, aún contando desde luego con una natural y notable evolución en el estilo del contrapunto, de la armonía y aún de la melodía. Mas, como dice L. Caló, "Pronto se llegó, en cuanto a lenguajes musicales, a un compromiso tácito: para las obras en latín se seguía el "estilo antiguo", el renacentista de la polifonía, bien fuera del repertorio del siglo XVI, o del XVII, bien de composiciones de los propios maestros; mientras que las en romance —pronto delimitadas a las celebraciones del Corpus, Navidad y otras pocas fiestas— eran en el estilo nuevo"⁽⁴³⁾.

Y José Climent señala que tal dualidad de estilos llega a convertirse casi en una "oposición": "Parece que al musicar un texto latino se adoptaba una postura mucho más seria que cuando se musicaba un texto en lengua romance"⁽⁴⁴⁾.

(43) En la p. 155 del trabajo "La polifonía religiosa en el Barroco español. Orígenes y características generales". En las pp. 147-189 de *La música en el Barroco*. Universidad de Oviedo, 1977.

(44) En la antes citada Introducción a las obras de Comes, p. 10.

Por tanto, en este punto del doble estilo están de acuerdo, como se ve, todos los musicólogos, que se esfuerzan en destacar cómo el llamado "nuevo estilo", que había tenido ya su consagración en Florencia, Venecia, Roma o Nápoles, tardaría aún bastante en adueñarse de toda la música eclesiástica, habiendo comenzado su aclimatación precisamente entre los compositores de chanzonetas y villancicos. Algunos autores ponen como fecha de entrada de esta innovación en el arte eclesiástico "a partir de la segunda mitad del siglo XVII"⁽⁴⁵⁾.

Al hablar de los comienzos del acompañamiento instrumental de la polifonía, es necesario detenerse un momento para hablar de la forma más generalizada de éste: el llamado *acompañamiento continuo* o *bajo continuo*. En efecto, el "continuo" será tan característico de la gran música barroca, que los primeros estudiosos de este estilo conocían a la época con el nombre de "época del bajo general" o del continuo. Por supuesto, España no quedó fuera del ámbito en que la fórmula se impuso. Durante el siglo XVII, la práctica del continuo, que había comenzado antes, se hizo indispensable tanto para la música polifónica de estilo "clásico", como para la más moderna del nuevo estilo que acabamos de comentar. El nombre que esta clase de acompañamiento va a recibir con más frecuencia en España a lo largo de todo el período barroco va a ser el de "acompañamiento" precisamente, o "bajo" algunas veces. Con respecto al instrumento que, en general, desempeñaba esta función varía entre el órgano y el arpa, si bien en ocasiones se habla también del clave. De todas formas, desde su introducción allá por la segunda mitad del siglo, predominará el uso del arpa, pues se pensaba que ella confería al procedimiento un color sonoro muy peculiar: "En su preferencia por el arpa como instrumento acompañante fueron muy atinados los antiguos maestros de capilla españoles, puesto que con los acordes de este instrumento se consigue, como con ningún otro, dotar a la música de un extraordinario impulso, quedando la trama de las voces perfectamente controlada"⁽⁴⁶⁾.

El órgano, en cambio, no sólo es mucho menos frecuente que el arpa, sino que a veces sólo va a venir indicado para reforzar o "apoyar a uno de los coros en las obras policorales, ... La justificación del órgano era, obviamente, magnificar y diferenciar en volumen y timbre esas intervenciones corales, teniendo en cuenta que los coros catedralicios contaban entonces con poquísimos elementos"⁽⁴⁷⁾.

Redondeemos estos datos diciendo que el arpa se solía complementar con el violón y, a veces, con el bajón, "áspero antecesor del moderno fagot", que más bien se empleaba en esa época para ejecutar instrumentalmente la parte baja vocal del coro, reforzándola al doblarla; y algo semejante se hacía con el sacabuche, antecedente del trombón de varas actual. Uno u otro, según los teóricos de la época, ayudaban a soportar la entonación del grupo vocal en el que se integraban.

Aún, antes de seguir adelante, debemos insistir en que, en el uso de los instrumentos que explicamos para la realización del continuo a partir de la segunda mitad del XVII, también se advierte una cierta evolución desde las últimas décadas del XVI, que es la fecha en que en la música española pueden comprobarse las primeras manifestaciones del "continuo". En efecto, en aquellos comienzos tal acompañamiento era realizado por un instrumento no polifónico (el mismo bajón, o el violón un poco después). Tendrán que llegar los últimos años del 1500 para que comience a usarse el instrumento polifónico por excelencia, el órgano, que finalmente terminará cediendo ante el predominio del arpa, como decíamos.

El arpa, por consiguiente —retomemos ya el hilo del siglo XVII momentáneamente interrumpido—, no faltó durante el seiscientos en ninguna capilla de música eclesiástica y su uso perduró hasta bien entrado el XVIII. El tratadista de la época Nasarre ya lo advirtió claramente: "en España está tan introducida en las iglesias... que es poco menos que el órgano". Y el mismo teórico va a justificar enseguida tal preponderancia: Es el arpa, entre los instrumentos de cuerdas de nervio, "el que debe tener el primer lugar,

(45) J.M. Llorens, "Música religiosa". En las pp. 1754-1767 del *Diccionario de Historia eclesiástica de España* (vol. III). Madrid, Instituto "Enrique Flórez", C.S.I.C., 1963.

(46) De la ya citada *Introducción al disco del M.E.C. Maestros de Capilla de la Catedral de Las Palmas*.

(47) *Ibidem*.

ya por su ampliación y ya por su gran resonancia; pues en una y otra excede a todos los demás"⁽⁴⁸⁾.

Terminemos ya el tema del continuo recordando que su práctica se prolongó en España de tal manera que su supervivencia fue aquí mayor que en otros países, durando al menos todo el tiempo en que se interpretaron nuestros villancicos, por lo que todos, casi sin excepción, lo van a llevar hasta la completa desaparición del género en el primer tercio del siglo XIX.

En cuanto a la realización práctica del continuo en nuestro país, como puede comprobarlo cualquiera que estudie las particelas correspondientes conservadas en nuestros archivos, debía ser muy simple, a veces de acordes sencillos; aunque especialistas tan expertos como López Calo piensan que tal aspecto de sencillez no debe exagerarse mucho, pues hay indicios de que a veces esta práctica que comentamos podía revestir cierta riqueza y "primor".

Sobre el hecho de escribirse la "cifra", resumamos que es costumbre más esporádica entre los compositores españoles que entre los foráneos, además de que tardó más tiempo en introducirse aquí que, por ejemplo, en Italia y otros países. De todas formas, el uso del cifrado es cosa habitual en la segunda mitad del XVII, sin que llegara nunca a ser muy abundante, como decimos.

Aún debemos decir algo de otro de los elementos más llamativos entre los que constituyen los caracteres de la música barroca: *la policoralidad*. Esta venía usándose ya desde la época renacentista y no es, ni mucho menos, ajena a los grandes maestros eclesiásticos de ella. Pero es un fenómeno artístico que no cobra su verdadero sentido de una especie de estereofonía hasta el periodo siguiente, en que además va a tener un cultivo más sistemático.

Seguramente hemos de reconocer que los usos de la policoralidad fueron mucho más espectaculares que en España en otros países europeos, a los que son más aplicables las palabras de Paul H. Lang: "A la polifonía coral clásica se la estimaba como noble reliquia del pasado. La música para el ordinario de la misa, otra forma superlativa de música docta, interesaba apenas a algunos compositores... (Los demás) veían en la Misa y en los motetes excelentes elementos para la construcción de colosales frescos de coros múltiples. Así se escribieron Misas a ocho, diez, dieciséis, treinta y dos y hasta cuarenta y ocho partes, reflejo deslumbrante de todo esplendor barroco"⁽⁴⁹⁾.

Si bien es, como se depende de la cita, en las obras con letra latina donde este procedimiento tuvo su campo de cultivo más apropiado, no dejó de haber en España canciones con letra castellana escritas en auténtico estilo policoral. En nuestras mismas Notas a diversas letrillas navideñas cantadas en la Capilla Real de Granada —vol. I— nos hemos detenido con frecuencia en la descripción de poemas cantados a 8 y a 9 voces. Y téngase en cuenta que la que aquí estudiamos es siempre una música compuesta en el siglo XVIII, pues de los villancicos del XVII no queda en nuestra ciudad muestra musical alguna, siendo precisamente en esta centuria del seiscientos en la que el procedimiento llegó a adquirir mayor esplendor, comenzando en sus mismos años finales el declive del policoralismo.

Es bien sabido que el primer musicólogo español que ha estudiado seriamente el fenómeno de la policoralidad ha sido Miguel Querol. Pues bien, tan ilustre investigador piensa que, aunque todos los que tratan el tema consideran al italiano Gabrieli (1537-1612) como el verdadero iniciador europeo de tal forma de polifonía, tal vez en España se encuentren claros indicios de un policoralismo más temprano que el de San Marcos de Venecia. Y alude Querol al hecho de que en el monasterio de El Escorial, construido algo

(48) NASARRE, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna* (Parte 1^a). Zaragoza, 1724. En el cap. 18 del Libro 3^o, pp. 331 y 458.

(49) En la p. 293 de *La música en la civilización occidental*.

antes, ya Felipe II había mandado instalar hasta ocho órganos: cuatro grandes en el coro y en los extremos del crucero, dos en las tribunas laterales y otros dos portátiles. Y es lícito pensar que si esto se hizo así fue con una finalidad concreta que no puede ser otra que la interpretación de obras con aquella policoralidad que hoy llamaríamos verdaderamente estereofónica. Las sospechas en este sentido no hacen más que confirmarse con el hecho también cierto de que en aquel amplio recinto basilical el mismo rey Felipe llegó a reunir en varias ocasiones a dos o tres capillas polifónicas bastante numerosas y cualificadas⁽⁵⁰⁾.

Sea o no absolutamente cierta esta pretendida primacía española, el hecho es que la policoralidad se mostró pronto como una fórmula estética muy querida por nuestros músicos, por los de la época que estudiamos. Es tan buscada "por los compositores españoles del XVII que con diez voces forman muchas veces hasta cuatro coros"⁽⁵¹⁾.

También en la polifonía policoral pueden distinguirse aquellos dos grupos de obras a los que nos hemos referido en páginas anteriores: por un lado, las escritas sobre letra latina, misas sobre todo. Y a propósito de misas, López Caló considera que tal vez el primer compositor de ellas en verdadero estilo policoral fue el belga Felipe Rogier, que llegó a ser maestro de capilla en la Real de Madrid (1558). Su influencia fue enorme, pues a partir de las suyas, en el siglo XVII apenas se escribieron misas a menos de ocho voces, si exceptuamos las del llamado "estilo antiguo"⁽⁵²⁾.

Por otra parte, el segundo grupo lo constituyen, como sabemos, las obras con letra castellana, entre las que se llevan la palma los villancicos. En los del período barroco, que constituyen siempre el centro de interés de este trabajo, se cumple siempre el principio básico general de que al cantar dos coros —e incluso si éstos son tres— el primero no suele ser en verdad ningún conjunto de voces, sino el de los solistas, en el que ni siquiera es necesario que estén representadas todas las voces. En realidad, con que haya un solista ya se habla de dos coros, pudiendo encontrarse con frecuencia esta combinación en obras para cinco voces: soprano solista por un lado y un coro de sopranos, altos, tenores y bajos; sin que escaseen los casos de dos sopranos solistas, lo que motivará que se hable de composición para seis voces repartidas en dos coros también. Y así podríamos seguir detallando bastantes casos particulares.

Subrayemos que, a pesar de ser cierto que en las últimas décadas del XVII el policoralismo no hizo sino enriquecerse e ir a más, en las obras con letra castellana, sin embargo, no suele haber más de ocho voces, cuya combinación más frecuente va a ser la de dos sopranos, un alto y un tenor solistas, más las cuatro voces básicas del coro general. En cambio, durante el mismo tiempo se escribieron obras latinas para 15, 16, 18 y 20 voces. Pero es igualmente cierto que este auge tampoco se prolongó demasiado, para estabilizarse al final la composición bicoral a 8 voces. En cualquier caso, y es esto lo que más nos interesaba subrayar aquí, ya decíamos que el coro primero —y el segundo, caso de cantar tres—, siempre conservó un carácter más solístico.

No faltan ocasiones en que el conjunto es más original: cuando, habiendo dos coros, a un sólo grupo vocal responde otro exclusivamente instrumental. Precisamente ésta es la fórmula en que se construye un célebre villancico del ya citado maestro Diego Durón titulado "Ya rompen sus velos". Tal como lo describe su transcriptor Lothar Siemens-Hernández, está compuesto para dos coros y acompañamiento general; el primer coro es de voces y el segundo de instrumentos de viento. Y el musicólogo añade: "Esta contraposición de un coro de voces y otro de instrumentos de viento no sólo responde a un ideal propio del barroco..., sino que tiene además precedentes muy anteriores, según se puede observar en pinturas de los primitivos holandeses. En España encontramos un testimonio literario de 1493: el diario de Cristóbal Colón copiado por Fray Bartolomé de las Casas... relata el recibimiento fastuoso que hicieron los Reyes Católicos a Colón

(50) Ver "La música religiosa española en el siglo XVII", pp. 323-326 de las Actas del 1.^{er} Congreso Internacional de Música Sacra. Roma, 1950. El trabajo se publicó luego en francés en *Le Baroque musical*, en París, 1963, pp. 91-105. Miguel QUEROL volvió a ocuparse del mismo tema en la Lección inaugural del curso 1972-73 en el Conservatorio de Valencia: "Los orígenes del Barroco musical español". Publicado en la *Memoria-Anuario* de dicho Conservatorio, pp. 9-14. Posteriormente lo vuelve a estudiar en el vol. II de *Polifonía policoral litúrgica*. bajo el título ahora de "Música barroca española". Barcelona, Instituto Español de Musicología, C.S.I.C., 1982.

(51) En la p. XIII del último libro citado en la p. precedente.

(52) "Las misas policorales de Miguel de Irizar". En *Príncipe de Viana*, año XLVI, n.º 174, enero-abril de 1985, pp. 297-313.

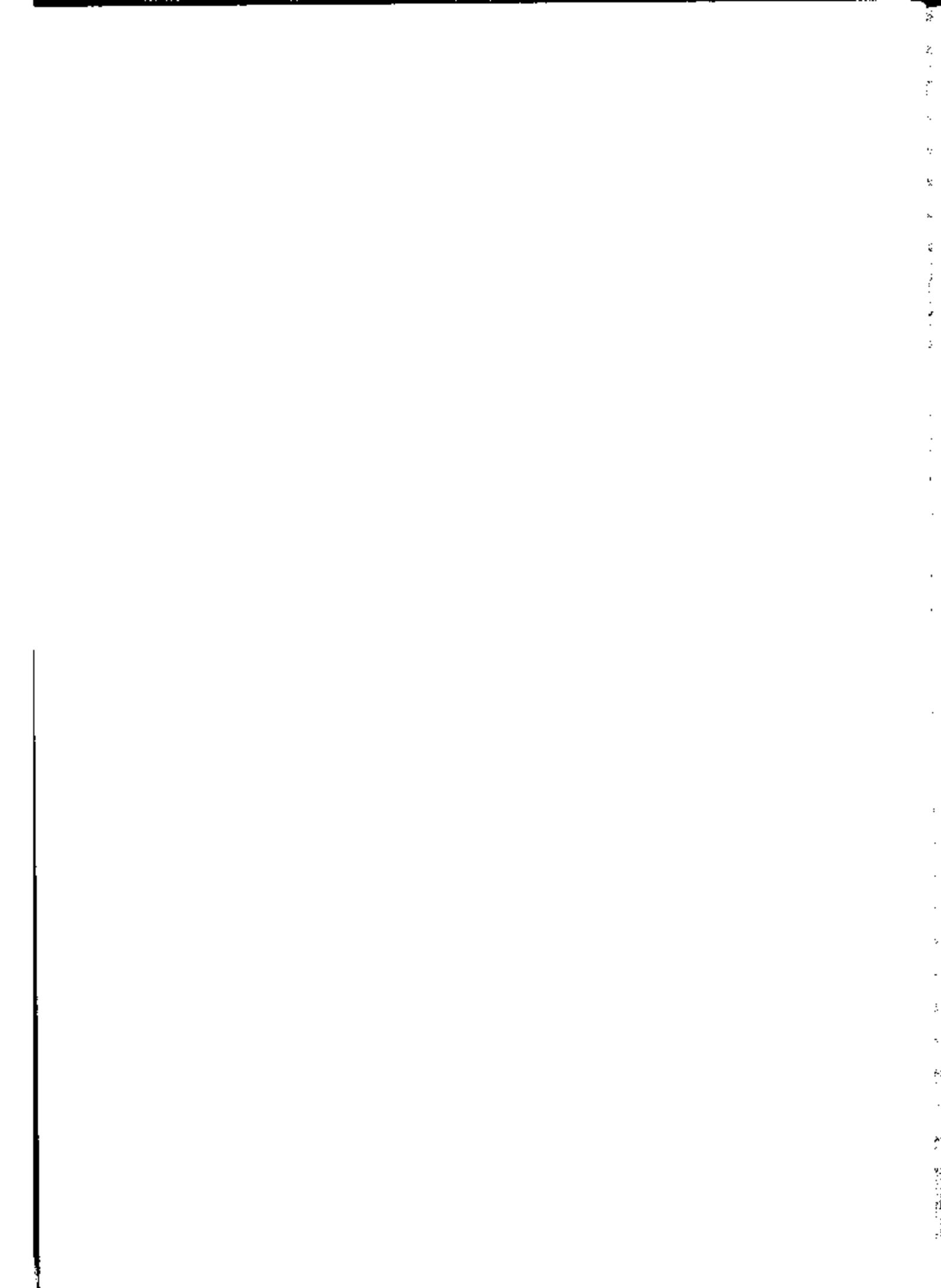
en Barcelona tras su primer regreso a América y dice que "porque estaban los cantores de su Capilla Real aparejados, cantan Te Deum Laudamus; responden los ministriles altos, por manera que parecía que en aquella hora se abrían y manifestaban y comunicaban con los celestiales Deleites"⁽⁵³⁾.

Para terminar con el tema, diremos algo sobre el modo práctico de cantarse estas composiciones policorales en España y sobre el lugar en que los diversos componentes se situaban. Verdaderamente, aún no hay seguridad general y absoluta de que se practicara el sistema de coros separados para conseguir bien el efecto estereofónico apetecido. Pero día a día se va haciendo más evidente la idea de que tal práctica debió ser frecuente también aquí, si es que no llegó a generalizarse. Al menos se van encontrando datos en este sentido en algunas iglesias concretas. (Entre ellas no está desde luego, y lo decimos con verdadero sentimiento, la Capilla Real de Granada, en cuyas Actas no hemos encontrado un solo indicio que nos permita suponer la existencia del procedimiento). El padre Calo ha podido detallar la fórmula utilizada en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada; o el caso de la Catedral de Segovia en la que se conserva algún villancico de Calenda (con frecuencia era éste el más solemne y complejo de todos) para tres coros y con tres acompañamientos en el que se muestra claramente la colocación de cantores e instrumentos en espacios bien diferentes: "El hecho mismo de que los bajos de los coros 2º y 3º, ya de por sí instrumentales, estuvieran repartidos para dos órganos, significa que esos dos coros cantaban en las tribunas de los dos órganos principales, colocados encima del coro, uno a cada lado. El maestro y el primer coro no podían cantar, como sucedía en otras catedrales, en la parte central del corredor alto sobre el coro (en forma de U), pues en Segovia esa parte es estrecha. Parece que el maestro, con el primer coro y el "acompañamiento general", estarían sobre el suelo del coro, cerca del fascistol. Mientras que en cada una de las tribunas de los dos órganos se situarían respectivamente el 2º y el 3º coro"⁽⁵⁴⁾.

Como antes comentábamos, casos como los descritos, algo aislados todavía, bien pueden ser indicio de una práctica más generalizada y de la que tal vez tengamos muchas más noticias cuando los muy numerosos libros de Actas Capitulares aún por descifrar, y las muchas partituras no transcritas todavía, nos vayan revelando sus secretos.

(53) En el comentario-introducción al disco "Archiv Produktion", serie "Hispaniae Musica", que lleva por título *Maestros del Barroco*.

(54) LOPEZ CALO en un trabajo aún inédito y que gentilmente me ha permitido utilizar. Aparecerá en una Miscelánea que la Universidad de California va a dedicar al profesor R. Stevenson con motivo de su jubilación. Su título será "Los villancicos policorales de M. de Irizar. Una aportación al estudio de la policoralidad en España".





Villan.^{co} a 8.

Con Violines. Obue.^s

Clarín. y Bajo.

A los Santos Reyes.

A marchar. Sabios &.

De D.ⁿ Alfonso. Márz.

Año de 1776.



III. ALGUNOS CARACTERES DE LA MUSICA ECLESIASTICA EN EL SIGLO XVIII ESPAÑOL

Como ya hemos tenido ocasión de comentar, es en el siglo XVIII cuando el villancico eclesiástico alcanza su mayor difusión, aunque seguramente no corran parejas la popularidad con la calidad artística. El canto de los villancicos llega a todas las iglesias de cierto relieve, y no hay fiesta ni religiosa ni profana incluso, con tal de que tenga alguna relación con lo eclesiástico, que no se solemnice con el canto de algunos villancicos de maestros propios o ajenos. Pues ni siquiera hace falta tener capilla musical propia. Eso tiene fácil solución acudiendo a los cantores y ministriles de otras instituciones cercanas más afortunadas, y éstos han de multiplicarse para poder satisfacer la permanente demanda.

Esta situación hace que casi se pueda hablar del canto de los villancicos como de una costumbre típicamente dieciochesca. Pues, desde luego, aunque se conservan ejemplares magníficos y relativamente numerosos del siglo anterior, como acabamos de ver, puede asegurarse que son poquísimos si comparamos con la documentación que sobre los dieciochescos podría aportarse con un superficial repaso a los restos que han sobrevivido en los archivos repartidos por toda nuestra geografía.

Ni siquiera importa demasiado la certeza de que la calidad literaria de los que conservamos de la centuria anterior sea mayor, fenómeno éste cierto y de fácil comprobación. Pero el villancico no es sólo letra, sino música también; y ya vimos cómo solamente en el XVIII se acostumbra a guardar para la posteridad ambos elementos constitutivos, de modo que ambas facetas puedan ser reconstruidas por los historiadores. Consecuencia de ello es el hecho fácil de comprobar de que comienzan a proliferar en nuestros días ediciones tanto librescas como discográficas, aspecto éste imposible de ser puesto en pie con la mayoría de los poemas cantados en la centuria anterior.

Comencemos, pues, con los datos musicales más importantes de este periodo en que el arte español va entrando cada vez más en la esfera de la influencia italianizante: "La primera mitad del siglo XVIII no supone un ruptura con lo que le precede; se asiste solamente a la maduración de las tendencias anunciadas a finales del siglo XVII, siendo el italianismo el denominador común de las innovaciones en materia musical"⁽⁵⁵⁾.

Junto con este *naciente italianismo*, la música española, como también ocurre con la de los demás países europeos, va a seguir girando en torno a los dos grandes mecenajes que la sostienen: el mundo de la nobleza cortesana y el eclesiástico. Pero ya a estas alturas del setecientos en la mayoría de las ciudades de España va a seguir creciendo la importancia de las instituciones musicales eclesiásticas, quedando las palaciegas relegadas sólo a centros cercanos a la corte. Por otra parte, el auge creciente del teatro musical en la centuria irá atrayendo la atención de los mismos ministriles de las iglesias de los que se surte por ser ellos con frecuencia los únicos profesionales de este arte, por lo menos en las ciudades no excesivamente privilegiadas. Y esta influencia de lo escénico irá conformando también el estilo de la música eclesiástica.

El hecho que ahora mismo nos interesa es la enorme pujanza de la música eclesiástica que desborda todo lo imaginable. Incluso las numerosas polémicas tan aireadas por los historiadores (como la interminable levantada en torno a las libertades armónicas de la Misa "Scala Aretina" de Francisco Valls, o las entabladas entre los apasionados enemigos o amigos de aquel arte, como las que tuvieron por eje al benedictino P. Feijoo), no hacen sino confirmar una vitalidad que, para satisfacer sus gustos, ya quisieran los melómanos actuales⁽⁵⁶⁾.

Las capillas de música de las instituciones reales encabezan este panorama por sus calidades, aunque en verdad ya hay muchas catedrales que pueden competir con ellas en número de músicos a su servicio y en renombre de algunos de ellos.

(55) Cfr. Le BORDAYS en la p. 56 de *La Música española*.

(56) A propósito de estas polémicas sobre las que volveremos más adelante, ver el trabajo de A. MARTÍN MORENO *El P. Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanes "P. Feijoo", 1976.

En Madrid van a seguir en auge las costumbres filarmónicas de la Real Capilla, La Encarnación y las Descalzas, a cuyo servicio seguirán aspirando los más notables profesionales que tendrán que seguir concentrando sus mayores esfuerzos en la obra de los villancicos.

Por lo que respecta a la Real Capilla madrileña, nada más comenzado el siglo, en 1701 exactamente, ve reorganizada su estructura musical por el rey Felipe V. La parte instrumental estará servida por cuatro organistas, dos arpistas, un archilaud, cinco violines, tres violones, dos clarinetes y cuatro bajos. Estos últimos, en concreto, tal vez puedan parecer fuera de lugar a estas alturas en que su sonido podría parecer ya demasiado "áspero". Sin embargo, en la Real Capilla hay nada menos que cuatro, como acabamos de ver. Aclaremos, pues, que su uso irá alternando en adelante con el del fagot hasta que éste termine sustituyéndolo. Pero sucede, además, que el uso del bajón se va a ver reducido casi siempre a reforzar las voces bajas del coro 2º. Así sucedió, desde luego, en esta Capilla cuya música describimos: "Esta práctica era tan normal que raras veces encontramos particelas para bajón, pero sí particelas del bajo del 2º. coro que incluyen la mención "Bajón", o el nombre de un bajonista... Hay algunos casos en los que el guión o la partitura contiene esporádicamente las indicaciones "con el bajón" y "sin bajón", aunque no existen particelas para él"⁽⁵⁷⁾.

Y como venimos hablando de una creciente influencia de lo musical italiano, podemos preguntarnos si ésta llegó a notarse también en la elección de los instrumentistas de la Real Capilla, que se supone marcaría la pauta para el resto de las instituciones similares de todo el país. Pues bien, lo cierto es que, por extraño que pueda parecer, los instrumentistas no fueron seleccionados allí entre los naturales del país transalpino, por lo menos en la primera mitad del XVIII. Sólo se miraba, por el contrario, la habilidad del ministril correspondiente: "De hecho, el dominio de los italianos quedó reducido a... los violines, como era lógico dada la gran calidad de los instrumentos italianos y el mayor desarrollo de la técnica instrumental en aquel país"⁽⁵⁸⁾.

En lo que atañe a la parte vocal de esta música real madrileña, ésta estuvo encomendada en aquellos años primeros del siglo a un conjunto de cuatro tiples, otros tantos contraltos y tenores y dos bajos. Ciertamente que no parece un número muy alto de cantores, pero en los años siguientes no hicieron sino aumentar, como aumentaron igualmente los ministriles, dándose cabida paulatinamente a otros instrumentos nuevos como oboes, flautas, trompas y fagotes. Por supuesto, este proceso enriquecedor no fue exclusivo de la Real Capilla madrileña, sino común a todas las instituciones de nuestra geografía nacional.

Pasando a ocuparnos ahora de la personalidad de los maestros, el de la Capilla de Palacio era por aquellos tiempos del cambio de centuria el muy citado Sebastián Durón, a quien sucedería otro estupendo compositor, aunque menos conocido, José de Torres Martínez Bravo. En 1734, un incendio fue la causa de que se perdieran los fondos musicales de aquel archivo importantísimo, ocurriendo el siniestro precisamente en la nochebuena, destruyéndose así, a la hora de los villancicos, los que se habían cantado en tantas y tantas celebraciones anteriores. Siguiéron después dos maestros italianos; y como organistas, los famosísimos José de Nebra y los Literes, padre e hijo⁽⁵⁹⁾.

En Las Descalzas Reales destaquemos la labor de Miguel de Ambiela, del que, a pesar de dedicarse casi exclusivamente a la música religiosa, sólo unos pocos títulos se conservan. Para hablar de su fama, bastará con subrayar que se le ofreció el magisterio de dos de las catedrales más importantes de la época, Santiago y Toledo, sin exigírsele oposición alguna. Terminó marchando a la catedral primada en donde lo citaremos más adelante.

(57) E. KENYON de PASCUAL: "Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749". En el vol 2 de las ya citadas *Actas del Congreso Internacional de Salamanca*. El texto citado, en la p. 94.

(58) *Ibidem*, p. 97.

(59) Datos abundantes sobre los músicos del XVIII que aquí citamos y otros igualmente importantes, pueden encontrarse en el excelente compendio que hace MARTÍN MORENO en las pp. de su *Historia de la Música española. IV. El siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial-Alianza Música, 1985. Por lo que respecta a posibles citas en este trabajo sobre más autores concretos, cualquier lector que haya comprendido la naturaleza meramente introductoria de él sabrá dispensarnos de hacerlas, ya que no las creemos necesarias ni seguramente oportunas en este intento de mera visión panorámica.

Continuó igualmente la tradición villanciguera de los maestros de La Encarnación, entre los que no pasaremos por alto la figura eximia y muy estudiada de Antonio Rodríguez de Hita, muy importante en nuestra música y del que en nuestra Colección granadina hemos encontrado un villancico navideño que transcribimos completo en el Apartado de "Partituras".

En El Escorial brilla con luz propia la sabiduría musical del P. Antonio Soler, cuyos ciento veintiocho villancicos — 112 de ellos con tema navideño — han sido estudiados por un sucesor suyo de feliz memoria también, el P. Samuel Rubio, en trabajo ya varias veces citado en estas páginas⁽⁶⁰⁾.

El título de "Primada de España" que ostentaba la catedral toledana hacía siempre muy apetecible su magisterio de capilla, y allí dirigían sus miradas los mejores músicos de cualquier región. Allí compusieron, en efecto, innumerables villancicos el antes citado como maestro de Las Descalzas, M. de Ambiola, y los no menos ilustres Jaime Casellas, Juan Rosell o Francisco Juncá. La parte literaria de estas composiciones de los músicos de Toledo puede leerse casi completa entre los miles de letrillas que componen la Colección Barbieri, en la Biblioteca Nacional.

En Cataluña, aparte la discutida y por otro lado indiscutible personalidad de Francisco Valls, destaca la obra de José Pujol, sucesor de aquel en la catedral de Barcelona y uno de los maestros que mejor muestran la creciente italianización de nuestra música. Sin olvidar la larga estela que iban a seguir dejando los maestros de Montserrat, entre los que citaremos como pertenecientes al XVIII al aragonés Fray Miguel López y al polifacético Anselmo Viola, e incluso a Narciso Casanovas, aunque lo que más destaque en él sea su obra y su virtuosismo para el órgano.

Bajando por la región mediterránea, también cultivaron intensamente el género "villancico" los mejores maestros de la catedral valenciana: Pedro Rabassa, su sucesor José Prades, Pascual Fuentes y Francisco Morera. Al decir de Vicenc Ripollés, los nombres de estos cuatro músicos llenan allí todo el setecientos y se refleja en su obra todo el avance y la evolución de este arte en los centros musicales europeos⁽⁶¹⁾. Para nuestro tema seguramente interesa especialmente la obra de Prades, pues se conservan nada menos que doscientos cincuenta villancicos suyos y, entre ellos, ochenta y ocho navideños.

Terminemos ya este repaso de nombres ilustres consignando los de algunos otros de procedencia diversa y contemporáneos también de nuestros Alonso de Blas, Antonio Navarro, Antonio Caballero, Esteban Redondo, etc. En la catedral de Málaga, Francisco Sanz, Juan Francés de Iribarren y Jaime Torrens; en la de Avila, Cándido José Ruano; en la de Valladolid, José Mir y Llussá y Fernando Harkens; en las catedrales de Urgel y Córdoba, Jaime Balius y Vila, también conocido en nuestra Colección granadina, por lo que incluimos una de sus partituras entre las quince transcritas más adelante; en Almería, Antonio Ladrón de Guevara; en Santiago, Pedro Cifuentes, Bruno Chiodi y Melchor López; Luis Blasco en la catedral de Zamora; José R. Gargallo en la de León; Vicente Pantoja y nuestro conocido Pedro Furió, en la de Oviedo; el mismo Furió también en las catedrales de León y Mondoñedo; Francisco Pascual, en Palencia; José Nebra y Pedro Aranz, en Cuenca; Juan Martín, Francisco Antonio de Yanguas y Tomás de Mizieres, en Salamanca; J. Lorenzo Muñoz, en Sigüenza; Juan Bárter, en Lérida; Mateo Villavieja, en Daroca; Francisco Moratilla y Vicente Sancho de Molina, en la Magistral de San Justo, de Alcalá de Henares; José de Zameza y Elizalde, en la Colegial de Antequera... Y para terminar la relación, que podría alargarse con facilidad casi ilimitadamente, citemos el nombre de un músico muy cercano a los maestros de la Capilla Granadina, Gregorio Portero, cuyos villancicos llenaron las celebraciones más importantes de nuestra catedral por lo menos desde 1714 hasta 1751 sin interrupción.

Por suerte para todos, músicos, musicólogos y simples melómanos, la obra musical de algunos de estos y otros maestros del setecientos ya comienza a ser conocida en modernas transcripciones recientemente editadas o en vías de realización, como se ha hecho también con la de algunos maestros del XVII. Sucede así, por ejemplo, con cuatro villancicos gallegos de Melchor López y con seis partituras del ovetense Juan

(60) Mientras terminaba la redacción de este capítulo conocí la noticia de la próxima defensa de una tesis doctoral sobre los villancicos del P. Soler, trabajo académico dirigido por José López Calo.

(61) En *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d'estudis catalans-Biblioteca de Catalunya, 1935.

Páez⁽⁶²⁾, o con los villancicos para voz solista de Joaquín García, de la catedral de Las Palmas⁽⁶³⁾. E incluso, si salimos fuera de nuestras fronteras peninsulares, no dejaremos de encontrarnos con ediciones, actuales también, de algunos maestros que cultivaron nuestro género en América, demostrando palpablemente que todos, los de aquí y los del otro lado del Atlántico, actuaban movidos por una misma y única tradición inspiradora⁽⁶⁴⁾.

Antes de entrar en el análisis más pormenorizado de nuestros músicos granadinos y de sus villancicos navideños en particular, digamos algo sobre ciertos aspectos de estas capillas de música en el XVIII que pueden ser interesantes para nuestro tema, como las oposiciones al magisterio, las diversas misiones que a los titulares se les encomendaban, y los instrumentos más usuales en las orquestas que tenían a su disposición.

LAS OPOSICIONES AL MAGISTERIO DE CAPILLA

El cargo de maestro era muy apetecido y a los buenos músicos verdaderamente puede decirse que se los disputaban las iglesias principales. En cuanto un músico adquiría cierta facilidad en el ejercicio de la composición, comenzaba a plantearse la posibilidad de acceder a una de estas capillas, aun en calidad de interino, con vistas a llegar al magisterio con plenitud de derechos y obligaciones. Sobre todo en provincias, donde no se contaba con capillas palaciegas, el maestro de las catedrales y otras iglesias importantes era normalmente el primer músico de la ciudad, habiendo casos en que el cargo llevaba consigo el encargo de la enseñanza de la música en las más altas instituciones no eclesiásticas de enseñanza. Es el caso, por ejemplo, de Salamanca y Oviedo, en donde el maestro de la catedral era también el lector de música o catedrático de las Universidades respectivas.

Con la llegada del Barroco y sus diversas etapas, estos maestros vieron con frecuencia mermados sus ingresos e incluso su categoría social, como en el caso de la Capilla Real granadina, según dijimos en su lugar correspondiente.

Pero el trabajo no les faltaba, e incluso muchas veces tenían que sacar tiempo para componer música no estrictamente eclesiástica, como ocurrió con el auge del teatro y sus elementos musicales; de aquí sacaban algunos el equilibrio económico con que compensar el sueldo nada pingüe de muchas "raciones" eclesiásticas. Porque en general, estos maestros no eran ni siquiera sacerdotes, aunque existen casos de iglesias que exigían tal condición, o al menos, en un primer momento, la intención decidida de acceder a las órdenes sagradas. En otros casos, las exigencias en este sentido variaron con el paso de los años, por lo que es imposible establecer un panorama unitario.

Desde luego, lo que sí es general es el hecho de exigirse algún tipo de pruebas para acceder al cargo de maestro; pruebas que, en las iglesias de más renombre —caso de las Capillas Reales de Madrid, o las catedrales de Toledo, Sevilla, Salamanca, o la misma Capilla Real y la catedral granadinas en sus primeros tiempos—, exigían una gran preparación para ser superadas con éxito, teniendo en cuenta además que competían para el cargo magníficos y a veces muy numerosos músicos con experiencia procedentes de otras capillas de menor relieve en donde habían sido ya maestros, o habían destacado como hábiles compositores desde su cargo de organistas u otro cualquiera.

(62) Melchor LOPEZ: *Villancicos galegos da catedral de Santiago*. Edic. de J. Trillo y Carlos Villanueva. A Coruña, Edición do Castro, 1980. Y Juan PAEZ: *Villancicos*. Transcripción y comentarios de Inmaculada Quintana. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Comenidad Autónoma del Principado de Asturias, 1985.

(63) Joaquín GARCÍA: *Tonadas, Villancicos y Cantadas para voz sola concertada con instrumentos y bajo continuo*. Estudio y transcripción de Lothar Siemens H. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1984.

(64) Pensamos especialmente en los 17 villancicos de distintos maestros estudiados y editados por Robert STEVENSON en *Christmas Music from Baroque Mexico* (Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1974). Y en las muchas obras descritas por Juan I. PERDOMO ESCOBAR en *El Archivo musical de la catedral de Bogotá* (Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1976). Estos fondos colombianos los estudia también el citado R. STEVENSON en "The Bogotá Music Archivum", en *Journal of the American Musicological Society*, XV, 1962, pp. 293-300. Este mismo trabajo se amplió luego para incluirlo, traducido al castellano, en "La música colonial en Colombia", *Revista musical chilena*, 1962, n.º 81 y 82. E incluso lo ha publicado aparte el Instituto popular de Cultura de Cali (Colombia).

Las oposiciones se convocaban por los Cabildos con toda solemnidad y se anunciaban convenientemente enviando los edictos correspondientes a todas las ciudades donde, según la categoría de la "ración", se presumía que pudiera haber buenos músicos interesados en su titularidad. Las Actas Capitulares están llenas de datos al efecto, como están llenas también de memoriales de los músicos más hábiles solicitando permiso para acudir a opositar a los magisterios más adecuados a su ciencia y técnica musical. No es necesario insistir en el trastorno que estas normas conllevaban de largos viajes y grandes gastos que hacían mella en las economías de los opositores y les impedían acudir a las obligaciones propias en su iglesia respectiva mientras duraba la ausencia.

De hecho, estas dificultades se obviaban con la costumbre de no celebrar oposiciones en tiempos en que los músicos eran especialmente imprescindibles en sus puestos, como, por ejemplo, el tiempo en que se va acercando la Navidad, época y tema que nos atañe siempre por incidir en nuestro caso de forma directa. O la costumbre de que los Cabildos convocantes entregaran pequeñas subvenciones, a manera de bolsas de viaje, cuando las grandes distancias o el tiempo demasiado riguroso (de fríos o calores extremados) así lo aconsejaban.

En algunos casos muy concretos se recurría a procedimientos varios más o menos acertados. Así, en la catedral de León, que solventó estas dificultades pidiendo a los aspirantes el envío de diversas partituras de cuyo examen saldría el elegido. Pero esta fórmula podía resultar un arma de doble filo, ya que, desde luego, se evitaban gastos; pero al final seguían sin conocerse la verdadera valía personal del nuevo maestro y sus conocimientos técnicos.

La oposición propiamente dicha daba comienzo con el nombramiento de los tribunales. Porque con frecuencia no había un tribunal, sino dos: el uno, de tipo honorífico y el otro, el verdadero tribunal examinador, el de los técnicos. Para la composición de este último se designaban algunos músicos de reconocida solvencia presididos por alguna verdadera autoridad, como podía ser el caso de un maestro de capilla titular de otra iglesia cercana que apenas tuviera que desplazarse. Así, en Granada, donde un tribunal para elegir maestro de la Capilla Real lo podía presidir el maestro de la catedral vecina, y viceversa.

La parte más importante de la oposición solía ser pública, y así los fieles entendidos podían hacerse una idea de las posibilidades de cada aspirante, sus maneras y sus gustos particulares. Muchos textos, incluidos algunos granadinos, dan a entender que el pueblo seguía con verdadero interés las diversas fases y que con frecuencia el número de los asistentes era grande y también el posible alboroto. Citemos como muy significativo uno de las Actas Capitulares de Salamanca sobre unas oposiciones a maestro de aquella catedral precisamente en el siglo XVIII (año 1789); se decide en él que los ejercicios no sean en el mismo coro del templo "pues con los bancos y mesas y demás pertrechos, para todos sería aquello una... confusión y tal vez una gritería y desorden por chicos de coro y otros muchos que concurrían, lo que cedería en ignominia y sonrojo de los mismos opositores, que tienen que cantar y hacer otras diferencias extrañas"⁽⁶⁵⁾.

El dato del público asistente es tan importante que en más de una ocasión hemos encontrado testimonio de que las letras castellanas que debían musicalizar los aspirantes hasta se llegaron a imprimir para que pudieran ser seguidas mejor en su ejecución posterior por los músicos bajo la dirección de los opositores y posibles nuevos maestros. Es el caso, por ejemplo, de un poema escrito y publicado, en la forma habitual de pliego impreso, por la Iglesia Colegial de Antequera en 1796 y que se conserva en la Biblioteca Nacional entre los pliegos de la Colección Barbieri. En el mismo archivo de la Capilla Real granadina se guardan también las particelas de un salmo compuesto como ejercicio de su oposición por el maestro repetidamente citado Pedro Furió. Y del célebre poeta Tomás de Iriarte se conocen unas "Letras para música" con el título de "La Divina Providencia", y que son precisamente las de un villancico musicalizado en la catedral de Astorga en unas oposiciones al Magisterio de capilla⁽⁶⁶⁾.

(65) José ARTERO: "Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII". En *Anuario musical*, II, 1947, Edición del C.S.I.C., pp. 191-202. Muchos datos al respecto y muy interesantes también, en la *Historia de la Música religiosa en España*, de Andrés ARAIZ MARTINEZ. Barcelona, Labor, 1942.

(66) En la p. 57 del Tomo II de *Poetas líricos del siglo XVIII*, de la B.A.E., vol. 63. Madrid, Rivadeneyra, 1873.

Los ejercicios eran agotadores y constituían una auténtica carrera de obstáculos. En muy poco tiempo el examinando debía hacer una demostración teórica de sus conocimientos, y sobre todo, otra demostración práctica de sus talentos como compositor de obras de polifonía tanto clásica como del nuevo estilo reinante; había contrapunto, fugas, cánones, coros desde 4 a 8 voces, acompañamiento orquestal más o menos complejo según las disponibilidades de la capilla correspondiente en aquel momento, etc. De todas formas, el ejercicio fundamental, como se puede deducir de los ejemplares de poemas impresos que acabamos de describir, era con frecuencia la composición de un villancico sobre el texto expresamente preparado para el caso, evitándose así toda posibilidad de fraude o preparación anterior sin limitación temporal.

Para este trabajo concreto de composición se concedían un número determinado de horas (dos o tres días) y se imponían condiciones estrictas sobre el estilo que debía regir en cada una de sus partes: si aria, si recitativo, si preludio orquestal, si doble coro, si solistas, dúos, etc. Además, en cuanto a la adecuación de letra y música, según una interesante cita del maestro Pablo Nasarre tantas veces miembro de un tribunal antes de su muerte en 1724, "se ha de entender a si componen con gusto, si expresan el afecto que expresan las palabras con la música, si acentúan bien la letra, y sobre todo, no sean molestos con muchas repeticiones"⁽⁶⁷⁾.

Y de la lectura de las Actas correspondientes se desprende que la interpretación del susodicho villancico, dirigido por su propio autor y aspirante al magisterio, era el ejercicio que más interés suscitaba entre el pueblo. De donde podemos deducir que lo que de verdad se tenía en cuenta a la hora de la elección era la habilidad para componer villancicos. Era, desde luego, lo que más atraía la atención general, y no sólo en el XVIII, sino ya desde el siglo anterior en que arraigó tal costumbre y que, con el tiempo, no hizo sino ir ganando más y más seguidores.

LOS COLEGIOS DE NIÑOS CANTORES Y OTROS ASPECTOS HISTORICOS

Si hemos desarrollado con cierta minuciosidad el punto precedente es porque nos parece fundamental para comprobar hasta qué punto se exigía una preparación técnica completa a los maestros de capilla durante el barroco y, en general, cómo era imprescindible un conocimiento consumado del arte de componer villancicos para solemnizar las festividades diversas del año litúrgico.

Mas los maestros de capilla de estos años tuvieron también, al menos gran cantidad de ellos, otro punto de ocupación y preocupación diferente por completo al de la composición de un repertorio apropiado, que de todas formas era su trabajo fundamental y absolutamente inexcusable, e incluso más complejo de lo que puede parecer a primera vista, pues conllevaba el cuidado por la impresión de las letras debidamente revisadas, y los ensayos y puesta a punto general.

Nos referimos al cuidado por la formación de sus músicos en general, y de sus cantorcillos o seises en particular. Porque el maestro era el responsable último y único en definitiva de la marcha de toda la capilla, y su falta de autoridad con cantores y ministriles causaba con frecuencia roces y enfrentamientos diversos. Pero el cuidado de los seises es el aspecto más delicado.

Durante el siglo XVIII era frecuente la existencia de un Colegio de niños cantores adjunto a cada capilla de música, como vivero de buenas voces de soprano, de manera que podía haber más de uno de ellos en ciudades de varias capillas, caso de Granada, por ejemplo⁽⁶⁸⁾, y era al maestro a quien correspondía habitualmente la labor de regir estas casas. La misión era sin duda delicada, pues no sólo comportaba la enseñanza del canto, tanto del llano como del polifónico o "de órgano", sino además una formación básica en materias humanísticas, así como una educación cristiana y responsable para la vida futura.

(67) Citado por Fco. José LEON TELLO en la p. 139 de *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Instituto español de Musicología, 1974

(68) En Granada, en efecto, además de la casa-seminario donde vivían los seises de la Catedral, la Capilla Real adaptó, para sus propios seises, la antigua "Casa de la Cerería" donada a la institución por Felipe II. Por cierto que algunos datos sobre el tema pueden leerse en el aún reciente trabajo de M^l Nieves BERTOS HERRERA *Los seises en la catedral de Granada*. Granada, Caja Provincial de Ahorros, 1988.

El hecho es que estos Colegios tuvieron una importancia enorme en el engranaje musical del país, pues allí se formaron los más notables músicos y maestros futuros, ya que la preocupación por ellos llegaba a proporcionarles a los mejor dotados la posibilidad de estudiar la técnica del instrumento de su preferencia. Con frecuencia fueron auténticos planteles de artistas que no se limitaron sólo a admitir niños de la ciudad en que estaban instalados, "sino de cualquier otro punto de la provincia" (y aún de otras provincias en ocasiones); "y cuando de allí salían y continuaban después... su instrucción musical, llevaban a otras partes los gérmenes de educación artística y buen gusto que allí habían recibido... Y casos hubo en que un buen maestro era cabeza de toda una familia de músicos"⁽⁶⁹⁾.

No ocultaremos tampoco que es cierto igualmente —y documentalmente comprobable por lo que se refiere a nuestra Real Capilla— que la obligación de regir colegios semejantes casi amargó la existencia de bastantes maestros que tuvieron que recibir serias advertencias de parte de los Cabildos respectivos por sus descuidos en tarea tan delicada y ajena al saber estrictamente musical, único en el que se les exigía una gran preparación. Agréguese que muchos de ellos ni siquiera eran clérigos, por lo que tenían que albergar a su propia familia en estas casas de seises, y se comprenderá que los inconvenientes podían ser de categoría.

Estas dificultades, en los casos más delicados, terminaban por ser solucionados por el Cabildo librando al maestro de esta carga y nombrando un prefecto que cuidara de los niños con plena independencia, excepto en lo musical. Este dato también es fácil de comprobar en las Actas Capitulares, al menos en los casos en que se veía claramente que las repetidas llamadas de atención nada solucionaban y si empañaban más las relaciones entre los distintos miembros de la institución. Tal es el caso que se dio en la Capilla Real granadina cuando, durante el magisterio de Antonio Caballero —ver la correspondiente biografía más adelante— éste renunció a cuidar de los seises y a vivir con ellos, nombrando el Cabildo para sustituirle en esta tarea al virtuoso sacerdote don Francisco Carazo. No es que casos semejantes constituyan la norma habitual, pero no escasean.

Lo que nunca se hizo fue prescindir de los niños, a no ser que obligaran a tomar semejante decisión dificultades económicas u otras semejantes de imposible solución. De esta forma, los niños tiples fueron un elemento imprescindible. Piénsese, por ejemplo, lo que hubiera sido una fiesta de villancicos navideños sin sus voces frescas y sin su especial espíritu y vitalidad. Además de que tampoco se hubieran escrito los innumerables poemas que los tienen a ellos como protagonistas, con sus juegos, sus travesuras y sus muy poco transcendentales problemillas.

Terminemos el tema considerando cómo en la inmensa mayoría, o casi en la totalidad de las iglesias de España, cuyos niños-seises constituyeron en los tiempos que historiamos un elemento artístico de primer orden, éstos han dejado de existir hace decenios. Sin embargo, en otras latitudes, en otros países e iglesias con más posibilidades económicas y con otra sensibilidad distinta a la nuestra habitual, nunca han dejado de ocupar un lugar de privilegio casi hasta nuestros días. Así, por ejemplo, en muchas catedrales y otras iglesias de Francia, Alemania, Austria, etc. Se explica de esta manera que, en un libro dedicado a la música religiosa en el siglo XX, el francés Joseph Samson haya podido escribir dos capítulos completos dedicados al canto de estos infantiles⁽⁷⁰⁾.

Otro aspecto de esta música eclesiástica que creó a los Maestros de capilla frecuentes motivos de malestar fue el de las relaciones no siempre fáciles con los cabildos de quienes dependían económica y jerárquicamente.

Por una parte, estos maestros no fueron con gran frecuencia clérigos, como vemos, con lo que se situaban en un nivel de menor dignidad que algunos de los músicos, cantores sobre todo, que, siendo clérigos, estaban a sus órdenes. Por otra, el acceso a las reuniones donde los capitulares trataban muchos puntos referentes a lo musical les estaba vedado por su carencia de dignidad adecuada. En bastantes iglesias se acudió, para solucionar los posibles problemas surgidos de tal situación, al nombramiento de uno

(69) El texto de Justo ALVAREZ AMANDI se refiere a Oviedo, mas puede tener una aplicación general. Recogido en "Efemérides de músicos asturianos". *Asturias*, año XXXI, nº 350, septiembre de 1914.

(70) En las pp. 89-107 de su obra *Musique et chant sacrés*. París, Gallimard, 5ª edición, 1957.

o dos capitulares que asumían el cargo de "delegados o comisarios" para los asuntos de los músicos y su trabajo. A ellos debían acudir los maestros con la problemática de su capilla, y de ellos recibían las directrices oportunas en cada caso. En el tema de los villancicos, estos delegados eran los encargados de que todo estuviera a punto para la hora de los maitines en que se cantaban; ellos vigilaban la dignidad de las letras, resolvían los contratos de los músicos llamados para reforzar la capilla, transmitían al cabildo las preocupaciones del maestro sobre la falta de calidad o el número de los ensayos, remuneraban a los copistas por su trabajo en las particelas, etc.

Mas... pasemos ya de una vez a centranos en el tema que nos interesa de forma específica y que no es otro que el de

LOS CARACTERES MUSICALES DE LOS VILLANCICOS EN EL SIGLO XVIII

Que los villancicos castellanos no cesaron de crecer en importancia y volumen dentro de las actividades musicales de las iglesias españolas es algo que está fuera de toda duda. Como es también indudable que su estilo musical fue siguiendo una marcada evolución al ritmo en que el estilo italiano fue invadiendo todos los ámbitos. Este fue creando un ambiente de festejo teatral alrededor de las fiestas eclesiásticas en que aquellos se interpretaban⁽⁷¹⁾.

El asistir a los villancicos debió ir convirtiéndose paulatinamente en una actividad social muy similar a la de ir al teatro. Y no lo decimos ahora por el origen teatral o de suplantación de lo teatral inherente al género, que ésto quedó claro desde el comienzo de su desarrollo. Pensamos aquí en la actitud con que el pueblo acogió la costumbre y que algunos teóricos contemporáneos subrayan con toda claridad:

"El pueblo concurre a esto (los villancicos) con el mismo entusiasmo con que se concurre en Italia a la ópera"⁽⁷²⁾.

Y Antonio Gallego ha podido escribir en una publicación muy reciente que la nochebuena en concreto se convertía en "una verdadera orgía de villancicos y la seriedad inicial de los de calenda y visperas no se mantenía, ni muchísimo menos, en los de la noche. ...Los villancicos del ciclo navideño eran, en suma, uno de los momentos de diversión más esperados por el pueblo, y la iglesia se retorció entre quienes pedían, lógicamente, más seriedad y decoro y quienes aducían, con no menos razones, que, de suprimirse, se vaciarían las iglesias en festividad tan importante"⁽⁷³⁾.

También a causa de la invasión de los elementos musicales profanos que comentábamos, provenientes del teatro italianizante sobre todo, se suscitaron grandes polémicas sobre la legitimidad de estas formas que definitivamente son las que aceleran la llamada "secularización" del arte musical ya comenzada durante el siglo XVII. Porque es cierto que la separación entre estilo profano y religioso es cada vez menor o prácticamente inexistente en gran cantidad de compositores del setecientos.

Es lógico, en este estado de cosas, que surjan con fuerza las negativas de los moralistas a aceptar una tal identidad de formas en el templo y en la escena. Sin advertir que el mal estaba en el mismo estamento eclesiástico, pues eran los propios maestros de capilla quienes con frecuencia componían obras para el teatro musical. Además de que la jerarquía, con una sagaz visión de lo irremediable del fenómeno, aunque "impondrá de vez en cuando una vuelta a la polifonía, permitirá el nuevo estilo como medio de atraer a los fieles sin que amainen por ello las polémicas"⁽⁷⁴⁾.

(71) En el vol. I quedaron suficientemente expuestos los datos de hora, festividades, modo de distribución dentro de los maitines, etc. En una palabra, todas las circunstancias históricas no estrictamente musicales en que el canto de los villancicos se desenvolvía. Allí nos remitimos; en concreto, al cap. I dedicado a estudiar estos aspectos.

(72) Antonio EXIMENO: *Del origen y reglas de la Música*. Edición de Francisco Otero en Madrid, La Editora Nacional, 1978. El texto citado, en la p. 287.

(73) A. GALLEGO: *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid, Alianza Editorial-Alianza Música, 1988, p. 60.

(74) En la p. 26 del trabajo de MARTIN MORENO *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del siglo XVIII en España*.

No es que la ópera constituya ninguna novedad en el XVIII español. Casi un siglo antes de que pueda documentarse la llegada a España de una compañía enteramente italiana, ya se había representado la PRIMERA OPERA ESPAÑOLA: "La selva sin amor", con versos de Lope, sin que se conozca dato alguno del autor de la música. Su puesta en escena tuvo lugar en el teatro del Palacio Real en 1629 y no es necesario alardear de gran imaginación para pensar que intervendrían en su interpretación al menos algunos músicos de la misma capilla que solemnizaba los actos de culto en el mismo lugar. Sólo al final de 1660 se cantó una ópera cuyos compositor y música se conocen: se trata de "Celos aún del aire matan", con versos del eximio Calderón a los que puso la música Juan Hidalgo; y tal vez sea el mismo Hidalgo —aunque esto ya no es seguro— el autor que hizo la música para "La púrpura de la rosa", obra de Calderón también y que se había estrenado poco antes, dentro del mismo año, en el Palacio del Buen Retiro⁽⁷⁵⁾.

A comienzos de 1703 se debe señalar la llegada a España de una compañía italiana de cantantes, llamados expresamente por Felipe V. Fue tal su éxito que, para cobijar sus montajes, se mandó construir, en 1737, el teatro de los Caños del Peral, algún tiempo después de haber sido nombrado el marqués Anibal Scotti "Protector de los cantantes italianos".

El mismo "estilo italiano" tampoco es algo nuevo en el XVIII; sólo que con la llegada y el auge de la ópera italiana se vuelve más arrollador y prácticamente divide a los músicos españoles en sendos bandos que se van a debatir durante largo tiempo en interminables polémicas.

Estas por su parte "toman dos aspectos bien diferenciados a la vez que relacionados entre sí. En el primero se discute por cuestiones de tipo armónico, por el empleo de soluciones compositivas no acostumbradas ni admitidas anteriormente. En el segundo se pone en tela de juicio el llevar esas novedades al culto religioso"⁽⁷⁶⁾.

Bastaría casi con echar una ojeada a las páginas mejor conocidas de los escritos referentes al segundo aspecto —el que aquí más nos interesa— para conocer en claro resumen cuáles son los caracteres más destacados de la música eclesiástica en general, y de nuestros villancicos en particular. Veamos como botón de muestra uno de los textos más difundidos del P. Feijóo en el que a nuestro género se le llama "cantadas":

"Las cantadas que ahora se oyen en las iglesias son, en cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de menuetes, recitados, arietas, alegros, y a lo último se pone aquello que llaman *grave*; pero de eso muy poco, porque no fastidie"⁽⁷⁷⁾.

El conjunto de movimientos descritos (Minueto, Recitado, Arieta, Allegro y Grave) casi se corresponde literalmente con la estructura de alguno de nuestros villancicos de la Capilla Real. Puede decirse, pues, que la crítica no es imaginaria. Pero quizá interesen más las razones en que esa crítica se fundamenta. Sigamos leyendo la continuación del texto anterior: "¿Qué es esto? ¿En el templo no debiera ser toda la música *grave*? ¿No debiera ser toda la composición apropiada para infundir gravedad, devoción y modestia?... ¿Es ésta aquella música que al grande Augustino, cuando aún estaba mutante entre Dios y el mundo, le exprimía gemidos de compunción y lágrimas de piedad?... El canto eclesiástico de aquel tiempo era como el de las trompetas de Josué que

(75) Los datos sobre la ópera pueden verse todos en G. BURLAN y BASSA: *Storia dell'Opera*, vol. II: *L'Opera in Europa e nelle Americhe*, Tomo I. Este tomo ha sido realizado por varios autores, entre ellos J. LOPEZ CALO y José SUBIRA. Del mismo L. CALO ver también "Barroco-estilo galante-clasicismo". En las pp. 3-39 de las *Actas del Congreso Internacional* de Salamanca, sobre todo interesan las pp. 18-21.

(76) A. MARTIN MORENO, p. 36 de *El padre Feijóo...* En las pp. 353 a 379 de este libro se recogen compendiadas las notas fundamentales y los nombres de los músicos que intervienen en las polémicas que comentamos, dándose los títulos completos de sus trabajos respectivos. Y llama la atención la cantidad de ellos en que se comenta con actitud muy crítica la postura intransigente del beneditino en varios pasajes de su *Teatro crítico Universal* o de sus *Cartas eruditas y curiosas*. El trabajo fundamental de Feijóo para nuestro tema es el titulado "Música de los templos". Puede verse en las *Obras escogidas del Padre Fray Benito J. Feijóo y Montenegro*. Con una introducción de Vicente de la Fuente. Tomo 56 de la B.A.E. Madrid, Rivadeneyra, 1863, pp. 37 y ss.

(77) "Música en los templos", p. 37.

derribó los muros de Jericó; esto es, las pasiones que fortifican la población de los vicios. El de ahora es como el de las sirenas, que llevaban los navegantes a los escollos”⁽⁷⁸⁾.

Menos conocido que el de Feijoo, pero tan incisivo como el suyo, resulta el comentario del célebre Juan Francisco de Sayas, organista de Tarazona, del que entresacamos algunas expresiones: “He visto muchas composiciones de las más aplaudidas, con deseo de aprovecharme de ellas, y no he sacado ni aprehendido sino desengaños, sutilidades, errores, disonancias, profanidades e insipiencias; pues con acciones inmodestas, gestos y risadas, se oyen... a cada paso unas que llaman de Pastorelas: “Vaya, vaya de pastorela”; repitiendo el 2.º coro: “Pues vaya, vaya”; y a poco rato canta un tiple o dos, en unisonus, una tonadilla de comedia, encargándoles e instruyéndolos los maestros para que la afecten y lisonjeen bien; y después de dicha, sale luego el primer coro... vitoreando y diciendo: “Bueno, bueno, bueno; pues vaya de tonadilla”; y empiezan todos en unisonus como si fuera una danza de teatro, sin más concepto armónico que sonar por sonar, cantar por cantar y reír por reír. ¿Qué es esto, Dios mio? ¿Tu casa ha parado en esto...?”⁽⁷⁹⁾.

Los dos trabajos citados son tan a propósito para nuestro tema que valdría la pena transcribirlos completos si dispusiéramos de espacio suficiente. Y no critican sólo lo musical; también los aspectos poéticos son acremente censurados. En realidad, casi todos los teóricos están de algún modo de su parte; pues aún los defensores del villancico castellano tal como se practicaba en los templos no cesan una y otra vez de aconsejar moderación, al menos en teoría; que en la práctica ya es otra cosa. Esta es la postura, por ejemplo, de Antonio Eximeno, contemporáneo igualmente de Feijoo, pero más dispuesto a la transigencia, que le lleva, no a condecer tajantemente el género, sino sólo a exigir se vigilen los abusos frecuentes, y a pedir en cada tema el tratamiento apropiado a su espíritu⁽⁸⁰⁾.

Mas dejemos las polémicas y tratemos de enumerar algunos de los caracteres de tan discutida música eclesiástica dieciochesca, ampliando sólo los que son inherentes al villancico.

Poco a poco lo musical puro va imponiéndose sobre lo literario. El músico del setecientos no está muy pendiente de lo que expresan los textos que musicaliza. El carácter asemántico de este arte no puede imponer una fórmula exacta para cada contenido. En el XVIII, junto con el progreso clarísimo de la música instrumental, lo literario pasa a ocupar un lugar claramente secundario; y se comprende así que estén cada vez más justificados los interludios, u otros espacios meramente instrumentales; pues los instrumentos cada vez tienen más fuerza por sí mismos, habiendo teórico que afirma claramente que estos son “la verdadera esencia de la música”.

Ya vimos cómo no hay que esperar al siglo XVIII para poder hablar de música puramente instrumental en los templos. Y López Calo ha editado cuatro composiciones sólo instrumentales conservadas precisamente en la Capilla Real de Granada y que remontan su antigüedad a los primeros tiempos de barroco. Pero era aquella una concepción que podíamos calificar de “indiscriminada”, por cuanto no importan demasiado los instrumentos específicos que deban interpretar tales composiciones. Por el contrario, cuando se escribe esta clase de música en el siglo XVIII ya se piensa en tales o cuáles instrumentos concretos para conseguir que la obra tenga un “color” determinado.

Por citar algunos de ellos, señalemos que, mientras el arpa entra en una fase de menor importancia, los instrumentos de arco se hacen más y más imprescindibles, y al apogeo del indiscutible e imprescindible violín se suma el auge del violón y violoncelo. Y junto a éste último, también “comienza a hacer su apari-

(78) *Ibidem*, pp. 37-38.

(79) *Música canónica, motética y sagrada*. Pamplona, Martín J. de la Rada, sin fecha impresa, aunque lleva manuscrita la de 1761.

(80) En las pp. 275-276 de su obra *Del origen y reglas de la música*.

ción en España un instrumento que resultaba nuevo entre nosotros y que desplazó al violón hacia otra región del conjunto orquestal: el contrabajo⁽⁸¹⁾.

Debe añadirse que este instrumento "nuevo entre nosotros" suele acoplarse con frecuencia para tocar conjuntamente con el violón mismo. De igual forma cobran una importancia creciente algunos instrumentos de madera y cobre, lo mismo dentro que fuera de las iglesias: las flautas traverseras, que desterraron pronto a las llamadas "dulces", tan típicamente barrocas, aunque no utilizadas nunca en muchas catedrales; los oboes, sucesores de chirimías y cornetas; las trompas, que serán omnipresentes en adelante, dejando de usarse los clarines que conviven algún tiempo con ellas en diversas capillas...

No hay más que echar una atenta ojeada a alguna colección de Villancicos dieciochescos, o a algún catálogo de ellos donde se detallen todos sus caracteres musicales, para cerciorarnos de lo que decimos. Leamos, por ejemplo, las consideraciones de Samuel RUBIO hablando de los villancicos del P. Antonio Soler en El Escorial: "Además del correspondiente complejo vocal, cada villancico posee un pequeño grupo instrumental... En realidad no es el suyo un mero papel de acompañamiento, si exceptuamos el continuo, que tiene precisamente esta misión. Los demás instrumentos poseen una personalidad propia y desempeñan su papel con total independencia de las partes vocales, personalidad que se manifiesta, entre otros muchos, por algunos de los detalles que vamos a recordar aquí: preludios, interludios y postludios, que preparan el tono, las modulaciones y ratifican los finales, con diseños melódicos distintos de los del canto; fraseología independiente y hasta opuesta a la de las voces; ritmos contrapuestos; tresillos de corcheas, por ejemplo, mientras las partes vocales cantan éstas de dos en dos; repetición insistente de un inciso melódico-rítmico aparecido o expuesto por alguna voz y luego abandonado...; repetición de notas al unísono..."⁽⁸²⁾.

Con respecto a los instrumentos concretos que deben intervenir en estas composiciones, leemos que "Los instrumentos cuya presencia es constante en todos los villancicos, sin excepción, son los violines... y el bajo, "acompañamiento" escriben casi siempre las partituras"⁽⁸³⁾.

Los villancicos solamente con violines y bajo acompañante son los menos numerosos y, conforme avanza el siglo, abundan cada vez más los que incluyen los otros instrumentos citados antes. A las trompas se les llama con frecuencia "cornos" y "obooses" a los oboes. Y comprobamos que hacia finales del siglo encontramos ya los clarinetes, que serán habituales en el siglo XIX, e incluso los trombones. También en ocasiones aisladas aparecen los timbales, los flautines y las violas.

De los hechos que comentamos dan cumplida fe todos los musicólogos que han estudiado colecciones semejantes. Así, E. Casares R. hablando de las composiciones del "stilo moderno" en la catedral de Oviedo en sus trabajos ya citados en páginas anteriores. Sobre la viola anota que es muy raro su empleo, y de oboes y clarines dice que hacen acto de presencia esporádicamente. Y cita una lista de instrumentos que poseía el cabildo en la que se nombran "un contrabajo, dos violoncelos, una viola, un violín, un bajón y un clarín". Y el mismo investigador, estudiando el XVIII en la catedral de León, nos avisa de que "la presencia cada vez más frecuente de las trompas y de los demás instrumentos de viento, a medida que avanza el siglo, anuncia inequívocamente la proximidad del clasicismo"⁽⁸⁴⁾.

Sobre los instrumentos polifónicos, resumamos que se siguió enriqueciendo y perfeccionando el órgano, añadiéndosele nuevos registros; mientras que el arpa, tan esencial e insustituible en los tiempos precedentes, como decíamos en su momento, poco a poco cayó en desuso.

En lo referente a la parte coral, ya en el Apartado anterior expusimos como característica de finales del siglo XVII un relativo abandono de la auténtica policoralidad que, de todas formas, incidió más en las

(81) LOPEZ CALO, en la p. 5 de "Barroco - estilo galante - clasicismo". En las pp. 3-29, vol. 2, de las *Actas del Congreso Inter nacional de Salamanca*.

(82) En el citado libro sobre la *Forma del villancico polifónico*, p. 68.

(83) *Ibidem*, p. 69.

(84) En el disco del M.E.C. citado en páginas anteriores.

obras con letra latina (misas...). No es que tal estilo desaparezca ahora completamente, ni mucho menos. Pero no deja de ser enteramente cierta la afirmación de López Calo de que "a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII el Barroco musical español va perdiendo fuerzas: van siendo cada vez más raras aquellas composiciones a 12 o más voces"⁽⁸⁵⁾.

En efecto, al menos en las partituras de villancicos castellanos, la verdadera policoralidad es más bien escasa. No en vano constatamos en nuestra Colección de la Capilla Real, como en su momento especificaremos, que los villancicos más abundantes son los compuestos para coro de cuatro voces. El igual fenómeno puede comprobarse en las colecciones de las restantes iglesias españolas, con algunas excepciones. Se explica así que los teóricos de la época insistieran tanto en que era fundamental para el maestro el dominio de la composición "a cuatro", pues con ella ya era posible realizar toda la gama de combinaciones armónicas⁽⁸⁶⁾.

No es que no haya villancicos para doble coro, que siguen siendo aún muy abundantes, habiendo incluso casos de lugares concretos en que las obras a doble coro son las más frecuentes, como ocurre, por ejemplo, en la catedral de Oviedo. Pero hay que seguir insistiendo de todas formas en que, en muchos de estos casos por lo menos, no se trata de la auténtica policoralidad, sino que ésta no es más que una falsa apariencia, como los casos en que un coro actúa únicamente para doblar a otro en los momentos más solemnes. Además, el cultivo de la policoralidad depende con frecuencia de circunstancias muy específicas, concretas y locales, como pueden ser la amplitud o estrechez del ámbito donde las obras se interpretan, o el mayor o menor esplendor del momento económico que permite o no contratar a los músicos y cantores necesarios para completar las capillas titulares poco numerosas casi siempre. Y por último, sucede finalmente que en cada caso habría que estudiar en detalle las partituras o, más bien, las particelas correspondientes, pues en los catálogos y en las mismas portadas originales se habla de cinco, seis, siete y ocho voces, cuando en verdad no hay sino las cuatro voces del coro básico que responden y complementan de alguna forma la actuación de uno, dos, tres o cuatro solistas; y ya vemos en las páginas dedicadas al seiscientos cómo esto era suficiente para que se hablara de dos coros por lo menos.

Con la decadencia del verdadero contrapunto, que va paralela a la introducción de los instrumentos acompañantes, comienza la llamada "época de la melodía", de cuyo espíritu el siglo XVIII está saturado. Los villancicos no son la excepción, y en ellos y en su estructura se erige la melodía en reina absoluta. Y la música melódica en general es, como ha dicho José M.^o LLORENS "música para gozar, no para pensar. De ahí el consiguiente riesgo de caer en el abismo de una superficialidad hedonista"⁽⁸⁷⁾.

¿No es esa superficialidad precisamente la que critican los más contumaces detractores de nuestros villancicos?

Seguro que la causa de esta invasión de los elementos melódicos con detrimento de los contrapuntísticos es, una vez más hay que reconocerlo, el contacto con los nuevos usos teatrales que se adueñan paulatinamente de todas las esferas musicales. El teatro es esencialmente diálogo entre personajes solistas. Y no olvidemos nunca lo repetido ya muchas veces sobre la originaria y estructural teatralidad de nuestros villancicos, que los hacían un género peligrosamente proclive a todo cuanto afectara a las normas que regían la música escénica.

Hay melodías en los villancicos porque los coros alternan con los solos, y estos llegan a ocupar la mayor parte de las obras cuando no lo hacen por completo o poco menos. Y la melodía del solista debía ser lo más seductora posible, para gozo del oyente y para lucimiento del cantor deseoso de demostrar palpablemente sus facultades técnicas. No en vano se ha tildado también repetidamente al villancico de "especie

(85) En el citado estudio sobre *La música religiosa en el barroco español...* p. 188.

(86) Véanse como muy significativas las explicaciones teóricas del famoso maestro Francisco Valls tal como las resume magníficamente A. MARTÍN MORENO en "Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra de Francisco Valls (1665 ?-1717)". En *Anuario Musical*, vol. XXXI-XXXII, Barcelona, 1979, pp. 157-194.

(87) En la Introducción literaria al disco editado por el MEC con el título *Música instrumental del siglo XVIII*. N.º 1008 de la Colección citada "Monumentos históricos de la música española".

de cantata española". Y la cantata, ya se sabe, es una forma de teatro sin escenificación, pero con los elementos inherentes a aquel, entre los que sobresalen los cantos de los solistas llenos de floreos en sus ricas melodías:

"La melodía, estropeada por el abuso de las florituras, se resolvía en un abarrocado estilo de mal gusto; pero como al gran público le gustaba más esto que las composiciones de conjunto y de sobria línea melódica, los compositores que buscaban renombre sólo se preocupaban de acentuar el interés melódico, sin cuidarse apenas de la armonía, que era cada vez más pobre y quedó en desolador abandono"⁽⁸⁸⁾.

Y el crítico citado señala también algo que ya nosotros hemos comentado. A saber, que estas características de la música teatral en boga son buscadas en el teatro mismo por los mismos maestros de capilla.

"Ellos, que poseían en sus archivos los tesoros de expresión polifónica y gregoriana, preferían ignorarlos para ir en pos de las arias y concertantes unisonales... Como si el templo mendigara aplausos"⁽⁸⁹⁾.

Vamos a terminar este recorrido por las características musicales de los villancicos en el setecientos apuntando rápidamente algunos aspectos que, por muy técnicos, no estudiaremos con detención, y describiendo, de forma también somera, las estructuras más frecuentes⁽⁹⁰⁾.

En general, los villancicos mantienen a lo largo de todo su desarrollo la misma tonalidad, y cada una de las partes comienzan y terminan en la misma tónica, si bien, como advierte el P. Rubio a propósito de los villancicos de Antonio Soler, las Coplas o estrofas reposan con frecuencia en la dominante. Es en los Estribillos donde a veces se introducen tonalidades distintas de la principal, ya que esta parte es la que suele tener más extensión y en ella se introducen también elementos literarios muy diferentes. Incluso se comprueba fácilmente que, al ser muy extensos algunos, facilitan al maestro su afán de enriquecer grandemente su estructura musical, siendo en general la parte más elaborada y rica, la más barroca en una palabra.

Y ya que hablamos de estribillos, recordemos que, si bien el villancico dieciochesco es muy complejo literaria y musicalmente, y muy diferente por eso de los primitivos poemas medievales y renacentistas, nunca faltan ejemplos de formas antiguas con las únicas secciones de ESTRIBILLO - COPLAS - ESTRIBILLO. No faltan ni siquiera en los años de mayor influencia italianizante, y en ocasiones, en número insospechadamente alto, como si por momentos se quisieran olvidar todas las modas extranjeras.

En lo musical, los géneros españoles reciben indudablemente la clara influencia de la TONADILLA⁽⁹¹⁾, cuyo inventor pasa por ser el músico Luis Misón hacia 1757. De él precisamente dice Alvar que es muy sintomático que comenzara su carrera escribiendo "una composición a dúo para unas fiestas del Corpus"⁽⁹²⁾.

Es cierto que muchos villancicos llevan como denominación común "villancico de tonadilla". Pero el mismo Subirá nos advierte que muchas de las tonadillas por él encontradas llevan la impronta musical de

(88) Andrés ARAIZ, *Historia de la música religiosa* ya citada en Nota anterior, ... 134-137.

(89) *Ibidem*.

(90) De todas formas, evitaremos largas disquisiciones si nos remitimos a las páginas del vol. I en las que detallamos con minuciosidad las diversas estructuras de las letrillas, tanto las de todos los villancicos en general, como las de los granadinos en particular. Es cierto que aquellos esquemas estructurales eran esencialmente literarios; pero pueden valer igualmente para lo musical, ya que música y letra, como hemos comentado más de una vez, conforman una sola realidad artística.

(91) Influencia que se manifiesta también claramente en lo literario. A ella alude con frecuencia M. ALVAR en su citada edición de los *Villancicos dieciochescos* del Ayuntamiento de Málaga. La bibliografía sobre el tema es abundantísima. Bástenos aquí con citar al musicólogo José SUBIRA, magnífico especialista del tema. De él son trabajos tan interesantes como "El hispanismo y el italianismo musical en la época de la tonadilla" (en las pp. 3-6 de la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* del Ayuntamiento de Madrid, 1924). O el titulado "Nuevas ojeadas históricas sobre la tonadilla escénica" (en *Anuario Musical*, XXVI, 1971, pp. 119-137) y sobre todo los 2 vols. de *La tonadilla escénica* (Madrid, 1929).

(92) *Ibidem*, nota 21 de la p. 16.

una clara influencia italiana, por lo que los villancicos de la segunda mitad del XVIII denominados así no tienen que tener una estructura de puro españolismo. Pero además, creemos que algunos de estos poemas que constan de una parte llamada "Tonada" son anteriores al mismo Misón, por lo que no debemos hacer demasiadas referencias al género tan característico creado por él. En estos casos al menos, "tonada" o "tonadilla" son palabras con un significado mucho más amplio de "canciones sueltas" y sinónimas a veces del mismo término "villancico".

También podemos citar entre los géneros más genuinamente españoles a los villancicos "de seguidillas", y a los "de jácara". Ambas fueron danzas populares antiguas del pueblo español con unos caracteres literarios que las definen con claridad. E igualmente podemos traer a colación aquí los llamados villancicos "de pastorela", por su temática más o menos bucólica.

El carácter más notorio del estilo italiano es la mezcla y alternancia de "Arias" y "Recitados", propias ambas formas de un arte musical concebido para solistas, como los que proliferaron en nuestros escenarios e iglesias. Y subrayamos que son muchas las obras en que Arias y Recitados se alternan como estructuras únicas; pero las hay también que incluyen, combinándolas con éstas, otras de las citadas como tradicionales.

En cuanto a la alternancia de voces, coros y solistas, es absolutamente imposible esquematizar nada por la enorme riqueza de fórmulas. De todas formas digamos que cuando hay una INTRODUCCION, esta suele cantarse a sólo, pero con una escritura musicalmente sobria y nada parecida a la escritura riquísima de las Arias. Si ésta consta de dos estrofas breves, como cuartetos por ejemplo, la segunda se repite con la misma melodía de la primera. Cuando esta Introducción es también polifónica, siempre la canta menos número de voces que el estribillo.

El ESTRIBILLO por su parte, como declamos, luce normalmente todas las galas. Cantan todas las voces, alternan con los solistas, éstos dialogan entre sí, puede haber cambios de compás y de movimiento, se puede repetir algún fragmento, etc. Parte de él, la más significativa, se volverá a repetir tras cada copla para dejar buen sabor de boca a los oyentes.

En las COPLAS caben también muchas fórmulas. Pero lo más frecuente es que sean cantadas por un solista, o todas por el mismo, o por varios solistas que pueden ser a su vez de la misma cuerda (sopranos lo más frecuente), o de tesituras diferentes. Y, salvo raras excepciones, cada copla repite la música de la primera.

Ni que decir tiene que son las abundantísimas ARIAS los fragmentos melódicamente más ricos de todos, con rápidos giros, con subidas y bajadas, con pasos cromáticos, con valores ornamentales de rápida ejecución, y con frecuentes intervalos nada fáciles de entonar.

IV. EL SIGLO XIX: EL OCASO DEL VILLANCICO BARROCO

Es muy difícil opinar válidamente en esta materia, pero tenemos la impresión de que las causas principales de que un género tan rico y tan fructífero como el del villancico barroco llegue a desaparecer antes de la mitad del siglo presente son más poéticas que musicales, porque en verdad la música va evolucionando muy lentamente e incluso enriqueciéndose en algunos aspectos; pero la letra va cayendo en un absoluto empobrecimiento que la llevará a consumirse por agotamiento, habiendo casos de letras verdaderamente irrisorias y risibles sustentadas por estructuras musicales muy dignas.

"Monseñor Anglés... piensa que fue gracias al halo de Frco. Javier García ("El Espofoleto") en pro del puritanismo litúrgico de la música en la iglesia que las catedrales españolas abandonaran poco a poco la práctica de cantar los villancicos con texto vulgar en los maitines de las festividades principales, introduciendo el canto de los responsorios figurados con texto latino, el mismo de la liturgia del día"⁽⁹³⁾.

Y un estudioso del mismo Javier García comenta los que verdaderamente parecen fenómenos contradictorios en su labor de compositor: por un lado fue un autor moderno que, al decir del mismo Anglés, "acabó con la venerada tradición clásica española"; opinión que tal vez no sea muy justa, pero encierra la gran verdad de la indiscutible influencia que el fuertemente italianizado "Espofoleto" ejerció sobre toda la música eclesiástica española. Mas, por otro lado, como comentábamos antes, volvió a la antigua y casi olvidada norma de los responsorios de maitines en lengua latina y con el texto litúrgico, fenómeno que muchos califican de "paso atrás"⁽⁹⁴⁾.

Sea de ello lo que fuere, es un hecho absolutamente cierto que los villancicos no iban a seguir cantándose en los maitines, sino intercalados entre las diversas partes de la misa o en otro momento oportuno. No es por tanto que los maestros dejaran de componer villancicos, pero éstos ya no serían iguales en adelante, dejando de tener su primordial importancia.

El momento exacto en que el cambio ocurrió es imposible de fijar, pues varió según las circunstancias particulares de cada iglesia. En cualquier caso, sólo en pocos lugares el canto de los villancicos castellanos de maitines llegó al segundo cuarto del XIX, y sólo en contadísimas catedrales se siguieron cantando después de 1830.

A las circunstancias expuestas deben sumarse las de tipo económico que acabaron a lo largo del siglo con las capillas de música de numerosas instituciones cargadas de tradición. Es verdad que la vida de los músicos eclesiásticos, desde el maestro al último ministril, nunca había estado llena de perspectivas espléndidas; pero es que ahora, en muchos lugares, llegó a hacerse insostenible.

Y comenzó así la larga serie de medidas re restrictivas que, con más o menos propiedad, suelen calificarse como "desamortizaciones". Únicamente faltaba, para que todo se complicara aún más, la invasión francesa y el comienzo de la lucha por la independencia, no mejorando la situación ni siquiera con la vuelta al trono de Fernando VII, a pesar de ser bien recibido por los medios eclesiásticos.

Como se ve, el panorama es absolutamente desalentador, sin que cese de empeorar conforme avanza la centuria: "Al iniciarse la década de 1830 apenas quedaba nada de la brillantez de los años pasados en las capillas de música. Algunas veían próxima su total desaparición; otras estudiaban aún el mejor modo de contentar a sus músicos sin gravar demasiado los depósitos catedralicios"⁽⁹⁵⁾.

Por si faltaba poco, algunas capillas que lograron llegar con alguna vitalidad a mediados del siglo, debieron plegarse a las exigencias del Concordato de 1851 que, además de reducir el número de sus componentes, impuso la obligación del sacerdocio, donde antes no existía, para los maestros de capilla; con esta medida se consiguió que muchas iglesias antaño ilustres por la calidad de sus tradiciones musicales, hubieron de contentarse con eclesiásticos de formación musical mediocre.

(93) Cita de LOPEZ CALO en la Nota de la p. 168 de "La música religiosa en el barroco español". El mismo musicólogo se ha ocupado más extensamente del tema de la decadencia que comentamos, así como de sus complejas causas en "Barroco-estilo galante-clasicismo", pp. 3 a 29 de las citadas *Actas del Congreso Internacional de Salamanca*. Especialmente interesan las pp. 12 a 16.

(94) J.J. CARRERAS LÓPEZ: *La música en las catedrales en el s. XVIII. F.J. García (1730-1809)*, Zaragoza, Institución "Alfonso el Magnánimo", de la Diputación Provincial, 1983.

(95) M.^a Pilar ALEN: "Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII". En las pp. 39 a 49 de las *Actas del Congreso Internacional de Salamanca*. El texto aducido, en la p. 43. Pero la especialista se esfuerza en demostrar que la situación no ha empeorado de repente, sino que no hace más que culminar un proceso que viene de muy atrás: "Las guerras [anteriores] con Francia e Italia incidieron negativamente en la economía nacional. Para poder costearlas Carlos IV tuvo que recurrir a los Cabildos de las catedrales, perjudicando con ello la situación de todos los que dependían de esos depósitos catedralicios" (Ibidem).

Entre unas cosas y otras, el espectáculo que ofrecía la música eclesiástica de comienzos del siglo XIX no era demasiado propicio para optimismos. He aquí cómo resume el estado de cosas el artículo ya citado de J. M^a Llorens:

“El primer cuarto de siglo se caracteriza en unos por un constante respeto a las tradiciones antiguas, y en otros por un creciente afán hacia formas más libres en contradicción con el verdadero espíritu litúrgico. Sigue luego el desconcierto total a raíz de los sucesos políticos y sociales que afectaron a la economía de las iglesias, conventos y capillas musicales”⁽⁹⁶⁾.

Los resultados prácticos de esta situación descrita no se hacen esperar; y así, en tiempos del ilustre Francisco Asenjo BARBIERI existen nada menos que veintitrés catedrales sin Maestro de Capilla titular “y las Colegiatas todas carecen también de él; cuando es bien sabido que en tiempos anteriores esas mismas iglesias poseían muy buenos maestros”⁽⁹⁷⁾.

Apresurémonos a recordar que, por fortuna (y es un hecho comprobado que ya en el vol. I tuvimos ocasión de comentar), nuestra granadina Capilla Real fue de los templos en que la capilla de música, aunque no alcanzó ni siquiera los albores del siglo XX, pudo continuar celebrando las solemnidades acostumbradas con una cierta dignidad hasta bien entrada la segunda mitad del XIX. Desde luego, por lo que afecta a nuestro tema central de los villancicos barrocos, fue de las instituciones que más tiempo tardaron en abolirlos, no sabemos si para bien o para mal. El hecho es que hasta 1830 se siguieron imprimiendo las letrillas en la forma acostumbrada durante los dos siglos anteriores y el maestro interino Antonio Luján, el último maestro de la serie que comenzara con Bernardino de Figueroa, fue un epigono ilustre en la composición de los villancicos tradicionales y, a la vez, un iniciador de las nuevas formas que imponen la vuelta a los responsorios latinos.

Y aquí podíamos poner punto final a nuestra historia. Pero como es cierto, según acabamos de ver, que, a pesar de todo, aún siguen componiéndose villancicos al estilo anterior durante más o menos años de este siglo XIX según cada caso particular, bueno será que terminemos dando algunas noticias de ellos, para cerrar el apartado rápidamente.

Lo más aparente, como hemos dicho ya, es que la orquesta que acompaña al canto se enriquece y amplía cada vez más, mientras va desapareciendo el sistema del continuo y mientras va ampliándose igualmente el campo de las influencias extranjeras que ya no llegan sólo de Italia, sino también de Francia y Alemania. Lo de la ampliación del conjunto instrumental es algo evidente, y las necesidades orquestales de los villancicos de principios del XIX se parecen ya mucho a las necesidades de las obras románticas para orquesta y coros. Si no supiéramos que las Capillas de música disponían de pocos elementos en cada “cuerda”, nos sorprenderíamos pensando lo que sería un villancico para doble coro de 8 voces, con violines, clarinetes, trompas, trombón y órgano; e incluso flautas u oboes y violas y violoncelos. Y villancicos así se compusieron muchos en los primeros treinta años del ochocientos. Mas no todo es tan positivo, ni mucho menos.

Las formas son cada vez más libres, y sobre todo, según palabras de SUBIRA, “el respeto litúrgico deja bastante que desear”⁽⁹⁸⁾. Las reminiscencias profanas son cada vez más abundantes, con el evidente resultado de una general falta de inspiración verdaderamente religiosa con cuyo tono no supieron acertar ni siquiera algunos teóricos que advirtieron el mal evidente y proclamaron públicamente la necesidad de ponerle pronto remedio. Así pudo decir un crítico, y el texto es significativo por referirse al tema navideño, que se escribían misas de Navidad “que hacen llorar y oficios de difuntos que hacen reír”. [Y otro dijo que]

“la mayor parte de las iglesias hispánicas se hallaban infestadas por una falange de malos

(96) P. 1763, vol. III, del *Diccionario de H.^a Eclesiástica de España*.

(97) En las pp. 29-30 de su discurso sobre *La música religiosa*.

(98) En la p. 736 de la *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*.

compositores cuyas letras sólo tenían de religiosas el nombre, la letra encadenada a ellas y el lugar donde se oían"⁽⁹⁹⁾.

Mas Subirá ya se refiere a unos tiempos que no nos interesan por demasiado tardíos. La verdad es que en los primeros años no faltaron los buenos músicos, aunque ciertamente las circunstancias aludidas antes redujeron mucho su número. En realidad, los compositores de principios de siglo habían bebido la inspiración en los maestros del XVIII y más o menos siguen sus pasos en cuanto a estructuras, número de voces, formas de policoralidad, etc. Y son precisamente ellos, a los que podemos llamar "epígonos del setecientos", los que vieron el fin del género de nuestro interés. Compositores como el antes aludido y famoso Españolito; o Jaime Balius, tan ligado a nuestra Capilla Real desde su puesto de maestro en la catedral cordobesa; o Pedro Aranaz, o José Pons, etc., etc. Cuando años más tarde ocuparon el magisterio de capilla los Hilarión Eslava y sus contemporáneos, la suerte estaba ya echada. Se iban a seguir componiendo obras de tema navideño, pero ya para siempre alejadas en su estilo e incluso en su estructura literaria de nuestros villancicos barrocos. Se compondrán en adelante oficios latinos para maitines, o misas llamadas "pastorelas" para la nochebuena, durante las cuales se interpretaban estas composiciones castellanas citadas ahora y que ya eran "otra cosa" bastante diferente.

De todas formas, también sería exagerado pensar que entre aquellos "compositores malos" a que Subirá se refiere iban a estar absolutamente todos los de aquellos años siguientes; pues si bien es cierto que muchos no "dieron la talla", otros —como el mismo H. Eslava a quien acabamos de citar— por lo menos supieron ver el peligro grave al que estaba abocada la música religiosa si se la dejaba resbalar por la corriente ambiental y dieron a tiempo la oportuna voz de alarma; y esta voz tendría la virtud de sembrar una semilla de rectas intenciones que, andando el tiempo y ya en pleno siglo XX, llevaría a la música y a todo el arte eclesiástico en general a un nuevo resurgir vigoroso y estéticamente purificado.

Como un modelo de recto sentir sobre lo que esta música debe ser siempre, vamos a cerrar esta ya larga Introducción con unas solemnes declaraciones del último de los compositores nombrados. Son frases solemnes, como si de un sentido y sincero "manifiesto" se tratara, y en las que está patente un sereno equilibrio de la mejor ley:

"Queremos la expresión religiosa que debe caracterizar la música del templo; y para ella admitimos todos los recursos del arte y todas las formas, por diversas que ellas sean. Sólo rechazamos de la iglesia toda música que nada exprese, o que exprese sólo lo que no debe y sea impropio de los sentimientos religiosos. Somos contrarios a las opiniones extremas. Creemos errónea la opinión de aquellos que quieren que se adapte el género de imitación "a la Palestrina" como el "nom plus ultra" de la perfección de este ramo. Reprobamos también el extremo opuesto, practicado por muchos maestros modernos, que consiste en escribir para iglesia no sólo música teatral, sino también el género bufo. Nosotros, que apreciamos justamente el mérito de ... [varios grandes maestros: Mozart, Rossini...] que han compuesto algunas piezas religiosas muy dignas de sus relevantes talentos, rechazamos otras de este mismo género y compuestas por dichos autores, porque son completamente teatrales. Queremos también que los pensamientos del género religioso no tengan reminiscencias profanas, correspondientes a la música dramática ni a la popular. Queremos igualmente que se alejen del templo esos giros candenciales que se oyen todos los días en el teatro al fin de los períodos melódicos. En fin, queremos música de verdadero carácter religioso, que no recuerde a la música profana por sus ideas, por sus ritmos, ni por su estructura"⁽¹⁰⁰⁾.

(99) *Ibidem*, p. 738.

(100) H. ESLAVA: *Lyra sacra hispana*. Gran colección de obras... dirigidas por... Madrid, M. Martín Salazar, sin fecha. El texto transcrito, en la p. 40.



7

Aria A Solo Al Nacim^{to}

Con Viol. y Tromp^{as}

Que dice

Prezioso Niño mio

Año de 1786.

ferrias
J



**CARACTERES MUSICALES DE LOS
VILLANCICOS BARROCOS NAVIDEÑOS
EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA**



Tras haber estudiado en el apartado anterior los caracteres universales del género, aquí sólo se pretende destacar los rasgos particularmente inherentes a los villancicos granadinos de la colección navideña que estudiamos. Será, pues, suficiente ir enumerando los rasgos musicales que personalizan este rico material conservado en el Archivo de la Real Capilla.

Para mayor claridad desde el principio, indicamos esquemáticamente los puntos que vamos a desarrollar:

1. Las voces
2. Los instrumentos
3. Tonalidades, tiempos, matices y otros aspectos gráficos y expresivos
4. Lo culto y lo popular: Relaciones mutuas.

1. LAS VOCES

La polifonía es, por supuesto, la norma habitual de estas composiciones. Y como era también de esperar, el carácter predominante de tal polifonía es la utilización de un coro reducido a base de las cuatro voces tradicionales: tiple, alto, tenor y barítono o bajo ("bajete" se le llama en algún caso). Con muchísima frecuencia, se agrega la intervención de un solista. Así tenemos, en concreto, que los villancicos más numerosos son los

SETENTA Y CINCO PARA CUATRO VOCES,
y los SETENTA Y CUATRO PARA CUATRO VOCES Y SOLISTA.

El gusto por la POLICORALIDAD, tan característico del barroco musical como antes exponíamos, no podía dejar de reflejarse aquí también. Aunque con frecuencia se trata de una policoralidad un poco falsa, pues rara vez cantan de forma más o menos independiente más voces de las cuatro básicas que acabamos de citar. En realidad, cuando se habla de DOS COROS, el CORO PRIMERO suele estar constituido por uno o más solistas que van desgranando su canto en alternancia con el CORO SEGUNDO, el verdadero coro polifónico. Es cierto que otras veces solistas y coro completo se unen en un mismo canto pudiendo dar la impresión al poco experto de una polifonía riquísima. Sin embargo, casi siempre las voces se doblan unas a otras, de modo que, por ejemplo, el tiple solista canta la misma melodía que los tiples del coro; e igual sucede con los altos, tenores y bajos. Hasta tal punto es cierto esto del "doblete", que, con frecuencia, una de estas voces ni siquiera llega a escribirse completa, sino que se consigna en la partícula o partitura algo semejante a esta expresión: "Canta al unísono con tal o cual voz del Coro Segundo". Verdaderamente hay casos clarísimos de villancicos a ocho o diez voces en que, durante estructuras completas, cada una de las voces del Coro Segundo se limita a cantar con toda exactitud las mismas notas que las voces correspondientes del primer Coro. En las partituras que transcribimos en el siguiente apartado pueden verse dos o tres casos clarísimos del fenómeno que explicamos y que nos ha excusado de transcribir los dos coros, dando cuenta del caso en alguna nota explicativa.

De todas formas, el hecho es que en la Colección granadina también puede hablarse de policoralidad frecuente, existiendo en concreto

SETENTA Y CUATRO COMPOSICIONES A OCHO VOCES,
CUARENTA Y UNA A SEIS,
VEINTINUEVE A SIETE
Y CUATRO A NUEVE VOCES.

Con una voz menos de lo que se considerará más habitual, o sea, A TRES VOCES existen en el Archivo TREINTA Y CUATRO COMPOSICIONES.

Destaquemos también, aunque sea un poco a la inversa, el gusto de la época por el CANTO CONFIADO A UN SOLISTA, buscando únicamente el lucimiento de su bien dotada voz. Incluso la misma frecuente estructura de semejantes obrillas, a base de Recitado y Aria, nos dice el claro parentesco de ellas con la música escénica tan en boga por obra de la influencia italianizante. En la Capilla Real se conservan hasta VEINTICUATRO VILLANCICOS NAVIDEÑOS CANTADOS A SOLO.

Con frecuencia, la voz solista se “abriga” con otra, cantando ambas a dúo. Es el caso de los DIECIOCHO VILLANCICOS A DOS VOCES de nuestra Colección.

Más para finalizar la exposición sobre estos datos numéricos tan puntuales, debe hacerse enseguida una advertencia práctica que me parece de la mayor importancia. A saber, que el cómputo total de estas composiciones navideñas clasificadas por su estructura vocal no se corresponde exactamente con el número de villancicos de la Capilla Real cuya música conocemos “completa” por conservarse manuscrita en nuestro Archivo. Esto necesita una explicación. Sucede que en los recuentos que acabamos de hacer en estas páginas precedentes se han incluido también muchas obras de las que, sin conservarse papeles musicales manuscritos —ni partituras ni partecelas—, sí conocemos bien su estructura musical por transmitírnosla aquellos pliegos impresos por los que conocemos la estructura literaria. No es que sea habitual este fenómeno, pero algunas veces ocurre que tales datos musicales se hallan reflejados allí y, en consecuencia y pensando que merecen una fiabilidad completa, no podíamos por menos que tenerlos en cuenta en nuestro cómputo. Puede resultar extraño, pero, en concreto, estos datos sobre estructuras musicales no suelen faltar en los pliegos de los tiempos finales, a partir de 1781, cuando precisamente la decadencia literaria es más evidente.

RESUMIENDO ahora, antes de pasar al siguiente punto, insistamos en que, nos guste o nos desagrade, la nuestra no es, por lo común, una polifonía muy rica; en ella se buscan ante todo el colorido y la alternancia de las voces en sus aspectos puramente melódicos, más que en la complejidad armónica y contrapuntística, sin que ésta última sobre todo pueda decirse que esté por completo ausente. Y tampoco pensamos que esto nos pueda permitir hablar de cierta pobreza polifónica precisamente en nuestra Capilla Real, tratándose más bien de un fenómeno general debido a los gustos específicos de la época y el género. De esta forma, no es extraño que una voz repita la misma o casi idéntica melodía que acaba de ser cantada por otra, sólo que lo hacen ambas de forma alterna o sucesiva; en cierto sentido puede hablarse incluso de un intento, no muy conseguido a veces, de contrapunto imitativo. Pero de todas formas, hay casos en que el esquema melódico se repite tan reiterativamente por las voces todas, incluso al unísono, e incluso por el conjunto instrumental, que el resultado final se haría algo pesado, de no ser por la variedad que le prestan la diversidad tímbrica y los matices, que adquieren en estos casos gran importancia. (Como ejemplo práctico del fenómeno que comentamos, puede verse la segunda parte del villancico transcrito entre las partituras incluidas en las páginas siguientes “A Belén han venido / unos neglillos”).

Por lo que respecta a cada una de las voces, subrayemos también diversas particularidades. Así, al estudiar la voz de ALTO o contralto, llama poderosamente la atención, a quien está muy acostumbrado al estilo de nuestro tiempo, la tesitura extrañamente baja en que dicha voz suele desenvolverse. Ese tono demasiado grave para nuestros usos se explica por tratarse en la época de una voz de adulto, no voz blanca, ni de niño ni de mujer. Era como una especie de “contratenor”, tan frecuente en épocas renacentistas. Este es un fenómeno muy a tener en cuenta si se quiere “montar” en nuestros días alguna de estas obras, pues puede originar ciertas dificultades de adaptación en cantores no muy especializados.

En cuanto a lo que podríamos denominar la PROPIEDAD EN EL EMPLEO DE LAS DISTINTAS VOCES SOLISTAS, ésta suele estar bien conseguida en general. Así, los solistas TIPLES suelen cantar el papel de beatas, viejas, campesinas, pastorcillas y mujeres más o menos cualificadas, de acuerdo con su timbre específico. Y con mayor propiedad aún se desenvolverán llevando todo el peso de la composición en los villancicos llamados “de seises”, en los que ellos son personalmente los protagonistas principales. Igualmente pueden cantar cualquier Copla en los casos de composiciones puramente líricas, carentes por tanto de exigencias “costumbristas” particulares.

El TENOR y el ALTO o contralto pueden cantar muy bien cualquier clase de Introducción, siéndoles especialmente apropiadas aquellas que narran situaciones en donde las Coplas exigen las voces infantiles de los seises-sopranos. Se consigue así la deseada y acostumbrada mayor riqueza en la variedad. Y al contralto en concreto puede irle, además, como anillo al dedo el timbre indefinido de alguna que otra vieja beata cargada de años y achaques.

El BAJO, por su parte, se reserva para aquellos solos “dichos” por personajes que revisten mayor autoridad, mayor gravedad doctrinal o simplemente una exigencia de mayor experiencia de la vida. También el papel de “rústico muy rústico” (caso, por ejemplo, del Patán en el villancico transcrito “Yo vengo esaforao”) le va estupéndamente, o el de alcalde, como hombre de peso, o el de mayoral de los pastores, etc.

En otros casos lo que se busca es únicamente el contraste de timbres entre las voces solistas que se van alternando en las coplas; sin olvidar los casos nada infrecuentes, aunque sea difícil precisarlos con exactitud a la distancia de nuestro tiempo y sin documentación alguna que nos oriente en tal sentido, de aquellas obras, o aquellas partes más o menos extensas de ellas, que están pensadas “a la medida” de los cantores concretos de los que el compositor disponía en cada caso, pues no todos estarían bien capacitados para desenvolverse dignamente como solistas, sobre todo no habiendo mucho material humano donde escoger, como solía ocurrir las más de las veces.

Si nos estamos refiriendo a la interpretación fundamental de las voces solistas como elementos que casi nunca faltan alternando con el coro general en Coplas o Introducciones o Estribillos dialogados —bastante frecuentes también—, mayor relieve tienen aún dichas voces cuando llevan todo el peso de una composición, como es el caso de los villancicos contruidos exclusivamente con Recitado y Aria, cada vez más numerosos a medida que pasan los años. Ya decíamos más arriba que en ellos todo estaba escrito en función del lucimiento del cantor correspondiente. Pues bien, queremos subrayar ahora que en algunos casos las partituras que describimos están tan llenas de melismas, pasos difíciles, saltos y mordentes y otras florituras más o menos procedentes del gusto por el incipiente teatro musical a la italiana, que necesariamente tenemos que concluir que la calidad técnica de tal o cual cantor concreto al que se le encomendaba su interpretación debía ser superior y fuera de toda duda.

Aún podemos subrayar otros fenómenos antes de pasar al punto siguiente. Como el recuerdo forzoso al motete renacentista que nos viene a la mente cuando encontramos algún caso interesantísimo de un solista que conjunta su voz con la polifonía de todo el coro “diciendo” una letrilla diferente de la cantada por el conjunto (véase un caso así en la partitura transcrita “Yo vengo esaforao”, concretamente en el Estribillo, donde el bajo solista canta su alegría con absoluta naturalidad, inhibiéndose de las palabras con que el coro expresa semejante sentimiento).

O como el caso de magnífica expresividad anímica que podemos observar en villancicos como el titulado “Ahora llegan dos pastores” (también transcrito íntegramente en su lugar, en las páginas siguientes). Cualquiera oyente, incluso el menos especialista, puede percibir cómo la música se adapta perfectamente al espíritu de la letrilla completa en sus diversas partes. Cantan dos bajos solistas representantes el uno del filósofo Demócrito, y de Heráclito el otro. La misma tonalidad y el ritmo están en cada caso perfectamente acordes con el espíritu ya optimista o muy pesimista de cada personaje; y las expresiones de risa (“ha, ha, ha...”) o de llanto (“hui, hui, hui...”), en perfecta alternancia, debieron hacer las delicias de los sencillos oyentes que asistieron en la Capilla Real a los Maitines navideños de 1815.

Lástima que no podamos seguir particularizando casos concretos especialmente acertados y más o menos originales. Sólo considerar, a propósito de los ejemplos propuestos y de otros muchos posibles, cómo

en medio de la mayor o menor monotonía general de un estilo no especialmente lleno de "genialidades", de pronto puede saltar la chispa, encontrándose uno con sorpresas muy llamativas y sorprendentemente agradables, con las que se demuestra en todo caso la injusticia que cometen quienes pretenden quitar absolutamente todo mérito a este género musical en el que, por supuesto, no todo es de primera categoría, como hemos sido los primeros en reconocer a lo largo de este amplio trabajo.

2. LOS INSTRUMENTOS

También en el estudio de este aspecto nos atenderemos sólo a los datos más significativos y concretos de nuestra Colección, por muy interesante que pudiera resultar un estudio más amplio, pero fuera de lugar aquí. Mas sin que prescindamos completamente de recordar algunas generalidades imprescindibles.

Así, el hecho absolutamente inatacable de que la música instrumental, por muy en auge que estuviera, había de considerarse como algo de importancia secundaria en el templo, en donde siempre debía estar al servicio del texto. Es posible que tal principio no se respetara en muchas ocasiones, y más aún sabiendo que estamos acercándonos a la época romántica, cuando generalmente los términos se van a invertir para ser reina soberana la orquesta. Pero la teoría estaba clara y todos los maestros eclesiásticos la conocían perfectamente:

"En cualquier composición eclesiástica, o profana, hágase cargo el compositor, que lo principal de ella son las voces, y que los instrumentos no son más que un adorno que se añade..."⁽¹⁾

O el fenómeno, natural y explicable en cierto modo, de que los maestros seguían poniendo más empeño en demostrar sus conocimientos técnicos sobre el arte polifónico cuando componían obras sin acompañamiento orquestal alguno, o sólo con órgano o alguna clase de acompañamiento-continuo más o menos elemental. Caso que en nuestros villancicos no se da ni una sola vez, como por otra parte sucede también en todas las Colecciones de todos los Archivos, ya que como venimos explicando, no constituye la nuestra ninguna excepción especial.

Sobre instrumentos concretos, subrayemos de entrada que los que no faltan en ninguna ocasión son LOS VIOLINES. Y suelen intervenir en todas y cada una de las partes, por lo que podemos concluir que son verdaderamente imprescindibles. A este respecto, y por lo que tiene de muy especial, llamamos la atención sobre las Copias del villancico de E. Redondo "Pastores, a las cabañas" (transcrito completo en el Apartado de las Partituras), pues ellas constituyen una clara excepción a lo que decimos, toda vez que los violines, que sí intervienen en el resto de la obra, ceden su sitio a las flautas en su interpretación.

Como es habitual desde los años finales del siglo XVII, cuando nuestros compositores comprendieron que los violines no eran instrumentos que se debieran contentar con doblar las voces de la polifonía, éstos juegan casi siempre un papel de gran riqueza con personalidad propia y una independencia por lo menos relativa. Sin duda son ellos quienes en la mayoría de las ocasiones dan a nuestros villancicos el calor y el color que les es propio en cada caso. Apenas dejan de intervenir en ningún momento y, más que nunca, se hacen imprescindibles en Introducciones, Interludios y cadencias finales. Es cierto igualmente que, con gran frecuencia, las partes de los violines primeros se diferencian muy poco de las destinadas a los segundos, cantando al unísono en infinitas ocasiones; muy frecuentes son también los pasajes en que ambos tocan sólo a la distancia de una tercera, o una sexta; y poco más; sólo los compositores que siguen escribiendo villancicos bien entrado ya el siglo XIX, caso Antonio Luján, parecen permitirse mayores "libertades" armónicas y una mayor, aunque siempre relativa, independencia con las melodías del coro o los solistas.

(1) En el trabajo de A. MARTIN MORENO "Algunos aspectos del Barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)". En *Anuario musical*, vol. XXXI-XXXII. Barcelona, 1979. Son palabras del propio Valls reproducidas por el musicólogo en la p. 184, Apéndice I.

Como no podía ser menos, el otro instrumento que absolutamente nunca puede faltar es el destinado a hacer el "acompañamiento", "bajo", o "continuo". Lo que verdaderamente ya no es fácil es determinar a qué instrumento concreto se le atribuye esta función al ser interpretados los villancicos en la Capilla Real. Sabido es que, si bien lo más propio es que acompañara un instrumento polifónico, ello no siempre era posible por faltar en ocasiones el ministril adecuado o especialista. En la Capilla Real creemos que no hubo especiales dificultades para que el instrumento acompañante fuera EL ARPA, uno de los más propios para el caso y de los más habituales en todas las grandes iglesias de España. Decimos esto, porque en las Actas Capitulares hemos encontrado, durante estos años, alusiones clarísimas al arpa y a los buenos arpistas de la institución.

¿Y EL ORGANOS? Sinceramente, creemos que en la ejecución de nuestros villancicos navideños no intervenía el "rey" de los instrumentos. En primer lugar, porque no era lo normal a estas alturas del setecientos; y además, porque los villancicos navideños se cantaban en una tribuna bajo el coro alto, donde el órgano estaba situado; demasiado lejos para poder ayudar bien a las voces en su trabajo, y sin posibilidad alguna de que el organista pudiera seguir las evoluciones del maestro "echando el compás".

Es cierto que también podía ser instrumento acompañante el violón, a pesar de su imposibilidad de ser polifónico. Pero no debe ser ninguna casualidad que entre nuestras partecelas y partituras sólo exista una en la que se diga expresamente que el acompañamiento lo ejecuta un "violón con sordina". Se trata, además, de una composición del maestro madrileño A. Rodríguez de Hita que ni siquiera es seguro que llegara a ejecutarse en nuestra Capilla⁽²⁾.

Las TROMPAS (o corni) son otros de los instrumentos que raras veces faltan en nuestra Colección. Es verdad, desde luego, que no tocan constantemente, siguiendo en esto el consejo de los principales teóricos barrocos que, conociendo la dificultad de tales instrumentos por lo delicado de su afinación y lo estridente de su sonido, recomiendan frecuentes descansos a los ministriles que los manejan y a los maestros que para ellos escriben. Por lo general se limitan a marcar con sonidos contundentes los acordes de tónica y dominante. Cuando las dos trompas no tocan al unísono, caso frecuentísimo, interpretan a la distancia de una tercera, una sexta o una octava completa. Los CLARINES podían sustituir perfectamente a las trompas y de hecho lo hacían con frecuencia, pudiendo decirse de éstos lo mismo que de aquellas. En este sentido, queremos referirnos a un curioso y aislado caso en que, en un villancico no navideño, sino a la Virgen, actúan juntas las trompas con los clarines. Pues bien, es revelador que los clarines primeros tocan siempre exactamente las mismas notas que las trompas primeras, y los segundos igual que las segundas trompas, limitándose literalmente a doblar los unos a las otras.

Habría que añadir que tanto trompas como clarines llevan con frecuencia en nuestras partecelas una afinación diferente a la del resto de los instrumentos. Por lo visto, variar tal afinación era cosa fácil, valiéndose los ministriles de una especie de canuto metálico que hoy se conoce con los nombres de "tono" o "tonillo" y que, aplicándose a la embocadura, alargaba el tubo bajando su afinación.

En algunos casos, mas no demasiados de todas formas, nos encontramos con un nuevo instrumento acompañante: EL BAJÓN. Lo más frecuente es que se hable de un bajón únicamente, y en este caso se limita a su papel propio de acompañamiento, siempre cercano a la voz del bajo del coro o del bajo solista al que en alguna ocasión puede doblar. Subrayemos como muy curioso el caso del villancico de Jaime Balus que transcribimos completo y titulado "Ahora llegan dos pastores": El bajón se limita en esta partitura a doblar nota por nota al bajo del coro y sólo actúa cuando éste lo hace; no tocando sin embargo durante los largos solos que corresponden también a voces de bajos diferentes.

Otras veces, los bajones son dos, tocando entonces con más independencia de las voces, sin dejar nunca de moverse en su papel de meros acompañantes. En casos aislados actúan como sustitutos de las trompas, comportándose en todo como ellas, más o menos.

(2) Sabido es que la escritura de la parte dedicada al "continuo", si éste lo realiza un instrumento polifónico, como es el caso más frecuente, puede ir ilustrada o no con todas las notas de tal polifonía. Es lo que se llama el BAJÓ CIFRADO. Entre nuestros papeles los hay también cifrados, por supuesto; pero no es éste el caso más frecuente. Se supone que el intérprete correspondiente ya sabía en cada caso los acordes que debía reproducir sin que se le indicaran minuciosamente. En todo caso, la escritura del cifrado, más o menos completo, o su ausencia dependía precisamente del mayor o menor grado de pericia y conocimientos técnicos del ejecutante. Ni que decir tiene que en las partituras transcritas más adelante, caso de que existiera el bajo cifrado, lo hemos reproducido con la mayor exactitud.

Otros instrumentos fueron teniendo sitio en las orquestas eclesiásticas para la interpretación de los villancicos a medida que el Barroco musical iba tocando a su fin: FLAUTAS, CLARINETES, OBOES, TROMBONES y TIMBALES. Es muy significativo que todos ellos, mas una VIOLA, se integren en las composiciones que nuestro último maestro, Antonio Luján, escribió para sustituir con responsorios latinos a las letrillas castellanas caídas ya en desuso. Nos estamos refiriendo a tiempos que promedian ya el siglo XIX, pues dichas obras van todas fechadas en 1841 exactamente. Pero la verdad es que Clarinetes, Flautas y Oboes —los dos últimos sobre todo— no constituyen ninguna novedad. En realidad, aunque a veces aparezcan juntos, son instrumentos intercambiables que pueden sustituirse mutuamente con facilidad. Incluso la flauta puede sustituir al oboe, aunque no parezca práctica muy frecuente ("Oboe o Flauta", dicen las partituras del villancico transcrito de Rodríguez de Hita "Oye, pues, divino Amor"). Las Flautas, por su parte, pueden, en alguna obra ya citada, ser único instrumento acompañante en Coplas que se quieren expresar con especial dulzura y suavidad, callando incluso los violines, constituyendo éste un caso verdaderamente excepcional; sin olvidar alguna otra ocasión, muy aislada también, en que el compositor autoriza de forma expresa que los violines puedan ser sustituidos por los oboes al no tratarse de unas líneas melódicas excesivamente adornadas y ricas.

Y terminamos la relación citando los dos instrumentos menos frecuentes: Trombones y Timbales. De los últimos, sin embargo, encontramos un uso nada tardío en un villancico escrito en pleno setecientos por el organista Esteban Redondo. La intervención de tales instrumentos de percusión es importante a lo largo de toda la composición, jugando exclusivamente, como era de suponer con los saltos de tónica a dominante; al llegar a las Coplas los timbales callan, como suelen callar en su caso los trombones; sin duda, se trata de propiciar un clima más apto para el sosegado lucimiento y la fácil audición de los solistas.

3. TONALIDADES, TEMPOS, MATICES...

No creemos necesario insistir más en que la ARMONIA de los villancicos con letrilla castellana es, en general, bastante simple, y a ella podrían perfectamente aplicársele las palabras del musicólogo refiriéndose a toda la música del XVII en España:

"... era una armonía esencialmente consonante, a base de acordes en posición natural o en su primera inversión... Este conservadurismo se veía agravado en modo considerable por la ausencia, casi total, de modulaciones, al menos a tonos un poco alejados. En la base de todo esto se encontraba la concepción modal... En la música religiosa, desde luego, su dominio fue total durante muchos años... Lo cual llevaba consigo que las composiciones tuviesen que atenerse estrictamente al modo en que estaban escritas. Por raro que ello pueda parecer, este concepto no sólo imperaba en las obras en latín, sino incluso en las escritas sobre texto en vulgar. Y, de todas formas, aunque en éstas el concepto de modo no se llevaba con el mismo rigor que en las latinas, no cabe duda que la tradición de la unidad modal de cada composición pesaba demasiado, por lo que las modulaciones son en ellas también escasas y siempre, o casi siempre, a tonos vecinos"⁽³⁾.

Todo está dicho aquí perfectamente. Llega a tales extremos la simpleza armónica y tonal de los villancicos, que el menos experto descubre que hasta las alteraciones de bemoles y sostenidos son muy escasas, incluso en la clave o armadura. Por supuesto, predominan los modos mayores y el mismo Do mayor es frecuentísimo. El carácter generalmente alegre de estas melodías —no olvidemos que estamos en la época del predominio melódico—, así como su estrecho parentesco con las más simples músicas del patrimonio popular, creemos que son también dos argumentos de peso para terminar de explicar el fenómeno de su escasa complicación armónica y modal. De todas formas, no conviene tampoco generalizar demasiado, pues

(3) Palabras de LOPEZ CALO en el ya citado vol. 3 de la *Historia de la música española*, pp. 77 a 80.

el examen mismo de las partituras que presentamos más adelante puede deparar al experto algunas sorpresas no esperadas en estos campos.

El paso de una a otra tonalidad sólo se da claramente, si es que se da, entre partes muy bien diferenciadas de una composición: entre Introducción y Coplas, por ejemplo, o entre Coplas y Estribillo, o entre Recitado y Aria, etc. La verdadera modulación pasajera es menos frecuente aún, salvo en algunas obrillas cercanas ya a los años finales del género, que son precisamente los que coinciden con una mayor riqueza instrumental, como decíamos, y armónico-modal.

Hablando ahora de algunos *aspectos gráficos y expresivos*, señalemos que en nuestras partecelas y partituras el TEMPO de cada parte de la composición suele aparecer señalado con claridad y generalmente con su nombre italiano, como mandan los cánones de la mayor corrección: Allegro, Andantino, Adagio... No faltan, sin embargo, casos de un uso menos estricto y académico: Alegre, Suelto, Brillante, etc. Con cierta frecuencia el buen sentido musical del director deberá elegir el término adecuado entre más de uno posible, pues sucede en ocasiones que, mientras una partecela dice "Allegro", en la otra puede leerse "Allegretto"; o se simultanean para la misma obra, en partecelas diferentes, los términos "Andante" y "Andantino", etc. No falta algún caso en que todo es más complicado por haber olvidado el copista expresar el Tempo correspondiente.

El ritmo predominante es, sin duda, el ternario y, lógicamente, son los compases de tal ritmo los más abundantes. Tal vez sea el de 6/8 el que se lleva la palma. No en vano se le ha llamado compás de "ritmo pastoril", siendo además uno de los más utilizados en todas las músicas de honda raigambre folklórica.

Por lo que respecta a otros matices, no imposibles de interpretar por otra parte, la abundancia de indicaciones no es la que cabría desear: Las partecelas —y las poquísimas partituras en su caso— sólo indican la F (de forte) o la P (de piano); raras veces encontraremos las dos FF o las dos PP, y poco más. Apenas se sugieren otras fórmulas y el intérprete se siente aliviado cuando en un caso puede leer la expresión "Cres. poco a poco", u otra semejante. Tampoco los "accelerandos" o "ritardandos" suelen marcarse, mientras que el "Dolce" es otro matiz que si podemos leer recomendado con cierta frecuencia para ocasiones de especial musicalidad "cantabile", y... pare Vd. de contar.

Por lo que respecta en especial a los violines y otros instrumentos de cuerda, sí suelen estar claramente señaladas las ocasiones que exigen el "pizzicato", añadiéndose enseguida la expresión "Arco" cuando cesa aquél. Más dificultad ofrecen para el transcriptor —y aquí sí que puede producirse más de un serio dolor de cabeza— los compases en silencio, tan frecuentes sin embargo. Lo más normal es que éstos se indiquen con claridad señalándolos con la cifra correspondiente. Pero con más frecuencia de lo que sería deseable el copista se descuida y la buscada cifra no aparece o no está escrita con la necesaria claridad, lo que viene a ser lo mismo. Para solucionar el problema se recurre a diversos procedimientos y, tras el mal rato, todo suele terminar meridianamente claro.

4. LO CULTO Y LO POPULAR: RELACIONES MUTUAS

Este último punto es, sin duda, el que ha necesitado una más larga y paciente elaboración, ya que es fruto maduro de una experiencia directa, y no sólo de unas reflexiones especulativas que no hubieran podido darnos, ellas solas, conclusiones verdaderamente serias. Había que comprobar sobre el terreno, había que recorrer la provincia recogiendo lentamente las melodías que el pueblo ha venido cantando tradicionalmente en la celebración de la Navidad, para poder así comparar y ver posibles puntos de contacto entre ellas y las músicas de la Capilla Real.

En teoría, la música que informa unas letrillas casi esencialmente populares, o popularizantes al menos, es lógico que pueda y deba ser conocida por el pueblo mismo; incluso puede haber nacido en él

mismo y de él haber sido tomada. Mas de nada servirían tales elucubraciones, por más que aparezcan como absolutamente lógicas, si no pasan del campo de la teoría al de una práctica comprobación en vivo. Del "puede" al "es" hay una larga distancia que permanece insalvable hasta que alguien puede demostrar palpablemente que la ha "saltado" en tal y tal casos concretos.

Pues bien, en este momento estamos en condiciones de demostrar con una claridad que no hace sino aumentar a base de los argumentos más contundentes e indiscutibles que LA MUSICA DE LOS VILLANCICOS NAVIDEÑOS DE LA CAPILLA REAL ES CONOCIDA Y CANTADA EN DIVERSOS LUGARES DE NUESTRA PROVINCIA, lugares lo suficientemente alejados entre sí como para pensar en más de un punto de contacto cierto y no en casualidades, en más de una fuente de influencias, en casi casi una norma, a saber: Que el pueblo, cuando conoce una melodía que le agrada, con una letrilla que está igualmente a su alcance, la acepta con facilidad para terminar muchas veces haciéndola suya, transmitiéndola como tal durante años y años y sintiéndose orgulloso de ella.

En realidad, no descubrimos nada nuevo al hablar aquí de esta interrelación culto-popular. También las personas llamadas "cultas" han salido casi siempre del seno mismo del pueblo y en él tienen hundidas sus raíces que no pueden ni quieren olvidar, salvo casos aisladísimos. Este fenómeno es por eso muy frecuente en todos los casos de canción tradicional y en cualesquiera cancioneros podrían espigarse multitud de ejemplos ilustrativos. Todos conocen, además, el caso de algunos de nuestros mejores artistas, poetas y músicos, que han creado pensando en el pueblo y lo han hecho imbuidos de tal grado de conocimiento y amor a los gustos estéticos de éste, que sus creaciones, sin dejar de serlo, han pasado íntegra o parcialmente al patrimonio popular, no teniéndose ya memoria, al cabo de un cierto periodo temporal, de su verdadero origen individual y culto. Y al revés también; o sea, que tampoco faltan casos en que el artista no ha tenido que crear casi nada, sino sólo "adornar" un poco, "perfilar", purificar de ciertas escorias superficiales tal o cual melodía o poema y presentar como suya una obra que en el fondo no lo es sino muy parcialmente. Se la ha apropiado, en el mejor sentido de la expresión, ya que lo popular es patrimonio de todos y a disposición de todos está siempre.

Pero aún falta por decir que si estos procesos ocurren con frecuencia en cualquier campo de la literatura o la música popular, en el de los temas navideños se convierte en fenómeno prácticamente habitual, ya que el villancico de Navidad es clasificado por todos los especialistas como un género que pudiera llamarse de "canción casi culta", canción "popularizada" (canción "de ville", que dirían los franceses, en oposición a canción "de village"), canción "ciudadana" en cuanto que no puede disimular casi nunca el fin didáctico y moralizante para el que fue escrita; canción dirigida claramente al pueblo, pero no salida de él en forma total al menos, "revestida de pueblo" para mejor poder encarnar en él.

El hecho es —y no nos extenderemos más en elucubraciones puramente teóricas— que a lo largo de los años en que el autor de este trabajo ha ido elaborando su ya amplísima colección de villancicos navideños populares, recogidos directa y personalmente a lo largo y ancho de nuestra Provincia⁽⁴⁾, se ha encontrado con bastantes casos de poemas y melodías procedentes sin duda de estos villancicos barrocos que centran el presente estudio. Y precisamente ahora nos disponemos a detallar unos pocos de los casos más notables de tal interdependencia musical —la poética sería aún más fácil de demostrar, pero se sale de lo que a este trabajo concierne— y que en el sentido de su origen culto es, como acabamos de decir, uno de los caracteres más específicos del folklore navideño.

EL LENTO CAMINO HACIA LA FOLKLORIZACION DE UN TEMA CULTO: ELEMENTOS CAMBIANTES

En realidad, puede cambiar casi todo, ya que la evolución se realiza mediante la transmisión oral generalmente, y todos conocemos las posibilidades casi infinitas de introducir modificaciones diversas en semejantes casos, pudiéndose llegar al extremo de que el mensaje original, transmitido en una larga cadena, sea verdaderamente irreconocible al final del proceso.

(4) Ver la cita de los dos vols. publicados hasta ahora por la Caja Provincial en la Bibliografía final.

El pueblo que canta no se siente nunca preocupado ni por repetir con absoluta fidelidad y exactitud el tema recibido, ni mucho menos por el hecho de ser agente de dicha puntual transmisión. El pueblo canta sólo para disfrutar y, en el momento en que goza cantando, que nadie vaya a hablarle de derechos de un autor que exige la interpretación ideal; él se siente plenamente libre para disponer como le place unos elementos que su poco exigente memoria le proporciona.

Al cantor popular tampoco le preocupa la expresión propia de tal o cual tema, como puede preocuparle al compositor culto. Le basta una simple melodía que le agrade y en la que puedan encajar con más o menos propiedad unas palabras determinadas, un verso o una estrofa. De ahí que ocurra con frecuencia que un mismo tema musical se repita con letrillas diferentes. O el caso contrario, el de unos conceptos idénticos que se cantan en lugares geográficamente muy cercanos con melodías diferentes por completo. De la existencia de ambos fenómenos y de su gran frecuencia pueden dar cumplida fe todas las personas que hayan realizado algún trabajo de recogida folklórico-musical.

De acuerdo, pues, en el hecho de que una melodía puede ser alterada con facilidad. Examinemos ahora algunos elementos que pueden facilitar ese cambio desde el momento en que el músico culto la concibe hasta que el pueblo la interpreta a su peculiar manera.

Todos los especialistas piensan que un posible primer cambio que, a su vez, puede ser también origen de otros cambios posteriores, es el de la tonalidad, puesto que las cadencias finales no son algo tan inamovible como pudiera parecer. Y tras esto, ya será posible que se dé la modulación de mayor a menor o viceversa.

Sin duda son éstas las dos más notables transformaciones posibles, por ser indudablemente las de mayor entidad armónica, como algo que afecta al fondo mismo de la composición. Pero en los aspectos más superficiales los cambios pueden ser innumerables y difíciles de catalogar de forma exhaustiva. Veamos algunos.

El pueblo recorta lo demasiado largo, así como facilita lo que le parece demasiado complicado; todo con vistas a una más fácil retención memorística. Pero puede ocurrir igualmente que una melodía, real o aparentemente demasiado simple, se vea enriquecida y complicada por obra y gracia de un cantor popular que se cree en posesión de unas dotes estupendas para la interpretación y todo le parece poco para lucirlas. En estos casos lo normal es que el canto se alargue añadiéndole melismas inexistentes en la composición del autor primero.

Otro caso puede ser el de varias canciones que terminan perdiendo su independencia originaria para conformar un tema único. Lo difícil con frecuencia será poder distinguir esos varios temas primarios y encontrar la verdadera personalidad de cada uno ya que, en el ensamblaje final que comentamos, ésta puede llegar a ser irreconocible con el paso del tiempo. Sin que falten tal vez casos en que la fusión sea muy parcial. Así, cuando se introduce en medio de una cancioncilla tal o cual fragmento de otra que al pueblo le resulta más atractiva, sin que la letra diferente constituya un obstáculo insalvable, ya que también ella puede conllevar un fácil acomodo.

Igualmente hay que citar entre las posibles fórmulas de cambio las motivadas por la frecuente inestabilidad del ritmo, pues se comprueba con abundantes ejemplos que algunos cambios pasajeros introducidos por el pueblo en el ritmo de un tema determinado pueden terminar en cambios definitivos y perdurables. Como tampoco faltan ejemplos en que el cambio de un verso puede arrastrar el de la melodía que lo acompañaba en su primera versión, y unas nuevas palabras tal vez exijan un ritmo igualmente nuevo.

Ni excluirémos tampoco la posibilidad de que algunas modificaciones en la canción popular sean fruto solamente de la mala memoria del informante, de su falta de precisión o del olvido completo de algún pasaje determinado. El cantor popular que no recuerda, bien puede reconstruirlo todo sobre la marcha para que el fallo no se note. Quizás en un primer momento la cosa tendría fácil solución y el arreglo improvisado podría ser descubierto; mas con el tiempo, la primera impresión de fallo puede terminar borrándose por completo y la nueva fórmula sustitutoria, u otra equivalente, termina ensamblando perfectamente en el conjunto al que en principio no pertenecía.

En fin, como puede comprenderse, las posibilidades y las circunstancias cambiantes de cada caso son casi imposibles de enumerar y enormemente complejas. El hecho es ciertamente indiscutible y ahí está. Sólo nos falta ahora que, sin más dilaciones, pasemos a la demostración práctica de estos cambios desde lo culto a lo popular mediante la exposición de los cuatro casos concretísimos que siguen⁽⁵⁾:

A) En el primero que presentamos, las semejanzas musicales ya son suficientemente claras, a pesar de la brevedad del "sujeto". Nos referimos a un muy simple pasacalles que nos cantaron en el alpujarreño pueblo de BUBION:

Musical score for a pasacalles from Bubion. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff is marked "Marcial" and contains the lyrics "Silencio, pasto-res, que vie-ne Pascua-la, la herma-ra-". The second staff is marked "Moderato" and contains "gala que rei-na en Be-leén. Ven, pasto-ra be-lla, y con". The third staff is marked "D.C." and contains "fiel cari-ño le canta al tierno Ni-ño. Silencio...". There are various musical notations including notes, rests, and a double bar line with "FIN" above it.

Aquí está completo. Según explicaban los vecinos, se trataba de una especie de melodía sin fin que se repetía incansablemente por calles y plazas convocando al vecindario para los principales actos de las fiestas navideñas. Sin embargo, poco tiempo después descubrimos que no había tal pasacalles; sino los restos de un extenso villancico del setecientos que se había transmitido allí de forma muy parcial e incompleta. La versión completa y original la encontramos entre los papeles de manuscritos musicales guardados en la Capilla Real: "Silencio, pastores", en efecto, es una composición del maestro Antonio Luján para la Navidad de 1830 y en la que intervienen hasta cinco voces mixtas, con acompañamiento de violines, clarinetes, trompas, trombón y continuo. He aquí, transcrita parcialmente —sólo la parte que puede ser objeto de comparación—, la melodía cantada por el tiple en la Introducción; los puntos suspensivos señalan algunos compases que canta el solista repitiendo los mismos versillos precedentes con unas fórmulas melódicas que el pueblo ha olvidado en aras, sin duda, de una mayor brevedad:

(5) Hay que insistir: sólo se consignan cuatro por mor de la brevedad necesaria, ya que los ejemplos de claras semejanzas que denotan indiscutibles influencias culto-populares son bastante más numerosos centrándonos exclusivamente a nuestro caso concreto granadino.

Allepreto

Silencio, parto-res, que lle-ga Pascuala, la hermanera.
gala que reina, en Belén. . . . Ven, pastora bella,
y con fiel cariño canta al tierno Niño, ven, pastora, ven,
ven, pastora, ven . . .

Como se ve, hay entre ambas versiones una innegable semejanza, quizá más de clima melódico y rítmico que de nota contra nota; si bien ésta es igualmente innegable al menos en los compases de melodía descendente números 4 y 8. Y nótese después cómo el pueblo, que comienza por suprimir las repeticiones más dificultosas por ser más adornadas, no ha dudado en alterar la parte que comienza "Ven, pastora bella" cambiando el ritmo original, que al cantarse sin polifonía ni acompañamiento instrumental hubiera resultado bastante monótono; como igualmente ha enriquecido el dibujo melódico.

Del resto del largo villancico barroco no se guarda recuerdo alguno en Bubión. Tal vez nunca se cantó allí sino en esta forma abreviadísima bastante fácil de recordar.

B) Por la vertiente contraria de Sierra Nevada nos acercamos ahora a GÜÉJAR SIERRA para asistir, como espectadores invisibles, a la ingenua representación que hacían las cantoras dentro mismo del templo parroquial al final de la "misa del gallo". El pequeño "auto" se ha seguido representando hasta la guerra civil y constaba de varios números que no podemos detenernos en describir ahora⁽⁶⁾. Pues bien, entre las cancioncillas que se intercalaban, una de las finales comenzaba así sus versos:

"Qué alegría, qué gozo, / qué gusto y solaz".

Evidentemente, se trata de la parte final de un villancico cantado en la Capilla Real en 1785 cuya letrilla es la n.º CCXIX de nuestra Colección. Por su gran interés incluimos la transcripción de la partitura completa en las páginas correspondientes de este mismo volumen. Es obra de Esteban Redondo y lleva por título "Pastores, a las cabañas"; aunque sólo interesa para nuestra confrontación la parte del Estribillo final que comienza con palabras idénticas a las de Güéjar Sierra. Examínese la melodía que las sustenta y compárese con la versión popular que damos a continuación:

(6) Una descripción más completa de la Representación popular puede verse, además de en el vol. II de los ya citados Villancicos populares (Vv. de la Vega y los Montes de Granada. Caja Provincial de Ahorros, 1987), en nuestro trabajo "Pervivencia del teatro tradicional de tema religioso en Granada". En el vol. II de los Estudios de Literatura y Arte dedicados al profesor E. Orozco Díaz. Universidad de Granada, 1979.

allegretto

¡Qué alegría, qué gozo, qué gusto y solaz! A Belén, pastores, co-
red y adorad al mejor Abel, al más justo Adán, celestial Ja-
cob y gracioso Isaac. ¡Qué alegría, qué gozo, qué gusto y so-
laz! El Niño en Belén nos trae al portal y en él, gloria Dios, nos
trae la paz, paz, paz, paz.

Apenas hace falta comentario alguno pues, como se ve, existe entre ambas versiones una casi completa identidad hasta llegar al segundo "Qué alegría...". Aunque verdaderamente tampoco aquí consigue despistarnos la mayor riqueza de la versión polifónica, ni siquiera con el verso-variante "que Niño en Belén / lo abriga un portal" (en vez de "nos trae al portal", como canta el pueblo). Y el grito final de "Paz", repetido cuatro veces en la versión de Güéjar no es sino el popular y abreviado recuerdo de las doce ocasiones en que lo repiten cada una de las seis voces en la partitura ciudadana.

C) De nuevo en la Alpujarra, ahora es PORTUGOS el pueblo que centra nuestra atención. Allí se canta, en efecto, casi toda la melodía de un villancico compuesto, como el anteriormente citado, por el organista Redondo y destinado a ser cantado en la Capilla Real en 1782. Es el que lleva como soporte literario la Letrilla número CCVI que comienza "Hele, hele, hala / gitanas graciosas". Es una obra bastante simple, a pesar de la aparente complicación del doble coro que canta la Introducción y el Estribillo, por lo que puede ser captada con facilidad por el pueblo, teniendo además la ventaja de una letra fácil de comprender y saborear por todos. El caso es que tales circunstancias han facilitado su aprendizaje por parte del vecindario alpujarreño, de tal manera que la melodía que canta el tiple es repetida con asombroso parecido por toda la población que la tiene por suya desde tiempo inmemorial. Sólo desconocen allí el comienzo mismo de nuestra partitura ciudadana, armonizado por Redondo para ocho voces mixtas, y que el pueblo ha sustituido por un gracioso "Tra la lá" con ritmo de marcha. En cambio, la melodía de las Coplas es también conocida y cantada por los habitantes de Pórtugos en forma casi idéntica a la del tiple solista de la Capilla.

La versión polifónica e instrumental completa, tal y como se guarda en los papeles de nuestro Archivo, puede verse en las páginas de este vol. II, tan citadas ya, dedicadas a Partituras; mientras que aquí y ahora ofrecemos al lector la versión popular para que pueda hacer con facilidad el cotejo correspondiente:

Moderato

Niño hemero, tú eres mi consuelo y por mi desuelo vtenes a ye-
 nar; aquí tienes a la gitanilla que hincó de rodillas te viene a cada-
 rar y a decirte la buemaventura de que Heródes te quiere ma-
 tar, a decirte la buemaventura: Huye a Egipto y te salvarás. Ay, ay,
 ay, ya suena el pandero, las castañe - tillas, vaya una coplilla
 de la gita-nilla al bello Zagal, al bello Zagal

D) El pueblo más alto de la Península, TREVELEZ, nos ofrece, para terminar ya, un último ejemplo de los influjos que comentamos.

La letrilla n.º CCLXXVIII de nuestra Colección fue musicalizada por algún maestro anónimo en 1797, componiendo con ella el villancico de la C. Real que lleva por título "Descansa, Dueño mio". Es obra de factura algo más compleja de lo habitual y su parte más pegadiza, no sólo por lo simple de su estructura rítmica y melódica, sino también por repetirla el coro tras haberla cantado el tiple solista, es la llamada "tonadilla" final que comienza "Pastorcito, dueño amado...".

Pues bien —y así se justifica la cita de Trevélez—, en este lugar alpujarreño tuve ocasión de escuchar y grabar dicha parte final con una melodía que copia casi nota por nota la cantada por los músicos de la Capilla Real. Por eso se transcribe aquí tal final, para que el lector tenga ocasión de establecer las oportunas comparaciones con el de la partitura polifónica. Nada más fácil, ya que ésta última también se incluye completa con el número 7 entre las quince que aparecen en las páginas correspondientes de este mismo volumen. Una simple ojeada que coteje ambas melodías hará inútil cualquier otro comentario y disipará cualquier sombra de duda:

Moderato



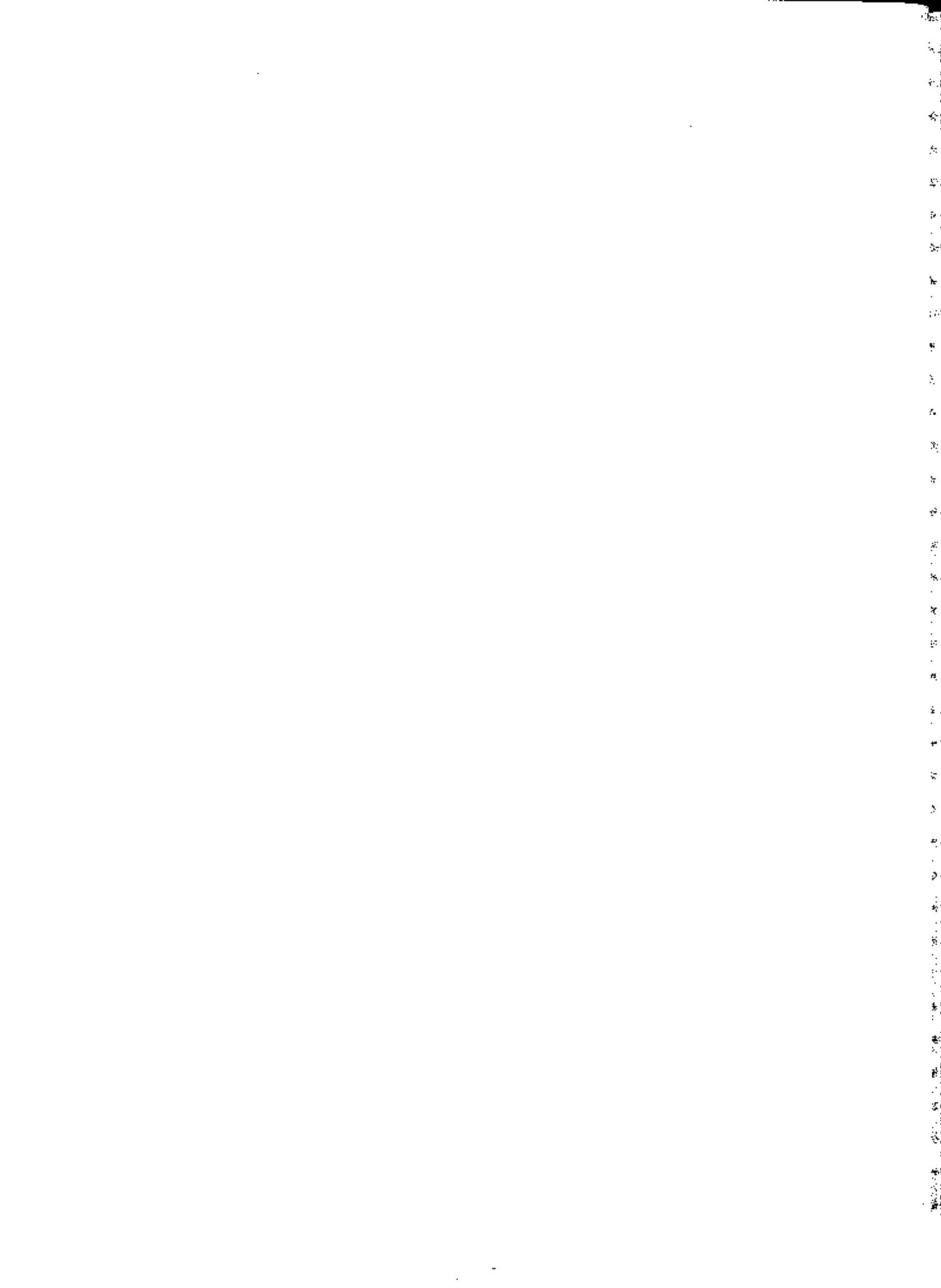
Pastor-ci-to, dueño amado, vi-da de mi co-ra-zón,
yo te adoro, Rey sa-prado, pues me ro-ba tu aflicción. Desmu-
dito, puerto al frío, tras pasado estáis, mi Dios: Quién judie-ra,
Ni-ño mío, darte abri-po en tal do-lor. ¡Qué praco-so,
qué chipuito, qué boni-to, qué amo-ro-so, qué amo-ro-
so! Nos escucha ca-ri-ño-so el divi-no Re-dentor,
el divi-no Re-dentor.

* * *

En resumen, pensamos que los cuatro ejemplos propuestos, y examinados con cierto detalle, son suficientes para poder reafirmarnos en el hecho de una clara influencia de la música culta navideña en la popular. Sin que ello quiera decir que tal influjo no exista en la dirección contraria (pueblo - autor culto), seguramente más fácil aún de demostrar; sólo que no es éste el lugar adecuado para el desarrollo de tema semejante.

En el momento de terminar habría que plantearse una pregunta, imposible sin embargo de ser respondida con cierta seguridad: En el caso concretísimo del folklore navideño granadino, ¿cómo pudieron llegar al pueblo sencillo los temas compuestos para ser cantados en la Capilla Real? Personalmente, resumiendo posibles hipótesis diversas, el autor de este trabajo está convencido de que el origen más claro de estos influjos es el que tendría como vehículo intermediario a los seises o algunos otros profesionales de la

música, tanto instrumentistas como cantores, que llegaron en su madurez a ejercer algún trabajo —maestros, sacerdotes...— en diversos lugares de la provincia, y se preocuparon de enseñar en ellos aquellas canciones de la nochebuena que recordaban con más cariño, para ser interpretadas en la misa del gallo de la respectiva localidad no muy sobrada de temas atractivos. Seguramente ellos mismos, antiguos músicos profesionales, facilitaron de algún modo el tema original, consciente o involuntariamente; o bien ellos lo intentaron transmitir con fidelidad sin conseguirlo por completo. Mas... después de todo, ¿quién puede saber la verdad exacta con absoluta seguridad?



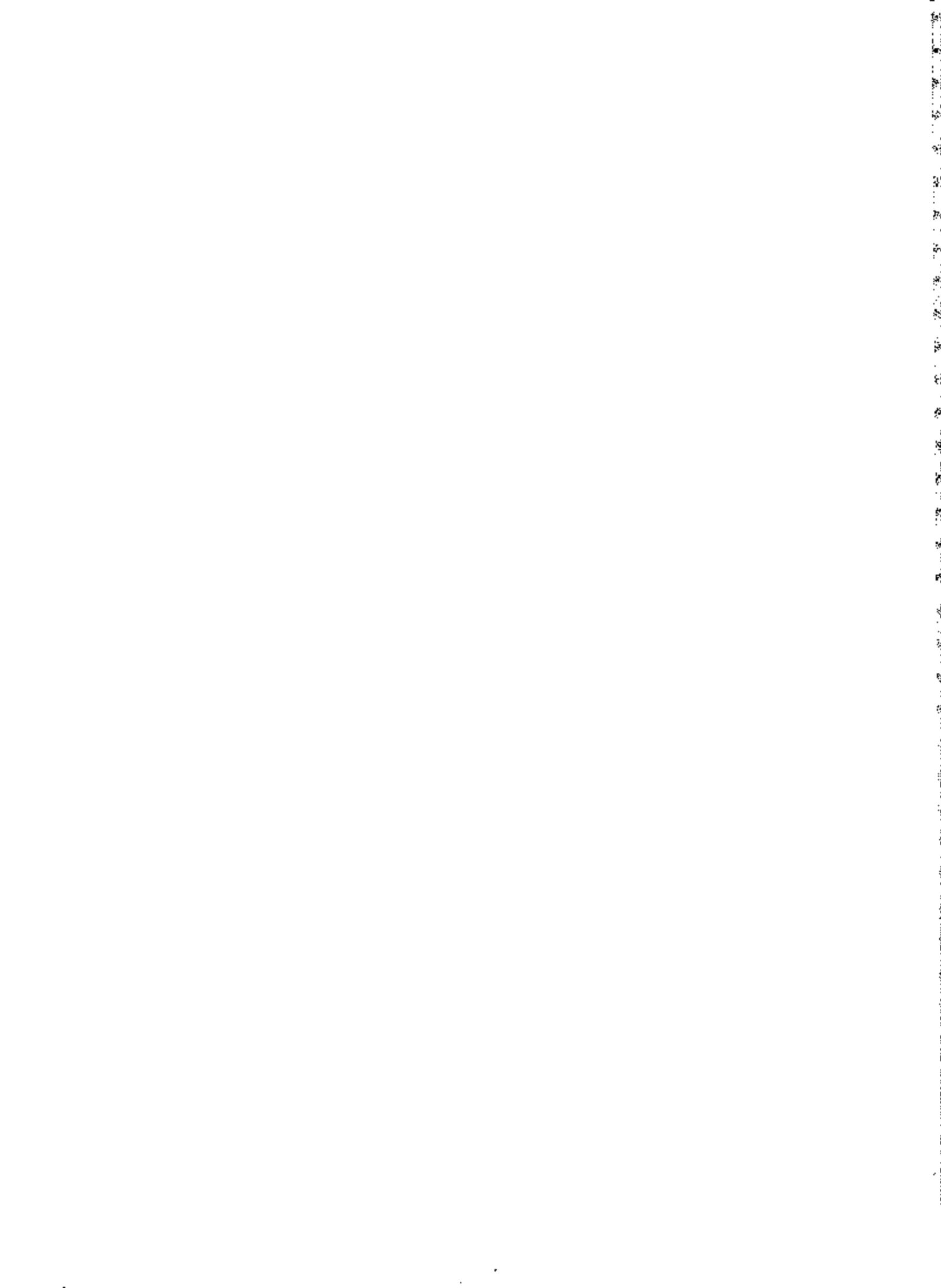


Villan^{co} a 6. de Navidad.
Con V. Oboe. Tromp^{as} y Bajo.

Vamos Pastores.

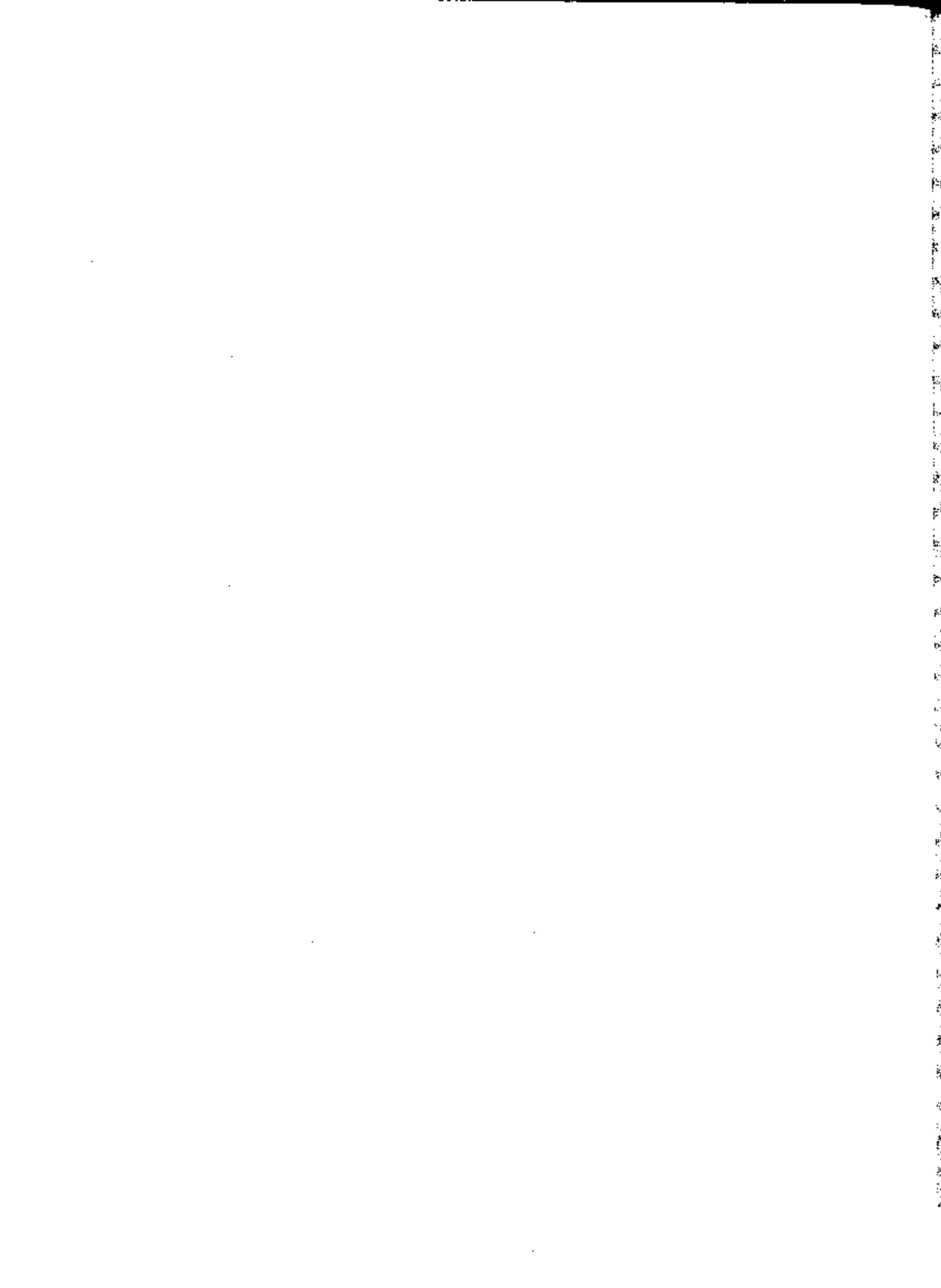
De D.ⁿ Estevan Redondo.

Año de 1795.



**CRONOLOGIA Y BREVE NOTICIA
BIOGRAFICA DE LOS COMPOSITORES
DE VILLANCICOS EN LA CAPILLA REAL**





Lástima que no podamos conocer con seguridad las letrillas de villancicos de tema navideño hasta el año 1673, primero del que tenemos testimonio cierto en forma del correspondiente pliego impreso que las contiene. Y lo lamentamos más sinceramente aún por cuanto que es casi seguro que desde los primeros tiempos fundacionales se cantaron en nuestra ilustre Institución tal género de poemas durante las celebraciones de los maitines en festividades diversas, entre las que sobresalieron siempre los de Navidad, de modo que fueron los únicos que merecerían después la gloria de la imprenta.

De esta forma, casi se podría dar la lista completa de todos los maestros de capilla, desde aquel Bernardino de Figueroa, el primero con nombramiento oficial "ad hoc", y que tomara posesión del cargo el 24 de mayo de 1551. Pues prácticamente todos compusieron este género musical tan característico.

Mas no queriendo entrar en el campo de las conjeturas, por muy seguras que ellas puedan serlo, nos vamos a limitar a dar algunos datos sólo de aquellos músicos de los que *con seguridad* sabemos su dedicación a esta clase de composiciones en la Capilla Real; y decimos *músicos* y no sólo *maestros*, ya que compositores o responsables de la fiesta de los villancicos navideños los hubo también entre profesionales que no ejercieron aquí el magisterio con oposiciones, siendo sólo organistas u otro género de ministriles e incluso ejercitantes. Sin olvidarnos de aquellos otros que ni siquiera pertenecían a la plantilla de nuestro templo, pero que aquí enviaron sus composiciones de forma totalmente generosa, o más o menos interesada, cosa no siempre fácil de saber con seguridad.

Iremos, pues, citándolos en orden cronológico, diciendo de cada uno de ellos, de los menos conocidos, los datos que a través de las Actas Capitulares hemos conseguido reunir; mientras que si se trata de maestros de reconocida fama nacional (Balius, Rodríguez de Hita) sólo daremos una sucinta noticia a base de seleccionar los más importantes datos, ampliables siempre en cualquier buen diccionario o Historia de la Música al uso. En el caso de aquellos músicos cuyo nombre figura al frente de algunas partituras o pliegos impresos de la Capilla Real llegados hasta nuestros días, relacionamos a continuación el número con que sus composiciones respectivas se ordenan en los dos *INDICES* de *LETRILLAS* que ocupan las páginas finales del vol. I de este trabajo. Allí pueden, el lector y el estudioso, encontrar el título de ellas o su primer verso.

* * *

1597.— La primera noticia segura que podemos encontrar sobre la composición de Villancicos es de la Navidad de este año y es de signo negativo. Sucede que no hay Maestro que prepare las chançonetas, pues el cargo está vacante y las oposiciones correspondientes no se han podido celebrar a tiempo, sino que han tenido que retrasarse. Pero... como no hay mal que por bien no venga, aunque nada puede decirse del autor de la música "nonata", es sin embargo la única ocasión en que podemos conocer al autor de las letrillas, pues éstas sí las tuvo preparadas a tiempo el poeta Pedro RODRÍGUEZ de ARDILA⁽¹⁾.

1603.— El 1 de septiembre toma posesión del magisterio de capilla el músico portugués MANUEL LEYTAO (o LEYTON) de AVILES, natural de la ciudad de Portoalegre. Es seguro que este maestro —así se dice de forma expresa— compuso las chançonetas de diversos años durante el largo periodo que duró su trabajo aquí, hasta su muerte a mediados de 1630.

(1) Véase lo que se dice de él en el Cap. correspondiente a los poetas de nuestros Villancicos, en el vol. I.

- 1630.—Las chançonetas de la Navidad las hace *GABRIEL DIAZ*, maestro de capilla de la Catedral de Córdoba. Le habían sido encargadas por el Cabildo granadino.
- 1632.—El 18 de junio tomó posesión el nuevo maestro *SIMON MERINO de SIGUENZA*. Había sido antes maestro de capilla en la Catedral de Alicante. Debió de ser un prebendado celoso y cumplidor, y en premio a sus méritos, el 26 de septiembre de 1653 toma posesión de una "capellanía de gracia" por especial concesión real. En el segundo año de su magisterio había redactado unos importantes Estatutos para el buen gobierno de los músicos, por los que se rigieron éstos durante muchos años después en ciertas cuestiones delicadas de tipo económico. Es seguro que, al igual que de tales Estatutos, sería el autor de bastantes villancicos en estos tiempos anteriores aún a los años de los que conservamos testimonio documental seguro de tal actividad.
- 1654.—El 3 de junio toma posesión del magisterio vacante *GREGORIO PEREZ de MORADILLA*. Procede del mismo cargo en la Catedral de Almería, y terminó de igual forma que el antecesor Merino de Sigüenza, aceptando, en enero de 1670, otra "capellanía de gracia". Tampoco de don Gregorio sabemos nada seguro y documentado en cuanto a su indiscutible y primordial trabajo "villanciquero" en la Capilla Real.
- 1670.—Es seguro que este año hace los villancicos de la Navidad el capellán organista *PEDRO de PASTRANA*, antiguo capellán organista de la Catedral de Guadix, que había intentado también obtener la misma plaza en las catedrales de Sevilla y Murcia. La causa de que sea este organista el autor de las composiciones navideñas es que la Capilla se encuentra sin maestro, por no haber llegado de Madrid el nombramiento de uno de los propuestos tras la oposición correspondiente.
- 1671.—A comienzos de año debe tomar posesión el nuevo maestro *ANTONIO de VARGAS MACHUCA*; pero no hemos encontrado testimonio documental del hecho. Procede de la localidad murciana de Lorca, donde ha desempeñado idéntico ministerio. También se sabe que en 1659 había opositado al Magisterio vacante de Guadix, donde, si no logra la plaza, si deja en cambio una magnífica estela como músico mejor preparado entre los que allí hacen los ejercicios de las oposiciones.
Es prácticamente el último maestro titular del que nada concreto podemos asegurar en cuanto a su trabajo, seguro por otra parte, como compositor de villancicos navideños. En adelante, ya todo estará bastante más claro y documentado.
- 1673.—El siguiente compositor, con seguridad absoluta ya, de nuestras obras navideñas es el maestro de capilla Rvdo. *FRANCISCO GARCIA MONTERO SOLANO*. Se recibe el nombramiento del Rey el 4-VIII-1673. Por cierto que el Cabildo no lo propuso en el primer lugar de las votaciones, sino en el segundo; a pesar de lo cual fue nombrado por Su Majestad. Su figura es particularmente interesante para el trabajo presente, ya que Don Francisco es el autor de los ocho villancicos cantados en la Navidad de este año, y ellos son los primeros y más tempranos que han podido ser encontrados impresos en pliego suelto entre los que se editan aquí. (Véanse casi todos los poemas que él musicalizó al comienzo de la *Antología de Letrillas* del Vol. I. Se trata, como acabamos de decir, de los primeros poemas que hemos podido catalogar, números I al VIII de nuestra colección).
- 1677.—Por el mal estado de la economía de la Institución, el Cabildo de la Capilla Real decide no celebrar por ahora oposiciones para cubrir la vacante de maestro de capilla y nombra (17-IX) para ejercer interinamente el cargo al Ledo. *ANDRES de TORRES*, medio capellán. El hace los villancicos durante este año y los cinco siguientes, sin que haya constancia documental exacta sobre los poemas que se encargó de armonizar.
- 1683.—El 12 de noviembre se nombra nuevo maestro interino a Don *ALONSO de BLAS y SANDOVAL*, antiguo tiple y versiculario de la misma Capilla. Procede de familia de músicos muy vinculados a Granada, pues un hermano, Agustín, toma posesión del cargo de organista durante la interinidad de Don Alonso (28 de mayo de 1688). Y aún conocemos a otro de Blas y Sandoval, canónigo de la Catedral, al que nuestro maestro interino dedicará los villancicos navideños de 1694, seguramente hermano suyo y del organista. Por cierto que este último, Agustín, se despide pronto de la Capilla para ocupar el mismo cargo en la Catedral (Libro de Cabildos de la Capilla Real, fol. 122 v. y 123).

Convocadas seis años después las oposiciones para el magisterio de capilla, Don Alonso obtiene el mayor número de votos, y el 15 de octubre de 1689 toma posesión del cargo, ya como titular. En sus últimos tiempos de maestro estuvo frecuentemente enfermo, por lo que el Cabildo decidió descargarle en parte de la responsabilidad de los villancicos en las fiestas principales, nombrándole diversos ayudantes, como veremos. De la documentación consultada al efecto se deduce que algunos de estos años fueron de los más brillantes en lo que se refiere a la celebración de dichos villancicos. Debíó componerlos Don Alonso en grandísimo número, pues fue uno de los maestros que por más tiempo permanecieron al frente de la capilla musical. Muere en el verano de 1732. Entonces nos enteramos claramente de que era casado, ya que en el Cabildo correspondiente (6 de octubre) se leyó un memorial de su viuda, Antonia Alférez, pidiendo seguir habitando la casa en que vivió Don Alonso hasta su muerte, ya que había servido a la Capilla Real "más de cincuenta años".

1706.— En vista de los continuos achaques y enfermedades del maestro de capilla, es nombrado único responsable de las obligaciones del cargo, con el título de segundo maestro, el arpista *MANUEL FERREIRA* que ya en los años últimos venía ayudando al achacoso Don Alonso, pudiéndose afirmar con cierta seguridad que debió de ser responsable de la composición de diversos villancicos de los cantados en estos años, sin que tengamos seguridad sobre cuáles ni cuántos pudieron haber sido exactamente.

1717.— No está claro lo que pueda suceder al arpista citado Ferreira, pero es lo cierto que, por el Cabildo celebrado en 7 de octubre, nos enteramos que hay un nuevo segundo maestro. Se trata del músico *ANTONIO NAVARRO*, que después llegaría a maestro de capilla de la granadina Iglesia Colegial del Salvador. Allí debió de hacer Don Antonio una buena labor musical, pues durante su magisterio en dicha iglesia se llegaron a imprimir diversos pliegos de villancicos, como se hacía en la Catedral y en la Real Capilla.

De nuestras Letrillas, ocho están puestas en música por Navarro, precisamente las que se cantaron en 1717 y que figuran en los Índices con los números *IL* al *LVI*.

1718.— El Cabildo (28 de febrero) vuelve a urgir al titular, el enfermizo Don Alonso, que se vuelva a hacer cargo de sus responsabilidades como maestro, ya que su segundo, A. Navarro, se ha despedido; deducimos que nuestro titular se encuentra para entonces más libre de sus antiguos achaques. Ambos músicos citados tuvieron la obligación de cuidar a los seises en el "seminario" creado por la Capilla a comienzos de 1712, donde fueron los primeros en convivir con los cantorillos de la Institución, y es absolutamente seguro que de nuevo volvió a componer música con letra castellana. Debíó de ocurrir así al menos hasta 1729, cuando se habla de buscarle sustituto "así por su crecida edad, como por los achaques que padece".

De entre la enorme cantidad de poemas navideños que *BLAS Y SANDOVAL* debíó de musicalizar en su prolongado magisterio, han llegado a nosotros sólo unas pocas Letrillas, exactamente las que en los *INDICES* llevan los números *IX* al *XLVIII* y *LVII* al *LXXII*.

1731.— Los villancicos de Concepción y Navidad de este año son obra del bajonista de la Capilla *JOSE de la TORRE*. Poco más sabemos de este señor, salvo que permaneció seguramente como responsable de lo musical hasta las nuevas oposiciones al magisterio de la capilla tras la muerte del benemérito y muy citado Alonso de Blas.

Son suyos, por tanto, los villancicos que tuvieron como base literaria las Letrillas números *LXXIII* al *LXXX*.

1732.— El 5 de diciembre es elegido nuevo maestro titular *PEDRO de ARTEAGA y VALDES*. Aunque no recibe su nombramiento hasta casi un año después (16 de octubre de 1733), ya trabaja los villancicos de la Navidad inmediata a su elección. Don Pedro era un músico madrileño, casado, y en Madrid tenía a su familia compuesta por mujer y dos hijas. Fue un hombre muy preocupado por todo lo referente a los seises o niños cantores, al menos en su aspecto externo, y que volvió a organizar la antigua casa donde recibían la formación musical y moral, y mandó hacerles unas ropas como las que llevaban los seises de la catedral y que serían motivo de posteriores conflictos por coincidir con éstas en su color rosado. En el verano de 1736 Pedro de Arteaga marchó a Gua-

dix como maestro de la catedral con una aureola de músico excelente, pues destacó también como buen instrumentista, experto en órgano, clavicémbalo, violín y violón o contrabajo.

De Arteaga es, por tanto, y con toda seguridad, como decíamos, aparte otros villancicos posibles, la música para las letrillas navideñas de 1732, las numeradas del XC al XCVI.

1736.— El 6 de diciembre es elegido el sucesor, *JUAN MARTINEZ*, que tomaría posesión de su cargo el 26 de febrero siguiente. Un dato cierto, aunque negativo en este caso, es que *no hizo* los villancicos de Navidad por estar demasiado cercana la fiesta a las fechas de su elección. El autor de éstos fue el organista *MATIAS de BARRAGAN*, sin que quede constancia documental sobre cuáles fueron sus Letrillas.

El nuevo titular del magisterio, Juan Martínez, no era en un principio sacerdote, pero recibió las sagradas órdenes cuando llevaba tres años en el cargo, y el día 7 de mayo de 1740 obtiene la oportuna licencia para ir a Sevilla —¿su tierra?— a celebrar su primera misa. Durante su mandato asistimos a una discreta rehabilitación o reconocimiento oficial a los méritos del trabajo de los maestros, cuya retribución económica había caído en picado desde los últimos años del anterior siglo. En efecto, una Real Cédula firmada en Aranjuez el 24 de junio redota el cargo con cincuenta ducados más sobre lo anteriormente estipulado y doce nuevas fanegas de trigo. Es como un anticipo del nuevo reajuste que su dote experimentará en las próximas Constituciones del rey Fernando VI en 1758.

Don Juan permanece en la Capilla hasta el 18 de noviembre de 1754, en que marcha a la catedral de Jaén a ocupar la misma plaza de maestro recientemente ganada. Sus relaciones con los Capitulares fueron seguramente muy cordiales y, al marcharse a la ciudad vecina, les obsequia con varias composiciones.

Sus villancicos debieron de ser muy numerosos y desde luego no hay duda, pues se editaron varios pliegos, de que puso música al menos a las Letrillas navideñas numeradas en nuestros INDICES del XCVIII al CXLV.

1754.— El Cabildo nombra inmediatamente un interino: *PEDRO de RIBERA*. “presbítero y músico contralto, sujeto hábil y el más antiguo de todos los músicos”. No consta expresamente que compusiera los villancicos de esta Navidad, pero es lo más probable; al menos, si es seguro que se responsabilizó de su preparación.

1755.— El 9 de septiembre toma posesión el nuevo maestro titular *PEDRO FURIO*. Este no es sacerdote, sino que está casado. Debía de ser un famoso músico valenciano, pero de vida un tanto irregular, y sólo recomendable para el magisterio por sus grandes conocimientos técnicos. Ya en Andújar y Antequera, de donde procedía, había tenido sus problemas y en febrero del año 56 de nuevo es encarcelado, sin conocerse bien los motivos concretos. El Cabildo recomienda inmediatamente sea puesto en libertad, encareciendo de nuevo sus habilidades para la música e indicando que, en este sentido, está muy satisfecho de su labor. Sin duda es ésta una alusión a lo mucho que debieron de gustar sus villancicos en la última Navidad. El “asunto” debió de ser de cierta gravedad, pues al Cabildo se le notifica que Furió es desterrado de Granada y debe establecerse en su tierra valenciana. Lo único que sabemos después es que, con su marcha forzosa, pierde todos los derechos sobre su cargo. En septiembre de 1759 es nombrado maestro de la catedral de Guadix, donde permanecería hasta noviembre de 1760. Durante todo el tiempo que dura el proceso hasta las oposiciones siguientes vuelve a regir los destinos de la capilla de música en la Capilla Real el músico contralto *PEDRO de RIBERA*. Decimos *vuelve*, pues ya vimos cómo había servido como maestro interino a la Capilla Real desde la marcha del maestro anterior y hasta la llegada de *FURIO*. Incluso es posible que fuera él mismo quien compusiera los villancicos de la Navidad de 1754, aunque no hay constancia segura de ello, como dijimos antes.

Completemos los datos sobre el maestro *FURIO* certificando que lo inquieto de su carácter le acarreó siempre problemas con la justicia hasta el fin de sus días. Llegó a convertirse durante alguna temporada en huésped de pleno derecho de la cárcel de Peñíscola. A pesar de ello, no le faltó trabajo en las catedrales de Guadix, Mondoñedo, León y Oviedo, donde acreditó sobradamente sus dotes excelentes para el arte musical. En la Capilla Real se conserva alguna música suya, pero no de la que con toda seguridad compuso, como decíamos antes, para los maitines navideños granadinos de 1755.

1756.—El 1 de octubre es nombrado nuevo maestro interino. Ahora se trata del músico arpista *JUAN GUITARTE*, casado también. Este se hará cargo de las obligaciones inmediatas para las próximas fiestas de la Concepción y Navidad. Mas tampoco tenemos conocimiento exacto de las Letrillas que musicalizó. Y es que, tras los sucesos descritos antes, los poemas navideños no debieron imprimirse este año, máxime estando como estaba nuestra Institución sin maestro titular.

1757.—El 23 de septiembre es nombrado maestro el joven músico cordobés, de 29 años, *ANTONIO CABALLERO*, contrincante del arpista Guitarte en las oposiciones, pospuesto por el Cabildo e impuesto por el rey en razón de su mejor preparación técnica. Es soltero, pero pronto muestra deseos de ordenarse de sacerdote, de la misma forma que lo hiciera el Maestro Martínez; mas verdaderamente ignoramos si llegó a hacerlo, e incluso pensamos que no debió de pasar de la primera tonsura clerical. La causa de que opinemos así es, por una parte, que en ningún momento se habla de su estado sacerdotal, y por otra, que en el año 1805, ya anciano, pedirá un importante anticipo sobre su salario para subvenir a los gastos ocasionados por la profesión religiosa de una hija suya en el Convento granadino de Santa Isabel⁽²⁾.

Con la toma de posesión de Antonio Caballero el día 6 de octubre de 1757, toma las riendas de lo musical en la Capilla Real el músico que más años va a ocupar el cargo, y seguramente una de las más ricas personalidades y más inquietas artísticamente de los que sirvieron tal destino; mas estas inquietudes no parece que se desviarán nunca por caminos menos decorosos, y en los constantes roces con el Cabildo sólo se alude a motivos de tipo musical, por no adaptarse en todo momento al ordenado y total cumplimiento de sus obligaciones.

Su salud fue tan débil como corto su salario, y pronto comienzan sus peticiones de ayudas de costa para poder subvenir decentemente a sus frecuentes achaques. Esta precariedad no le impide por otra parte un continuo ajeteo dentro y fuera de la Real Capilla, que le lleva con frecuencia, como decíamos, a descuidar sus más fundamentales obligaciones con los seises, con los ministriles, con la guarda de los papeles en el Archivo, con la composición de obras nuevas...

Su inquietud musical le llevó también en varias ocasiones a intentar alzarse con el cargo de maestro en otras iglesias que le ofrecían mejores ingresos y una mayor seguridad. Intenta así opuscular al magisterio de la catedral de Palencia⁽³⁾, y al de Málaga; como intentó también ser contratado en Sevilla para maestro de seises, cargo de gran prestigio en aquella iglesia arzobispal⁽⁴⁾.

A pesar de acusársele de componer pocas obras nuevas, sus creaciones son muy numerosas, encontrándose algunas de ellas en archivos muy alejados de Granada, como sucede, por ejemplo, con la copia del villancico navideño "Adoremus la Luz" —cantado en la Capilla en 1759— que se guarda en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial⁽⁵⁾.

En resumen, una vida larga con un continuo servicio al cargo por parte de una rica personalidad. Durante su magisterio desfilaron por la capilla de música las más diversas personalidades y el Archivo de música se enriqueció con gran cantidad de obras de músicos subalternos y foráneos, muchas de las cuales sirvieron para alegrar las fiestas de las Navidades en tan dilatado periodo, como vamos a detallar a continuación. La fecha de la muerte de Caballero no hemos podido concretarla con exactitud, pero debió de ocurrir hacia 1820, ya que en años anteriores se alude muy claramente a sus continuos achaques y edad muy avanzada que le van dejando totalmente imposibilitado para el servicio efectivo de su delicada responsabilidad. Por otra parte, hasta 1828 no queda nombrado el próximo y último maestro interino Antonio Luján.

Los villancicos compuestos por Antonio Caballero son innumerables. He aquí la relación de las Letrillas navideñas musicalizadas por él que han llegado hasta nosotros: Son las relacionadas en los INDICES DEL Vol. I con los números siguientes: CXLVI al CLXII; CLXXXII al CLXXXIII; CLXXXVII al CXC; CXCIV al CXCVI; CXCVIII al CXCIX; CCI; CCXIII; CCXVI; CCXVIII; CCXXI; CCXXIII; CCXXVI; CCXXVIII al CCXXXV; CCXXXVIII; CCXL; CCXLIV; CCXLVII; CCIL; CCLXI; CCLXIII; CCXCII al CCXCIV; CCCXVII al CCCXXII; CCCLXV al CDXXXVIII.

(2) Libro 25º de Cabildos, fol. 71 v.

(3) Actas Capitulares de la catedral de Palencia, vol. correspondiente a los años 1763-66, fol. 10.

(4) Archivo de la Capilla Real, legajo 217, pieza 89. Sobre el intento malagueño ver A. LLORDEN: "Notas históricas de los maestros de capilla de la Catedral de Málaga". En *Anuario Musical*, 1962, año XX, pp. 105 a 160.

(5) RUBIO, S.: *Catálogo del Archivo de música de San Lorenzo de El Escorial*. Cuenca, Dip. Provincial, 1976, p. 252.

1765.— El 14 de junio es nombrado organista de la capilla *ESTEBAN REDONDO*. Era clérigo y procedía de Sevilla, aunque todo parece indicar que era natural de Extremadura, pues en una ocasión solicita y se le concede licencia para marchar a Badajoz a ver a su madre⁽⁶⁾. Durante su etapa de organista en Granada renunció a las órdenes menores, únicas recibidas, y contrajo matrimonio.

Fue también un prolífico compositor y escribió los villancicos de la Navidad de 1795 y de 1800, así como los de otros varios años imposibles de fijar con seguridad. De Granada marchó, a finales de 1785, a ocupar la plaza de organista en la catedral de Málaga desde donde siguió enviando al Cabildo granadino diversas composiciones suyas, entre las que se cuentan los villancicos que aquí se cantaron en las Navidades de los años citados más arriba. Antes, en 1772, había intentado opositar al órgano de la catedral de Granada; y antes aún, en 1770, debió opositar en la catedral cordobesa a la plaza de segundo organista.

De Esteban Redondo son algunos de los villancicos más sugestivos de nuestra colección, como puede comprobarse por los que de él transcribimos en la sección siguiente con las partituras completas. En concreto, son obra suya las armonizaciones de las letrillas señaladas en los Índices correspondientes con los números que a continuación relacionamos: CXCI; CXCIII; CXCVII; CC; CCIV; CCVI; CCVII; CCIX; CCXI y CCXII; CCXIV; CCXVII; CCXIX y CCXX; CCLI; CCLXII; CCLXVI; CCLXXII; CDXLVI al CDLIV.

1767.— El 9 de enero es elegido para la plaza vacante de músico tenor *JUAN PEDRO de GONGORA*. Seguramente era natural de Córdoba, pues nos consta que allí residían sus padres. Al menos se ordenó de la primera tonsura clerical, aunque no siguió el camino del sacerdocio, sino que acabó contrayendo matrimonio cuyo fruto fueron por lo menos dos hijas, de las que hay constancia documental. Años más tarde debió alternar la voz de tenor con la de contralto, o, al menos, ocupó esta plaza temporalmente. Como cantor contralto, en efecto, presenta un memorial el 29 de enero de 1773 solicitando un aumento de salario que le fue concedido enseguida por sus buenos oficios y su trabajo en "esta Real Capilla desde 1766". Sus méritos aumentarían cuando, en julio de 1793, fuera nombrado maestro de los seises, cargo al que había renunciado el maestro titular de la capilla de música a quien en derecho le correspondía. Como director de la misma capilla también sustituiría Góngora a Don Antonio Caballero en diversas ausencias y enfermedades. Góngora permaneció trabajando en la formación de los seises hasta el verano de 1800, cuando presentó su renuncia por razones de salud.

Además de buena voz, debió poseer otros estudios de música, pues es el autor de diversos villancicos, siendo ésta la causa de que aquí le nombremos, como se comprende. Don Juan Pedro murió en el verano de 1803, tras haber servido en sus diversos cargos "con la mayor exactitud", sin haber sido amonestado nunca.

1770.— Esta es la fecha que llevan al frente los primeros villancicos, entre los muy numerosos que bajo su nombre guarda nuestro Archivo musical, escritos por el enigmático *Maestro FERRERAS*, al que calificamos así por no haber podido encontrar de él ni un solo dato, ni una sola cita en los Libros de Cabildos ni en ningún otro documento similar. Este músico, del que se ignora todo, puso música a muchísimos poemas barrocos de temas diversos. Los villancicos suyos de tema navideño llegan hasta el año 1801, y posiblemente bastantes de ellos —pienso que no todos desde luego— se debieron interpretar en la época del descrito larguísimo magisterio de Antonio Caballero. Por lo observado en algunas partituras suyas transcritas, fue compositor de fácil musicalidad y gracia muy acorde con el tema.

En concreto, aparecen documentadas como suyas las composiciones hechas con base en las letrillas números CLXIII al CLXXIX; CLXXI; CLXXXIV al CLXXXVI; CXCLL; CXCIV; CCII al CCIII; CCV; CCVIII; CCX; CCXV; CCXXII; CCXXIV y CCXXV; CCXXVII; CCXXXVI; CCXLI al CCXLIII; CCXLV y CCXLVI; CCXLVIII; CCL; CCLII al CCLIV; CCLVII; CCLIX; CCLXIV y CCLXV; CCLXVII y CCLXVIII; CCLXX y CCLXXI; CCLXXIII al CCLXXVII; CCLXXXIII y CCLXXXIV; CCLXXXVI; CCLXXXVIII y CCLXXXIX; CCXCI⁽⁷⁾.

(6) Libro 19 de Cabildos, fol. 338.

(7) En el *Catálogo Archivo de la Catedral de Salamanca* (Instituto de Música religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1981) cita Dámaso GARCÍA FRALLE (en la p. 199) una partitura completa del villancico de FERRERAS "Los míseros lamentos". Año 1780. I.º de Navidad, a 8 voces, con violines y trompas. En mi bemol mayor.

1775.— En el fol. 29 v. del Libro 21 de Cabildos, que corresponde al celebrado el 3 de noviembre, se cita el nombre de *FRANCISCO SOLER*, maestro de capilla de la catedral de Jaén. El motivo de que este músico vecino aparezca citado aquí es que Antonio Caballero solicita se le reembolsen ciertos gastos que ha tenido en hacer copiar una misa del jiennense que se cantó en la fiesta próxima pasada de Todos los Santos. En efecto, en el Archivo se conservan los papeles, no de una, sino de dos misas de F. Soler, así como de cinco villancicos que también se cantarían sin duda en los mismos años, sin que podamos precisar nada sobre una fecha ni siquiera aproximada.

De los villancicos citados, sólo uno lleva letrilla navideña, el número CDLVI de nuestra colección.

1776.— De una forma semejante a lo que decíamos al citar el 1770, se supone que en este año se cantó al menos uno de los dos poemas navideños musicalizados por ALFONSO MARTINEZ. Digo “se supone”, por cuanto de este compositor tampoco hemos encontrado dato alguno en las Actas o Libros de cuentas, como ocurría con el Mtro. Ferreras. Se trata, en el caso de ahora, de las letrillas números CLXXX y CDXLIII.

1786.— El 14 de febrero es elegido sucesor de E. Redondo el organista *JUAN DE MIRANDA Y ABADIA* que el inmediato 27 de marzo toma posesión de su cargo. Un primer dato interesante es que, a sus dotes artísticas demostradas en la oposición correspondiente, debió unir Miranda unos elevados conocimientos técnicos sobre el rey de los instrumentos, pues como experto organero lo vemos realizando diversos viajes por la región andaluza: A Ronda, “para probar el órgano de los Padres Trinitarios Descalzos”, y a Algeciras, para realizar allí el proyecto de un nuevo órgano para los frailes de la Merced. Durante bastante tiempo tuvieron que nombrarle un sustituto en el órgano por padecer fuertes dolencias reumáticas que, en los cambios de estación y días húmedos, le producían fuertes dolores en su mano derecha, así como “torpeza para el movimiento”. Sus años finales de la Capilla Real los pasó el ya anciano organista viviendo en la casa de los seises y cuidando de ellos; sólo en junio de 1825 le es aceptada la definitiva dimisión a la edad de 76 años. Le iba a sustituir al frente de la casa de los infantillos el que sería próximo y último maestro Antonio Luján de quien hablaremos en su momento. De todas formas, el organista y compositor Miranda vive al menos hasta 1832 e incluso sigue tocando el órgano, pues es en mayo de ese año cuando se le nombra un sustituto.

Como creador de obras musicales, Juan de Miranda fue hombre de reconocidos valores que le hicieron acreedor a que el Cabildo le pidiera expresamente la realización de los villancicos navideños de 1794 “que según el sentir de todos han sido de particular gusto” (Libro 22, fol. 197). Con éxito semejante ya antes había compuesto los de 1793. E incluso el mismo anciano maestro Caballero, en octubre de 1801, recomienda al Sr. Protector de la capilla musical le encarguen al organista Miranda los villancicos de las próximas fiestas por ser hombre “perfectamente capacitado para ello”.

El hecho es que se conservan con su nombre las letrillas números CCXXXVII al CCXXXIX, y CDXLIV al CDXLV.

1793.— A partir de este año, y hasta la Navidad de 1815, se cantan diversos villancicos del maestro *JAIIME BALIUS Y VILA*, al que tampoco citan nuestras Actas correspondientes. E igualmente se conserva en el Archivo una composición de tema navideño original del famoso *ANTONIO RODRIGUEZ DE HITA*, sin fecha. Se trata, como se ve, de dos grandes músicos de nuestro Barroco.

RODRIGUEZ DE HITA, nacido en 1704, es uno de los más eximios maestros de la época y algunos lo consideran el más notable de todos los compositores de la segunda mitad del setecientos. Destaca tanto en el campo de la teoría musical, como en la práctica de la composición, y lo mismo en lo profano que en lo religioso. Mas, por razón de su cargo, la música sagrada es sin duda su campo principal de trabajo, como maestro de capilla en la catedral de Palencia primero, y en la famosísima y madrileña capilla de música del Real Convento de la Encarnación después.

Ya en Palencia había escrito una obra teórica sobre el nuevo estilo de la composición musical en España, publicada en Madrid con el título “Diapasón instructivo o consonancias músicas morales” (1757). La crítica moderna piensa que el estudio de R. de Hita es imprescindible para conocer bien el estilo predominante en la música eclesiástica del setecientos, alabando particularmente sus muchos villancicos conservados en gran número en manuscritos musicales de la Biblioteca Nacional.

Con respecto a la música escénica, se ha considerado a Hita como uno de los mayores creadores de la primera etapa de la españollísima zarzuela. Muere en 1787. En nuestro archivo se guarda una sola obra navideña suya con base en la letrilla número CDLV, y cuya partitura completa transcribimos en el Apartado siguiente, dado el gran prestigio de su eximio autor que cuenta ya con una apreciable bibliografía.

JAIME BALIUS, por su parte, procedía de la Escolanía de Montserrat y fue sucesivamente maestro de capilla en las catedrales de Gerona y Córdoba. En ésta última permanece de 1785 a 1822, y seguramente es desde ella, por razón de cercanía, desde donde establece algún tipo de relación con la Capilla Real y envía aquí diversas composiciones. En este período de maestro en Córdoba colabora en algunos proyectos de música teatral, como ocurre con la zarzuela "La fortuna justa". El libreto correspondiente es del canónigo cordobés Manuel María Arjona, y Balius lo musicaliza.

Desde la ciudad de la Mezquita pasa a ocupar el magisterio en Madrid, al mismo Convento de La Encarnación donde años antes había trabajado el citado Rodríguez de Hita.

H. Anglés piensa que Jaime Balius puede ser considerado con justicia uno de "los principales y más distinguidos maestros de la escuela catalana" del siglo XVIII⁽⁸⁾. Muere en 1826.

En nuestro Archivo se conservan un buen número de composiciones navideñas suyas: son las que sustentan las letrillas números CCLV; CCLVIII; CCLXIX; CCXC; CCXCV; CCCX al CCXVI; CCCLXIV.

El 23 de marzo del mismo año que encabeza este apartado (1793) se habla en Cabildo de la conveniencia y necesidad de comprar diversos papeles de música al maestro Zameza. *JOSE de ZAMEZA y ELIZALDE* debió de ser un compositor muy apreciado en toda la región y era "músico de la Colegiata de Antequera". No dice, por tanto, que fuera maestro de capilla; pero al menos, sabemos con seguridad que trabaja en aquella iglesia en 1793 y que son suyos los villancicos navideños cantados allí ese año. En verdad, si era maestro titular por oposición.

En el Archivo de la Capilla Real se conservan gran número de obras suyas, entre las que nos afectan especialmente cinco villancicos de Navidad que seguramente se cantaron aquí por estos años finales del XVIII, sin que podamos precisar uno determinado. Son los compuestos con base en las letrillas números CDLVII al CDLXI.

1797.— *FRAY VICENTE DE VALENCIA* es un monje del Real Monasterio granadino de San Jerónimo, que compone los villancicos navideños de este año para la Capilla Real. Es casi seguro que se trata del mismo P. Valencia nombrado por Valladar en su conocida obra sobre la Historia de la música en nuestra ciudad (pp. 44 y 64), que fue maestro de capilla en su convento y murió en 1814. Es uno de los muchos músicos de la orden jerónima que colaboraron frecuentemente con nuestra Institución, ya que ambas fundaciones reales mantuvieron siempre excelentes relaciones, sobre todo en lo musical. En el Archivo, sin embargo, no se conserva ninguna de sus obras navideñas.

1805.— En estas Navidades se cantan los poemas puestos en música por *AGUSTIN de CASOS*, maestro de capilla en la Iglesia Mayor de Loja, y que fueron considerados por el Cabildo "obra de particular mérito". El músico Casos había opositado a la plaza de organista de la catedral de Guadix en 1793, y desde entonces envía también allí muchas de sus composiciones. Se deduce, por tanto, que debió de ser un músico apreciado, al menos en la provincia. Del conjunto de nuestras letrillas hay seis puestas en música por él, las numeradas del CCXCV al CCC. De ellas hemos transcrito completa la titulada "Yo vengo esaforao".

1807.— El autor probable de los villancicos de este año es el músico tenor de la Capilla Real *VALERIO LOPEZ*, que es el autor también, y esto con seguridad, de los que se cantaron el año siguiente. Aunque no se conserva en el archivo ninguna obra suya, debió de escribir bastantes más de las referidas, ya que, desde 1800, hizo prácticamente las veces del maestro, sustituyendo al achacoso y muy anciano Antonio Caballero. Don Valerio muere el 16 de marzo de 1809.

(8) ANGLÉS, Higinio: *Historia de la música* (de J. WOLF). Madrid, Edit. Labor, 3.ª edición, 1949, pp. 431 y ss. Más datos sobre Balius y R. de Hita en la obra de Baltasar SALDONI: *Ejemplares de músicos españoles*. Madrid, 1960. Y también en A. MARTÍN MORENO: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Edit, 1985. Esta obra contiene bastantes datos también de otros maestros notables del setecientos, entre los que se cuentan muchos de los aquí citados, por lo que recomendamos vivamente su consulta.

1809.—El 16 de junio es nombrado un nuevo “sujeto de la capilla de música que dé el compás” en las ausencias del maestro titular. El recién elegido, que regirá el cuerpo de músicos de forma interina, es el cantor contralto *MARIANO de MESA*. No consta documentalmente que escribiera villancicos ni otras composiciones, pero al menos fue el responsable de su preparación y ejecución hasta 1816. En repetidas ocasiones, y hasta que llegue a ser Antonio Luján el responsable de todo, se dice expresamente que se cantan por la Navidad algunos villancicos escogidos entre los muchos antiguos que en el Archivo se guardan, lo que no impide que, de cuando en cuando, se incluyan algunos nuevos también.

1828.—Es nombrado maestro interino el músico supernumerario *ANTONIO LUJAN* (21 de marzo). A pesar de ciertas noticias, nada claras por otra parte, que puedan hacernos pensar que la capilla de música se prolongará tras el largo tiempo que Luján permanecerá al frente de ella, él fue verdaderamente su último jefe de filas, sin que al parecer llegara ni siquiera a salir de su condición de interino. Valladar, que conoció mucho más de cerca todas las circunstancias, llama también a Luján “el último maestro de capilla”.

La vida de este músico transcurre toda con dedicación absoluta a la institución real. El ambiente musical lo había respirado ya en su misma familia. Su padre, en efecto, era “individuo de la capilla de música del Salvador, de esta ciudad”. El 2 de junio de 1810 ingresan en nuestro templo, donde ocuparán sendas plazas de seises, los hermanos Rafael y Antonio Luján; e incluso puede haber un tercero llamado José al que se da por despedido en 1916. Quien les ha hecho las pruebas correspondientes para certificar su suficiencia ha sido el ya conocido nuestro organista y maestro de tiples, don Juan de Miranda.

Para julio de 1814 comienza Antonio a tener problemas con el cambio de voz; mas el Cabildo, que está “muy satisfecho de su cumplir”, va a permitirle que continúe trabajando como músico supernumerario y ejercitante en los instrumentos de violín y violón, e incluso le facilita un “traje competente” para el desempeño de su nueva misión.

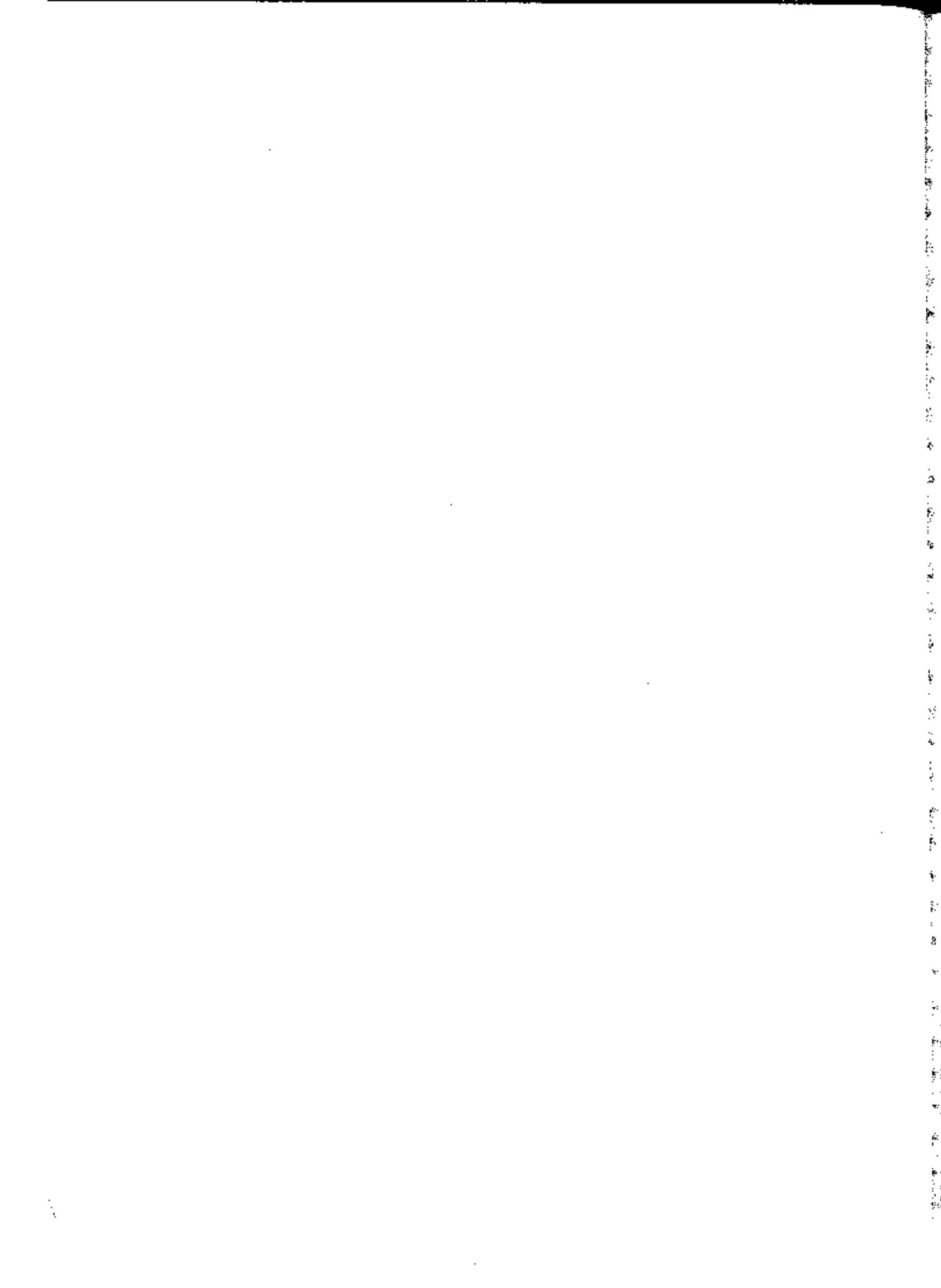
Dos años más tarde ya debe considerarse Luján en posesión de unos más que adecuados conocimientos técnicos y pide un certificado de sus servicios para marchar a Baeza a opositar a la plaza vacante de maestro de aquella catedral. Por suerte para Granada, no llegó a obtener el nombramiento de la ciudad jiennense. En 1817 tiene la enorme satisfacción de que nuestro Cabildo le admita como muy meritorios los villancicos que ha musicalizado para las navidades. En julio de 1825 Luján es nombrado maestro de seises en sustitución de su antiguo superior Miranda, trasladándose nuestro último maestro a vivir en la casa que, junto a la Capilla, habitan los niños cantores. Estos ascensos continuos terminan definitivamente con el nombramiento de Luján como maestro interino de la capilla musical en 1828, año con el que comenzaba la presente reseña.

Con la documentación a nuestro alcance puede comprobarse prácticamente que, desde 1825 en adelante, don Antonio compone ya todos los villancicos que se cantan durante su magisterio. Con el mérito añadido de que su trabajo tuvo que ser realizado en un marco de absoluta penuria económica.

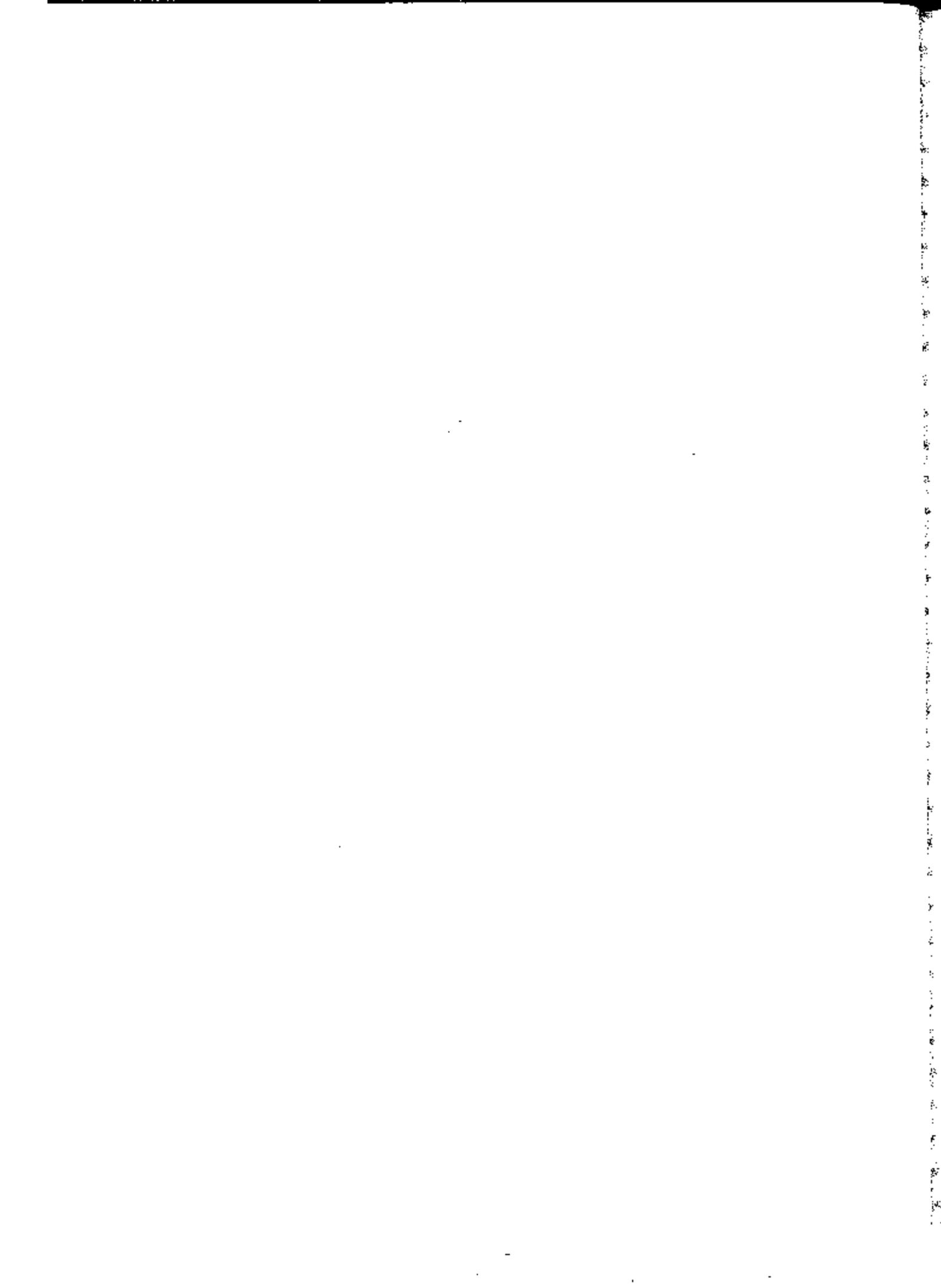
Su trabajo en el templo real se prolongó hasta la desaparición oficial del cargo al que servía, “y aún después, hasta la supresión y despido de los últimos individuos de la capilla de música” en 1871.

De Luján se conservan en nuestro Archivo bastantes partituras completas, lo que constituye para el musicólogo una importante novedad a la hora de transcribir. Entre ellas, interesan en este trabajo las que musicalizan las letrillas navideñas números CCCIX; CCCXXIII al CCCLXIII; CDXL al CDXLII.

FINAL.—No terminaremos este recorrido sobre los compositores de nuestros villancicos de tema navideño en la Capilla Real sin advertir que aún quedan algunos cuyo autor se desconoce. En efecto, son *ANONIMOS* en lo musical —en lo poético ya dijimos en el vol. I cómo lo son casi todos— los villancicos que tienen como base literaria las letrillas número LXXXI al LXXXIX; CCLX; CCLXXVIII al CCLXXXII; CCLXXXV; CCLXXXVII; CCCI al CCCVIII; CDLXII al CDXCV.



PARTITURAS



NOTA PRELIMINAR

La realización de esta parte fundamental no ha sido tarea fácil. Es cierto que en el Archivo de música de nuestra Capilla se conservan muchos papeles con música para ser cantada en los Maitines de Navidad. Mas precisamente es la dicha abundancia de particelas —ya hemos aclarado reiteradamente que partituras sólo se conservan las de algunas composiciones del último maestro, Antonio LUJAN— la principal fuente de dudas, pues el corto espacio disponible en esta publicación exigía una rigurosa selección de obras y autores.

Era necesario que en esta Antología, tan limitada a pesar de sus numerosas páginas, estuvieran representados aquellos maestros de los siglos XVIII y XIX —se sabe ya que no hay obras con letra castellana de músicos anteriores— que estuvieron más tiempo al frente de la capilla musical de nuestro templo; o los que por otras circunstancias de fuerte personalidad o fama posterior, o simplemente por lo notable de su producción, no podían quedar relegados al olvido.

Trataremos, pues, de razonar nuestra selección de QUINCE VILLANCICOS.

El que comienza con el verso "VAYA DE TONADILLA", de Antonio CABALLERO, es la obra navideña más antigua conservada. Tal dato pensamos que le confiere interés suficiente para merecer los honores de la transcripción al frente del conjunto.

Pero los casi sesenta años de magisterio del susodicho autor y el renombre de que debió gozar en la Granada del setecientos le hacían acreedor a estar más ampliamente representado, por lo que, en total, son tres los villancicos suyos transcritos.

Tres partituras incluimos igualmente del último maestro de nuestra Capilla, Antonio LUJAN, y por razones en casi todo semejantes, con la ventaja en este caso de conservarse las partituras correspondientes completas, con lo que bastaba copiarlas alterando sólo las claves de las partes corales para acomodarlas totalmente a nuestros usos actuales.

El tercer músico al que hemos considerado digno de estar representado aquí con tres partituras también es el organista Esteban REDONDO. No hacía falta ser el maestro para ser buen compositor y Redondo siempre demostró que lo era. Obras suyas muy dignas se iban a seguir cantando en la Capilla Real incluso después de su traslado a la catedral de Málaga, del mismo estilo que las muy atractivas seleccionadas en esta Antología.

Con frecuencia no conocemos el nombre de algún compositor que, sin embargo, parece interesante, y otras veces se trata de músicos buenos que tuvieron la desgracia de trabajar en iglesias de no mucho relieve. A ambas categorías de profesionales rendimos homenaje con la transcripción de dos obras anónimas por una parte; y con una tercera llena de rústico gracejo ("YO VENGO ESAFORAO") del maestro lojefío Agustín de CASOS por otra. Sin que olvidemos el caso intermedio de un músico cuyo nombre sabemos y al que, sin embargo, podemos considerar casi como completamente desconocido, ya que no hemos logrado encontrar en parte alguna ningún dato sobre su personalidad; nada de nada. El lector que haya leído con atención las páginas precedentes ya sabe que nos referimos al maestro FERRERAS y de él transcribimos el villancico titulado "SILENCIO, PASITO".

Por último, no podíamos olvidar la existencia en nuestro Archivo de obras con los nombres de maestros de reconocida nombradía nacional cuyas composiciones eran solicitadas por todos los Cabildos y Corporaciones oficiales. Tal es el caso de un villancico de Antonio RODRIGUEZ DE HITA ("OYE, PUES, DIVINO AMOR"), el único conservado aquí de tema navideño; o el de varias composiciones de Jaime BALIUS Y VILA, de quien transcribimos el curiosísimo "AHORA LLEGAN DOS PASTORES".

En cuanto al ORDEN DE COLOCACION de las quince partituras transcritas, no se ha introducido aquí ningún criterio nuevo: Nos hemos atendido en todos los casos a la numeración que a cada obra le corresponde en los INDICES DE LETRILLAS incluidos en las páginas finales del vol. I, y, en consecuencia, ese mismo es el orden que guardan también en esta Antología musical.

Cada partitura va precedida de una reproducción de la "portadilla" que en el legajo correspondiente sirve para guardar las partecelas conservadas, y en ella damos cuenta también del número de orden tanto de dicha partitura, como del poema o letrilla. Sólo en el caso de que tal portadilla no existiera, hemos optado por componer con caracteres de imprenta una nueva conteniendo los datos habituales. Se han hecho así las portadas número 8, 11, 12, 13 y 15.

1. G^o CLIV)

~~2~~

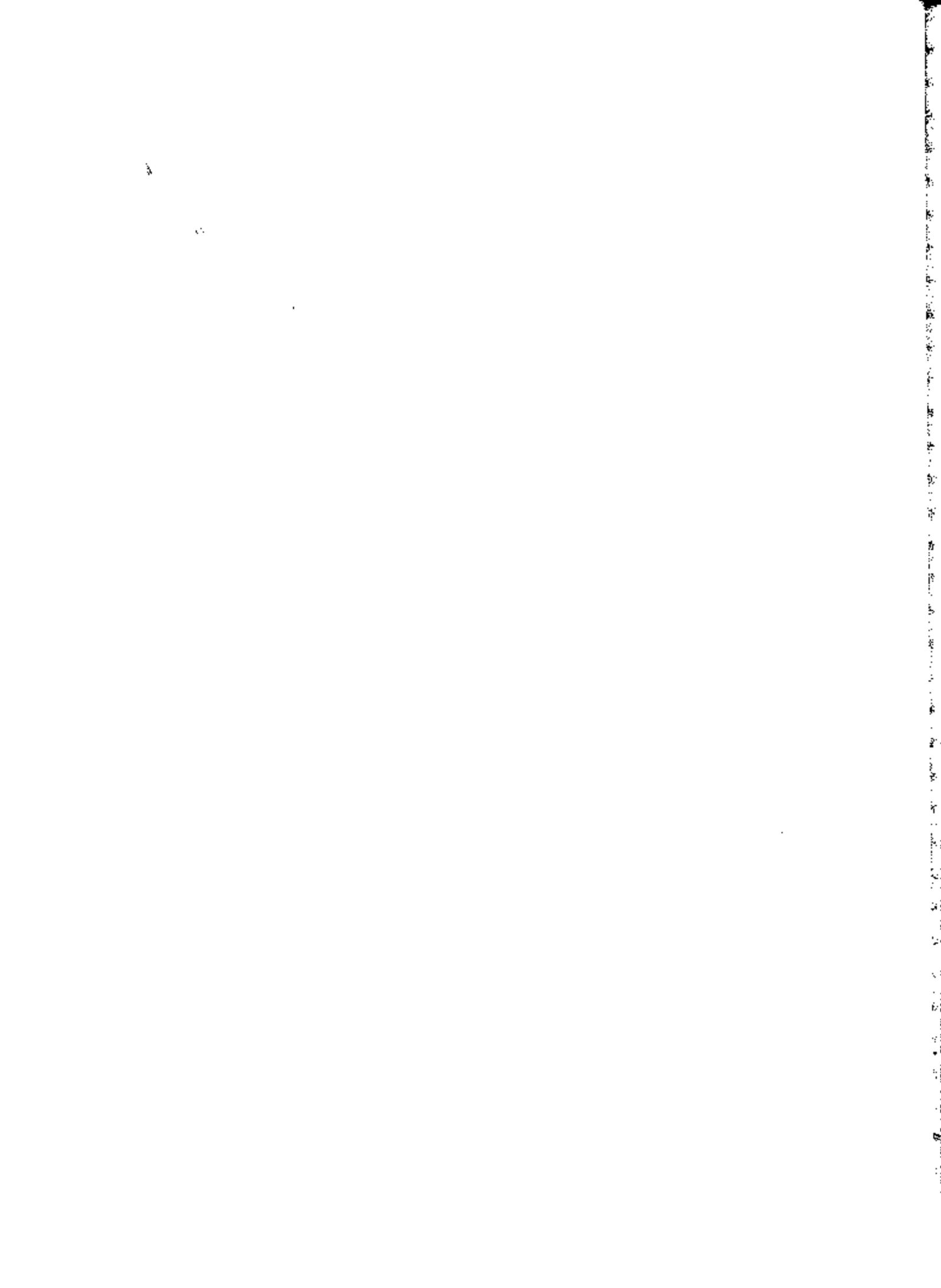
Yll^{co} A. S. Con Violines, X
Y Baxo X

M. N. de N. S. or Xp. do X

Yaya de toriadilla, X.

Nel M^o. N.º Antonio Cavallero X

Año de 1760 X



VAYA DE TONADILLA

a. 4 u. m. y solo

INTRO. ANTONIO CABALLERO
(1960)

ESTRIBILLO

Allegro

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- VIOLINES**: Two staves (1.ª and 2.ª) in treble clef, 4/4 time, key of D major. The first staff begins with a *rit.* marking.
- CHORUS I**: A staff in bass clef, 4/4 time, key of D major, with the label **TIPLE**.
- CHORUS II**: A staff in bass clef, 4/4 time, key of D major, with the label **TIPLE**.
- CHORUS III**: A staff in bass clef, 4/4 time, key of D major, with the label **ALTO**.
- CHORUS IV**: A staff in bass clef, 4/4 time, key of D major, with the label **TENOR**.
- CHORUS V**: A staff in bass clef, 4/4 time, key of D major, with the label **BASSO**.
- PIANO**: A staff in bass clef, 4/4 time, key of D major, with the label **ACOMPANAMIENTO** and **PIANO**.

The score begins with a vertical bar line. The piano part starts with a *rit.* marking. The chorus parts have rests in the first measure. The violin parts play a rhythmic melody. A *f* dynamic marking appears in the first measure of the violin parts.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle three staves are empty. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written in a 4/4 time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a similar melodic line. The third staff is empty. The fourth staff is empty. The fifth staff is empty. The sixth staff is empty. The seventh staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a simple bass line with quarter and eighth notes.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle three staves are empty. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written in a 4/4 time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a similar melodic line. The third staff is empty. The fourth staff is empty. The fifth staff is empty. The sixth staff is empty. The seventh staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a simple bass line with quarter and eighth notes. A dynamic marking 'p' is present at the beginning of the first staff.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves contain a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The middle three staves are mostly empty, with only a few scattered notes. The bottom staff contains a bass line with a mix of eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score also consists of seven staves. The top two staves continue the complex melodic line from the first system. The middle three staves remain mostly empty. The bottom staff continues the bass line with similar rhythmic patterns.

Yaya de tomadi - ella, por cierto,

P.

This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. Below these are four empty staves, likely for other instruments. The bottom staff is a bass line. The key signature has one sharp (F#).

va - ya lige - ri - ta y ale - gre como una pasara, ligeri - ta ya

P.

This system contains the next two staves of the musical score. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. Below these are four empty staves. The bottom staff is a bass line. The key signature has one sharp (F#).

le - gre como una pas - cua.

Vaya, que hay gran Miste - rio, que es de importan - - cia,

Va - - ya, vaya, que hay gran Miste - rio, que es de impor -

Va - - - ya, que hay gran Miste - rio, que es de impor -

Vaya, que hay gran Miste - rio, que es de importan - - - cia,

aunque todo un pe - se - bre monta una pa - - - ja, aunque todo un pe -

tan - - - cia, aunque todo un pe - se - bre monta una pa - - -

tan - cia, va - - - ya, aunque todo un pe - - - se - - -

aunque todo un pe - se - bre monta una pa - - - ja, aunque todo un pe -

se - - - - bre monta una pa - ja, aunque todoun pe
 ja, monta una pa - ja, monta una pa - ja, aunque todoun pe sebre monta una
 bre monta una pa - ja, monta una pa - ja, aunque todoun pe - - re - - -
 se - - - - bre monta una pa - - ja, aunque todoun pe - - -

se - bre monta una pa - - - ja.
 pa - ja, monta una pa - - - ja.
 bre monta una pa - - - ja.
 se - bre monta una pa - - - ja.

Uya una tona-di-lla, pastores,

Musical score for the first system. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "ra - ya, tri - gale am dul - za - ra, viva y extra - ña: hé - tala, al pie del". The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line.

Musical score for the second system. The vocal line continues with lyrics: "Ni - ño y alta a cantar - la, y alta a cantar - la. Puer es vivien - te" and "puer es vi - vien - te". The piano accompaniment continues with the same instrumental parts as the first system.

go - zo de estas cam - pa - ñas, muestre nuestra ale -
 Pues es vi - uente go - zo de es - tar cam - pa - ñas,
 go - zo de estas cam - pa - ñas, muestre nuestra a - le -

pri - a nuestra to - na - da, muestre nuestra ale -
 ñas, muestre nuestra ale - pri - a nuestra to - na -
 pri - a nuestra to - na - da, muestre nuestra ale -

Musical score for the first system. It consists of five staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom three are for piano accompaniment. The lyrics are:

gri - a nuestra to - - - na - - - da,
 da, nues - tra to - - - na - - - da,
 gri - a nuestra to - - - na - - - da,
 nuestre nuestre ale -
 nuestre nuestre ale -

Musical score for the second system. It consists of five staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom three are for piano accompaniment. The lyrics are:

nuestre nuestre ale - gri - - a, nuestre nuestre ale gri - a nuestra to - na - da, to - na -
 nuestre nuestre ale - gri - - a, nuestre nuestre ale gri - - a nuestra to - na -
 gri - - a, nuestre nuestre ale - gri - - a nuestra to na - da, nuestre to - na -
 gri - - a, nuestre nuestre ale - gri - - a nuestra to na - da, nuestre to - na -

da, nuestra nuestra ale - gri - a, nuestra nuestra alegría nuestra to -

da, nuestra nuestra ale - gri - a, nuestra nuestra ale gri - a

da, nuestra nuestra ale - gri - a, nuestra nuestra ale - gri - a nuestra to - na -

da, nuestra nuestra ale - gri - a, nuestra nuestra ale - gri - a nuestra to - na -

da, nuestra nuestra ale - gri - a, nuestra nuestra ale - gri - a nuestra to - na -

na - da, to - na - da, nuestra to - na - da, nuestra to -

nuestra to - na - da, nuestra to - na - da, nuestra to -

da, nuestra to - na - da, nuestra to - na - da, nuestra to -

da, nuestra to - na - da, nuestra to - na - da, nuestra to -

na - - - - da.

na - - - - da.

na - - - - da.

sigue la
Tonastilla

Detailed description: This musical score is for a vocal ensemble. It features six staves. The top two staves contain vocal lines with lyrics 'na - - - - da.' and 'sigue la Tonastilla'. The middle three staves are for other vocal parts, also with lyrics 'na - - - - da.'. The bottom staff is for a guitar accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

TONASTILLAS
Y COPLAS
(a solo)

① En Re.

Detailed description: This musical score is for a solo performance. It features seven staves. The top staff is for the vocal line, with the title 'TONASTILLAS Y COPLAS (a solo)'. The middle five staves are for guitar accompaniment. The bottom staff is for a guitar accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. A circled '1' with 'En Re.' is written below the guitar staves.

Rem ha nacido mi vi - da y es cosa ra - ra, y es cosa ra - ra

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written below the vocal staff. The piano accompaniment consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The first four staves contain rhythmic patterns, primarily quarter and eighth notes, while the fifth staff contains a bass line.

que el que fue todo eno - jar, mis o - - jos, paces nos trai - ga, paces nos

This system continues the musical score with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the same key signature and time signature as the first system. The lyrics are written below the vocal staff. The piano accompaniment consists of five staves: four treble clefs and one bass clef, following the same structural pattern as the first system.

Musical score for the first system. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "trai - pa, paces nos trai - - - pa. Ay, mi vida, mi o - jos, mi". The piano accompaniment includes a right hand with chords and a left hand with a simple bass line.

Musical score for the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The vocal line lyrics are: "alma, mi al - - ma, cuál se como - ce lo que nos amas, cuál se co". The piano accompaniment continues with the same instrumental parts as in the first system.

Allegro

na-ce lo pue nor a - - mas.

Allegro

Vitor la to na di - lla ,

Vi - - - tor, vitor la to na -

Vi - - - tor, vitor la to na -

Allegro

Vitor la to na - - di - -

Nota: a partir de la Copla 2.^a al *Allegro* aquí se
 * *passa directament al sistema* *

Pues si no es ma - la ,

vi - tor la to - na - - - di - - - lla.

della, la to na di - - - lla.

della, la to na - - - di - - - lla.

ella, vitor la to na - - - di - - - lla.

cantense por co-pli-las que de ella fal-tan, que de ella fal-tan,

(EP Como Topile
LA TONADILLA)

que de ella faltan.

En Be-lén ha na-ci-do mi
 En Be-lén ha na-ci-do mi
 En Be-lén ha na-ci-do mi
 En Be-lén ha na-ci-do mi

vi - da y es cosa ra - ra, y es cosa ra - ra que el que fue todo e -
 vi - - da y es cosa ra - ra, y es cosa ra - ra que el que fue todo e -
 vi - da y es cosa ra - ra, y es cosa ra - ra que el que fue todo e -
 vi - da y es co - sa ra - ra, y es cosa ra - ra que el que fue todo e -

no - jos, mis o - - jos, paces nos trai - - ga, pa - ces nos trai - ga,
 no - jos, mis o - - jos, paces nos trai - ga, paces nos trai - ga,
 no - jos, mis o - jos, pa - ces nos trai - - ga, paces nos trai - ga,
 nojos, mis o - jos, paces nos trai - - ga, paces nos trai - ga,

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are:

passes nos tra - i - ga. ay, mi vida, mis ojos, mi
 passes nos tra - i - ga. ay, mi vida, mis ojos, mi
 passes nos tra - i - ga. ay, mi vida, mis ojos, mi
 passes nos tra - i - ga. ay, mi vida, mis ojos, mi

Musical score for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are:

alma, mi al - - - ma, cual se co - no - - ce lo que nos
 alma, mi al - - - ma, cual se co - no - - ce lo que nos
 alma, mi al - - - ma, cual se co - no - - ce lo que nos
 alma, mi al - - - ma, cual se co - no - - ce lo que nos

a - mas, cual se co - no - ce lo que nos a - - - mas.

a - mas, cual se co - no - ce lo que nos a - - - mas.

a - mas, cual se co - no - ce lo que nos a - - - mas.

a - mas, cual se co - no - ce lo que nos a - - - mas.

FIN

COPLAS

2. De misterio me dicen,
mi vida,
que al portal bajas.
No sé cómo patente,
mis ojos,
disfraces gastas.
3. Es tu catre rojizo,
mi vida,
de viles pajas.
Para quien será Grano,
mis ojos,
qué linda cama.
4. Hoy Herodes te busca,
mi vida,
con mano armada.
Ay, que Herodes sobrados,
mis ojos,
el mundo gasta.
5. No te escondas, mi dueño,
mi vida,
si no te hallan;
que en que pierdas la vida,
mis ojos,
va mi ganancia.

Todos (tras cada copla).—Ay, mi vida, mis ojos...

Tras cada copla, cantada por el solista solamente, sin repetirla el coro, éste canta desde el $\$$ hasta el FIN.

NOTAS.—Partitura rehecha con base en las diversas particelas únicamente. Estas se guardan en el Archivo de la C. Real, Leg. 12 - 606.

Existen dos versiones musicales más de este mismo poema: Una en el Leg. 7 - 487, sin nombre de autor ni fecha y está escrita para coro de 8 voces, con violines, trompas y acompañamiento. Tal versión tiene una sola variante poética: la supresión de la seguidilla que comienza "Vitor la tonadilla... que de ella faltan".

La otra versión lleva música del Mtro. Ferreras y está fechada en 1770 (Leg. 19 - 801). Literariamente, aun manteniendo la misma estructura, introduce numerosas variantes y es la letrilla n.º CLXIV de nuestra Colección.

Aún existe otro poema con idéntico comienzo, el n.º CXXIV; pero éste, aparte el primer verso, es por completo diferente.

2. (N.º CLXXXIV)

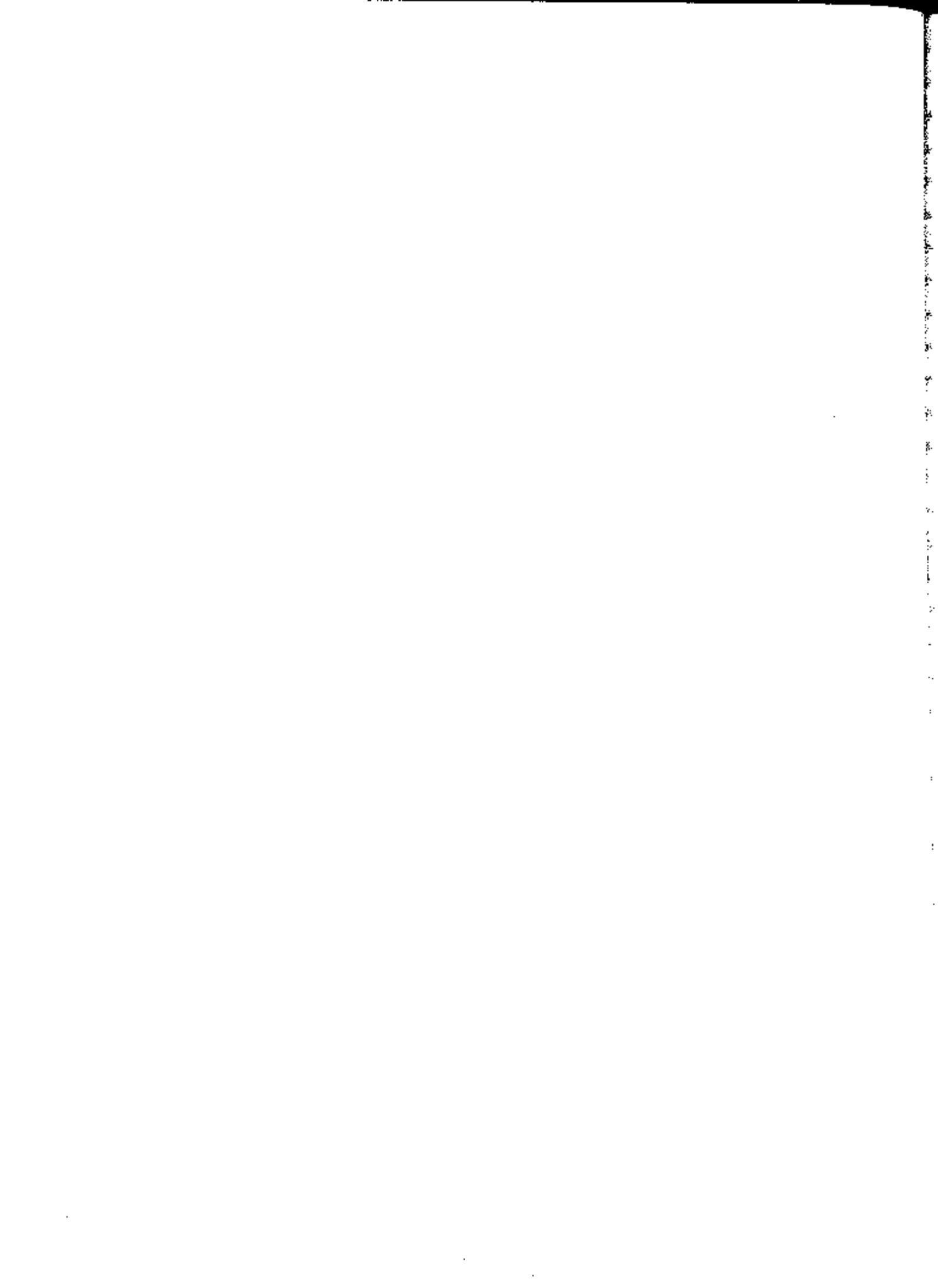
+

Villancico a 4.º al Nac.º
de Adoracion.

Con Violines y Bajones
trompa y Oboeses.
Que dice

Silencio, Passito,
1776

mão ferreras
F.F.



SILENCIO, PASITO

en 4.ª m. y clar.

Mtro. FERREAS

(1776)

ESTRIBILLO

Andante pastoral Tenido

The musical score is arranged in a system of staves. The top two staves are for Violines (Violins), the next two for Oboes, followed by Trompas (Trumpets). Below these are the vocal parts: Tiple (Soprano), Alto (Alto), Tenor, and Bajo (Bass). The bottom staff is for the Acompañamiento (Accompaniment). The score is in 4/8 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo and mood are marked 'Andante pastoral Tenido'. The music features a melodic line in the strings and woodwinds, with vocal parts that are mostly rests, suggesting a silent or very soft performance. The accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation.

Violines
OBOES
TRUMPETS
COMB.

This musical score consists of six staves. The top two staves are labeled 'Violines' (Violins), the third is 'OBOES', the fourth is 'TRUMPETS', and the bottom two are 'COMB.' (Comps). The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The Violin parts feature melodic lines with many slurs and accents. The Oboe part has a similar melodic line. The Trumpet part is more rhythmic, often playing chords. The Comps part provides a bass line with some triplets and slurs.

This section continues the musical score with six staves. The notation is dense, particularly in the upper staves, with many slurs and accents. The bottom staff features several triplet markings (indicated by the number '3' over groups of notes). The overall texture is complex and rhythmic.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex melodic line in the upper staves, with frequent slurs and ties. The lower staves provide a harmonic and rhythmic foundation with various note values and rests.

The second system of the musical score also consists of seven staves, maintaining the same clef and key signature as the first system. This system continues the melodic and harmonic development, with more intricate rhythmic patterns and phrasing. The bottom staff includes some numerical markings (6, 5, 5, 5) which likely refer to fingerings or specific musical techniques.

Si - lem - cio, si - lem - - cio, pa - si - - to, pa - si - - to, que -
 Si - lem - cio, quasi - - to, que -
 Si - lem - cio, si - lem - - cio, quasi - - to, quasi - - to, que -
 Si - lem - cio, quasi - - to, que -

The image shows a handwritten musical score for a vocal ensemble. It consists of two systems of staves. The first system has six staves, and the second system has five staves. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The lyrics are in Spanish and are repeated across the vocal parts.

Lyrics:

mar se durmió. No, no, no, no le inquieten, no, no, no le inquieten, no,

mar se durmió. No, no, no, no le inquieten, no, no, no le inquieten, no,

mar se durmió. No, no, no, no le inquieten, no, no, no le inquieten, no,

mar se durmió. No, no, no, no le inquieten, no, no, no le inquieten, no

Que aunque duermen en las pajas el Ni-ño no se duermen en las pajas su amor,

Que aunque duermen en las pajas el Ni-ño no se duermen en las pajas su amor,

Que aunque duermen en las pajas el Ni-ño en las pajas el Ni-ño, no se duermen en las pajas su amor,

Que aunque duermen en las pajas el Ni-ño no se duermen en las pajas su amor.

no, no se duermen las pa -- jas su amor. A- ver, fuentes, prados, selvas,
 no, no se duermen las pa -- jas su amor. A- ves, fuentes, prados, selvas
 no, no se duermen las pa -- jas su amor.
 no, no se duermen las pa -- jas su amor.

3# 2# 5# 5a 3#

Handwritten musical score for a choir, consisting of ten staves. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music is arranged in two systems of five staves each. The first system contains instrumental parts for five voices. The second system contains the vocal parts with lyrics. The lyrics are: "ri - os, mares, plan - tay flor, plan - tay flor". The lyrics are written on the first three staves of the second system. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes clefs, key signatures, and time signatures.

This image shows a page of musical notation, likely a score for a piece of music. The notation is arranged in ten staves, grouped into two systems of five staves each. The top two staves of the first system contain a melodic line, featuring a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests. The next four staves of the first system contain a bass line, also featuring a variety of note values and rests. The second system of five staves is mostly empty, with some notes in the final staff. The notation is written in a standard musical notation style, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 4/4. The page number 117 is visible in the bottom right corner.

Si - lem - cio, si - lem - - cio, cuida - - do, cui -
 Si - lem - cio, cui -
 Si - lem - cio, si - lem - - cio, cuida - - do, cui -
 Si - lem - cio, cui -
 Si - lem - cio, si - lem - - cio, cuida - - do, cui -
 Si - lem - cio, cui -

da - do, pa - si - to, atención, que Amor se dur - mió. No, no, no, no, no te inquieten,
 da - do, pa - si - to, atención, que Amor se dur - mió. No, no, no, no, no te inquieten,
 da - do, pa - si - to, atención, que Amor se dur - mió. No, no, no, no, no te inquieten,
 da - do, pa - si - to, atención, que Amor se dur - mió. No, no, no, no, no te inquieten,
 da - do, pa - si - to, atención, que Amor se dur - mió. No, no, no, no, no te inquieten,

no. Venid, llegad, y adorad al Amor, venid, llegad, y adorad al Amor, y ado-

no. Venid, llegad, y adorad al Amor, venid, llegad, y adorad al Amor, y ado-

no. Venid, llegad, y adorad al Amor, venid, llegad, y adorad al Amor, y ado-

no. Venid, llegad y adorad al Amor, ve-nid, llegad, y adorad al Amor, y ado-

rad al a-mor, y adorad al Amor.
 rad al a-mor, y adorad al Amor.
 rad al a-mor, y adorad al Amor.
 rad al a-mor, y adorad al Amor.

FIN

Siguen 2 COPIAS →

COPLAS

VIOLINES

TIPLE

ALTO

Compañía
VIENTO

1. Pues hoy en Belén - - con dulce esplendor, con dulce esplendor en

1. Pues hoy en Belén - - con dulce esplendor, con dulce esplendor en

brazos del Al-ba ama-ne-ce el Sol - - - - - , ama-

brazos del Al-ba ama-ne-ce el Sol - - - - - , ama-

ne - - ce el Sol :

ne - - ce el Sol :

FLUTES

CLARINET

BASSOON

TRUMPET

TROMBONE

SAXOPHONES

PIANO

ae \$ tras cada COPLA

ae \$ y hasta el FIN

COPLAS

2. *Pues hoy entre pajas
su fuego ocultó
cubriendo la nieve
llamas de su ardor,*

Todos.—*Silencio, cuidado...*

3. *Pues hoy en el suelo
nos da su candor
disfrazado el desvelo
que amor le causó,*

Todos.—*Silencio, cuidado...*

4. *Pues hoy de María
el pecho buscó
y en los nuestros busca
amante atención,*

Todos.—*Silencio, cuidado...*

NOTAS.—Partitura rehecha con base sólo en las diversas partículas guardadas en el Archivo de la C. Real manuscritas, en el Leg. 19 - 815.

En la portada se dice expresamente que éste es un villancico "de adoración". En algunas iglesias tales villancicos volvían a cantarse el día de Reyes.

En honor a la verdad, diremos que el poema no parece obra de ningún escritor granadino, pues se cantó idéntico en el madrileño monasterio de las Descalzas Reales, de Madrid, en la Navidad de 1688.

El estribillo nos trae frescos aires de tradición primitiva y son muchos los villancicos navideños de todas las colecciones que utilizan encabezamientos similares, como los siguientes ejemplos cantados en la catedral de Córdoba:

*"Pasitico, airecillos,
que se duerme el Sol;
quedito, avecillas,
no turbéis al Amor" (1665).*

*"Aires lisonjeros,
céfiros bullidores,
no sopléis inquietando luceros,
no despertéis de su sueño a las flores;
quedito, pasito, blandito..." (1672).*

3. (Nº CC)

Distancia

A 7

Con Violines y Trompas

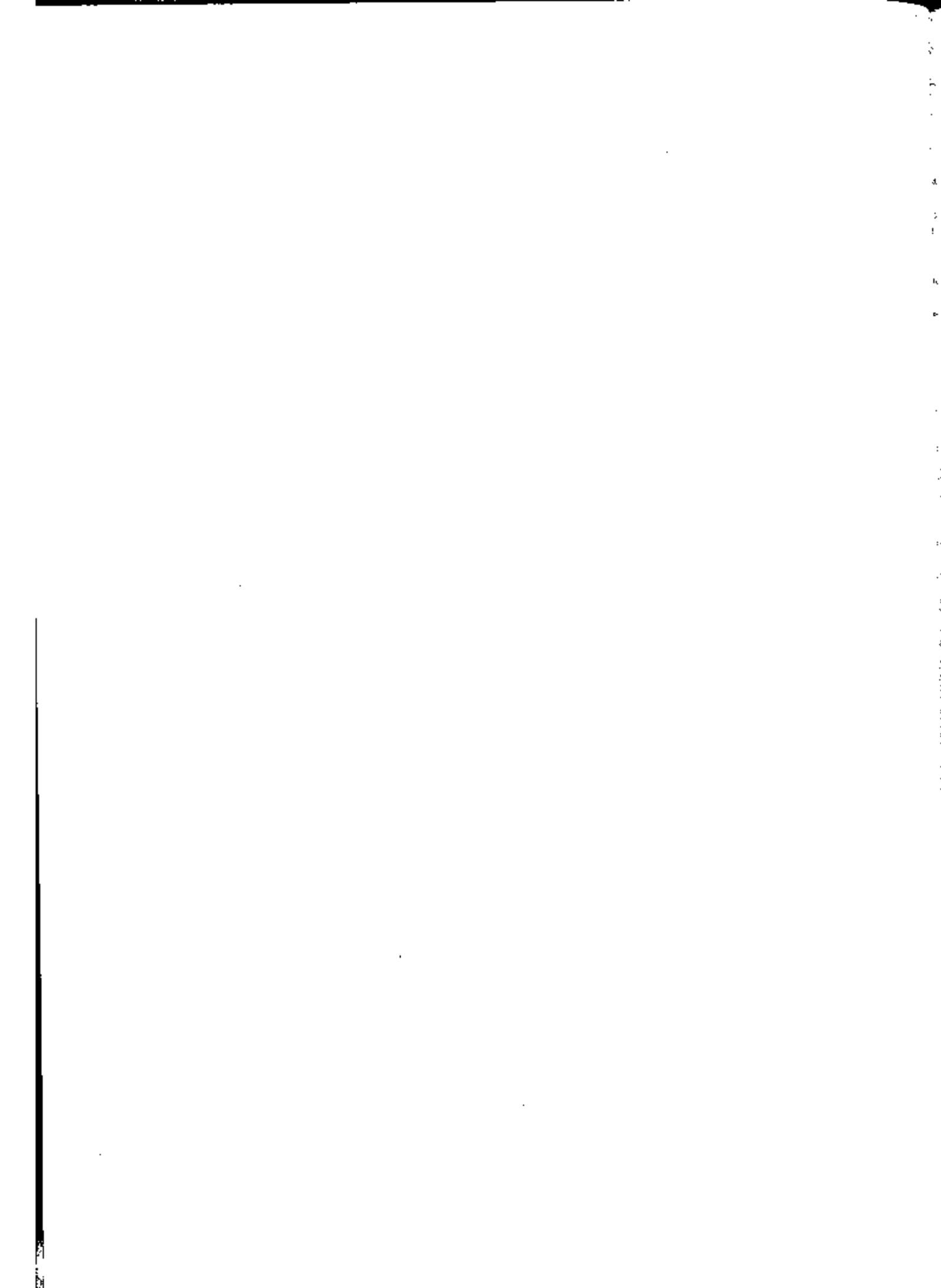
Al Vacimiento de Nro. Sr.

Xp^{to}.

Una alegre Guaitanilla #

El Dⁿ Esteban Redondo

1781



UNA ALEGRE GITANILLA

Op. 5 y 7 v. m. y solo

Mtro. ESTEBAN REDONDO

(1784)

INTRODUCCIÓN

Allegro

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and staves from top to bottom:

- VIOLINES**: Two staves in treble clef, G major key signature, 2/4 time signature.
- TROMPAS**: Two staves in bass clef, G major key signature, 2/4 time signature.
- TIPLES**: Three staves in bass clef, G major key signature, 2/4 time signature.
- ALTOS**: Two staves in bass clef, G major key signature, 2/4 time signature.
- TENOR**: One staff in bass clef, G major key signature, 2/4 time signature.
- BATOS**: One staff in bass clef, G major key signature, 2/4 time signature.
- ACOMPANAMIENTO**: One staff in bass clef, G major key signature, 2/4 time signature.

The score begins with a vertical bar line. The first staff (Violines) contains the main melodic line, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the lower staves.

VIOLINES
 TRUMPETS
 TROMBONES
 ALTO SAXOPHONES
 TENOR SAXOPHONES
 BASS SAXOPHONES
 FLUTE

Musical score for a band with vocal soloists. The score includes staves for Violins, Trumpets, Trombones, Alto Saxophones, Tenor Saxophones, Bass Saxophones, and Flute. The vocal soloists (Tenors and Alto Saxophones) have lyrics: "Una alegre gitani-lla, una alegre gi-ta-" and "Una alegre gitani-lla, una alegre gi-ta-". The music is in D major and 2/4 time. The flute part has a "P" (piano) dynamic marking.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The music is written in a handwritten style with various note values and rests.

The second system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are vocal lines with lyrics in Spanish. The bottom six staves are piano accompaniment. The lyrics are: "ni-lla cu - ya de - li - ca - da voz, una alegre gita - nilla cu - ya". The music continues with various note values and rests, including some triplets in the piano part.

ni-lla cu - ya de - li - ca - da voz, una alegre gita - nilla cu - ya
 U - na alegre gitanilla cuya
 U - na alegre gitanilla cuya
 U - na alegre gitanilla cuya
 nilla cu - ya de - li - ca - da voz, una alegre gitani - lla cu - ya
 U - na alegre gitanilla cu - ya

deli - ca - da voz er tan dulce que con
 de - lica - da voz
 de - lica - da voz
 de - lica - da voz
 de - li - ca - da voz es tan dulce que con ella, es tan dulce que con
 de - li - cada voz

Musical score for a vocal ensemble with piano accompaniment. The score consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and piano accompaniment. The second system includes five vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and describe delicate voices.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a melodic phrase and then moves to a more rhythmic, eighth-note pattern. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, providing harmonic support with chords and moving bass lines. A dynamic marking of *f.* (forte) is placed below the piano staff.

The second system of the musical score includes lyrics and continues the vocal and piano parts. The lyrics are written below the vocal staff. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern. A dynamic marking of *f.* is present at the beginning of the system.

ella se que-de hacer co-la-ción, es tan dulce que con ella se que - -
 es tan dulce que con ella se que -
 es tan dulce que con ella se que -
 es tan dulce que con ella se que -
 ella se que-de hacer co-la-ción, es tan dulce que con e-lla se que -
 es tan dulce que con e-lla se que -

First system of musical notation, piano accompaniment. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Second system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment. It consists of eight staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom six are piano accompaniment. The lyrics are: "de hacer co - la - ción, al portal viene esta no - che con do -" repeated in the vocal parts. The piano accompaniment includes dynamics *p* and *f*.

The musical score is handwritten and consists of two systems of staves. The first system contains five staves: a vocal line (treble clef), an alto line (treble clef), a tenor line (treble clef), a bass line (bass clef), and a lower bass line (bass clef). The second system contains six staves: a vocal line (treble clef), an alto line (treble clef), a tenor line (treble clef), a bass line (bass clef), and two lower bass lines (bass clef). The lyrics are written in Spanish. Dynamics like 'p' and 'f' are marked throughout. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Lyrics for the first system:
 naire y con primor
 pa-ra can-tar-le al Dios

Lyrics for the second system:
 naire y con primor
 para cantar al Dios Niño, para cantar al Dios

Ni-ño, al Dios Niño u-na gra-cio-sa can-ción, una gra-
 pa-ra cantar al Dios Ni-ño u-na gra-cio-sa can-ción, una gra-
 para cantar al Dios Ni-ño u-na gra-cio-sa can-ción, u-na gra-
 para cantar al Dios Niño u-na gra-cio-sa can-ción, una gra-
 Niño, al Dios Niño u-na gra-cio-sa can-ción, u-na gra-
 para cantar al Dios Niño u-na gra-cio-sa can-ción, u-na gra-

ESTRIBILLO

Allegro

ciosa can-ción. Oigan la gita-nita re-sa-la-

ciosa can-ción.

ciosa can-ción.

ciosa can-ción.

ciosa can-ción. Oigan la gita-nita re-sa-la-

ciosa can-ción.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The music is written in a simple, melodic style with some dynamics markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

The second system of the musical score includes lyrics in Spanish. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "dita, alma ben-dita, ange-lito de Dios que solo - quiere trinar, gorpear en la." The first line of the system is partially cut off from the previous page. The music continues with the same melodic and harmonic structure as the first system.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are piano accompaniment in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is written in a 4/4 time signature and spans four measures.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom eight staves are piano accompaniment in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is written in a 4/4 time signature and spans four measures. The lyrics are written below the vocal lines.

noche a- lepre que ilu- mina el sol, que ilumina el sol, en la noche a- lepre que i-
noche a- lepre que ilumina el sol, que ilumina el sol, en la noche a- lepre que i-
en la noche a- lepre que i-

lumi - na el sol, en la noche a - lepre que ilumina el sol, que lumi - na el

lumi - na el sol, en la noche a - lepre que lumi - na el sol, que lumi - na el

lumi - na el sol, en la noche a - lepre que lumi - na el sol, que lumi - na el

lumi - na el sol, en la noche a - lepre que lumi - na el sol, que lumi - na el

lumi - na el sol, en la noche a - lepre que lumi - na el sol, que lumi - na el

lumi - na el sol, en la noche a - lepre que lumi - na el sol, que lumi - na el

Handwritten musical score for a choir. The score is written on ten staves. The first two staves are for the soprano and alto parts, the next two for the tenor and bass parts, and the remaining six staves are for individual voices. The lyrics are written below the notes. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: "sol, pue ilumina el" and "sol." The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first two measures of music. The second system contains the remaining two measures. The lyrics "sol, pue ilumina el" are written under the first measure of each system, and "sol." is written under the second measure. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

sol, pue ilumina el sol.

siguen la

TONADILLA →

y las

COPLAS →

TONADILLA Y COPLAS

Allegro

VIOLINES

TROMBAS

TIPLES

ACORDE

TONADILLA: Por callez y
1.ª COPLA: En peñas roca

pla - zar inquiriendo voy, inquiriendo voy quien decirme
di - cen que praela za, praela za, praela za, praela za y de oreb la

quié - - ra donde está mi amor, donde está mi amor, y por zeñaz
 zar - - za ze me acuerdo hoy, ze me acuerdo hoy que no ze olvida

doy el Jazmin y Roza to - do en una Flor, el Jazmin y Roza to do en una
 ad porque fue materia to - da resplandor, porque fue materia toda resplandor.

Musical score for the first system. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom three staves are piano accompaniment in bass clef. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Lyrics for the first system:
 Flor, el Jazmin y Roza toda en una Flor, el Jazmin y
 dor, porque fue una feria toda resplandor, porque fue un-

Musical score for the second system, continuing from the first. It consists of five staves with the same instrumental and vocal parts. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Lyrics for the second system:
 Roza toda en una Flor.
 feria toda resplandor.

Allegro

VIOLINES

VIOLAS

TRUMPETAS

TROMBAS

TRIPLES

ALTO TENOR ALTOS

Por calles y pla - -zas

inquiriendo voy, inqui - rien - do

Por calles y pla - -zas

inquiriendo voy, inquirien - - do

Por calles y pla - -zas

inquiriendo voy, inqui - rien - do

Por calles y pla - -zas

inquiriendo voy, inquirien - do

BAJO

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a piano accompaniment in treble clef. The third and fourth staves are piano accompaniment in bass clef. The music is written in a 4/4 time signature and spans four measures.

The second system of the musical score includes lyrics for the vocal line. It consists of four staves for the vocal line and piano accompaniment, and a fifth staff for the piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "voy / voy / voy / voy" on the first staff, and "puien decirme / puien decirme / puien decirme / puien decirme" on the second staff. The third and fourth staves have lyrics: "pue - - ra / pue - ra / pue - ra / pue - ra" and "dónde está / dónde está / dónde está / dónde está" respectively. The fifth staff has lyrics: "dónde está / dónde está / dónde está / dónde está". The music is written in a 4/4 time signature and spans four measures.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal lines feature a melody with various note values and rests, while the piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation.

The second system of the musical score includes lyrics in Spanish. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The lyrics are: "mor, donde está mi amor, y por reñaz doy el Nazmin y". The music continues with the same key signature and time signature as the first system.

The third system of the musical score consists of a single staff in bass clef, which appears to be a continuation of the piano accompaniment from the previous system. It contains several measures of music with various note values and rests.

Musical notation for the first system, consisting of two treble staves and two bass staves. The top two staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom two staves contain a bass line with quarter and eighth notes.

Musical notation for the second system, including treble and bass staves with lyrics. The lyrics are: "Rosa, todo en una flor, el jazmin y Rosa, todo en una flor,". The notation includes notes, rests, and bar lines across multiple staves.

Musical notation for the first system, consisting of two treble staves and two bass staves. The first two staves contain melodic lines with eighth and sixteenth notes. The bottom two staves contain rhythmic accompaniment with rests and quarter notes.

Musical notation for the second system, including lyrics. The system consists of two treble staves and two bass staves. The lyrics are written below the first treble staff and repeated below the second treble staff and the bottom bass staff.

el jazmín y Roza, todo en una flor, el jazmín y Roza, todo en una
el jazmín y Roza, todo en una flor, el jazmín y Roza, todo en una
el jazmín y Roza, todo en una flor, el jazmín y Roza, todo en una

al \$

NOTA

Desde el \$ hasta el FIN
cuatro veces, cantando el
tiple solista las letrillas
de las CUATRO COPLAS.
El coro repite siempre la
letra de la TONADILLA a
modo de estribillo.

FIN

Flor.

Flor.

Flor.

Flor.

FIN

al \$

COPLAS

2. *Ya lo ven miz ojos,
¡ay, Jezuz, ay, Dios!
que me da el mirarle
mal de corazón,
puez me trazasó
de mortal herida
zu eterno favor.*

3. *Bello de mi alma,
no, no andemoz, no,
jugando a ezcondítez
que tan caroz zon,
que no ziempre eztoy
para merecerle
con el mismo humor.*

4. *Prezo de miz brazos,
la zatizfacción
me ha de dar zu vida
de que me mató.
Déze a la prizión,
puez que miz delitoz
zobre sí tomó.*

Todos (Tras cada Copla).—*Por caltez y plazaz...*

NOTAS.— Como tampoco de esta composición se guarda partitura completa en el Archivo de manuscritos musicales, la que presentamos tiene como única base, igual que las precedentes, las partituras correspondientes de voces sueltas e instrumentos (Leg. 29 - 1105).

El mejor comentario al poema está escrito en uno de los márgenes de la partitura del tiple y dice así: "Es de la Capilla Real. Esta gitanilla resaladilla me gusta mucho". Y al final leemos el posible nombre de quien parecía anónimo comentarista: "Este villancico es de María Getrúdíiz(sic), discípula del Sr. Dn. Antonio Caballero".

4. (Nº CCVI)

= 47

Villan.^{co} a 4ya 8.

Con Viol.^s tromp.^s

y Bajo. Hele hele-

De D.ⁿ Estevan-

Redondo Año 8

1782.

¡HELE, HELE, HALA!

4 y 8 v. m. y. reb.

M^{tro.} ESTEBAN REDONDO

(1934)

ESTRIBILLO

Allegro

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the title '¡HELE, HELE, HALA!' is written in large, bold, black letters. Below the title, the composer's name 'M^{tro.} ESTEBAN REDONDO' and the year '(1934)' are printed. The tempo and mood are indicated as 'ESTRIBILLO' and 'Allegro'. The score is divided into several parts: Violines (Violins), Trompas (Trumpets), Coro (Chorus) with four parts (Soprano 1^o, Soprano 2^o, Alto, Tenor), and Acompañamiento (Accompaniment). The Violines and Trompas parts are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The Coro parts are written in bass clef with the same key signature and time signature. The Acompañamiento part is written in bass clef with a 3/4 time signature. The score begins with a vertical bar line, and the music starts in the second measure. The Violines and Trompas parts play a rhythmic melody, while the Coro parts have rests. The Acompañamiento part provides a harmonic foundation.

This image shows a page of musical notation, likely a score for a multi-instrument ensemble. The notation is organized into two main systems, each consisting of four staves. The top system features two treble clefs and two bass clefs, with musical notes and rests. The bottom system features two treble clefs and two bass clefs, which are mostly empty. A single staff with a bass clef is located at the bottom of the page. The notation includes various note values, rests, and clefs, indicating a complex musical piece.

VIOLINS I
VIOLINS II
VIOLAS
VIOLONS

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for Violins I and Violins II, both in treble clef. The third staff is for Violas, in alto clef. The bottom staff is for Violons, in bass clef. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Violins I and II parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Viola and Violon parts provide a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system continues the musical arrangement with four staves. The Violins I and II parts continue their melodic line, incorporating some slurs and dynamic markings. The Viola and Violon parts maintain their accompaniment, with some rests in the Viola part. The overall texture remains consistent with the first system.

The third system concludes the page with four staves. The Violins I and II parts reach a more active melodic passage. The Viola and Violon parts continue their accompaniment, with some slurs and dynamic markings. The system ends with a final cadence.

MUSICAL SCORE FOR TRUMPETS AND TROMBONES

TRUMPETS (Top Staff): *Allegro* (Tempo marking). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with accents. The key signature has one sharp (F#).

TROMBONES (Second Staff): Similar to the trumpets, featuring eighth and sixteenth notes with accents. The key signature has one sharp (F#).

FLUTE (Bottom Staff): Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The key signature has one sharp (F#).

The score is organized into measures by vertical bar lines. The notation includes stems, beams, and note heads, with various articulation marks like accents and slurs.

Handwritten musical score for a choir with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "Hele, hele, hala, hele, hele, hala pitamaz graciozaz, hele, hele, hala, hele, hele, hala". The score consists of two systems of staves. The first system has four staves (two vocal staves and two piano accompaniment staves). The second system has eight staves (four vocal staves and four piano accompaniment staves). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

hele, hele, hala, hele, hele, hala. O Belém, a Belém, al Por-
 tripuonaz, aurozaz, hele, hele, hala, hele, hele, hala. O Be-lém, a Belém, al Por
 tripuonaz, aurozaz, hele, hele, hala, hele, hele, hala.
 hele, hele, hala, hele, hele, hala.

tal, que prenda bo-mi-ta, feliz marparita, cayó en un portal. A bus-car, a buscar, a bus-

tal, que prenda boni-ta, feliz marparita, cayó en un portal. A bus-car, a buscar, a bus-

car la gracia infini- ta de esa prenda. ta que no tiene igual. aqui debe es- tar, aqui debe es-
car la gracia infini- ta de esa prenda. ta que no tiene igual. aqui debe es- tar, aqui debe es-
tar. aqui debe es- tar, aqui debe es-

The musical score consists of two systems. The first system has four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves. The second system has eight staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2) and four piano accompaniment staves. The vocal lines contain the lyrics in Spanish. The piano accompaniment features a steady bass line and a more active treble line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various note values and rests. The second staff is a piano accompaniment line in treble clef, mirroring the vocal line with chords and rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are piano accompaniment lines in bass clef, providing a harmonic foundation with sustained notes and rhythmic patterns. The fifth staff is a bass line in bass clef, consisting of a simple melodic line.

The second system of the musical score consists of ten staves. The first staff is a vocal line in treble clef with the lyrics: "tar. ay, ay, ay, ay, ay, ay. Qué linda corri-ta y qué agraciadita. Vámonos a cam-". The second staff is a piano accompaniment line in treble clef. The third and fourth staves are piano accompaniment lines in bass clef. The fifth staff is a bass line in bass clef. The sixth through ninth staves are vocal lines in treble clef, each with the lyrics: "tar. ay, ay, ay, ay, ay, ay." The tenth staff is a piano accompaniment line in bass clef.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The first two staves are instrumental. The third through eighth staves contain vocal lines with lyrics in Spanish. The lyrics are: "Vámonos a cantar, vámonos a cantar. Ay, ay, ay, ay, ay, ay. Resuena el pan-tar, vámonos a cantar, vámonos a cantar. Ay, ay, ay, ay, ay, ay. Resuena el pan-tar, vámonos a cantar, vámonos a cantar. Ay, ay, ay, ay, ay, ay. Resuena el pan-tar, vámonos a cantar. Ay, ay, ay, ay, ay, ay. Vámonos a cantar. Ay, ay, ay, ay, ay, ay. Vámonos a cantar. Ay, ay, ay, ay, ay, ay." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Vámonos a cantar, vámonos a cantar. Ay, ay, ay, ay, ay, ay. Resuena el pan-tar, vámonos a cantar, vámonos a cantar. Ay, ay, ay, ay, ay, ay. Resuena el pan-tar, vámonos a cantar, vámonos a cantar. Ay, ay, ay, ay, ay, ay. Resuena el pan-tar, vámonos a cantar, vámonos a cantar. Ay, ay, ay, ay, ay, ay. Resuena el pan-tar, vámonos a cantar. Ay, ay, ay, ay, ay, ay. Vámonos a cantar. Ay, ay, ay, ay, ay, ay. Vámonos a cantar. Ay, ay, ay, ay, ay, ay.

dero, la castañetilla, vaya una capilla al bello Zapal, al bello Zapal, al bello Zaderero, la castañetilla, vaya una capilla al bello Zapal, al bello Zapal, al bello Zaderero, la castañetilla, vaya una capilla al bello Zapal, al bello Zapal, al bello Zaderero. la castañetilla, vaya una capilla al bello Zapal, al bello Zapal, al bello Zaderero. la castañetilla, vaya una capilla al bello Zapal, al bello Zapal, al bello Zaderero. Vaya. Ea. Anda. Anda. al bello Zapal. Lindo. Vaya. Ea. Anda. al bello Zapal. Lindo. Ea. Vaya. Anda. al bello Zapal. Lindo. Vaya. Ea. Anda.

COPLAS

Violines
Trompas
Tiple solo
Bajo

① Vi - da mi - a, pue a noche tãn
fría convièntez en dia de tal claridad, de - ja al
llanto, pue con tus puebrantoz azombroz xerpantoz alherodes le daz.

Musical score for the first system, consisting of four staves (two treble and two bass clefs) with handwritten musical notation.

Oy, mi Niño, que llorando llevas el ca-riño de mi volun-

Musical score for the third system, consisting of four staves (two treble and two bass clefs) with handwritten musical notation.

tad, el ca-riño de mi voluntad, el ca-riño de mi voluntad.

al \$ hasta el FIN

al \$ hasta el FIN

COPLAS

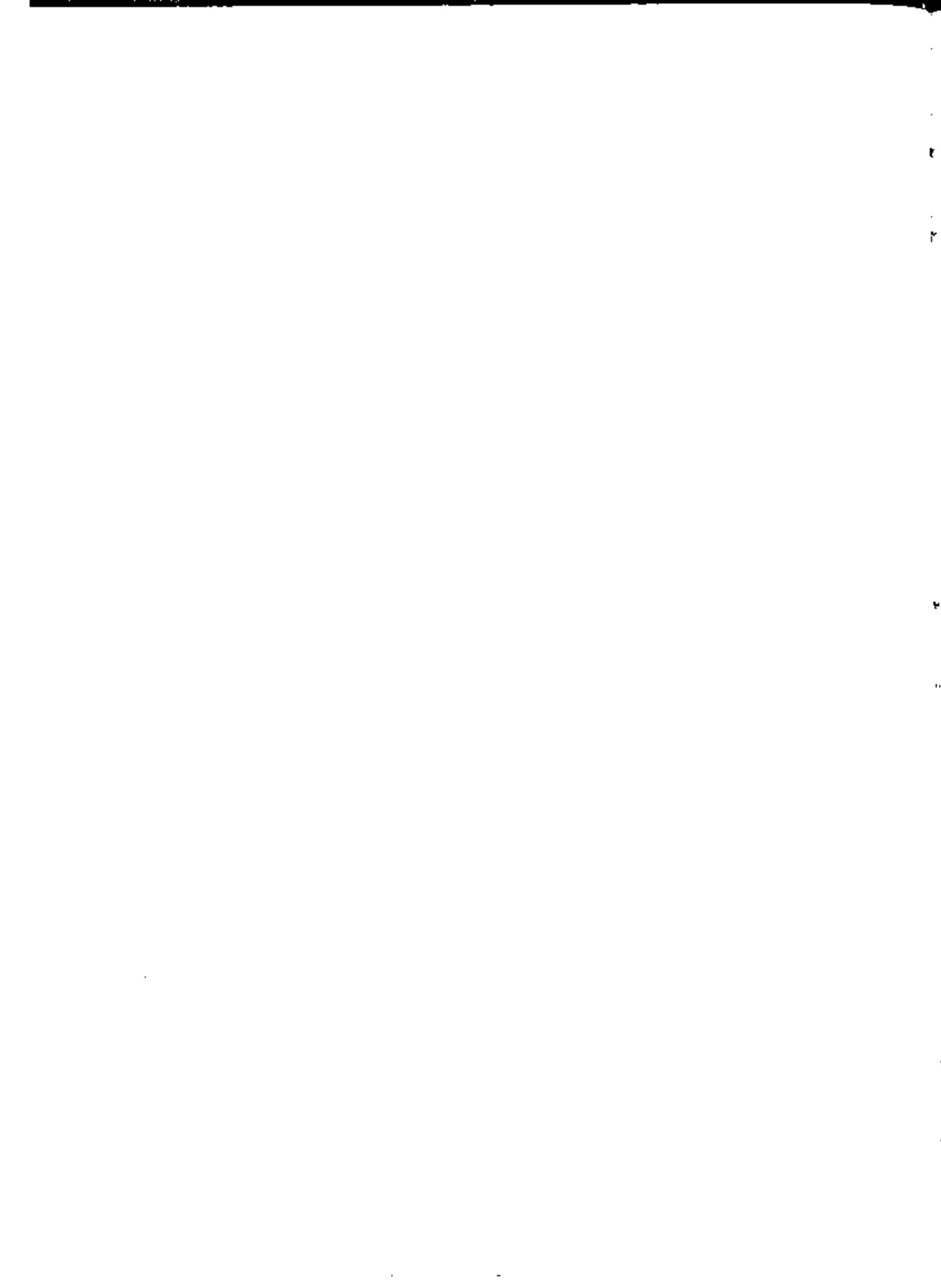
2. *Ay, Zeñora,*
qué cara de Aurora
que al alma enamora
con belleza tal:
Tu ventura
la gloria asegura
y eza criatura
mi gloria zerá.
Y la pobre gitana ze queda
zin el alma, porque te la da.
3. *Corderito,*
Jezús, qué bonito:
¿Zi zerá delito
quererlo yo hurtar!
No ez extraño,
que de tu rebaño
por mi bien tu daño
vendrá a rezultar.
No zerá por hurto, mas dicen
por ventura que te venderán.
4. *Viejo zanto,*
¿por qué miraz tanto
sin que eztorbe el llanto
tu curiozidad?
No hay cuidado,
que ezta bien guardado
y Él noz ha robado
con zagacidad
toda el alma; y azi la gitana
ezta noche no puede robar.

Todos (Tras cada Copla).—*¡Ay, ay, ay!*
Rezuene el pandero...

NOTAS.—Sólo existen en el Archivo de la C. Real las particelas manuscritas y con base en ellas se ha rehecho la partitura. Dichas particelas se guardan en el Leg. 5 - 451.

En el Apartado de este vol. II dedicado a tratar las características musicales de estos villancicos se explicó cómo en Portugal se cantaba hasta muy recientemente esta misma melodía con letra casi idéntica también (véase el epígrafe titulado "Lo culto y lo popular: Relaciones mutuas").

Advirtamos finalmente que el Catálogo del musicólogo López Calo cita esta composición como anónima y sin fecha, cuando ambos datos constan con claridad. Sin duda debió estar perdida durante algún tiempo la portada, que aquí reproducimos completa.



5. (Nº CCXIX)

Billancico a Seis
de Navidad
con Violines y Flautas

Pastores, à las Cuevas

El D.ⁿ Sebastian Redondo

1789



PASTORES, A LAS CABAÑAS

En G. V. III y IV

Mto. ESTEBAN REDONDO
(1885)

Allegro

VIOLINES
1^a
2^a

1^o CORO
TRIPLE
ALTO

2^o CORO
TRIPLE
ALTO
TENOR
BASSO

Acompañamiento

VIOLETT
BASSO
ACCOMP

This system contains three staves. The top two staves are labeled 'VIOLETT' and 'BASSO' and use treble clefs. The bottom staff is labeled 'ACCOMP' and uses a bass clef. The music consists of several measures of rhythmic patterns and melodic lines.

This system contains three staves. The top staff uses a treble clef and features a complex melodic line with many sixteenth notes. The middle staff uses a treble clef and contains a few notes. The bottom staff uses a bass clef and contains a few notes.

This system contains three staves. The top two staves use treble clefs and contain complex melodic lines. The bottom staff uses a bass clef and contains a few notes.

System 1: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

System 2: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns. The word "Solo" is written above the third staff, and "Poco" is written below the fourth staff.

System 3: Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music includes lyrics. The word "Poco" is written above the first staff, and "P" is written above the second staff. The lyrics are: "tores, a las ca-ba-ras, a las cabarras, que de la noche tie-".

Musical score for the first system. It includes a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "nos, que de la noche temaz".

Musical score for the second system. It includes a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "em - ca - ne - ci - do el re - por nos preci - sa re - tar, nos preci - sa re - ti -".

Musical score for the third system. It includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "tar, nos pre - ci - sa re - tar, nos pre - ci - sa re - ti -".

P *ff* *P* *ff* *P* *ff* *P* *ff*

Todos
¿No veis, no admi - raís el aire ge - mir, el cielo ne - var, los troncos cru -
¿No veis, no admi - raís el aire ge - mir, el cielo nevar, los troncos cru -

Todos ¿No admi - raís, ge - mir, ne - var, cru -
Todos ¿No admi - raís, ge - mir, ne - var, cru -
Todos ¿No admi - raís, ge - mir, ne - var, cru -
var.

P *P* *P* *f*

¿No veis, no admi - raís, ge - mir, ne - var, cru -
¿No veis, no admi - raís, ge - mir, ne - var, cru -
¿No veis, no admi - raís, ge - mir, ne - var, cru -
¿No veis, no admi - raís, ge - mir, ne - var, cru -

¿No veis, no admi - raís, ge - mir, ne - var, cru -
¿No veis, no admi - raís, ge - mir, ne - var, cru -
¿No veis, no admi - raís, ge - mir, ne - var, cru -
¿No veis, no admi - raís, ge - mir, ne - var, cru -

ráis pe-mir, el cielo ne-var, cruzar, los hombres temblar?
 ráis pe-mir, el cielo ne-var, cruzar, los hombres temblar? Qué
 ráis el ai-re pe-mir, ne-var, los troncos cru-pir, temblar?
 ráis pe-mir, ne-var, los troncos cru-pir, temblar?
 ráis el ai-re pe-mir, ne-var, cruzar, tem-blar?

que ansia, que do-dor, que afán, que dolor, que afán, que horrores, que es-
 pe-na, que ansia, que afán, que dolor, que afán, que horrores, que es-
 que ansia, que afán, que dolor, que afán,
 que ansia, que afán, que dolor, que afán,
 que ansia, que afán, que dolor, que afán,

gantos todo el mundo da, qué horrores, qué es- gantos, qué horrores, qué es- gan - - tor
 gantos todo el mundo da, qué horrores, qué es- gan - tor, qué horro - res, qué es- gan - tor
 qué horro - res, qué es- gantos, qué horrores, qué es- gan - tor
 qué horro - res, qué es- gantos, qué horrores, qué es- gan - tor
 qué horro - res, qué es- gantos, qué horrores, qué es- gan - tor

todo el mundo da. Hu - ya - mos, pas - - - res, pas - - -
 todo el mundo da. Huya - mos, pas - - - res, pas - - -
 todo el mundo da. Hu - yamos, pas - - - res, hu - ya - mos, pas -
 todo el mundo da. Hu - yamos, pas - - - res, hu - ya - mos, pas -
 todo el mundo da. Hu - yamos, pas - - - res, hu - ya - mos, pas -

res, huya - mos, huya - - mos, co - rred,
 res, huya - mos, huya - - mos, co - rred,
 to - res, que el fin llegó ya, que el fin llegó ya. Co - rred, co -
 to - res, que el fin llegó ya, que el fin llegó ya. Co - rred, co -
 to - res, que el fin llegó ya, que el fin llegó ya. Co - rred, co -

corred, co - rred, y con pa - sos li - ge - ros, li - ge - ros marchad, marchad, mar -
 corred, corred, y con pa - sos li - ge - ros marchad, marchad, marchad, marcha', mar -
 rred, co - rred, y con pa - sos li - ge - ros marchad, mar -
 rred, corred, y con pa - sos li - ge - ros marchad, mar -
 rred, corred, y con pa - sos li - ge - ros marchad, mar -

chad, y con pasos li-geros marchad, marchad, marchad, marchad, marchad.

chad, y con pasos lige-ros marchad, marchad, marchad, marchad, marchad.

chad, y con pasos li-geros marchad, marchad, marchad, marchad.

chad, y con pasos li-geros marchad, marchad, marchad, marchad, marchad.

chad, y con pasos lige-ros marchad, marchad, marchad, marchad, marchad.

y con pa-sos lige-ros marchad,

Recitado a solo

Arte 2º Coro
Espé-rad; suspended el sentimiento, que un asombro, que un portentó

acompañamiento

se descubre entre rayos brilla-dores, y las que fueron penas

son tales mores.

sigue dúo →

Dúo

Allegretto

FLAUTA 1^a

FLAUTA 2^a

TIPLE

ALTO

Accomp. Violoncello

Dicho-sos pasto-res, o-íd, no te

Dicho-sos pasto-res, o-íd, no te.

mais, o-íd, no té-ma-is: Sa-bed pue ha naci-do el bien pro-me-

mais, oíd, no temá-is: Sabed pue ha naci-do el bien pro-me-

ti-do, que Ni-ñoen Be-lén le abri-ga un por-tal y en él, gloria a Dios, os

ti-do, que Ni-ñoen Belén le abri-ga un portal y en él, gloria a Dios, os

viene la paz, y en él, gloria a Dios, os vie-ne la paz - - , os

vi-na la paz, y en él, gloria a Dios, os vie-ne la paz - - , os

vie-ne la paz - , or vie-ne la paz.
 vie-ne la paz - , or vie-ne la paz.

mi-ral como el cielo promete un con-suelo, promete un con-
 mirad cómo el cielo promete un consuelo, promete un con-

suelo que en lu-cer di-vi-nas ya brillando está. Lle-
 suelo que en lu-cer di-vi-nas ya brillando está. Llegad con-fiad os y

grad con-fi-ador y lo-grad dichosos los que-ten, los go-zos que os
 lo-grad dichosos, y lo-grad dichosos los que-ten, los go-zos que os

in-ten-ta dar, los que-ten, los go-zos que os in-ten-ta dar, que os
 in-ten-ta dar, los que-ten, los go-zos que os in-ten-ta dar, que os

in-ten-ta dar, que os in-ten-ta dar.
 in-ten-ta dar, que os in-ten-ta dar.

Musical score for a vocal soloist and piano accompaniment. The score consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three staves are for the piano accompaniment. The music is in 3/4 time and features a melodic line with various ornaments and a steady accompaniment.

Allegro

Musical score for a vocal soloist and a SAT COBO. The score consists of seven staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom five staves are for the SAT COBO (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ). The music is in 3/4 time and features a melodic line with various ornaments and a steady accompaniment. The tempo is marked *Allegro*. The SAT COBO parts are marked with *P* (Piano).

SAT COBO

SOLOIST

SOLO

SOLO

SOLO

SOLO

SOLO

SOLO

Que ale-gri-a, que gozo, que gusto y so-laz.
 Que ale-gri-a, que gozo, que gusto y so-laz.

A Belén, pas-to-res, a ver y a do-rar al más justo a bel, al
 A Belén, pas-to-res, a ver y a do-rar al
 A Belén, pas-to-res, a ver y a do-rar al
 A Belén, pas-to-res, a ver y a do-rar al más justo a bel, al
 A Be-lén, pas-to-res, a ver y a do-rar al

mejor a-dán, ce-lestial Jacob y gracio-so Isaac.

mejor a-dán y gracio - - so I-saac. Qué ale-

me-jor a-dán y gracio - - so I-saac. Qué ale

me-jor a-dán, ce-lestial Jacob y gracio-so I-saac.

mejor a-dán y gracio-so I-saac. Qué ale-

Qué ale-gría, qué gozo, qué gusto y so-lor y so-

gría, qué gozo, qué gusto, qué gusto y so-

gría, qué gozo, qué gusto, qué gusto y so-

Qué ale-gría, qué gozo, qué gusto, qué gusto y so-

gría, qué gozo, qué gusto, qué gusto y so-

Luz, que alegría, que gozo, que gusto, que
 Luz, que alegría, que gozo, que gusto, que

gusto y so-laz, que Niño en Belén lo abriga un portal
 gusto y so-laz, que Niño en Be-
 gusto y so-laz, que Niño en Be-
 gusto y so-laz, que Niño en Belén lo abriga un portal
 gusto y so-laz, que Niño en Be-

y en él, gloria a Dios, nos viene la paz,
 con la a-bri-ga un portal y en
 con la a-bri-ga un portal y en
 y en él, gloria a Dios, nos viene la paz,
 con la a-bri-ga un portal y en

paz, paz, paz,
 él, gloria a Dios, nos viene la paz, paz, paz,
 él, gloria a Dios, nos viene la paz, paz, paz,
 él, gloria a Dios, nos viene la paz, paz, paz,
 él, gloria a Dios, nos viene la paz, paz, paz,

This system contains the first six staves of the musical score. The top two staves are instrumental. The following four staves are vocal parts with the lyrics:

paz, paz, nos viene la paz, paz, paz, paz,
 paz, paz, nos vie-ne la paz, paz, paz, paz,
 paz, paz, nos vie-ne la paz, paz, paz, paz,
 paz, paz, nos viene la paz, paz, paz, paz,
 paz, paz, nos vie-ne la paz, paz, paz, paz,
 paz, paz, nos vie-ne la paz, paz, paz, paz,

This system contains the seventh through thirteenth staves. The lyrics for the vocal parts are:

paz, nos viene la paz, nos viene la paz.
 paz, nos viene la paz, nos vie-ne la paz.
 paz, nos viene la paz, nos viene la paz.
 paz, nos viene la paz, nos vie-ne la paz.
 paz, nos viene la paz, nos viene la paz.
 paz, nos viene la paz, nos viene la paz.
 paz, nos viene la paz, nos viene la paz.

The system concludes with a double bar line and a large, stylized flourish on the right side of the page.

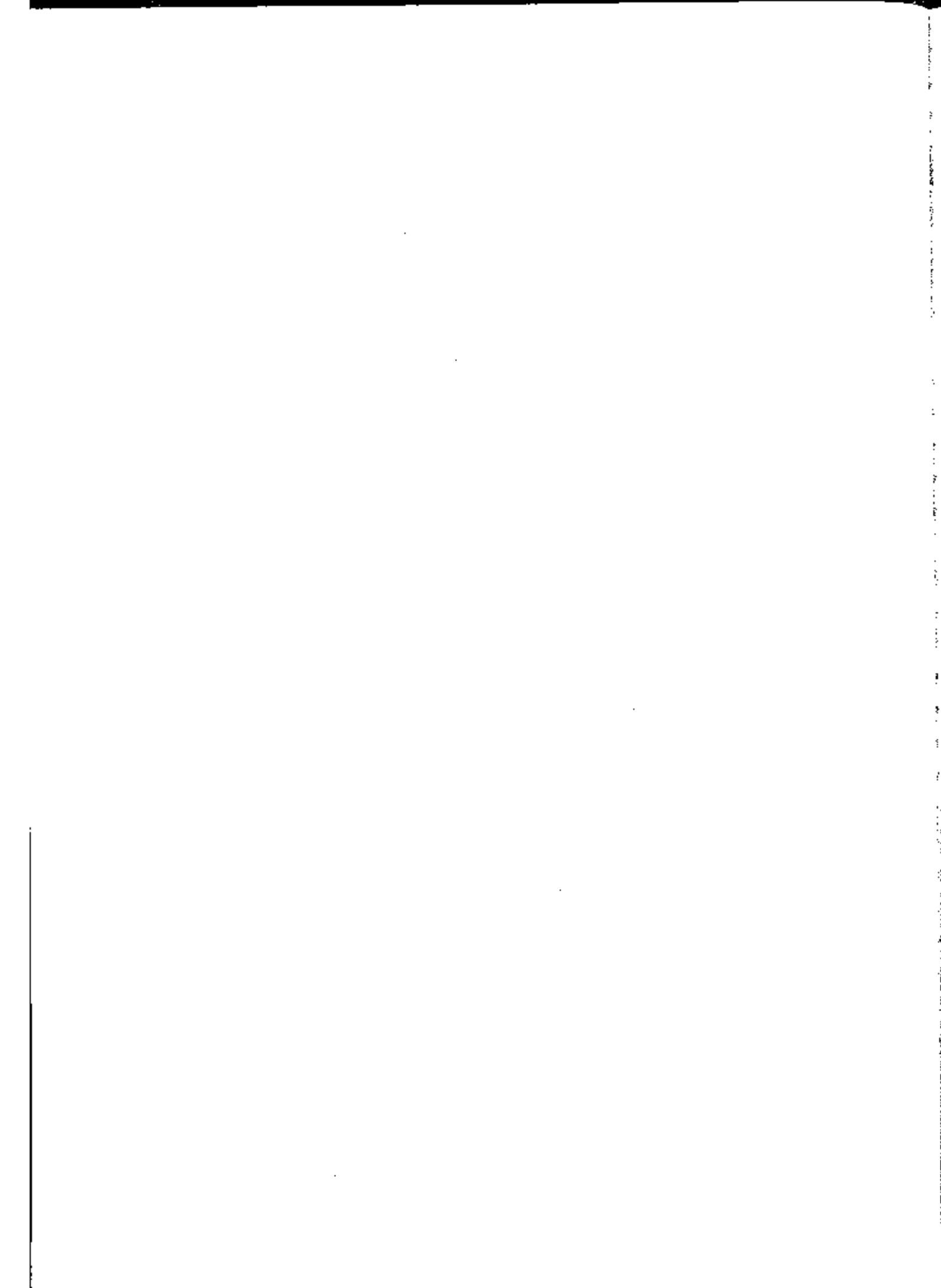
NOTAS.—Esta composición que presentamos, hecha con base sólo en las partecitas manuscritas originales por no existir partitura completa (Leg. 28 · 1087 del Archivo de la C. Real), es otra de aquellas que citábamos en el Apartado de los caracteres musicales que han tenido la gloria de convertirse en patrimonio popular, al menos parcialmente (ver el comentario más detallado en el epígrafe ya citado en ocasión anterior "Lo culto y lo popular: Relaciones mutuas").

En el aspecto métrico, el poema no carece de una cierta originalidad. Toda la primera parte, así como el final, está construída como un romance bastante libre en cuanto al número de sus sílabas e incluso, en algún caso, a la alternancia de su rima. Pero el *Solo* central introduce dos dípticos pareados (versos de 8 y 11 s.) y el *Dúo* siguiente, sin dejar el predominio de la misma rima aguda del romance, se construye sobre dos octavillas agudas, no demasiado simétricas tampoco.

6. (Nº CCLV)

Villancico de
Natividad a 8.
Con Violines, Obues
Trompas y Bajo.

M.^o D.^o Jayme
Balbuena
Año 1793.



AHORA LLEGAN DOS PASTORES

9 v. m. y solos

M^{tro.} JAIME BALIAS

(1943)

INTRODUCCION

Allegretto

The musical score is arranged in a system of staves. At the top, the title 'AHORA LLEGAN DOS PASTORES' is written in large, bold, black letters. Below it, the subtitle '9 v. m. y solos' is underlined. The composer's name 'M^{tro.} JAIME BALIAS' and the year '(1943)' are printed to the right. The section is titled 'INTRODUCCION' in a bold, black box. The tempo marking 'Allegretto' is written above the first staff. The score includes staves for VIOLINES (Violines), CEBES (Violas), TROMBAS (Trumpets), TIPLE (Trumpet), ALTO (Alto), TENOR (Tenor), BAJOS (Bass), TIPLE (Trumpet), ALTO (Alto), TENOR (Tenor), BAJOS (Bass), BAJON (Bassoon), and ACOMPAÑAMIENTO (Piano). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The introduction begins with a series of chords and melodic lines in the strings and woodwinds, leading into the main body of the piece.

FLUTES

OBOES

TRUMPETS

VIOLINS

VIOLAS

CELLOS

CONTRABASSES

SOLO.
a-ho - ra

p

FLUTES

OBOES

TRUMPETS

VIOLINS

VIOLAS

CELLOS

CONTRABASSES

elefan dos pas - to - res al pa - re - cer ve - ves -

tados de los filósofos raros De-mócri-to y Heráclito, de los filósofos

raros Demócrito y Heráclito, y He-rá - - - cí-to, y Herá - - - cí-

This system contains the first six staves of the musical score. The top two staves are vocal lines in treble clef, with the lower staff containing lyrics. The bottom four staves are piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The lyrics for this system are:

ta. Uno ni - - e a

This system contains the next six staves of the musical score. It continues the vocal and piano parts from the first system. The lyrics for this system are:

carca - - jadas, el o - tro ello - ra hi - lo a hilo y arman deti-

Musical score for the first system. It consists of six staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The middle two staves are piano accompaniment in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The lyrics are:

say de llanto un músico ca-berinto, y arman de risa y de llanto un

Musical score for the second system. It consists of six staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The middle two staves are piano accompaniment in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The lyrics are:

músico laberinto, la-be- - rin-ta, la-be - - rin-ta.

ESTRIBILLO

MILINER
 OBSES
 TRADYMPERS

TENOR ALTO
 BASSO

De-jad pue
 De-jad pue
 De-jad pue
 De-jad pue

TENOR ALTO
 BASSO

De-jad pue
 De-jad pue
 De-jad pue

llequen, que sus de-li-rios nos han de dar un ra-to, nos han de dar un ra-to, nos han de dar un
 llequen, que sus de-li-rios nos han de dar un ra-to, nos han de dar un ra-to, nos han de dar un
 llequen, que sus de-li-rios nos han de dar un ra-to, nos han de dar un ra-to, nos han de dar un
 llequen, que sus de-li-rios nos han de dar un ra-to, nos han de dar un ra-to, nos han de dar un

llequen, que sus de-li-rios nos han de dar un ra-to, nos han de dar un ra-to, nos han de dar un
 llequen, que sus de-li-rios nos han de dar un ra-to, nos han de dar un ra-to, nos han de dar un
 llequen, que sus de-li-rios nos han de dar un ra-to, nos han de dar un ra-to, nos han de dar un
 llequen, que sus de-li-rios nos han de dar un ra-to, nos han de dar un ra-to, nos han de dar un

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics written below them. The bottom four staves are piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics written below them. The bottom four staves are piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The lyrics for the vocal lines are: "ra-to muy di-ver-ti-do, muy di-ver-ti-do." and "ra-to muy di-ver-ti-do, muy di-ver-ti-do." The music continues in the same key and time signature.

The third system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics written below them. The bottom four staves are piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The lyrics for the vocal lines are: "ra-to muy di-ver-ti-do, muy di-ver-ti-do." and "ra-to muy di-ver-ti-do, muy di-ver-ti-do." The music concludes in the same key and time signature.

MUSICAL SCORE with parts for:
 VIOLINES I & II
 VIOLAS
 VIOLONS
 TRUMPETS
 TROMBONS
 BASSO
 ADME

The score is in G major (one sharp) and 3/8 time. The lyrics are in Spanish:

a Belén soy porque di -
 cen que ha na - - - do la al - - - a y soy tal que

This system contains the first six staves of a musical score. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. The lyrics are written below the vocal line.

Lyrics:
 siempre me hallo donde hay placer, gustos y risa, donde hay pla-

This system contains the second six staves of the musical score. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment continues with the same instrumentation. The system concludes with a double bar line.

Lyrics:
 cer, gustos y ri - sa, ah, ah, ah, ah, ah, ah.

Solo (Pianissimo)
 A Belén voy donde ha - llé mi pe - - na ma -
 yor fa - tiga, fue ver a Dios en mise - rias es do -

lor pue mar - ti - ri - ra, es do - lor pue mar - - ti - ri - -

Sigue el fin
del
ESTRIBILLO
que se canta
después tres
veces más,
tras cada
dos COPLAS

Allegretto

MUSICAL INSTRUMENTS

VIOLINES

VIOLAS

VIOLONS

TRUMPETS

CORO PRIMERO

TENOR ALTO TITRE

BASSOS

Atención, ve-amos lo que el Niño estima, si la pena y llanto, si el placer y

Atención, ve-amos lo que el Niño estima, si la pena y llanto, si el placer y

Atención, ve-amos lo que el Niño estima, si la pena y llanto, si el placer y

Atención, ve-amos lo que el Niño estima, si la pena y llanto, si el placer y

CORO SEGUNDO

TENOR ALTO TITRE

BASSOS

Atención, ve-amos lo que el Niño estima, si la pena y llanto, si el placer y

Atención, ve-amos lo que el Niño estima, si la pena y llanto, si el placer y

Atención, ve-amos lo que el Niño estima, si la pena y llanto, si el placer y

ACOMP. BASSO

Musical score for the first system, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *P* (piano) and *ff* (fortissimo).

Musical score for the second system, featuring five staves with lyrics. The lyrics are: *ri-sa, si la pena y llan-to, si la pena y llan-to, si el placer y*. The score includes dynamic markings such as *P*, *ff*, and *f*.

Musical score for the third system, featuring five staves with lyrics. The lyrics are: *ri-sa, si la pena y llan-to, si la pena y llan-to, si el placer y*. The score includes dynamic markings such as *P*, *ff*, and *f*.

Musical score for the fourth system, featuring five staves with lyrics. The lyrics are: *ri-sa, si la pena y llan-to, si la pena y llan-to, si el placer y*. The score includes dynamic markings such as *P*, *ff*, and *f*.

ri - sa, - - - - si el placer y ri - sa,
ri - sa, - - - - si el placer y ri - sa,
ri - sa, - - - - si el placer y ri - sa,
ri - sa, - - - - si el placer y ri - sa,

ri - sa, - - - - si el placer y ri - sa,
ri - sa, - - - - si el placer y ri - sa,
ri - sa, - - - - si el placer y ri - sa,

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The third and fourth staves feature a more active melodic line with eighth notes and rests. The fifth staff is a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

The second system of the musical score includes vocal lines and instrumental accompaniment. It consists of six staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "si el placer y risa". The second staff is another vocal line with the same lyrics. The third staff is a vocal line with the lyrics "si el placer y risa". The fourth staff is a vocal line with the lyrics "si el placer y risa". The fifth and sixth staves are instrumental accompaniment in bass clef, providing a steady eighth-note accompaniment.

The third system of the musical score includes vocal lines and instrumental accompaniment. It consists of six staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "si el placer y risa". The second staff is another vocal line with the same lyrics. The third staff is a vocal line with the lyrics "si el placer y risa". The fourth staff is a vocal line with the lyrics "si el placer y risa". The fifth and sixth staves are instrumental accompaniment in bass clef, providing a steady eighth-note accompaniment.



FIN

FIN

FIN

COPLAS

Andantino

FLUTES
TROMBONES

p

This section contains the musical notation for the Flutes and Trombones. It features two staves with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is marked with a dynamic of *p* (piano). The melody is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). There are several measures of music, including a melodic phrase with a slur and a trill-like figure.

Solo (Pensativo)

BASSOON
TROMBONE

① Cuanto mis o - jos al can - - ran a ver de no - che y de

This section contains the musical notation for the Bassoon and Trombone. It features two staves with a bass clef and a 4/4 time signature. The music is marked with a dynamic of *p* (piano). The lyrics are written below the bassoon staff. The lyrics are: "① Cuanto mis o - jos al can - - ran a ver de no - che y de".

FLUTES
TROMBONES

p

This section contains the musical notation for the Flutes and Trombones. It features two staves with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is marked with a dynamic of *p* (piano). The melody is written in a key with one flat. There are several measures of music, including a melodic phrase with a slur and a trill-like figure.

BASSOON
TROMBONE

di - - a todo es para mi mo - te - vo , todo es para mi mo -

This section contains the musical notation for the Bassoon and Trombone. It features two staves with a bass clef and a 4/4 time signature. The music is marked with a dynamic of *p* (piano). The lyrics are written below the bassoon staff. The lyrics are: "di - - a todo es para mi mo - te - vo , todo es para mi mo -".

ti - vo de pla - cer, con - ten - to, y ri - - - - - sa. En el

Allegretto

pocho me hacen su - ti - les cor - quillas, la sangre re - toza, me bullan las

This system contains the first two systems of musical notation. The first system has four staves: two treble clefs and two bass clefs. The second system has three staves: a vocal line with lyrics, a bass line, and a piano accompaniment line.

Lyrics:
 tripas, me bullen las tri - - - pas. Las en - tra - - ñas

This system contains the next two systems of musical notation. The first system has four staves: two treble clefs and two bass clefs. The second system has three staves: a vocal line with lyrics, a bass line, and a piano accompaniment line.

Lyrics:
 todas me saltan y brinca hasta pue en chorradas reuiento de ri - sa, re-

Musical score for the first system. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are:

viento de risa; ah, ah, ah, ah, ah, y qué gusto tan grande, ah

Musical score for the second system. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are:

ah, ah, ah, ah, y qué grande ale-ri-a, ah, ah, y qué gusto, ah, ah, y qué grande ale-

Larghetto

Prta, ah, ah, ah, ah.

Solo (Tercelito)

① Todo cuanto mi-ro y

ve-o mi corazón mestri-ri-ta y en lágrimas me deshago

del dolor a que me exci - - ta. El sim - pusto a - ho - pa, el

Detailed description: This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is the vocal line in treble clef, and the bottom staff is the piano accompaniment in bass clef. The music is in a minor key and 4/4 time. The lyrics are written below the vocal line. A piano dynamic marking 'p' is present above the vocal line in the second measure of the second system.

dolor lasti - ma, el anhe - lo cansa a un alma afli - pida, a un

Detailed description: This system contains the next two staves of the musical score. The top staff is the vocal line in treble clef, and the bottom staff is the piano accompaniment in bass clef. The music continues from the previous system. The lyrics are written below the vocal line. A piano dynamic marking 'p' is present below the piano accompaniment in the first measure of the second system.

This system contains the first two systems of a musical score. The top system consists of two staves (treble clef) and two staves (bass clef). The second system consists of two staves (treble clef) and two staves (bass clef). The lyrics are written below the second system.

alma afli - pi - - - da. y el pecho está lleno de

This system contains the next two systems of the musical score. The top system consists of two staves (treble clef) and two staves (bass clef). The second system consists of two staves (treble clef) and two staves (bass clef). The lyrics are written below the second system.

melan-co-li-a, hasta que del alanto arroyos vo-mi-ta, a-

Musical score for the first system. It consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The vocal line includes a melodic phrase with a dynamic marking of *p* (piano).

The lyrics for this system are:

trayos uomi - ta, hui, hui, hui, y pue

Musical score for the second system, continuing the vocal and piano parts. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The vocal line includes a melodic phrase with a dynamic marking of *p* (piano).

The lyrics for this system are:

pena tan gran - de, hui, hui, hui, y pue grande fa-

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes dynamic markings "cresc." and "f.".

ti-pa, pue grande fa-ti-pa, pue grande fa-ti - - - -

Musical score for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes the instruction "Allegretto" and the text "Al \$ hasta el FIN.".

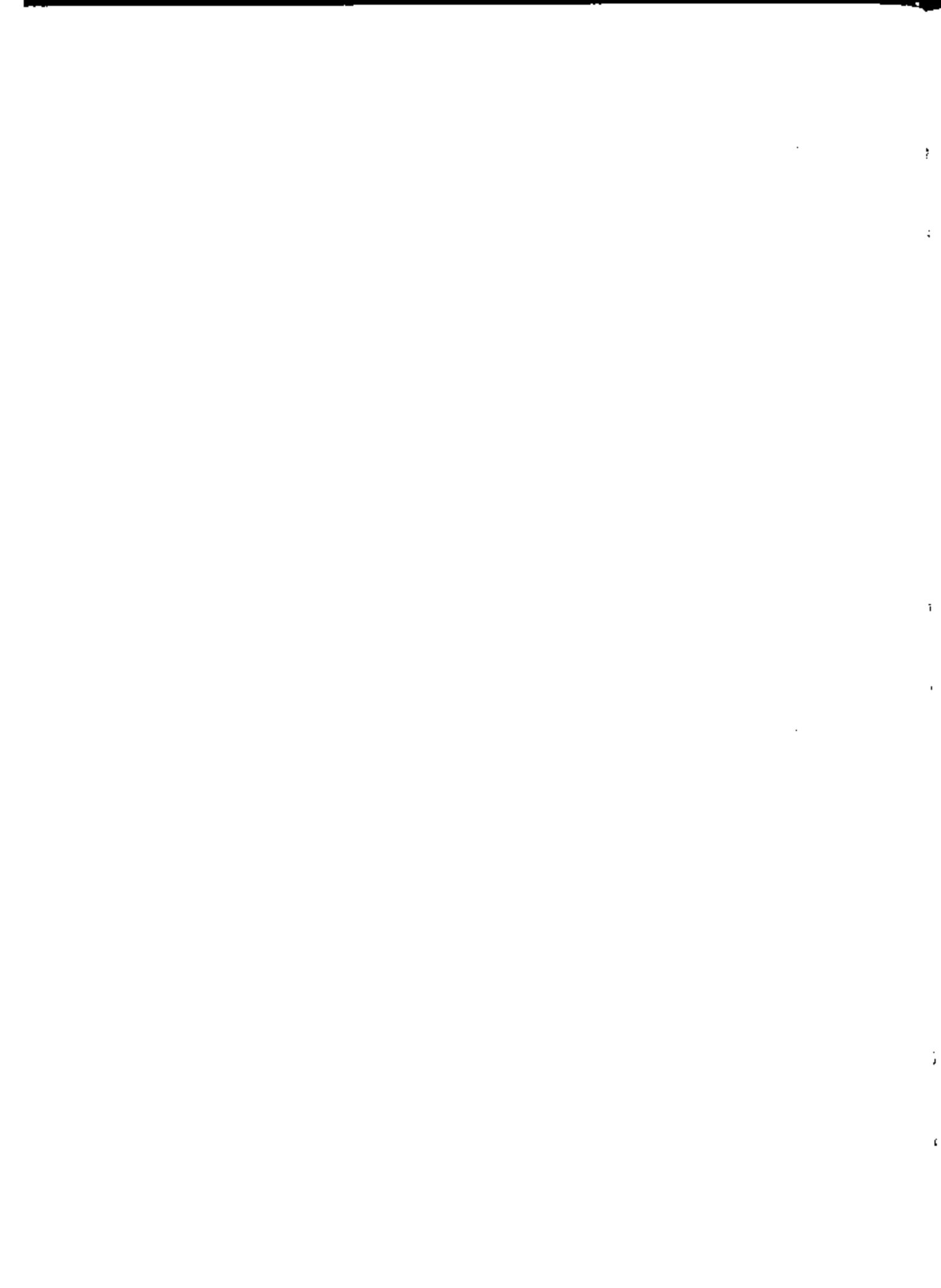
ga.

COPLAS

2. (Demócrito) *De ver que Dios viene al mundo
para darle al hombre vida,
en mí el placer se acrecienta
sin término ni medida.
En el pecho me hacen...*
- (Heráclito) *De ver que un Dios impasible
por mí padece desdichas,
me lleno tanto de pena
que soy de lágrimas mina.
El singusto ahoga...*
- (Todos) *Atención, veamos...*
3. (Demócrito) *Al ver en pobres pañales
al Niño, me mueve a risa
contemplar cómo los hombres
en sus vestidos deliran.
En el pecho me hacen...*
- (Heráclito) *Al mirar tanta pobreza
en la majestad divina
me mueve a llanto en los hombres
de sus modas la manía.
El singusto ahoga...*
- (Todos) *Atención, veamos...*

NOTAS.—La presente partitura está rechecha con base sólo en las particelas correspondientes manuscritas, que se guardan en el Archivo de la C. Real en el Leg. 9 - 536.

La letrilla completa se reproduce en la Antología final del vol. 1. En aquellas Notas pueden verse los comentarios pertinentes, referidos sobre todo a los aspectos literarios y filosóficos.



7. (Nº CCLXXVIII)

Villan.^{co} a 8 de Zonadilla.

Con Viol.^s y Trompas.

Al Nacim.^{to} de N. S. J.

Descansa Dueño mio.

Año de 1797.

4.

DES CANSA, DUEÑO MÍO

En 4 y 8 p. m. y solo

Amónimo (1999)

ESTRIBILLO

App. Brillante

The musical score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are two empty staves. Below them, the Violines (1st and 2nd) and Trompas (1st and 2nd) are written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The Trompa part is marked 'en D'. The Coro section consists of two groups, labeled 'CORO 1º' and 'CORO 2º'. Each group has four parts: Tiple, Alto, Tenor, and Bajo, written in bass clef with the same key signature and time signature. The accompaniment (acompañ. guitarra) is written in bass clef at the bottom of the system. The score begins with a vertical bar line, followed by the 'ESTRIBILLO' section. The first measure of the 'ESTRIBILLO' section contains a dynamic marking 'App. Brillante' and a fermata over the first note of the Violines part.

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Bass

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is Violin I, followed by Violin II, Viola, Cello, and Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The first staff (Violin I) has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The second staff (Violin II) has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The third staff (Viola) has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The fourth staff (Cello) has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The fifth staff (Bass) has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The music is written in a melodic style with eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is Violin I, followed by Violin II, Viola, Cello, and Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The first staff (Violin I) has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The second staff (Violin II) has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The third staff (Viola) has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The fourth staff (Cello) has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The fifth staff (Bass) has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The music is written in a melodic style with eighth and sixteenth notes.

The third system of the musical score consists of five staves. The top staff is Violin I, followed by Violin II, Viola, Cello, and Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The first staff (Violin I) has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The second staff (Violin II) has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The third staff (Viola) has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The fourth staff (Cello) has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The fifth staff (Bass) has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The music is written in a melodic style with eighth and sixteenth notes.

System 1 of a musical score. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The third and fourth staves are treble clefs with a key signature of two sharps. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The music features a complex melodic line in the top staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

System 2 of a musical score. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The third and fourth staves are treble clefs with a key signature of two sharps. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The music features a complex melodic line in the top staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. The letter 'P' is written above the first measure of the top staff and above the first measure of the second staff.

System 3 of a musical score. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The third and fourth staves are treble clefs with a key signature of two sharps. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The music features a complex melodic line in the top staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. The letter 'P' is written above the first measure of the top staff, above the first measure of the second staff, and above the first measure of the bottom staff.

Handwritten musical score system 1, consisting of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom three staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The music is in a 4/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *f* (forte).

Handwritten musical score system 2, consisting of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The bottom three staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The music is in a 4/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *f* (forte). The third staff is labeled "TENOR" on the left and has a "Solo" marking above it. The lyrics "Descansa, descansa, dueño mio, des-" are written below the tenor staff.

Handwritten musical score system 3, consisting of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The bottom three staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The music is in a 4/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *p* (piano). The lyrics "cansa, dueño mi - o, no pueras, no pueras ya más pe-nas, no" are written below the tenor staff.

quieras ya más pe - nas, Reú - be, mi Ni - ño, mi Ni - ño her-

ma - so, el al - ma, el alma pue ca - - ri - ño - ro te o -

fre - ce el cora - zón, te ofre - ce el corazón.

VIOLINES

TROMBAS

CORO PRIMERO

PRIMO
TAMBORETTI
TIPICE'

Tutti. P

Duerme, Jesús a-mado, duer - - me, duerme

Duerme, Jesús a-mado, duer - - me, duerme, dueño, señor, due -

p Duer - - me, due - -

CORO SEGUNDO

PRIMO
TAMBORETTI
TIPICE'

Duerme,

Duer - me, Jesús a-mado, duer

Duer - me, Jesús a-mado, duer

p Duer - - me, due - -

ACORDEON

p

dueño y se-ñor, que el monte, la selva, el risco, el
 - - me, se-ñor, que el monte, la selva, el risco, el
 - - - ño y se-ñor, que el monte, la selva, el risco, el
 ño y se-ñor, que el monte, la selva, el risco, el

dueño y se-ñor, que el mon-te, la selva, el risco,
 - - me, se-ñor, que el mon-te, la selva, el risco,
 - - me, se-ñor, que el mon-te, la selva, el ris-co,
 ño y se-ñor, que el monte, la selva, el risco,

Musical score for the first system, consisting of four staves with handwritten notes and a key signature of two sharps (F# and C#).

risco y el prado, que el mon-te y la selva, el a-ve, la
 risco y el prado, que el mon-te y la selva, el a-ve, la
 risco y el prado, que el mon-te y la selva, el a-ve, la
 risco y el prado, que el mon-te y la selva, el a-ve, la

el risco y el prado,
 el ris-co y el prado,
 el risco y el prado,
 el risco y el prado,

Musical score for the fourth system, consisting of a single staff with handwritten notes.

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment in G major.

Musical score for the second system with lyrics in Spanish:

fiera	se pas - man, suspen - den,	se admi - ran, se elevan al
fiera	se pas - man, suspenden,	se admi - ran, se ele - van al
fiera	se pas - man, suspenden,	se admi - ran, se elevan al
fiera	se pas - man, suspenden,	se admi - ran, se elevan al

Musical score for the third system with lyrics in Spanish:

la plan - ta y la flor	se admiran, se elevan	al ver
la plan - ta y la flor	se admiran, se elevan	al ver
la plan - ta y la flor	se admiran, se elevan	al ver
la plan - ta y la flor	se admiran se elevan	al ver

Musical score for the fourth system, continuing the piano accompaniment.

P

ver tanto amor, al ver tanto amor.

ver tanto amor, al ver tanto amor.

P Solo.

ver tanto amor, al ver tanto amor. Descansa, Chipuito mio, si, des-

ver tanto amor, al ver tanto amor.

P

The image shows a musical score for a song. It consists of several systems of staves. The top system has two treble clef staves with notes and rests, and a bass clef staff below. The second system has two treble clef staves and a bass clef staff. The third system has two treble clef staves and a bass clef staff. The fourth system has two treble clef staves and a bass clef staff. The fifth system has two treble clef staves and a bass clef staff. The sixth system has two treble clef staves and a bass clef staff. The seventh system has two treble clef staves and a bass clef staff. The eighth system has two treble clef staves and a bass clef staff. The lyrics are written below the vocal line in the fourth system: "can-sa, descan-sa, Chipuito mio, sí, des-can-sa, des-can-sa." The score includes dynamic markings such as "P" (piano) and "rall." (rallentando). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

First system of musical notation. It consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part begins with a dynamic marking 'P' (piano).

Second system of musical notation with lyrics. It includes a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Si - len - cio, pas - to - res, pue - di - to, za - ga - les, que si - len - cio, pas - to - res, pue - di - to, za - ga - les, que si - len - cio, pas - to - res, pue - di - to, za - ga - les, que si - len - cio, pas - to - res, pue - di - to, za - ga - les, que". The word "Todos." is written above the first measure of the vocal line. The piano part has a dynamic marking 'P'.

Third system of musical notation with lyrics. It includes a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Si - len - cio, pas - to - res, pue - di - to, za - ga - les, que si - len - cio, pas - to - res, pue - di - to, za - ga - les, que si - len - cio, pas - to - res, pue - di - to, za - ga - les, que si - len - cio, pas - to - res, pue - di - to, za - ga - les, que". The piano part has a dynamic marking 'P'.

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment. It consists of a grand staff (treble and bass clefs). The piano part has a dynamic marking 'P'.

First system of musical notation. The vocal line (treble clef) begins with a melodic phrase. The piano accompaniment (treble and bass clefs) provides harmonic support. A dynamic marking 'p' is present in the second measure of the vocal line.

Second system of musical notation with lyrics. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "duerme, mi Dios." followed by a rest, then "Duerme, Jesús amado,". The piano accompaniment (treble and bass clefs) continues. Dynamic markings 'p' are present in the second and fourth measures of the vocal line.

Third system of musical notation with lyrics. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "duerme, mi Dios." followed by a rest, then "Duerme, Jesús amado,". The piano accompaniment (treble and bass clefs) continues. Dynamic markings 'p' are present in the second and fourth measures of the vocal line.

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment (treble and bass clefs). It features a rhythmic pattern with repeated notes and rests, ending with a double bar line and repeat sign.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music consists of several measures of notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, including lyrics. The lyrics are: *duerme, dueño y señor, dueño y se-ñor. do, duerme, duerme, chipuito, duer - - me, se-ñor. Jesús a-mado, duer - - me, duerme, dueño y se-ñor. Duerme*. The piano part below has lyrics: *- - - me, due - - ño y se - - ñor.* A dynamic marking *P* is present at the beginning and end of the system.

Handwritten musical notation for the third system, including lyrics. The lyrics are: *duerme, dueño y señor, dueño y se-ñor. do, duerme, duerme, Chipuito, duer - - me, se-ñor. Jesús a-mado, duer - - me, duerme, dueño y se-ñor. - - - me, due - - ño y se - - ñor.* A dynamic marking *P* is present at the beginning of the system.

Handwritten musical notation for the fourth system, which appears to be a continuation of the piano accompaniment from the previous systems, consisting of several measures of notes and rests.

p *rall.*

p *rall.*

Duerme, Jesús amado, duer-me, duerme, dueño y se-ñor.

p Duerme, Jesús amado, duer-me, se-ñor. *Solo*

Duerme, Jesús amado, duer-me, duerme, Jesús amado, duer-me, se-ñor. Duer-me, due-ño y se-ñor.

p *rall.*

Duerme, Jesús amado, duer-me, duerme, dueño y se-ñor.

p Duerme, Jesús amado, duer-me, se-ñor.

Duerme, Jesús amado, duer-me, se-ñor.

Duer-me, due-ño y se-ñor.

VOCALES
 SOPRANO
 ALTO
 TENOR

cansa, descansá, dueño mi-o, no púieras ya más me-nas. Reci-be d'

al-ma fue ca-ri-ño-sa te ofre-ce el co-ra-

V. OLINES
 TROMBAS
 CORO PRIMERO
 CORO SEGUNDO
 ACOMP.

pue el monte, la selva, el risco y el
 zón. pue el monte, la selva, el risco y el
 pue el monte, la selva, el risco y el

pue el monte, la selva, el ris - co
 pue el monte, la sel - va, el ris - co
 pue el monte, la sel - va, el ris - co
 pue el monte, la selva, el ris - - co

Musical score for the first system, featuring four staves with treble clefs and a key signature of two sharps (F# and C#).

Musical score for the second system, featuring four staves with treble clefs and a key signature of two sharps. It includes handwritten lyrics in Spanish:

prado, y el pra-do se pas-man, suspenden, se admiran, se e-

prado, y el pra-do se pas-man, suspenden, se admiran, se e-

prado, y el pra-do se pas-man, suspenden, se admiran, se e-

prado, y el pra-do se pas-man, suspenden, se admiran, se e-

Musical score for the third system, featuring four staves with treble clefs and a key signature of two sharps. It includes handwritten lyrics in Spanish:

y el prado y el prado se admi-ran, se elevan, se admiran, se e-

y el prado y el prado se admi-ran, se elevan, se admiran, se e-

y el prado y el prado se admi-ran, se elevan, se admiran, se e-

y el prado y el prado se admi-ran, se elevan, se admiran, se e-

Musical score for the fourth system, featuring a single bass staff with a key signature of two sharps.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The second and third staves are piano accompaniment in treble clef, and the fourth staff is piano accompaniment in bass clef. The music is written in a 4/4 time signature.

The second system of the musical score includes lyrics for the vocal line. The lyrics are: "le - - van al ver tanto amor." The lyrics are written on the first three staves, which are in treble clef. The fourth staff is in bass clef and contains the same lyrics. The piano accompaniment continues in the second, third, and fourth staves.

The third system of the musical score includes lyrics for the vocal line. The lyrics are: "le - - van al ver tanto amor." The lyrics are written on the first three staves, which are in treble clef. The fourth staff is in bass clef and contains the same lyrics. The piano accompaniment continues in the second, third, and fourth staves.

The fourth system of the musical score consists of a single staff in bass clef, which is a piano accompaniment line. It continues the musical material from the previous systems.

TONADILLA Y COPLAS

Andante

VIOLINES

TENOR

COPLAS

solo

① Al ver, Niño herma-so, que estás ti-ri-tan-do, de frío tem-

② Expuesto a la escar-cha, al frío y al ye-lo te ve-oen el

blando con fie - ro ri - gor, de frío tem - blando con fie - ro ri -
 sue - lo con pe - na y do - lor, te ve - o en el sue - lo con pe - na y do -

por, quisie - ra, Dios mi - o, Jesús a - do - ra - do, rendirte mi
 lor. Y al ver tu her - ma - su - ra con tan - tos ri - po - res, humildes, a -

pecho que en el santo derre - cho lo mi - ro abra - sada, y a man - te pul -
 man - tes, rendidas, constan - tes, te dan los pastores, y al ver tu her - ma -

sie - ra rendirte mi pe - cho pue en tanto deshe - cho la mi - ra a - bra -
 su - ra, humie - der, aman - tes, rendi - dor, constan - tes, te dan los pas -

sa - do en fue - go de amor, la mi - ra abra - sa - do en fue - go de amor, como abra -
 to - res hoy a - doración, te dan los pas - to - res hoy a - doración, te dan los pas -

sa - do en fue - go de amor.
 to - res hoy a - doración.

1ª vez 2ª vez

Pastor -

Allegro

Violines

Violas

Trompas

Trompas

Timbales

Organo

ci-to, dueño amado, gremda de mi co-razón, yo te ado-ro, Rey sa-
 grado, pues me roba tu a-flicción: Demudi-to, questo al-fío, traspasado estás, mi
 Dios, ¡quién pudie-ra, due-ño mi-o, darte a-li-uo en tal rigor! ¡Que gra-

cio - so, que bo - ni - to, que chiqui - to, que amo - ro - so, que amo - ro - so, nos es.

cucha ca - ri - fioso el di - vi - no Re - den - tor, el di - vi - no Re - den - tor.

* El FINAL lo cantan los dos coros, pero basta con transcribir uno solo, pues ambos repiten exactamente la misma melodía.

First system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment.

ci-to, dueño amado, prenda de mi co-ra-zón, yo te ado-ro, Rey sa-
 ci-to, due-ño amado, prenda de mi co--razón, yo te ado-ro, Rey sa-
 ci-to, dueño amado, prenda de mi co-ra-zón, yo te ado-ro, Rey sa-
 ci-to, dueño amado, prenda de mi co-ra-zón, yo te ado-ro, Rey sa-

Third system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment.

grado, pues me ro-ba tu a-fflic-ción. Desnu-di-to, puesto al frío, traspa-
 grado, pues me ro-ba tu a-fflic-ción. Des-nu-di-to, pues-to al frío, traspa-
 grado, pues me ro-ba tu a-fflic-ción. Desnu-di-to, puesto al frío, traspa-
 grado, pues me roba tu a-fflic-ción. Desnudi-to, puesto al frío, traspa-

sa - do estas, mi Dios; | Quién pudie - ra, due - ño mi - o, darte alivio en tal ri -

sa - do estas, mi Dios; | Quién pudie - ra, due - ño mi - o, darte a - li - vio en tal ri -

sa - do estas, mi Dios; | Quién pudiera, due - ño mi - o, darte ali - vio en tal ri -

por! | Qué pracio - so, qué chi - qui - to, qué boni - to, qué amo - ro - so, qué amo -

First system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment.

Second system of musical notation with lyrics in Spanish:

roso, nos es-cu-cha ca-ri-nó-so el di-vi-no Re-den-tor, el di-
 roso, nos es-cu-cha ca-ri-nó-so el di-vi-no Re-den-tor, el di-
 roso, nos es-cu-cha ca-ri-nó-so el di-vi-no Re-den-tor, el di-
 roso, nos es-cu-cha ca-ri-nó-so el di-vi-no Re-den-tor, el di-

Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Fourth system of musical notation with lyrics and 'FIN' markings:

vi-no Reden-tor!
 vi-no Re-den-tor!
 vi-no Re-den-tor!
 vi-no Re-den-tor!

FIN

NOTAS.—La presente partitura no existe en el Archivo de la C. Real completa; sólo las partituras sueltas, en base a las cuales se ha hecho. Dichas partituras se guardan en el Leg. 5 - 448.

Este poema que, dicho sea de paso, no parece completamente original, se cantaba parcialmente en Trévlez, tal y como se explica en el Apartado de Características musicales de este vol. II, epígrafe "Lo culto y lo popular: Relaciones mutuas". El interesado puede encontrar allí el comentario correspondiente.

8. (N.º CCXCIII)

Villancico al Nacimiento
de Nro. Sr. Xtro.

a 6, con Violines
Trompas y Bajo

Del Monte Bajan

Nro. Antonio Caballero

-1802-



DEL MONTE BAJAN

♩ 6 u. m. y d. a. o

Mtro. Antonio Caballero
(1802)

INTRODUCCION

Andante

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- VIOLINES**: Two staves in treble clef, 3/8 time signature.
- TROMPAS**: Two staves in bass clef, 3/8 time signature.
- CORO I:** Two staves in treble clef, 3/8 time signature, with the label "TIPLES" between them.
- CORO II:** Four staves in treble clef, 3/8 time signature, with the label "SEGUNDO CORO" on the left. The parts are labeled "TIPLE", "ALTO", "TENOR", and "BASSO" from top to bottom.
- ACOMPANIAMIENTO**: One staff in bass clef, 3/8 time signature.

The score begins with a key signature of one flat (Bb) and a 3/8 time signature. The tempo is marked "Andante". The introduction consists of several measures of music for each part, with the vocal parts (Coro I and II) primarily using whole notes and rests.

TRUMPETS
TROMBONE
COMPS.

TRUMPETS
TROMBONE
COMPS.

First system of musical notation, consisting of two staves of treble clef and two of bass clef. The music features rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves of treble clef and two of bass clef. The word "dolce" is written above the first treble staff.

Third system of musical notation, consisting of two staves of treble clef and two of bass clef. The word "solo." is written above the first treble staff. The lyrics "Del monte ba-jan yal portal lee - - gan u - mes pas-" are written below the staves.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves of treble clef and two of bass clef. The lyrics "to-ver con bullay fier - - ta," and "com bullay fier - ta." are written below the staves.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves of treble clef and two of bass clef. The lyrics "to-ver con bullay fier - - ta," and "com bullay fier - ta." are written below the staves.

ESTRIBILLO

The musical score is arranged in a grand staff format with the following parts from top to bottom:

- TRÓMPOS:** Two staves of trumpets.
- TROMPAS:** Two staves of trombones.
- TIPLES FOLDS:** Two staves of flutes.
- TIPS:** One staff of piccolo.
- ALTO:** One staff of alto saxophone.
- TENOR:** One staff of tenor saxophone.
- BATO:** One staff of bass saxophone.
- COMPA:** One staff of double bass.

The vocal parts include lyrics in Spanish. The lyrics for the vocal parts are:

Tiples Folds:
Suenen los pi-tos, las casta-ñuelas, con las so
Suenen los pi-tos, las casta-ñuelas, con las so

Alto:
Suenen, suenen las casta-ñuelas

Tenor:
Suenen, suenen las cas-ta-ñuelas

Bato:
Sue - - - nen las casta-ñuelas

Compa:
Sue-nen, suenen las cas-ta-ñuelas

na - jas, zambra y vi - hue - - la, zambra y vi - hue - la, zambra y vi -
na - jas, zambra y vi - hue - - la, zambra y vi - hue - - la, zambra y vi -
con las so - na - - jas, zambra y vi - hue - - la, con las so - na - - jas,
con las so - na - jas, zambra y vi - hue - - la, con las so - na - jas,
con las so - na - - jas, zambra y vi - hue - la, con las so - na - jas,
con las so - na - - jas, zambra y vi - hue - la, con las so - na - jas,

Musical notation for the first system, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a melodic line in the upper staves and a supporting bass line in the lower staves.

Musical notation for the second system, consisting of seven staves. The top six staves are in treble clef, and the bottom one is in bass clef. The lyrics are written below the notes.

huela y vi - hue - - la.
huela y vi - - hue - - la.
zambra y vi - hue - - la.

Musical notation for the third system, consisting of a single bass staff. The music continues with a melodic line in the bass clef.

Handwritten musical score for the first system, featuring a vocal line and a piano accompaniment.

Handwritten musical score for the second system, including lyrics and multiple vocal parts.

Suemen los pi-tos, las cas-ta-ñuelas
 Suemen los pi-tos, las cas-tañue-las,
 Suemen, suemen las cas-ta-
 Suemen, suemen las cas-ta-
 Suemen, suemen las cas-ta-
 Suemen, suemen las cas-ta--

Suenen los pitos, las castañuelas, con las rama - - jas,
 Suenen losgi - tos, las castañue - las, con las rama - - jas,
 ñuelas, suenen, suenen las casta - ñuelas con las so -
 ñuelas, sue - - nen las casta ñuelas con las so -
 ñuelas, suenen, suenen las casta - ñuelas con las so -
 ñuelas, suenen, suenen las casta - ñuelas con las so -

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two treble staves and two bass staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation for the second system, including lyrics. The lyrics are: zambra y vi-hue-la, con las so-na-jas, zam-bra, zambra y vi-na-jas, zambra y vi-hue-la, con las so-na-jas, zambra y vi-na-jas, zambra y vi-hue-la, con las so-na-jas, zambra y vi-na-jas, zambra y vi-hue-la, con las so-na-jas, zambra y vi-na-jas, zambra y vi-hue-la, con las so-na-jas, zambra y vi-na-jas.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody in the top staves is a sixteenth-note pattern that moves stepwise across the system. The bass staves provide a simple accompaniment with quarter notes.

The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody in the top staves is a sixteenth-note pattern that moves stepwise across the system. The bass staves provide a simple accompaniment with quarter notes. The lyrics "hue - - la." are written below the first five staves.

The third system of the musical score consists of a single staff in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody in this staff is a sixteenth-note pattern that moves stepwise across the system.

Dolce

solo

Vaya, vaya, no pa - - re. con los pi - ti - - llas
 con los pi - ti - - llas

Qué bien que sue - man con los pi -
 Qué bien que sue - - nan con los pi -
 Qué bien que sue - - nan con los pi -
 Qué bien que sue - - nan con los pi -

Two staves of treble clef and two staves of bass clef. The top two staves contain a melody with eighth and sixteenth notes. The bottom two staves contain a bass line with quarter and eighth notes.

Las castañue - las, con los pi - ti - ellos las castañue - las, las castañue -
 las castañue - las, con los pi - ti - ellos las castañue - las, las castañue -
 tillos las castañue - las, con los pi - ti - ellos las castañue -
 tillos las castañue - las, con los pi - ti - ellos las castañue -
 ti - ellos las castañue - las, con los pi - ti - ellos las castañue -
 ti - ellos las castañue - las, con los pi - ti - ellos las castañue -

A single staff of bass clef containing a bass line with quarter and eighth notes.

Handwritten musical score for the first system, consisting of two treble clefs and two bass clefs. The notation includes various notes, rests, and accidentals, typical of a musical manuscript.

Handwritten musical score for the second system, consisting of seven staves. The notation includes notes and rests. The lyrics "las." and "Siga la" are written below the notes on the first two staves.

Handwritten musical score for the third system, consisting of a single bass clef with notes and rests.

Dolce

bu - - lla, si - ga la fies - - ta, si - ga, si - ga la
bu - - lla, si - ga la fies - - ta, si - ga, si - ga la
si - ga, si - ga, si - ga la fiesta, si - ga la
si - ga, si - ga, si - ga la fiesta, si - ga la
si - ga, si - ga, si - ga la fiesta, si - ga la
si - ga, si - ga, si - ga la fiesta, si - ga la

fiesta para que el Niño Dios se di-
fiesta para que el Niño Dios se di-
se di-
se di-
se di-
se di-

The first system of the score consists of six staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics written below them. The bottom four staves are piano accompaniment, with the first two in treble clef and the last two in bass clef. The music is in a 4/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat).

The second system of the score consists of six staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics written below them. The bottom four staves are piano accompaniment, with the first two in treble clef and the last two in bass clef. The music is in a 4/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat).

vier - - ta,
vier - - ta,

para que el Ni - ño Dios se di -
para que el Ni - ño Dios se di -
se di -
se di -
se di -
se di -

The third system of the score consists of a single bass clef staff, likely representing the bass line of the piano accompaniment. It continues the musical notation from the previous systems.

A handwritten musical score for a choir, consisting of two systems of staves. The first system contains instrumental parts for two treble clefs and two bass clefs. The second system contains vocal parts for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a bass line. The lyrics are: vier - - ta, se di - vier - - ta. The music is written in a single system with a key signature of one flat and a common time signature. The vocal parts are in a homophonic setting. The score ends with a double bar line and the instruction 'siguen los coros' written vertically on the right side.

siguen los coros

COPLAS

dolce

VIOLINES

TROMPAS

dúo

TIPLES SOLISTAS

acompañamiento

① Pastor - a - te - agracia - do, Ni - ño, te muestras, Niño, te
 ② Pastorito agracia - do, Niño, te muestras, Niño, te

dolce

f.

muestras vi - gi - lante cui - dando de tus o - ve - - -
 muestras vi - gi - lante cui - dando de tus o -

- - - jas, vi - pi - lante cuidando de tus o -
 ve - - - jas, vi - pi - lante cuidando

dolce
 ve - - - - - jas, de tus o - ve - - - - - jas, de tus o - ve - - - - - jas.
 de tus o - ve - - - - - jas, de tus o - ve - - - - - jas, de tus o - ve - - - - - jas.

ESTRIBILLO *Para cada Copla*

VIOLINES

TRUMPAS

TRIPLES

Suenem, suenem con las sona - jas, zambra y vi.
 Suenem, suenem con las sona - jas, zambra y vi.

COLO

Suenem los pi - tos, las cas - ta - ñuelas con las so - na - jas,
 Suenem los pi - tos, las cas - ta - ñuelas, con las so - na - jas,
 sue - - nem las cas - ta - ñuelas con las so - na - jas,
 Suenem los pi - tos, las cas - ta - ñuelas con las sona - jas,

ACORDE

hue - la, con las so - na - jas, zambra y vi - hue - la, y vi - hue - -
 hue - la, con las so - na - - jas, zambra y vi - hue - la, y vi - hue - -
 zambra y vi - hue - la, con las so - na - - jas, zambra y vi - - hue - -
 zambra y vi - hue - - la, con las so - na - - jas, zambra y vi - - hue - -
 zambra y vi - hue - la, con las so - na - - jas, zambra y vi - - hue - -
 zambra y vi - hue - la, con las so - na - - jas, zambra y vi - - hue - -

Instrumental introduction for guitar and bass. The guitar part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass provides a steady accompaniment with quarter notes.

Vocal and piano accompaniment with lyrics. The vocal line is in a soprano register, and the piano accompaniment consists of six staves (treble and bass clefs). The lyrics are:

 la, pa-ra que el Ni-ño Dios se di-vier - -

 la, para que el Ni-ño Dios se di-vier - -

 la, se di-vier - -

Final instrumental line for guitar and bass, concluding the piece with a melodic flourish.

Musical notation for the first system, consisting of two treble staves and two bass staves. The first two staves contain melodic lines with various note values and rests. The last two staves contain a bass line with longer note values and rests.

Musical notation for the second system, featuring six staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The other five staves provide accompaniment. The lyrics are:

ta, para que el Ni - ño Dios se di - vier - -

ta, para que el Ni - ño Dios se di - vier - -

ta, se di - vier - -

Musical notation for the third system, consisting of a single bass staff with a melodic line and rests.

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

FIN

Musical score for the second system, featuring vocal lines with lyrics "tä, se di- vier - - tä." and piano accompaniment.

FIN

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment with a bass staff.

COPLAS

2. *A los fértiles prados,
Niño, las llevas
para que tengan pasto
de finas hierbas.*

3. *Cuando suben al monte
nada te alejas
por librarlas del lobo
y de otras fieras.*

4. *Si en el pesebre acaso,
mi bien, te acuestas,
tus ojitos se duermen,
tu pecho vela.*

Todos (Tras cada Copla).—Suenen los pitos...

NOTAS.— De la presente versión de Caballero no existe en el Archivo de la C. Real partitura completa: sólo, como es habitual, las partículas sueltas de voces e instrumentos (Leg. 13 - 639). Pero en 1825 se volvió a cantar idéntico poema con música esta vez del último Maestro Antonio Luján, y la partitura manuscrita de este nuevo villancico se guarda en el Leg. 26 - 1013. Se trata de una composición a seis voces (SS y SATB), con violines, flautas, cornos en mi bemol y bajo o acompañamiento.



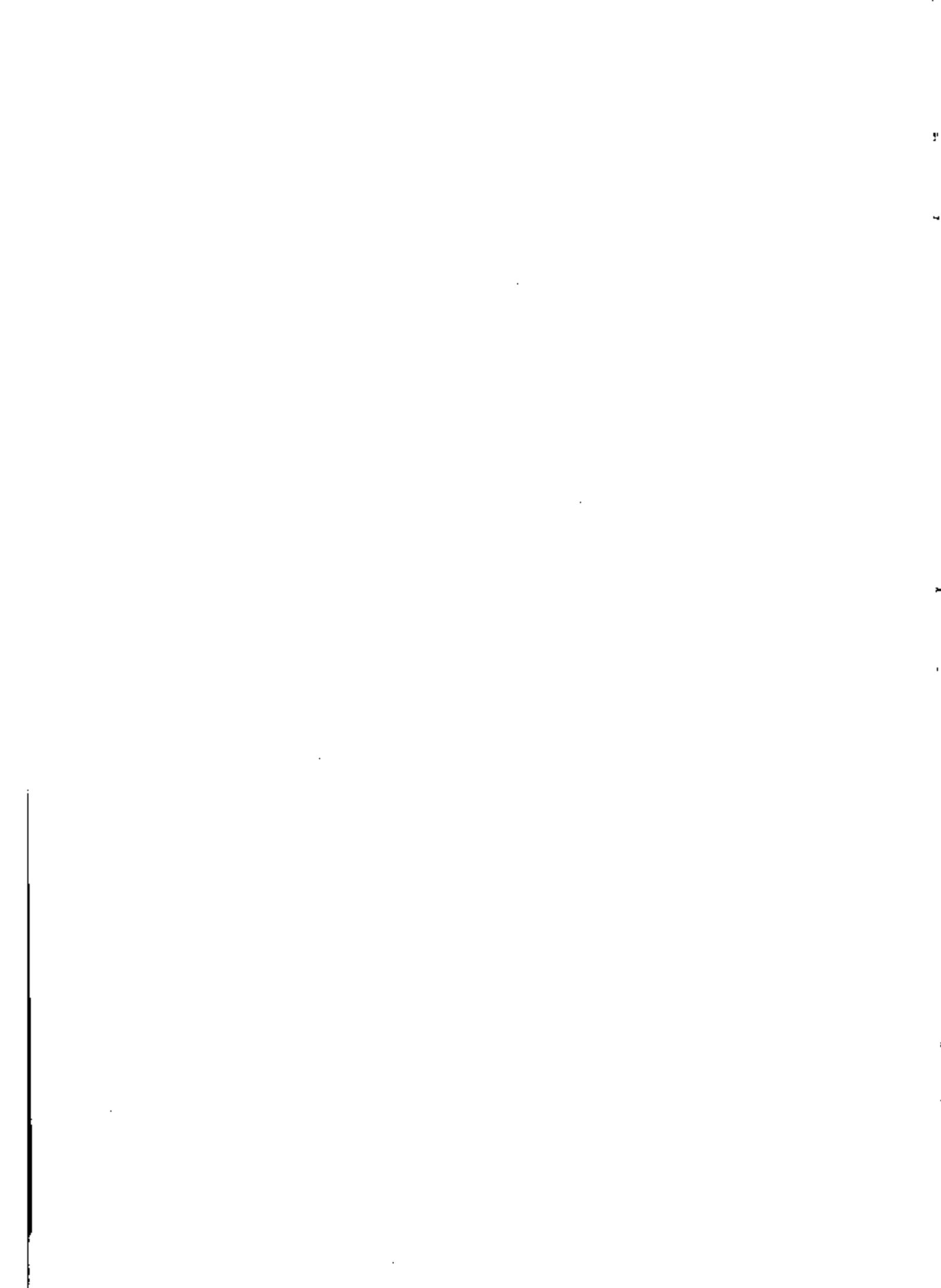
9. (Nº CCC)

Navidad
Villancico del Patan

con
W. Ob.^{sr} Trompas, y Baxxon

Dize
Yo benço esaforao &ra

D.^r Agustín de Casas
Para la R.^l Cap.^{lla} de Gran.^{ca}
Año 1805.



YO VENGO "ESAFORAO"

Q. B. w. m. y. solo

Mtro. AGUSTIN de CASOS
(1805)

INTRODUCCIÓN

Andantino moderato
dolce

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top two staves are for Violins (VIOLINES), the next two for Oboes (OBOES), the next two for Trombones (TROMBAS), the next two for Tenors (TENOR), and the bottom two for Basses (BASSO). The first two staves also include vocal parts for Alto (ALTO) and Tenor (TENOR). The bottom two staves include parts for Basson (BASSON) and Acompaña Triento (ACOMPANA TRIENTO). The score begins with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Andantino moderato' and the dynamics are 'dolce'. The introduction consists of several measures of music, with the vocal parts and the 'ACOMPANA TRIENTO' part having melodic lines, while the instrumental parts have rests or simple accompaniment.

VIOLINES
OBOES
TROMBAS
TIPILES
ALTO
TENOR
BASSO
BASSON
ACOMPANA TRIENTO

This musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The woodwind section includes Violins (top two staves), Oboes (third and fourth staves), Trombones (fifth and sixth staves), and Clarinet in B-flat (seventh staff). The string section consists of Violins (eighth and ninth staves), Violas (tenth staff), Cellos (eleventh staff), and Double Basses (twelfth staff). The brass section includes Trumpets (thirteenth and fourteenth staves), Trombones (fifteenth staff), and Tuba/Euphonium (sixteenth staff). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) are present throughout the piece. The notation includes stems, beams, and various articulation marks.

Handwritten musical score for a piece in G major. The score consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "yo vengo esa-fo-ra-o hu-". The second system also includes a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "yendo por e-sos cerros a ver si encuentro al chicote que ha nacido y vello". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *Solo*.

Violines I
Violines II
Violoncellos
Trompas

Triples
Tenor Alto
Bajo

Solo
ya que has ve - mi - do, as
puero, y vello puero, y vello puero

Compañía

¿cuál, Pascual, Pascual?
 A cantarle a mi Chime - lea mi Chimele, a can-
 A cantarle a mi Chime - lea mi Chimele, a can-

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'P'.

Handwritten musical score for the second system, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are "Pues tú no sabes can-tar, no sabes can-tar, no sa- / tarde a mi Chicue-lo."

Handwritten musical score for the third system, continuing the piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical score for the first system. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with the word "dolce" written above the second staff. The bottom three staves are piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score for the second system. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with the text "bes cantar." written below the first staff. The bottom three staves are piano accompaniment in bass clef. The lyrics "¿No sa - ba?" and "ya lo ve" are written below the bottom staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score for the third system. It consists of two staves in bass clef, representing piano accompaniment. The word "dolce" is written above the second staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The middle two staves are empty, with a piano (p) dynamic marking in the second measure of the second staff.

The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The middle two staves are empty. The lyrics are written below the vocal lines:

Dúo
Sois hom - bre de mu - cho hu -
Sois hom - bre de mu - cho hu -
remos, ya lo ve-remos, lo veremos.

The third system of the musical score consists of two staves in bass clef, providing piano accompaniment. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

musical score for the first system, featuring six staves with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and dynamics such as 'p'.

musical score for the second system, featuring six staves with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

mar, de mu - cho humor, de mu - cho humor.

mar, de mu - cho humor, de mu - cho humor.

Pas - cual soy,

musical score for the third system, featuring six staves with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It includes piano accompaniment with dynamics 'p' and 'P'.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* and *f*.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. This system contains several measures of rests in the upper staves, with some notes in the lower staves.

pas- cual roy y estar-me a lentos, y estar-me a lentos

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*.

En el

Musical score in G major, 4/4 time. The score consists of vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in Spanish.

Dynamics: *p.* (piano)

Lyrics:

cor-ti-jo ¿pue-haceis?
 Soy el amo y el case-ra.

Solo.

¿Quar-das

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom four staves are piano accompaniment, including two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a 4/4 time signature. The vocal lines contain several measures of music, with some notes marked with 'x' above them, possibly indicating breath marks or specific articulation. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

The second system of the musical score continues with six staves. The vocal lines are present on the top two staves, with lyrics written below them. The piano accompaniment continues on the bottom four staves. The lyrics are: "pavos?" in the first measure, "Es muy propio" in the second measure, "Es muy propio para" in the third measure, "ello, es muy propio" in the fourth measure, and "Sí, se - - ñor." in the fifth measure. The piano accompaniment provides harmonic support for the vocal lines.

The third system of the musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "cresc." written below it. The bottom staff is a piano accompaniment line in bass clef. The music continues from the previous system, with the vocal line ending on a note marked with a fermata.

ESTRIBILLO

cresc. *f.* *p.* **Allegro**

para e-ello, es muy propio para ello.
Es muy propio pa-ra ello.
para ello, es muy propio para ello.
Es muy propio para ello.

cresc. *f.*

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and piano accompaniment. The second system includes two vocal lines and piano accompaniment. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A tempo change to 'Allegro' is indicated in the upper right. The lyrics are in Spanish and are repeated in two different vocal parts.

This image shows a handwritten musical score for a string quartet, organized into three systems. The first system consists of five staves: two treble clefs (Violin I and Violin II), two bass clefs (Viola and Violoncello), and a grand staff (bass and treble clefs). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The second system contains five empty staves, suggesting a section where the instruments are silent or the score is incomplete. The third system consists of two staves, a bass clef and a grand staff, with musical notation continuing from the first system.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values and rests.

duo de solistas.

Pas-cual a-le-pre entra can-tando en el por-

Pas-cual a-le-pre entra can-tando en el por-

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values and rests. The lyrics are written below the vocal staves.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values and rests.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The next two staves are piano accompaniment in treble clef, and the bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The music is written in a 4/4 time signature.

The second system of the musical score includes lyrics and a section for all voices. The lyrics are: "Tal y si al Ni - ño le gusta el premio le dará. Pas - cual a -". The section for all voices is marked "Todos" and includes the lyrics: "Pas - cual a -", "par - cual a -", and "Pas - cual a -". The word "Today" is written above the final line of the lyrics. The musical notation continues with vocal lines and piano accompaniment.

The third system of the musical score consists of two staves, both in bass clef, representing the piano accompaniment. The music continues from the previous system.

ee-pre entra can-tando en el por-tal y sig' Ni-ño le gusta, el
 ee-pre entra can-tando en el por-tal y sig' Ni-ño le gusta, el
 eegre entra can-tando en el por-tal y sig' Ni-ño le gusta, el
 legre entra can-tando en el por-tal y sig' Ni-ño le gusta, el

(Solo) Yo soy rebosando de gusto y placer de haber ya con-

Solos

premio le dará, y si al Ni-ño le gusta el premio le dará, y si al
 premio le dará, y si al Ni-ño le gusta el premio le dará, y si al
 premio le dará, y si al Ni-ño le gusta el premio le dará,
 premio le dará, y si al Ni-ño le gusta el premio le dará,
 trado a todo mi bien, a todo mi bien. Yo estoy reborando de gusto y placer

Todos **solos**

Ni - - ño le gusta el premio le dará, el premio le dará, y si al
 Ni - - ño le gusta el premio le dará, el premio le dará, y si al
 le da - rá, el premio le dará, el premio le dará,
 le da - rá, el premio le dará, el premio le dará,
 de haber ya concentrado a todo mi bien, de haber ya concentrado a todo mi bien. Yo estoy re - bo-

This system contains the first four staves of the musical score. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The system concludes with the word "FIN" in the right margin.

This system contains the next four staves of the musical score. The vocal lines include the following lyrics:

Ni - - ño le gusta, el premio le da-rá, el premio le dará.
 Ni - - ño le gusta, el premio le da-rá, el premio le dará.
 el premio le dará.
 el premio le dará.

The piano accompaniment includes the lyrics:

sando de gustó y placer de haber ya encontrado a todo mi bien.

The system concludes with the word "FIN" in the right margin.

This system contains the final two staves of the musical score, which are piano accompaniment in bass clef. It features dynamic markings of *p* and *f*. The system concludes with the word "FIN" in the right margin.

Andantino moderato

COPIAS

VIOLINES

OBOES

TROMBAS

BASSO SOLISTA

BAYON

ACOMPANIA-
MIENTO

1. Qué lla - tina te tengo, Niño quem - - - o, de

ver-te en un esta-beo pasando fri-o. Que lastima te tengo,
 Niño queri-o, de verte en un esta-beo

Musical notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and dynamic markings such as *p*, *f*, and *p₂*. The score is organized into systems of staves, with vocal lines and piano accompaniment parts clearly delineated.



pasando fri-o, de vente en un es-tablo pasan-do fri-o, pasando

frio, pasando frio, pasando frio, pasan-do frio.

COPLAS

2. *Si quieres que te lleve
a mi cortijo,
vendrán tu maire y paire
también contigo.*

3. *En él no falta ropa
para abrigarse,
pues también tendrán frío
tu paire y maire.*

4. *Si te duermes, Chicote,
yo me retiro
y te echaré una manta
para tu abrigo.*

Todos (Tras cada Copla).—*Pascual alegre entra...*

NOTAS.—Al no existir partitura completa, la transcripción presente está basada sólo en las partículas sueltas correspondientes. Estas se guardan en el Archivo de la C. Real, I.eg. 18 - 772.

Como el poema se transcribe completo en la Antología del vol. I, véanse allí las Notas correspondientes. En este lugar comentaremos únicamente la originalidad del Coro general en el que, mientras las demás voces cantan el estribillo que comienza "Pascual alegre entra", el solista va desgarrando las palabras "Yo estoy rebosando..."

10. (Nº CCCXXII)

Villanico a 5 con Vólv
y Tromp.

Al Car^{to} a nro V. Sop^{to}.

Yna Zagala graciosa

Nro.

D^r Ant.^o Caballero

7.



UNA ZAGALA GRACIOSA

a 4 v. m. y solo

MUSO. ANTONIO CABALLERO
(1816)

INTRODUCCION

Allegro

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for 'VÍOLINES' (Violins), the next two for 'TROMPAS' (Trumpets), and the bottom three for 'CORO' (Chorus), which includes parts for 'TIPLE' (Tenor), 'ALTO' (Alto), and 'BASSO' (Bass). The 'ACOMPANA-MIENTO' (Accompaniment) is on the bottom-most staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The introduction begins with a double bar line. The Violin parts play a rhythmic melody of eighth notes. The Trompete parts play a simple harmonic accompaniment. The vocal parts (Tenor, Alto, Bass) are marked with a '1' and a fermata, indicating they are silent during this introduction. The piano accompaniment provides a steady bass line.

The image displays a page of musical notation, organized into three systems. Each system consists of five staves. The first system is densely populated with musical notation, including treble and bass clefs, notes, rests, and bar lines. The second and third systems are largely empty, with only the bottom-most staff in each system containing musical notation. The notation includes various note values, rests, and bar lines, suggesting a complex piece of music.

Musical score for the first system. It consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (bass clef). The vocal line begins with a dynamic marking of *p* (piano). The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The system is divided into four measures.

Musical score for the second system. It consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (bass clef). The vocal line contains rests. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line. The system is divided into four measures.

Musical score for the third system. It consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (bass clef). The vocal line contains the lyrics: "Uma rapala graciosa, utendo puz bosthana-ei-do, para divertirle um". The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line. The system is divided into four measures.

ra - to de la sie - nra sa ha veni - - - do.

Entra en el Portal tocan - do sus instrumentos feste - vos, diciendole con sus

vo - ces al infan - te mil ca - ri - - - - nos.

Llego, bella raga - la, di niente al Ni - - - ño
 Lle - - pa, bella raga - la, di niente al Ni - ño y enjuga de sur
 Llego, bella ra - - pa - - la, di niente al Ni - ño
 Llego, bella raga - - la, di niente al Ni - ño y enjuga de sur

y enjuga de sus o - - - - jos, y enjuga de sus o - jos el bello armi - - -
 o - - - - jos, y enjuga de sus o - - - - jos el bello armi - ño, el bello armi -
 y enjuga de sus o - - - - jos, y enjuga de sus o - - - - jos el bello ar - mi - - -
 o - - - - jos, y enjuga de sus o - - - - jos el bello armiño, el bello armi -

ño. Llega, pues si tu llanto de amor ha si - - -
 ño. Lle - - ga, pues si tu llan - to de amor ha si -
 ño. Llega pues si tu llam - - to de amor ha si -
 ño. Llara pues si tu llam - to de amor ha si -

do re-firiendo sus pe - - - mas, refiriendo sus
do refiriendo sus pe - - - mas, refiriendo sus pe - - -
do refiriendo sus pe - - mas, refiriendo sus

pe - - - mas, refiriendo sus
refiriendo sus pe - - mas, refiriendo sus pe - - mas
refiriendo sus pe - - mas, refiriendo sus pe - - mas

pe - - - mas, refiriendo sus
refiriendo sus pe - - mas, refiriendo sus pe - - mas
refiriendo sus pe - - mas, refiriendo sus pe - - mas

penas tendrán ali - - - vio.
mas tendrán ali - vio, tendrán ali - vio.
pe - mas tendrán a - li - - - vio.
tendrán ali - vio, tendrán ali - vio.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of eight staves. The notation is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first system features a complex melodic line in the upper staves, with a prominent sixteenth-note run in the second measure of the first staff. The lower staves of the first system contain a bass line with a mix of quarter and eighth notes. The second system continues the melodic and bass lines, with the upper staves showing more intricate rhythmic patterns and the lower staves providing a steady accompaniment. The notation is clear and professional, typical of a printed musical score.

FIN

FIN

FIN

COPLAS

VIOLINES

TIPLE
SOLA

1. De los cielos desciende Dios infi-mi-to, Dios infi - mi -

Accompaniment

to, ay dulce paman - te, ay Dueño mi - o, por tomar de un pesebre tam no - bre abri - -

go. Grande fine - tra de amor diri - no de que - rir por el hombre pala - cios ri - -

al \$ hasta el FIN

cor.

al \$ y hasta el FIN

COPLAS

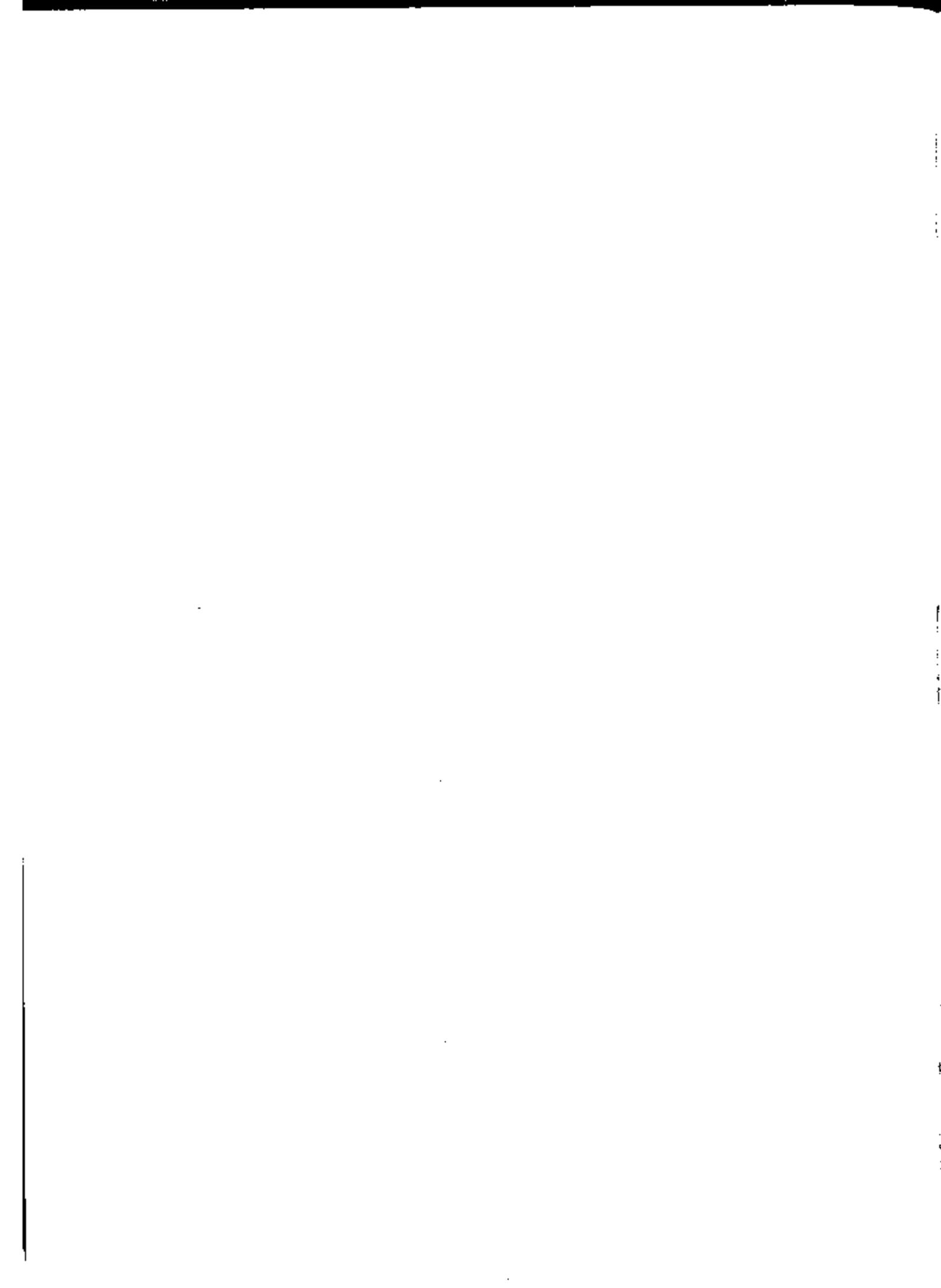
2. *En pajas reclinado,
mi Dios, te admiro,
ay, dulce amante,
ay, dueño mío,
que esas cruces te anuncian
tristes martirios.
Grande fineza
de un Dios divino
exhalar tan temprano
tiernos suspiros.*
3. *Si los yelos te cuajan
cristales finos,
ay, dulce amante,
ay, dueño mío,
que en perlas los derrita
tu fuego activo.
Grande fineza
de un Dios divino
batallar con ternuras,
fuegos y fríos.*
4. *De brutos los alientos
te dan alivio,
ay, dulce amante,
ay, dueño mío,
conociendo a su Dueño
recién nacido.
Grande fineza
de un Dios divino
recibir de animales
lo que da Él mismo.*

Todos (Tras cada Copla).—*Llega, bella zuala...*

NOTAS.—En el Archivo de la C. Real, Leg. 16 - 716 y 717, se conservan hasta dos copias completas de las particelas de voces e instrumentos. Pero en ninguno de los dos casos existe partitura completa. Tampoco se conoce por tales papeles manuscritos la fecha. Esta se sabe sólo por el correspondiente pliego impreso.

Literariamente lo más interesante es la compleja estructura de las cuatro Coplas: Cada una consta de dos seguidillas, pero de ritmo diferente ambas; además de que la primera, más clásica, incluye un estribillo de dos versos:

*"Ay, dulce amante,
ay, dueño mío".*



11. (N.º CCCXXXIX)

Villancico al Nacimiento
de Nro. Sr. Xtro.

a 3, con Violines
Clarinetes, Trompas y Bajo

Ay, Jesús

Nro. Antonio Luján
- 1818 -



¡AY, JESÚS!

a 3 v. m. y solo

mtro. ANTONIO LUJÁN
(1848)

Allegro gracioso

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for Violines (Violins), with parts for 1st and 2nd violins. The second staff is for Clarinetes (Clarinets). The third staff is for Trompas (Trumpets). The fourth staff is for Tiple (Trio). The fifth staff is for Alto (Alto). The sixth staff is for Tenor (Tenor). The seventh staff is for Acompañamiento (Accompaniment). The score is in 3/4 time and G major. The tempo is marked 'Allegro gracioso'. The music features a lively melody in the strings and woodwinds, with vocal parts for Tiple, Alto, and Tenor. The accompaniment provides a rhythmic foundation.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, featuring a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The third and fourth staves are also bass clefs with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, providing harmonic support with chords and single notes. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, containing a simple bass line.

The second system of the musical score consists of a single staff, a bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, continuing the bass line from the previous system.

The third system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, continuing the melodic line. The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, continuing the rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are also bass clefs with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, continuing the harmonic support. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, continuing the simple bass line.

The fourth system of the musical score consists of a single staff, a bass clef with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature, continuing the bass line from the previous system.

Musical score for the first system. It consists of five staves. The top two staves are for piano accompaniment, with a *p* (piano) dynamic marking. The third staff is for the vocal line, starting with a *SOLO.* marking. The lyrics are: "Ay, Je-sús, y qué sol pue nos lle - ma de luz. Ay, Je-". The bottom two staves are for piano accompaniment.

Musical score for the second system. It consists of five staves. The top two staves are for piano accompaniment. The third staff is for the vocal line, with lyrics: "sús, y qué sol pue nos lle - ma de luz. *SOLO.* ay, mari - a, y qué". The bottom two staves are for piano accompaniment.

First system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

solo.

Ay, Mo-se, y pue Lu-co-ro tan

Lu-na tan guelosa y tan lim-pia.

Second system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Todos

be-llo y tan fiel. Pues bendi-tas, pues ben-di-tas sean las personas

Pues bendi-tas, pues bendi-tas sean las perso-nas

Todos

Third system of musical notation, including piano accompaniment.

tres de Je-sús, de Ma-ri-a, de Ma-ri-a y Jo-sé, de Ma-ri-a y Jo-
 ses de Je-sús, de Ma-ri-a, de Ma-ri-a y Jo-sé, de Ma-ri-a y Jo-

se. *se.* *solo.* *solo.*
 Qué Hi-jo tan her-mo-so, *solo.* *p* *mo*
 qué madre tan

A musical score for a vocal solo. The score is written on ten staves. The top staff is the vocal line, and the remaining nine staves are for piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with the lyrics "qué es-po - - so tan fiel" and "be - - lla,". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings such as *p* and *V* (crescendo) in the piano part. The score is enclosed in a large rectangular frame.

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line. The lyrics are:

TODOS.
 Se suspende el llanto al ver tan - to
 Se suspende el llanto al ver tan - to
 TODOS

Musical score for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line. The lyrics are:

bien y el cielo le en - vi - dia la gloria a Belén,
 bien y el cie - lo le en - vi - dia la gloria a Belén,

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system features two vocal staves with lyrics. The lyrics are: "y el cielo le en- vi - dia la glo - ria a Be - lén,". The music is in treble clef with a key signature of one sharp. The lyrics are written in a simple, clear font below the notes.

The third system consists of a single bass staff with musical notation, continuing the instrumental accompaniment from the first system.

The fourth system consists of five staves, likely for piano accompaniment. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*, *pp*, and *ppp*. The music is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp.

The fifth system features two vocal staves with lyrics. The lyrics are: "y el cielo le en- vidia la glo - ria a Be - lén, la" and "y el cielo le en- vi - dia la glo - ria a Be - lén, la". The music is in treble clef with a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes.

The sixth system consists of a single bass staff with musical notation, continuing the instrumental accompaniment.

This is a handwritten musical score for a Gloria in B-flat major. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes a piano introduction with a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. This is followed by two vocal parts (Soprano and Alto) and two piano accompaniment parts. The vocal parts enter with the lyrics "glo-ria a Be-lem, la glo-ria a Be-lem." The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The second system continues the vocal and piano parts, with the word "dolce" written above the vocal staves to indicate a change in tempo and mood. The score concludes with a final piano accompaniment line.

glo-ria a Be-lem, la glo-ria a Be-lem.
glo-ria a Be-lem, la glo-ria a Be-lem.

dolce
dolce

Musical score for the first system. It consists of five staves. The top staff is the vocal line, followed by four staves of piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The music is in a 4/4 time signature. The first measure of the vocal line contains the lyrics "Que dire de ti, humanado, humana-do".

Solo.

Que dire de ti, humanado, humana-do

Musical score for the second system. It consists of five staves. The top staff is the vocal line, followed by four staves of piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The music is in a 4/4 time signature. The first measure of the vocal line contains the lyrics "bien, pues mi Redentor, mi Redentor has nacido a ser, mi Redentor has nacido a".

bien, pues mi Redentor, mi Redentor has nacido a ser, mi Redentor has nacido a

Musical score for guitar and voice. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes a guitar part with dynamics like *P* and *SOLO*, and a vocal line with the lyrics: "¿Qué dire' de tí, Ma - dre la más fiel, si el Hi-jo de'". The second system continues the guitar part with a *dolce* marking and the vocal line with the lyrics: "¿Qué dire' de tí, Ma - dre la más fiel, si el Hi-jo de'".

Musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The score is written on ten staves. The vocal line is on the fifth staff, with lyrics in Spanish. The piano accompaniment is on the other nine staves. The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are: "Dios Hi - jo tuyo es, Hi - jo tuyo es? ¿Que dire de ti, ce - lestial Do".

Dynamics: *pp.*

Lyrics:

Dios Hi - jo tuyo es, Hi - jo tuyo es?

SOLO.

¿Que dire de ti, ce - lestial Do

se, si te chama padre quem te ha dado ser,

quem te ha da-do er ser?

Allegretto

Todos
Todos
Todos

ce ce ce,

ce ce ce,

que que que. Pues benditar, pues ben-

que que que. Pues bendi-tar, pues ben-

di - tas se - an las per - so - nas tres, las perso - nas tres, las ger -
 di - tar ce - an las per - so - nas tres, las perso - nas tres, las ger -

sonas tres. ce ce ce,
 sonas tres. ce ce ce,

que que que.

que que que.

pues bendi-tas, pues bendi-tas sean las personas tres

pues bendi-tas, pues bendi-tas sean las personas tres

Ce ce ce,
 ce ce ce,

qué, qué, qué.
 qué, qué, qué.

P. Puerben-di - tas, que ben - di - tas sean las per -
 P. Puerben-di - tas, que ben - di - tas re - am las per -
 so - nas tres de Je - sús, de Ma - ría y Ho - sé, de Je -
 so - nas tres de Je - sús, de Ma - ría y Ho - sé, de Je -

This musical score is arranged for a choir and piano. It features a piano introduction with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal parts are written in four staves, with the first two staves containing the lyrics. The piano accompaniment is written in the lower staves. The score is divided into two systems, each with four staves. The lyrics are in Spanish and describe the Holy Trinity.

sus, de Mari-a y Do-se, de Jesús, de Mari-a y Do-
 sus, de Mari-a y Do-se, de Jesús, de Mari-a y Do-
 se, de Je-sús, de ma-ri-a y Do-se.
 se, de Je-sús, de marí-a y Do-se.

SIGUE
 PASTORAL
 A SOLO
 DE
 SOPRANO

ANDANTE
 ESPRESSIVO

VIOLINES
 VIOLAS
 TROMPAS
 SOPRANO
 SOLISTA
 ACORDES

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The sixth staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of note values, rests, and dynamic markings.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top six staves are piano accompaniment, with the top staff in treble clef and the others in bass clef. The seventh staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp. The lyrics for the vocal line are: "Tiar-nos pastor-ci-llas, el ga-so sus-gendos, fue el". The word "Solo" is written above the vocal line. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of note values, rests, and dynamic markings.

Ni - ño está durmiem - da en bra - zos de Do - se, que el

Niño está durmiem - - da en bra - zos de José y

su-amo - vo - sa ma - dre se-gei' mi - ran-do em de, se-gei'

te' mi-ran-do em de, se-gei' mi-ran-do em de.

ALLEGRO

no Rejnpwete - is, no, no,
no Rejnpwete - is, no, no,

no Rejnpwete - is, ce, ce, no, no,
no Rejnpwete - is, ce, ce, no Rejnpwete - is, no, no, no Rejnpwete

ce, ce, no reimpue - te - - is, no reimpue - te - is,
 te - is, ce, ce, no reimpue - te - - is, no reimpue - te - is,

no, no, no reimpue - te - - is, no reimpue - te - is,
 no, no, no reimpue - te - - is, no reimpue - te - is,

ee, ce, no, no, ce, ce.
ce, ce, no, no, ce, ce.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The lyrics are: "ee, ce, no, no, ce, ce." on the first staff and "ce, ce, no, no, ce, ce." on the second staff. The remaining four staves are piano accompaniment, including a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff.

FIN

The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal lines. The remaining four staves are piano accompaniment. The system concludes with a double bar line and the word "FIN" written in a box on the fourth staff.

NOTAS.— En el caso del presente villancico, la transcripción ha sido menos complicada, pues sí existe en el Archivo de la C. Real una copia de la partitura completa manuscrita. Sin embargo López Calo no la incluye en su Catálogo, ya que no debió conocerla, encontrándose en la actualidad entre diversos papeles de música *sin clasificar* en legajo alguno. En cambio, como el poema sí se publicó en el pliego impreso correspondiente, por este medio hemos podido conocer la fecha en que se cantó: 1818.

En lo literario llamamos la atención sobre las claras semejanzas existentes entre esta letrilla y la que en los Índices de nuestra Colección granadina lleva el n.º CDLX, cantada ésta con música del Mtro. José de Zameza y Elizalde. Incluso no faltan versos idénticos y muy numerosos, como ocurre con los diecisiete que comienzan con la pregunta retórica “¿Qué diré de Ti...”.

Como quiera que tenemos que suponer que el musicalizado por Zameza debe ser algo anterior, éste de Luján carece de la originalidad de aquel, a pesar de tener algunos momentos poéticamente mejor conseguidos, como los tres dípticos pareados del comienzo, llenos de bella y elegante naturalidad.



12. (N.º CCXXXV)

Villancico al Nacimiento
de Ntro. Sr. Ntro.

a 6, con Violines
Clarinetes, Trompas y Bajo

Para Divertir al Niño

Ntro. Antonio Luján
-1818-



PARA DIVERTIR AL NIÑO

A 4 u.m. y solos

MUS. ANTONIO LUTÁN
(1878)

ESTRIBILLO

Allegro comodo

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a double bar line. The instruments and their parts are as follows:

- VIOLINES:** Two staves in the top left, both in treble clef, 6/8 time.
- CLARINETES:** Two staves below the violines, both in treble clef, 6/8 time.
- TROMPAS:** One staff below the clarinetes, in treble clef, 6/8 time.
- SOLISTAS:** A group of three staves on the left side, including:
 - TIPLE 1º:** Treble clef, 6/8 time.
 - TIPLE 2º:** Treble clef, 6/8 time.
 - TIPLE:** Treble clef, 6/8 time.
- CORO:** A group of three staves on the left side, including:
 - ALTO:** Treble clef, 6/8 time.
 - TENOR:** Treble clef, 6/8 time.
 - BASSO:** Bass clef, 6/8 time.
- ACOMPAA MIENTO:** One staff at the bottom left, in bass clef, 6/8 time.

The score contains musical notation including notes, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

TROMBONES
 CLARINETES
 TROMBAS
 TROMPETAS
 SACOPES

This section of the score is for the brass instruments. It consists of five staves. The top staff is for Trombones, the second for Clarinetes, the third for Trombas, the fourth for Trompetas, and the fifth for Sacopes. The music is written in a common time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Solo
 Para di - ver - tir al Ni - ño mi gra

This section of the score is for a vocal solo. It consists of five staves. The top staff is for the vocal line, and the bottom four staves are for the piano accompaniment. The lyrics are: "Solo Para di - ver - tir al Ni - ño mi gra". The music is written in a common time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

ce - - jo so - - la bas - - ta, para di - vertir al

Detailed description: This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a treble clef staff with lyrics. The piano accompaniment consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music is in a major key with a 3/4 time signature. The vocal line has a melodic contour that rises and then falls. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Ni - ño mi grace - jo so - - la bas - - ta, que en castellano j -

Detailed description: This system continues the musical score. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a treble clef staff with lyrics. The piano accompaniment consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music is in a major key with a 3/4 time signature. The vocal line continues the melodic phrase from the first system. The piano accompaniment continues with harmonic support.

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "dioma cantá-re' con mucha pra - - - cia." The piano accompaniment consists of several staves with various musical notations, including chords and melodic lines.

This system continues the musical score. It includes a vocal line with the lyrics: "Diga Usted quien es, ami - - go, para ver si es que nos". The word "solo" is written above the vocal line. The piano accompaniment continues with various musical notations.

cuadra, diga usted quien es, ami - - go, para ver si es que nos

Yo soy un jar - di - - ne - ri - to. Soy de Es -
 cuadra. ¿De que te - ma?

pa - ra. Can - tar quie - ro al Chi - quito de mi
 y que inten - ta?

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves contain the vocal melody and lyrics. The lyrics are: "pa - ra. Can - tar quie - ro al Chi - quito de mi" on the first line and "y que inten - ta?" on the second line. The bottom three staves contain the piano accompaniment, including a bass line and two treble staves.

alma en i - dioma jar - di - ne - ro u - na pu - li - da tó -

The second system of the musical score also consists of five staves. The top two staves contain the vocal melody and lyrics. The lyrics are: "alma en i - dioma jar - di - ne - ro u - na pu - li - da tó -". The bottom three staves contain the piano accompaniment, including a bass line and two treble staves.

na - da, en mi dioma jar - di - ne - ro u - na pu - li - da to -

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the vocal line, with the lyrics "na - da, en mi dioma jar - di - ne - ro u - na pu - li - da to -" written below the notes. The remaining five staves are for the piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and three individual staves.

na - da.

The second system of the musical score also consists of seven staves. The top two staves are for the vocal line, with the lyrics "na - da." written below the notes. The remaining five staves are for the piano accompaniment, including a grand staff and three individual staves.

This system contains the first five staves of a musical score. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is spread across four staves below. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The system concludes with a double bar line.

Cante usted, pues eso

This system contains the next five staves of the musical score. It continues the vocal melody and piano accompaniment from the first system. The vocal line includes lyrics. The piano accompaniment features chords and rhythmic patterns. The system concludes with a double bar line.

so - lo era lo que yo busca - ba, e - ra lo que yo bus - ca

VIOLINES
CLARINETE
TRAMPAS
TUBAS E CORNETAS
TIPLE
CORO
BASSO
COMPA.

Todos.
Cante, pues, el jar-dí-ne - - ro to-na - -
ba. Cante, pues, el jar-dí-ne - - ro to-na - -
Cante, pues, el jar-dí-ne - - ro to-na - -
Cante, pues, el jar-dí-ne - - ro to-na - -
Cante, pues, el jar-dí-ne - - ro to-na - -
Cante, pues, el jar-dí-ne - - ro to-na - -
Todos.

dilla cas-te-lla - - na, can-te, pues, el jar-di-na - - ro to-na-
 dilla cas-te-lla - - na, can-te, pues, el jar-di-ne - - ro to-na-
 dilla cas-te-lla - - na, can-te, pues, el jar-di-ne - - ro to-na-
 dilla cas-te-lla - - na, can-te, pues, el jar-di-ne - - ro to-na-
 dilla cas-te-lla - - na, can-te, pues, el jar-di-ne - - ro to-na-
 dilla cas-te-lla - - na, can-te, pues, el jar-di-ne - - ro to-na-
 dilla cas-te-lla - - na, can-te, pues, el jar-di-ne - - ro to-na-

dilla castè-lla - - na, tona dilla castè -lla - - na.
 dilla castè-lla - - na, tona dilla castè -lla - - na.
 dilla castè-lla - - na, tona dilla castè -lla - - na.
 dilla castè-lla - - na, tona dilla castè -lla - - na.
 dilla castè-lla - - na, tona dilla castè -lla - - na.
 dilla castè-lla - - na, tona dilla castè -lla - - na.

The first system of the musical score consists of six staves of instrumental music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staves provide harmonic support with chords and bass lines.

The second system of the musical score features vocal lines with lyrics and instrumental accompaniment. The lyrics are: "Éche - la, no se de - tén - ga, que el audi - to -". The music is written for six staves, with the vocal lines on the top three staves and the instrumental accompaniment on the bottom three staves. The lyrics are repeated across the system.

Éche - la, no se de - tén - ga, que el audi - to -
 Éche - la, no se de - tén - ga, que el audi - to -
 Éche - la, no se de - tén - ga, que el audi - to -
 Éche - la, no se de - tén - ga, que el audi - to -
 Éche - la, no se de - tén - ga, que el audi - to -
 Éche - la, no se de - tén - ga, que el audi - to -

no la aguarda, éche - la, no se detén - - ga, que el au-
 rio la aguarda, éche - la, no se detén - - ga, que el au-
 rio la aguarda, éche - la, no se detén - - ga, que el au-
 rio la aguarda, éche - la, no se detén - - ga, que el au-
 rio la aguarda, éche - la, no se detén - - ga, que el au-
 rio la aguarda, éche - la, no se detén - - ga, que el au-

Musical score for the first system, consisting of six staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *P* and *dim.* (diminuendo). The music is written in a standard staff format with a treble clef.

SIGUE LA TONADILLA

Musical score for the second system, consisting of six staves. The first four staves contain the lyrics: *di - torio la guarda.* The notation includes a treble clef, a key signature with one flat, and a 4/4 time signature. The music is written in a standard staff format.

Andantino

TONADILLA

Accomp. Timp. Tamb. C. Bateria

dolce

dolce

ya fue flor del arcam - - - gos

Niño, te e - la - man, Niño, te e - la - - - - man,

Niño, te e - la - - man, todo jardine - ri - - - to busca tus

plan - - - tas, todo jardi - ne - ri - - - to busca tus plan - tas,

bur - ca tus plan - - - tas. Flore.

citas fragan - - - tes, o - lo - rosas manza - - -

Flore - citas fra - gan - - tes, olo -

Flore - citas fra - gan - - tes, o - lo -

Flore - a - tas fra - gan - - tes, o - lo -

Flore - citas fra - gan - - tes, o - lo -

MUSICAL SCORE WITH INSTRUMENTAL PARTS AND VOCAL PARTS.

INSTRUMENTAL PARTS:

- VIBRINES
- CLARINETES
- TROMPAS
- TROMBON
- TUBA
- ALTO
- TENOR
- BASSO
- ADMN.

VOCAL PARTS (TIPLE S):

nas; flo-re- ci-tas fra-gan - - - tes, o-lo-

rosas man-za - nas, flo-re - citas fra - gan - -

rosas manza - nas, flo-re - citas fra - gan - -

rosas manza - nas, flo-re - citas fra - gan - -

rosas manza - nas, flo-re - citas fra - gan - -

rosas manza - nas, flo-re - citas fra - gan - -

The top section of the page contains an instrumental introduction consisting of six staves of music. The first staff is a treble clef melody. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are bass clef parts. The fifth and sixth staves are additional bass clef parts. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

The middle section of the page contains the vocal part of the song, consisting of six staves of music with lyrics. The lyrics are:

rosas manza - - nas, man - za - - nas a mi Niño le cu - - bran, que

tes, o - lo - rosas man - za - - nas a mi Niño le cu - - bran, que

tes, o - lo - ro - sas man - za - - nas a mi Niño le cu - - bran, que

tes, o - lo - ro - sas man - za - - nas a mi Niño le cu - - bran, que

tes, o - lo - rosas man - za - - nas a mi Niño le cu - - bran, que

tes, o - lo - rosas man - za - - nas a mi Niño le cu - - bran, que

The lyrics are written in Spanish and are repeated on each staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Musical score for the first system, consisting of six staves with various musical notations including notes, rests, and accidentals.

Musical score for the second system, featuring vocal lines with lyrics and a piano accompaniment line at the bottom.

mores desma - - ya. Ay, Ni-ño mi-o, ay prenda ca-ra, ay prenda
 mores desma - - ya. ay, vi-da mia, ay, prenda, ay, prenda
 mores desma - - ya. ay, vida mia, ay, prenda, ay, prenda
 mores desma - - ya. ay, vida mia, ay, prenda, ay, prenda
 mores desma - - ya. Ay, vida mia, ay, prenda, ay.
 mores desma - - ya. Ay, vida mia, ay, prenda, ay, prenda

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests.

The second system of the musical score features vocal lines with lyrics. It consists of seven staves. The top six staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The lyrics are: "ca - ra, tan - tos a - ro - mas,". The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests.

mi bien, ex-ha - - las, que tras tus suavidades corren las
 mi bien, ex-ha - - las, que tras tus suavidades corren las
 mi bien, ex-ha - - las, que tras tus suavidades corren las
 mi bien, ex-ha - - las, que tras tus suavidades corren las
 mi bien, ex-ha - - las, que tras tus suavidades corren las
 mi bien, ex-ha - - las, que tras tus suavidades corren las

al - - - mas. To - dos los jardi - ne - ros
 al - - - mas. To - dos los jardi - ne - ros
 al - - - mas. To - dos los jardi - ne - ros
 al - - - mas. To - dos los jardi - ne - ros
 al - - - mas. To - dos los jardi - ne - ros
 al - - - mas. To - dos los jardi - ne - ros

This musical score consists of two systems of staves. The first system contains five staves of instrumental music, including a piano introduction and a vocal line. The second system contains six staves, with the top five staves featuring vocal lines and lyrics, and the bottom staff being a piano accompaniment. The lyrics are: "al - - - mas. To - dos los jardi - ne - ros". The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

di - pan conmi - - go , digan conmi - - - go,

UNISONO UNISONO

UNISONO UNISONO

di - pan conmi - - go - , digan conmi - - go,

digan conmi - - go , di - pan conmi - - - go,

digan conmi - - - go - , digan conmi - - - go,

The first system of the musical score consists of six staves of instrumental music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together. The key signature appears to have one sharp (F#).

The second system of the musical score features vocal lines with lyrics. The lyrics are: "digan conmi - - - go que se lleva la pa - - -". Below the notes, the instruction "UNISONO" is written twice, indicating that the vocalists should perform in unison.

The third system of the musical score continues the vocal lines. The lyrics are: "digan conmi - - - go la pa - - -". The instruction "UNISONO" is written twice, indicating unison performance.

The fourth system of the musical score consists of a single staff of instrumental music, continuing the piece with various rhythmic patterns and notes.

The first system of the musical score consists of six staves of instrumental music. The top two staves appear to be a vocal line and a piano accompaniment. The remaining four staves provide further instrumental accompaniment, likely for strings or woodwinds. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

The second system of the musical score features vocal lines with lyrics and instrumental accompaniment. The lyrics are: "la el pueha naci - - - do, que se lleva la". The word "UNISONO" is written below the vocal lines in two places. The system includes six staves of music, with the top two staves containing the vocal lines and the bottom four staves containing the instrumental accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

The first system of the musical score consists of six staves of instrumental music. The top two staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

The second system of the musical score includes vocal lines and instrumental accompaniment. It consists of six staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom four staves are instrumental accompaniment in bass clef. The lyrics are: "pa - - la el pueha naci - - do, el pueha na". The word "UNISONO" is written below the vocal lines in two places. The bottom-most staff is a single bass clef staff.

Musical score for a choir and orchestra. The score is divided into three systems. The first system (top) consists of six staves of instrumental music. The second system (middle) consists of six staves of vocal music with lyrics "ci - - - do." and "Mardi-". The third system (bottom) consists of one staff of instrumental music. The tempo marking "Allegro" is present above the first and second systems. A double bar line with a dollar sign (\$) is located at the end of the first system and the beginning of the second system.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef and contain melodic lines with various note values and rests. The bottom three staves are in bass clef and contain accompaniment, including chords and rhythmic patterns. The music is written in a standard staff format with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef and contain melodic lines with lyrics in French: "né, jardine, jardine, jardine, jardine, jardine, jardine, jardine". The bottom four staves are in bass clef and contain accompaniment with lyrics in Italian: "né, jardine, jardine, jardine, jardine, jardine, jardine, jardine". The lyrics are written in a stylized font and are aligned with the notes. The music is written in a standard staff format with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for a song. The score consists of two systems of staves. The first system has six staves, and the second system has seven staves. The lyrics are written below the staves.

Lyrics:

jardine, jardine, jardine, jardine,
jardine, jardine, jardine, jardine,
jardine, jardine, jardine, jardine,
do, jardine, jardine, jardi-nero pracio - - so, jardine, jardine, jardi-nero gu-
do, jardine, jardine, jardi-nero pracio - - so, jardine, jardine, jardi-nero gu-
jardine, jardine jardine, jardine,

quita, quita la yerba engaño - sa, corta, corta la
 quita, quita la yerba engaño - sa, corta, corta la
 quita, quita la yerba engaño - sa, corta, corta la
 li - - do, quita, quita la yerba engaño - sa, corta, corta la
 li - - do, quita, quita la yerba engaño - sa, corta, corta la
 quita, quita la yerba engaño - sa, corta, corta la

quita a los vicios, quita, quita la yerba engañosa, corta, corta,

quita a los vicios, quita, quita la yerba engañosa, corta, corta,

quita a los vicios, quita, quita la yerba engañosa, corta, corta,

quita a los vicios, quita, quita la yerba engañosa, corta, corta,

quita a los vicios, quita, quita la yerba engañosa, corta, corta,

quita a los vicios, quita, quita la yerba engañosa, corta, corta,

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves appear to be vocal parts, while the bottom three staves are likely instrumental accompaniment. The music is written in a standard staff format with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

The second system of the musical score features lyrics and six staves of music. The lyrics are repeated across the staves, with some variations in the phrasing. The music is written in a standard staff format with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

corta la guía a los vi - - cios, que de ese mo - do, que de ese mo - do
 corta la guía a los vi - cios, que de ese mo - do, que de ese modo
 corta la guía a los vi - cios, que de ese mo - do, que de ese modo
 corta la guía a los vicios, que de ese mo - do, que de ese modo
 corta la guía a los vi - cios, que de ese mo - do, que de ese modo
 corta la guía a los vicio, que de ese mo - do, que de ese modo

el mundo to - - -
 el mundo to - - -
 el mundo to - - -
 queda - ra, quedará un para - l - so el mundo to - - -
 queda - ra, quedará un para - l - so el mundo to - - -
 el mundo to - - -

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system has five staves of instrumental accompaniment. The second system has six staves, each with a vocal line and the lyrics "do, el mundo to-do." written below it. The lyrics are repeated on each staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score concludes with a double bar line and the word "FIN" in a box.

COPLAS

Andantino

VIOLINES

OBOES

TROMPAS

TIPLE SOLISTA

ACOMPANAMIENTO

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for Violines (Violins), the next two for Oboes, the next for Trompas (Trumpets), and the bottom two for Tiple Solista (Soloist) and Acompañamiento (Accompaniment). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Andantino'. The score shows the beginning of the piece with various rhythmic patterns and dynamics.

The second system of the musical score continues the piece. It features more complex rhythmic patterns and melodic lines for the Violines, Oboes, and Trompas. The Soloist and Accompaniment parts provide a steady rhythmic foundation. The music is written in a key signature of one flat and a 3/8 time signature.

① En un huerto espa - cio - so Adán se ha - lla - ba, A - dan se ha - lla - - -

ba, Adán se ha - lla - ba como en un para -

so con mucha pra - - cia, como en un jora - l - - so con mucha pra -

Allegro

f.

al \$

y hasta el **FIN**

al \$

cia, con mucha pra - - - cia.

al \$

COPLAS

- | | |
|---|--|
| 2. <i>Viéndose jardinero,
se paseaba
sin que nadie le impida,
echando plantas.</i> | 4. <i>Marchitó desde entonces
cuanto pisaba,
y hasta la yerba buena
la volvió mala.</i> |
| 3. <i>Pero a muy pocos pasos,
por su desgracia,
tropezando en un árbol
malo se halla.</i> | 5. <i>Pero Tú, Niño mío,
del cielo bajas
y el jardín de este mundo
de nuevo plantas.</i> |

Todos (Tras cada Copla).—*Jardiné, Jardinero gracioso...*

NOTAS.—Como quiera que también de este poema presentamos la versión literaria completa en la Antología de Letrillas (vol. I), nos limitamos aquí a subrayar que en nuestro Archivo (Leg. 26 1015) se conserva manuscrita la partitura completa de esta composición musical, por lo que nuestra versión sólo ofrece la novedad de pasar a clave de sol lo que en el original está escrito en clave de do, tal y como era normal para las partes de los solistas y el coro.



13. (N: cccxcii)

*Villancico al Nacimiento
de Nro. Sr. Xro.*

*a 3, con Violines, oboes
Trompas y Bajo*

Dinos, mi Vida

*Nro. Antonio Luján
-sin fecha-*

DINOS, MI VIDA

3 v.m. y solos

Mtro. ANTONIO LUJÁN

(9to. PACHA)

Andante

Musical score for Violins, Oboes, Trompas, Tiple, Alto, Tenor, and Acompañamiento. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked *Andante*. The score includes a vertical line indicating a section change or rehearsal mark. The instruments are labeled on the left: VIOLINES, OBOES, TROMPAS, TIPLE, ALTO, TENOR, and ACOMPAÑAMIENTO.

Musical score for Violins, Oboes, Trompas, and Acompañamiento. This section continues the piece, showing the instrumental parts for Violins, Oboes, Trompas, and the Accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Di-nos, mi Vi-da, di-nos, mi Vi-da,
 Denos, mi Vi-da, di-nos, mi Vi-da,
 Dinor, mi Vi-da, dinos, mi Vi-da,

di-nos, mi Amor, di-nos, mi Amor, di-nos, mi Vi-da,
 di-nos, mi Amor, di-nos, mi Amor, di-nos, mi Vi-da,
 dinos, mi Amor, dinos, mi Amor, di-nos, mi Vi-da,

dimos, mi Amor, herma - so Ni - ño,
 dimos, mi Amor, Prim - a - pe
 dimos, mi Amor,

be - llo,
 humano, humano Dios, humano Dios,

¿por qué suspi-ras, por qué suspi-ras,
 ¿por qué suspi-ras, por qué suspi-ras,
 ¿por qué suspi-ras, por qué suspi-ras,

por qué, mi Dios, por qué, mi Dios, por qué, mi Dios?
 por qué, mi Dios, por qué, mi Dios, por qué, mi Dios?
 por qué, mi Dios, por qué, mi Dios, por qué, mi Dios?

This system contains the first five staves of a musical score. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment is spread across four staves below. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines. The lyrics "Si por mi" are written at the end of the fifth staff.

This system contains the next five staves of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The lyrics are:

si por mi na-ces, por mi na-ces, por mi na-ces,
 vienes, por mi na-ces, por mi na-ces,
 si estas pasión, es ya-sión,

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is the vocal line, written in a soprano clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The remaining six staves are for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and three individual staves, providing harmonic support for the vocal line.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The lyrics are: "no lloras, no llo - - res ya, no lloras, no llo - - res". The second staff is another vocal line, also with the same lyrics. The remaining five staves are for piano accompaniment, including a grand staff and three individual staves, providing harmonic support for the vocal lines.

ya, no éo - - res, no, no éo - - res, no.

ya, no éo - - res, no, no éo - - res, no.

ya, no éo - - res, no, no éo - - res, no.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The lyrics are: "ya, no éo - - res, no, no éo - - res, no." The bottom five staves are piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and three additional staves. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The vocal lines feature melodic phrases with slurs and ties, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

The second system of the musical score continues the composition with seven staves. It follows the same instrumental layout as the first system, with two vocal staves and five piano accompaniment staves. The vocal lines continue with melodic phrases, and the piano accompaniment maintains the harmonic structure. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Di-nos, mi vi-da, di-nos, mi Amor,
 Di-nos, mi vi-da, di-nos, mi Amor,
 Di-nos, mi vi-da, di-nos, mi Amor,

é por qué sus-pi-ras, por qué, mi Dios, por qué sus-pi-ras,
 é por qué sus-pi-ras, por qué, mi Dios, por qué sus-pi-ras,
 é por qué sus-pi-ras, por qué, mi Dios, por qué sus-pi-ras,

por qué, mi Dios, por qué sus-ci-ras, por qué, mi Dios?
 por qué, mi Dios, por qué sus-ci-ras, por qué, mi Dios?
 por qué, mi Dios, por qué sus-ci-ras, por qué, mi Dios?

Fine

COPLAS

Andante

SOLO de ALTO

SOLOS DE VIOLINES

SOLOS DE BOBES

SOLOS DE CORNI

Solo.

① Si co - mo fuepo, si co - mo fuepo, como

fuepo has na - ci - do y un pe - se - bre te a ber - gó, y un pe -

sebre te albergó, y un pere-bre te al-bergó, ¿cómo no enciendes las

ra-jas ya-brasas mi co-ra-zón, ya-brasas mi co-ra-zón, ya

brasas mi co-ra-zón?

brasas mi co-ra-zón?

brasas mi co-ra-zón? **TIPLE SOLO** ② Si e-res pas-

tar, si e - - res porfor cuida - do - so de avejas, ¿cú -

ma, cómo tu amor - - , cómo, cómo tu amor - - se dejó no - ven - tay

nueva por una pue de ti hu - yá, pue de ti hu - yá, pue de ti hu - yá.

al \$
y hasta el **FIN**

COPLAS

3. (Alto) *Si vienes a despertar
mi letargo y obliuion (?),
¿cómo en las pajas te duermes
a vista de la ocasión?*
4. (Tiple) *Si vienes a amarme, ¿cómo
no ves la contradicción
de que soy yo un solimán
y Tú eres Imán y Sol?*

Todos (Tras cada dos Coplas).—*Dinos, mi vida...*

NOTAS.— En el Leg. 15 - 669 del Archivo musical de la C. Real se guarda partitura completa manuscrita de este villancico, como sucede con bastantes de los compuestos por Luján, según venimos comentando.

A pesar de lo flojo de la letrilla, aún parece que el mismo Luján la musicalizó en otra ocasión de forma diferente y algunas de las partituras de este nuevo villancico se encuentran entre los papeles sin clasificar. En la versión que ahora comentamos (para 3 voces también, con violines, oboes, cornos y acompañamiento) se ha prescindido de las Coplas 3 y 4 que, efectivamente, no merecen conservarse por su falta de calidad. En la 3, la palabra *obliuion* (si es así, pues tampoco está claro) suena a ripio (por *olvido*). Tampoco el tercer verso de la última suena nada bien, a pesar de su buena intención de jugar con el *imán* y el *sol* del versillo final.



14. (Nº CDLV)

2

Oboe, ô Flauta.....

...Obligada....

...Ael Fres.....

De
d.ⁿ Ant.^o Rod.^o de Vitta

OYE, PUES, DIVINO AMOR

Op. 3 v. m.

Mtro. ANTONIO

RODRÍGUEZ DE HITA
(SIN FIN)

Andantino

piccato

VIOLINES

OBOE o
FLAUTA

TRIPLE

ALTO

TENOR

ACOMPANA
MIENTO

This section of the score shows the vocal and piano accompaniment. It consists of seven staves. The top two staves are for the vocal parts: Alto and Tenor. The bottom five staves are for the piano accompaniment. The tempo is marked 'Andantino' and the performance instruction is 'piccato'. The music is in 3/8 time and begins with a key signature of one flat. The vocal lines feature melodic phrases with some grace notes, while the piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation with chords and moving lines.

Musical score for the first system. It consists of six staves. The top two staves are vocal lines. The middle three staves are piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The piano part includes a *Pizzicato* marking. The music is in a common time signature and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

Musical score for the second system. It consists of six staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The middle three staves are piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The lyrics are:

O - - ye, pues, di - vi - - no a -
 O - - ye, pues, di - vi - - no a -
 O - - - ye, pues, di - vi - - no a -

The piano part continues with accompaniment for the vocal lines. The music is in a common time signature and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

Arco

mor

mor

mor

que a la tie - - rra tra - es el cie - - lo, tra - es - el

Detailed description: This system contains the first six staves of a musical score. The top three staves are for the piano, with the word 'Arco' written above the second staff. The bottom three staves are for the voice. The first vocal staff has the word 'mor' written below it. The second vocal staff has the lyrics 'que a la tie - - rra tra - es el cie - - lo, tra - es - el'. The third vocal staff has the word 'mor' written below it. The piano accompaniment consists of three staves with various rhythmic patterns and melodic lines.

y en - tre afec - tos re - ve - rem - tes,

cie - lo, y en - tre afec - tos re - ve - rem - tes,

y en - tre afec - tos re - ve - rem - tes, más - ti - cos,

Detailed description: This system contains the next six staves of the musical score. The top three staves are for the piano, continuing the accompaniment from the first system. The bottom three staves are for the voice. The first vocal staff has the lyrics 'y en - tre afec - tos re - ve - rem - tes,'. The second vocal staff has the lyrics 'cie - lo, y en - tre afec - tos re - ve - rem - tes,'. The third vocal staff has the lyrics 'y en - tre afec - tos re - ve - rem - tes, más - ti - cos,'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic and melodic patterns.

rústi - car, fi - nos a - cen - tar que su -
 rústi - car, fi - nos a - cen - tar que su -
 fi - nos a - - cen - - - - - tos que su - a - ves,

a - ves, que apa - ci - bles, sienten lo que yo te ex -
 a - ves, que apa - ci - bles, sienten lo que yo te ex -
 que apa - ci - bles, sienten lo que yo te ex - - -

This system contains four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: "pli - - - ca y explicam lo que yo siem - - - to,". The bottom two staves are piano accompaniment. The lyrics are repeated on the second and third staves.

This system contains four staves. The top two staves are piano accompaniment, with the word "Pista" written above the second staff. The bottom two staves are vocal lines with lyrics: "y ex - - pli - - cam lo que yo siem - - - to. Her-".

mo-so *rapal*, que mi amor dur-mien-do, dur-miendo se

And

Detailed description: This system contains six staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The middle two staves are vocal lines in bass clef. The lyrics are written below the vocal lines. A tempo marking 'And' is placed above the second vocal staff.

ua. Que-ti-da pas-tor, que dor

And.

Detailed description: This system contains six staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The middle two staves are vocal lines in bass clef. The lyrics are written below the vocal lines. A tempo marking 'And.' is placed above the second vocal staff.

mi - da, que dormi - do se pue - da mi Amay.
 Del cé - fi - ro blando he -

ni - do un laurel, sus ho - jas res - pi - ran fi - ma rasi - cler.
 y se
 y se

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are:

pueda dor-mi-do, dor-mi-do mi Bien, dor-mi-do mi Bien, dor-
 pueda dormi-do, dor-mi-do mi Bien, dormi-do mi Bien, dor-

Allegretto

Musical score for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are:

mudo mi Bien.
 mudo mi Bien

Del blando mur-mú-reo pue
 Del blando mur-mú-reo pue

Detailed description: This system contains six staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom four staves are piano accompaniment. The music is in a 4/4 time signature and features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and slurs.

forma la mies, pue for - ma la mies, del
 forma la mies, pue for - ma la mies, del

Detailed description: This system continues the musical score with six staves. It includes two vocal lines with lyrics and four piano accompaniment staves. The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs, maintaining the 4/4 time signature.

a - gua el susu - rro, del viento el ce ce, del vien - -
 a - gua el susu - rro, del viento el ce ce, del vien - -

to el ce ce la unión
 to el ce ce la unión

a - - pa - - ci - - ble for - ma su pla - - cer - -
 a - pa - - ci - - ble for - ma su pla - cer - -
 la unión a - pa - ci - - ble for - ma - -

for - - ma su pla - cer,
 for - - ma su pla - cer,
 su pla - cer, for - - - ma su placer,

y re - sur - re de arru - -
 y re - sur - re de arru - -

llo - - , de arru - - llo a mi Bien del
 llo - - , de arru - - llo a mi Bien del

a - - - pua el su-su - - - rro, del vien - - - to el ce
 a - - - pua el su-su - - - rro, del vien - - - to el ce
 el su - - - su - - - rro, el ce

ce - - - , del vien - to el ce ce - - -
 ce - - - , del vien - to el ce ce - - -
 ce, del vien - to el ce ce - - -

Musical score for a vocal piece. The score consists of five staves. The top staff is the vocal line, and the lower four staves are accompaniment. The lyrics are:

, del viento el ce ce, ce ce.
 , del viento el ce ce, ce ce.
 , del viento el ce ce, ce ce.

COPLAS

Musical score for a piece titled "COPLAS". The score is in 3/8 time and consists of seven staves. The tempo is marked "Andante". The score includes dynamic markings "Presto." and "Cresc.".

① Sin miedo a las es - pi - mas coge las flores él

① Sin miedo a las es - pi - mas coge las flores él

para hacer de las flo. res sus - tento que me dé,

sus - ten - - -

sus - ten - - -

sus - - ten - - -

allegretto

to que me de. Céfi - ros, que - - di -
 to que me de. Cé - fi - ros, que - - di -
 to que me de. Cé - fi - ros, que - di -

ti - - to, no me lo des - per - teis
 ti - - to, no me lo des - per - teis
 ti - - to, no me lo des - per - teis

y - - de a - mu - - llo ser -
 y - - de a - mu - - llo ser -
 y de a - mu - - llo ser -

vid a mi Bien, - - - -
 vid a mi Bien, - - - -
 vid a mi Bien, - - - -

servid a mi Bien.

servid a mi Bien.

servid a mi Bien.

COPLAS

2. *Cuando del mediodía
arde el sol más cruel,
si me mira sediento
se hace agua de mi sed.*
3. *Si yo busco recreo,
gracia, alivio y merced,
hace un todo de nada
y me da nuevo ser.*

Todos (Tras cada Copla).—*Céfiros, queditico...*

NOTAS.—No hay constancia de cuándo pudo cantarse este villancico del ilustre Maestro de las Descalzas Reales; ni siquiera estamos seguros de que llegará a cantarse en la Capilla granadina, a pesar de que en su Archivo musical se guardan las correspondientes partecelas sueltas (sin partitura, como es habitual) en el Leg. 29 - 1109.

Literariamente, lo mejor es el llamado Estribillo, sobre todo a partir de las palabras "Hermoso Zagal, querido Pastor..." que fluyen con elegante ritmo de sabor un tanto primitivo. Pero creemos sinceramente que es aún más valiosa su polifonía, nada complicada por otra parte, de gran naturalidad sencilla, y demostradora del buen hacer de un buen servidor del arte musical.

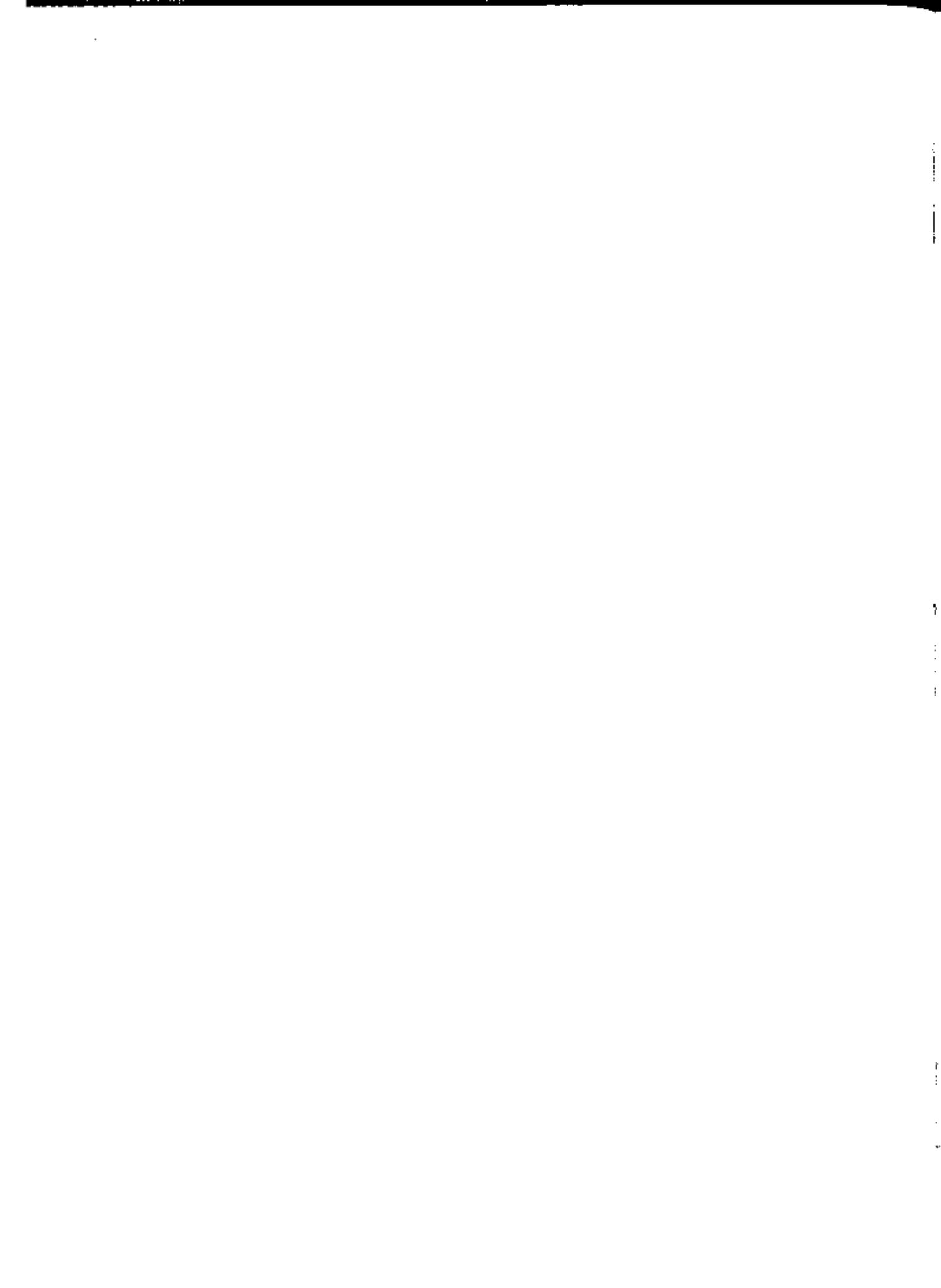
15. (Nº CDLXII)

Villancico al Nacimiento
de Nro. Sr. Ntro.

a 8, con Violines
Trompas y Bajo

A Belén han Venido

Anonimo
y
sin fecha



A BELÉN HAN VENIDO

Allegro y solas

UNOS NEGRILLOS

Allegro y solas

INTRODUCCIÓN

Allegro

VIOLINES

TROMPAS

CORO

TIPLES

ALTO

TIPLES

ALTO

TENORES

BASO

ACOMPANIAMIENTO

MUSICAL SCORE FOR WINDS

VIRLINES
Two staves of music.

TROMPES
Two staves of music.

ACOR. TINGR
Two staves of music.

The score consists of 12 systems of staves. The first system includes parts for Virlines, Trompes, and Acor. Tingr. The second system includes parts for Flutes, Clarinets, Bassoons, and Trumpets. The third system includes parts for Trombones, Saxophones, and Percussion. The fourth system includes parts for Drums, Cymbals, and Timpani. The fifth system includes parts for Basses and Tenors. The sixth system includes parts for Baritone and Bass. The seventh system includes parts for Alto and Tenor. The eighth system includes parts for Soprano and Alto. The ninth system includes parts for Soprano and Alto. The tenth system includes parts for Soprano and Alto. The eleventh system includes parts for Soprano and Alto. The twelfth system includes parts for Soprano and Alto.

SOLO.

a Belém han ve-ni-do unas me-ri-llas
 a tra-ve-ran-do mon-tes de Le-jas de-rras,

solo a adorar al Ni-ño recién naci-do. Traem unas can-
 han llegado para dar por una es-tre-lla, dese-an-do con

ti-nas de mucha gracia, de mucha gra-ia y con-far-se-las
 an-sias de ir a ver-le, de ir a ver-le solo por diver-

ESTRIBILLO

VÍOLINES

TROMPETA

ESTRIBILLO

CORO PRIMERO

SOLO

SECCO

CORO

COMP.

Topor.

E-a, e-a, entre,

Ea, ea, entre,

qui-ren con e-fi-ca-cia, con e-fi-ca-cia. Ea, ea, entre,

fir-me y com-placer-ce, y com-placer-ce.

E-a, ea, entre,

E-a, ea, entre,

Musical score for a vocal ensemble with piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system contains instrumental parts for two staves. The second system contains vocal parts for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and a piano accompaniment part. The lyrics are "pues, la pente de Guinea." and "Entren, canten y can-".

1. vez

2. vez

Tando al Niño D. alaben.

Tando al Niño D. alaben.

Tando al Niño Dios alaben.

Tando al Niño D. alaben.

Tando al Niño D. alaben.

Allegretto

VOLINES

(Todo en el bordon)

TRAMPAS

CORO

ALTA

BAJA

ACOMP.

(Todo en la 3ª)

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are piano accompaniment in bass clef with the same key signature. The lyrics are:

- ¿Qué nos mana,
 - ¿Qué nos mana,
 - Tan chipuillo Toni-ello, Minguillo.

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are piano accompaniment in bass clef with the same key signature. The lyrics are:

Cielo, ¿pue nos mana-lá?
 Cielo, ¿pue nos mana-lá?
 - Que adoleme a lo choco-rrí-ti-yo y pue se can-

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are piano accompaniment in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "tomo y se ale-gre-la-ba." and "- No, Ci-o-lo, porque hay gente blanca y".

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are piano accompaniment in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "somo negligos y es-tu-en-da-la." and "- No la temas, canta, tan chipusito, que".

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The middle staff contains lyrics. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- Mita, Cielo, que hablan el
 también los blancos nos ayu - dalán.

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The middle staff contains lyrics. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

puachis y ya no pue - liba por eso can - tal.
 - Sal ya pronto, canta, Dan chi.

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are piano accompaniment in bass clef. The lyrics are written below the vocal lines.

- puee con ténos - le
 - puee con ténos - le
 puee, puee los solo vienen al Niño ado - lae.

Handwritten musical score for the second system, continuing the vocal and piano parts from the first system. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The bottom three staves are piano accompaniment in bass clef. The lyrics are written below the vocal lines.

tolos, ci - o - lo, gli - me lo ado - lé mor - le y vana a emperal, gli - me lo a - do lé mor - le y
 tolos, ci - o - lo, gli - me lo a - do lé mor - le y vana a emperal, gli - me lo a do lé mor - le y



Musical score for guitar and voice. The score consists of eight staves. The top two staves are for guitar, the middle two for voice, and the bottom two for guitar. The lyrics are "vamos a empezar." written on the voice staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score ends with a double bar line.

SIGUIEN

LAS

COPLAS

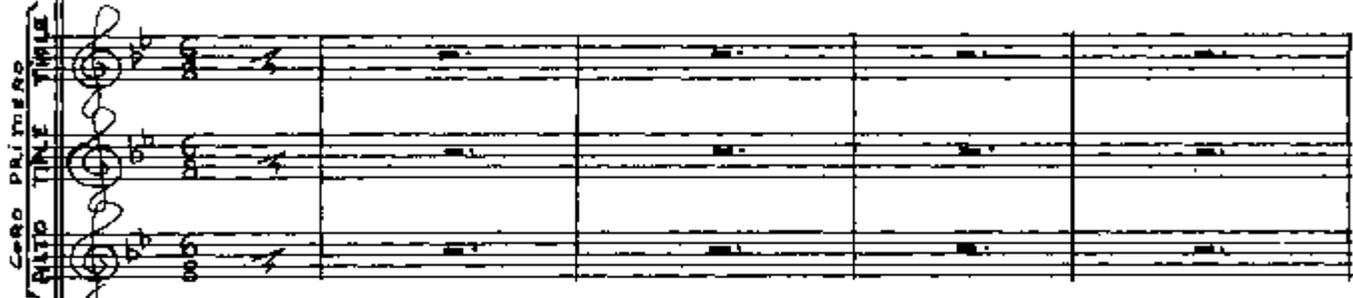
COPLAS

Andante espacioso

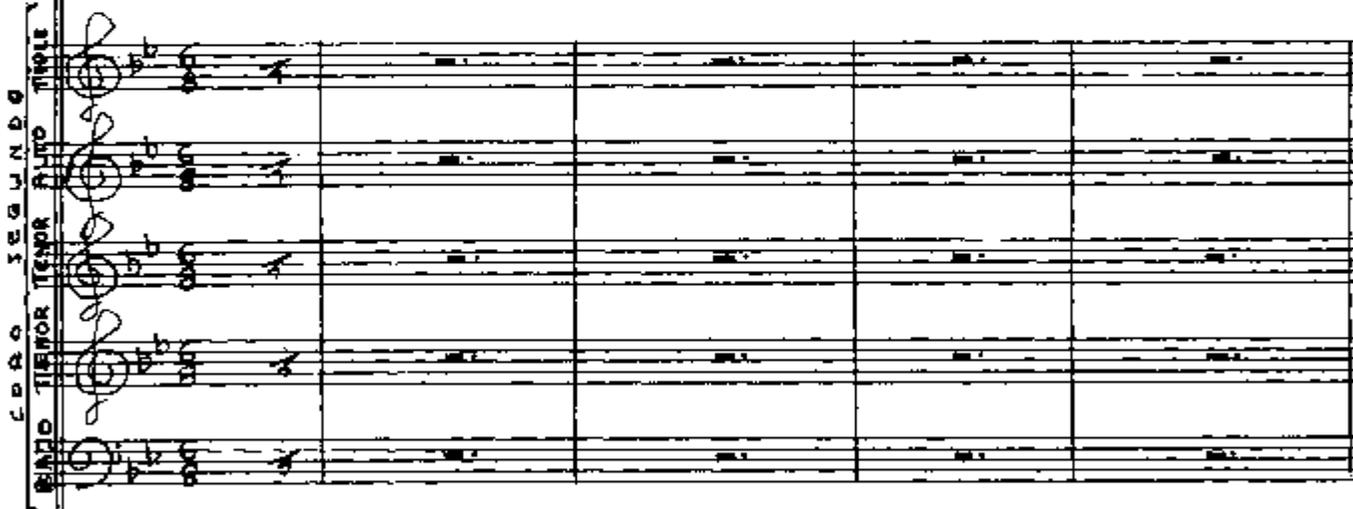
VIOLINES



CORO PRIMERO
ALTO TENOR TRILLES



CORO SEGUNDO
SOPRO TENOR ALTO TRILLES



ACOMP.



A handwritten musical score consisting of multiple staves. The top two staves contain a melodic line with various note values and rests. Below these are several staves for piano accompaniment, mostly containing rests. On the right side of the score, there are two vocal lines with lyrics. The first vocal line is marked "SOLO." and contains the lyrics "① Choco-". The second vocal line contains the lyrics "② Té pe-". The score is written in a single system with a vertical bar line on the right side.



Handwritten musical score consisting of several systems of staves. The first system contains two staves of music. The second system contains two staves of music with lyrics written below the notes. The third system contains five staves of music, which are mostly empty. The fourth system contains one staff of music at the bottom of the page.

Lyrics:
migo, Niño bo-ni-ti-yo que ha nacido en aquesta poe-tal, tibia a
dimos que aunque siamo negros, nos dar gloria para glori-ful que las

to-los estos poble-ti-yos de ca-el en la culpa mortal. ale-
almas mantengamos blancas sin yepalas jamas a manchal. No plov-

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains four measures of music with various note values and rests. The lower staff is a piano accompaniment line in treble clef, also in Bb and common time, featuring a continuous eighth-note accompaniment pattern.

The second system of the score includes lyrics in Spanish. It features a vocal line and two piano accompaniment staves. The lyrics are: "plémonastos los ne-pleyos y los blancos; ya no hay que yolar, que ha ve- dando tampoco, si olo, que los blancos no vengam bullal de los". The music continues with the same vocal and piano parts as the first system.

The third system of the score shows five empty staves, likely representing a section where the piano accompaniment is not present or is a placeholder for a different arrangement. The staves are arranged in a grand staff format with treble and bass clefs.

The fourth system of the score consists of a single bass line in bass clef, continuing the musical piece. It contains four measures of music with various note values and rests.

TODOS.

nito el ley de los ley a sa salmas de cantior - dad. Yo no hay p yo -
 nejos hanéndo - les guachi, porque a tolos nos hacen labial. No hay más guachi

① Ya no hay p yo -
 ② No hay más guachi

Tabos

① Ya no hay p yo -
 ② No hay más guachi
 ① Ya no hay pue yo -
 ② No hay más guachi
 ① Ya no hay que yo -

Dúo.

lal, ya nohay que yalal. Ni - no tieño, helmosa y glacio - so, que tra-

ya, nohay más guachi ya. Ni - no tieño, helmoso y glacio - so, que tra-

lal, ya nohay que yalal.

ya, nohay más guachi ya.

lal, ya nohay que yalal.

ya, nohay más guachi ya.

lal, ya nohay que yalal.

ya, nohay más guachi ya.

lal, ya nohay que yalal.

bajos tienes que pa-sar : encla-vado en uno made--lo
bajos tienes que pa-sar : Je-su-crista cluci-fi-cón-de--la

Todos

dicen que has de llegar a expial. ay, ay, qué dolol. Quién podrá olvi-
dicen que has de venir a palal. ay, ay, qué dolol. Quién podrá olvi-
ay, ay, qué dolol. Quién podrá olvi-

Todos

ay, ay, qué dolol. Quién podrá olvi-
ay, ay, qué dolol. Quién podrá olvi-

dal que por culpas ajenas, bien mi-o, has de vel tu sangre de-la-
 dal que por culpas aje-nas, bien mi-o, has de vel tu sangre de-la-
 dal que por culpas ajenas, bien mi-o, has de vel tu sangre de-la-
 dal que por culpas ajenas, bien mio, has de vel tu sangre de-la-
 dal que por culpas ajenas, bien mio, has de vel tu sangre de-la-
 dal que por culpas ajenas, bien mio, has de vel tu sangre de-la-
 dal que por culpas ajenas, bien mio, has de vel tu sangre de-la-
 dal que por culpas ajenas, bien mio, has de vel tu sangre de-la-

mal; ay, ay, qué do-lor; quien podrá olvidar que por culpas ajenas, bien

mal; ay, ay, qué do-lor; quien podrá olvidar que por culpas ajenas, bien

mi-o, has de vel tu sangre de-la - mal.

mi-o has de vel tu sangre de-la - mal.

mi-o has de vel tu sangre de-la - mal.

mi-o, has de vel tu sangre de-la - mal.

mi-o, has de vel tu sangre de-la - mal.

mi-o, has de vel tu sangre de-la - mal.

mi-o, has de vel tu sangre de-la - mal.

mi-o has de vel tu sangre de-la - mal.

a la COPLA 2ª

Final 2ª e.

Allegretto

Violines I

Violines II

Violoncellos

Bajas

Flautas

Clarinetos

Trío en el bordon

Trío en la 3ª

solo.

③ ya ama nece y ya ufeneel di-a, uamo, tãn chi-

quiso, vamo a malcial
 pabue acule muchi-sima gente y to. li- tos

quieten al Niño ado- lal.
 Si, se- alo, pelo lo plimelo a

TRIPLE SOLO

lo Niño hel- moso vamo a labal
 supli- cándole rendi- damente fue a

HIJILINES
PROMPTAS
CORO 1º
ALTO
TIPLE
TENOR
BASSO
CORO 2º
ALTO
TIPLE
TENOR
BASSO
PROMPTAS

todos nos libre de cali- -to mal.

TODOS:
 ① Viva, viva lo Chocorri-
 ② Viva, viva también Duse-

TODOS:
 ① Viva, viva lo Chocorri-
 ② Viva, viva también Duse-

TODOS:
 ① Viva, viva lo Chocorri-
 ② Viva, viva también Duse-

First system of musical notation, featuring a vocal line in treble clef and piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#).

tayo que ha venido al mundo a to-licor sal-val. Viva, viva malia amo-
 al unísono, con la misma melodía que
 puyo, palde putá-tivo del lindo Zapal. Viva, viva, pues de este le-
 tayo que ha venido al mundo a tolicor salvar. Vi-va, vi-va malia amo-

tayo que ha venido al mundo a toli-cor sal-val. Viva, viva malia amo-
 sigue con la misma melodía que
 puyo, palde putá-tivo del lindo Zapal. Viva, viva, pues de este le-
 tayo que ha venido al mundo a tolicor salvar. Viva, viva malia amo-
 puyo, palde putá-tivo del lindo Zapal. Viva, viva, pues de este re-

Final system of musical notation, featuring piano accompaniment in bass clef.

FINAL

FINAL

Tenor

Ala-bemo a lo

Ala-bemo a lo

Alabemo a lo

loro, su madre plesiosa, pura y sin igual.

el tiple primero

baño el solo es el ayo y es el Mayo-lal.

loro, su madre plesiosa, pura y sin igual.

Tenor.

Ala-bemo a lo

Ala-bemo a lo

Ala-bemo a lo

Alabemo a lo

loro, su madre plesiosa, pura y sin igual.

el alto del coro primero

baño el solo es el ayo y es el Mayo-lal.

loro, su madre plesiosa, pura y sin igual.

el tiple

baño el solo es el ayo y es el Mayo-lal.

loro, su madre plesiosa, pura y sin igual.

baño el solo es el ayo y es el Mayo-lal.

FINAL

Musical notation for the first system, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves.

Chocorri - ti - yo, también le adoremos y vamos a malchal, también le ado-
 Chocorri - ti - yo, también le adoremos y vamos a malchal, también le ado-
 Chocorri - ti - yo, también le adoremos y vamos a malchal, también le ado-

Chocorri - ti - yo, también le adoremos y vamos a malchal, también le ado-
 Chocorri - ti - yo, también le adoremos y vamos a malchal, también le ado-
 Chocorri - ti - yo, también le adoremos y vamos a malchal, también le ado-
 Chocorri - ti - yo, también le adoremos y vamos a malchal, también le ado-

Musical notation for the fourth system, consisting of a single bass staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It continues the bass line from the previous systems.

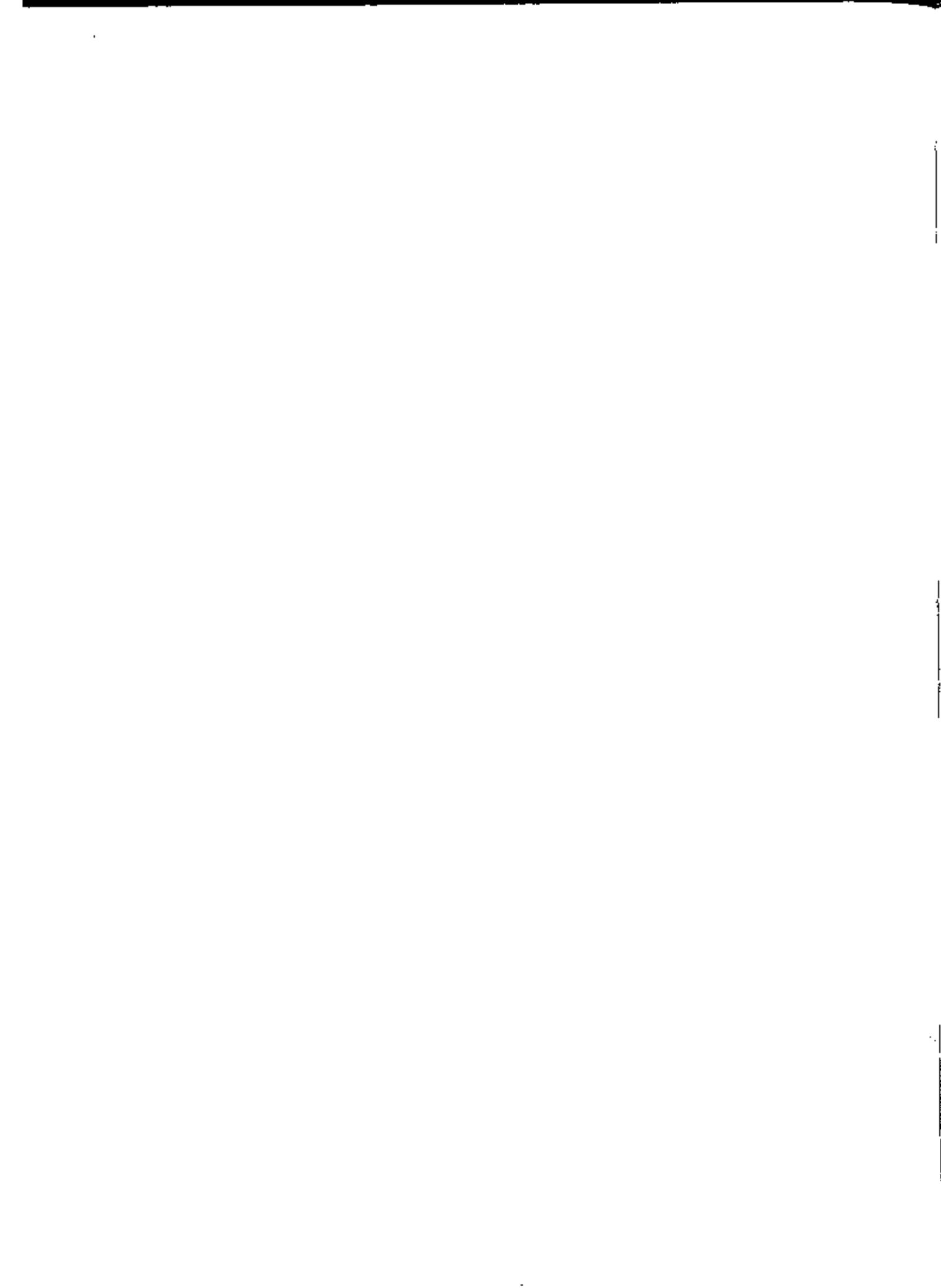
remo y vamo a malchal, también le adoremos y vamo a malchal.

remo y vamo a malchal, también le adoremos y vamo a malchal.

Handwritten musical score for a string quartet and double bass. The score is divided into two systems. The first system contains five measures of music for all instruments. The second system contains five measures of sustained notes for the strings. The double bass part concludes with a melodic line and the word "FIN".

NOTAS.— Como comentábamos a propósito del villancico "Ay, Jesús", tampoco el que acabamos de transcribir aparece citado en el por otra parte imprescindible Catálogo de López Calo, guardándose en el Archivo de la C. Real entre los manuscritos musicales sin catalogar por ahora. No puede hablarse, pues, de Logajo ni de número de orden. No existe partitura completa tampoco y en las correspondientes partitoclas, única base para nuestra transcripción, aparecen escritas las palabras que bien pueden ser consideradas como un título para el poema: "Los negrillos".

Algunos comentarios sobre el sentido y forma de sus versos pueden leerse en la Antología de Letrillas del vol. I donde ya hemos incluido el poema completo. Aquí sólo dejaremos constancia de su poco frecuente estructura musical; en ella son tratadas con una insistente melodía similar, que al cabo debe resultar demasiado reiterativa, diversas partes que en teoría exigirían tratamientos melódicos y armónicos más diferenciados y enriquecedores. lo mismo en las voces que en los instrumentos.



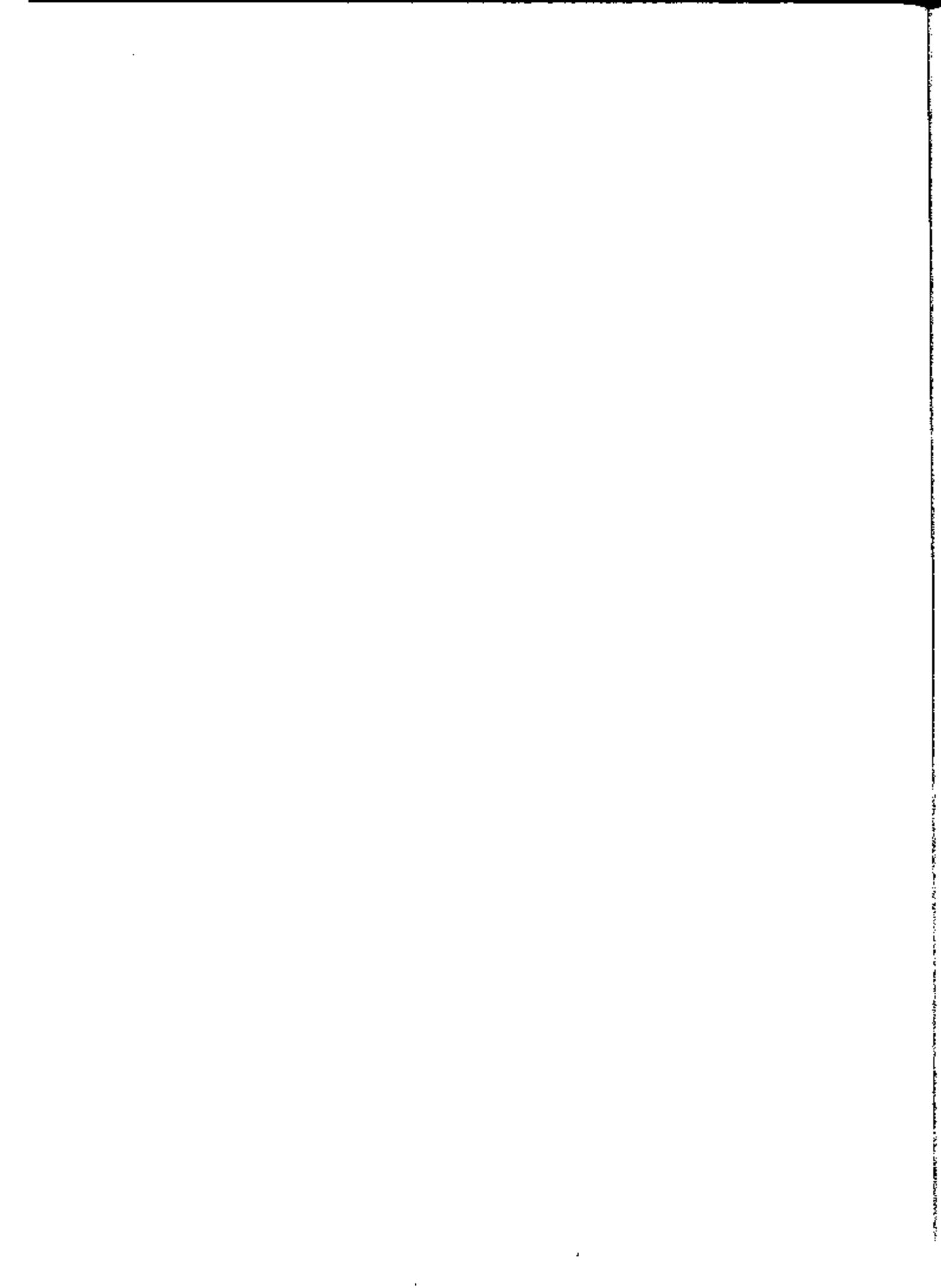
JOSÉ LÓPEZ CALO, S. I.

El Archivo de Música
de la Capilla Real de Granada

Separata del ANUARIO MUSICAL, vol. XIII

DEPÓSITO LEGAL B. 4236. - 1960. (Sep.)

BARCELONA, 1958



BIBLIOGRAFIA

A. AUTORES Y TEMAS GRANADINOS

- ANONIMO: *Consuetudine o Libro de las buenas e loables costumbres e çerimonias que se guardan en la Santa Iglesia de Granada y Coro della*. En el Archivo de la Catedral de Granada. Manuscrito.
- _____ *Breve Suma de la Vida Santa del Reverendísimo don Fray Hernando de Talavera*. Manuscrito en la Real Academia de la Historia.
- _____ *Traslado de las Constituciones de la Capilla Real de Granada que dotaron los Católicos Reyes don Fernando y doña Isabel*. Granada, Hugo de Mena, 1583.
- _____ *Villancicos o Canciones para cantar la noche de Navidad en Granada*. 1568. Cieza, Edic. facsímil de Antonio Pérez Gómez, 1960.
- ANTEQUERA, Marino: "La infancia de Jesús en la pintura granadina". En el diario *Ideal*, número extraordinario del 24-XII-1976.
- _____ "La Navidad en el arte. La infancia de Jesús en la escultura granadina". En el diario *Ideal*, número extraordinario del 24-XII-1976.
- ARROYAL ESPIGARES, Pedro: *El Archivo de la Capilla Real de Granada*. Memoria de licenciatura dirigida por la Dra. D^a Josefina Mateu y defendida en la Facultad de Letras de la Universidad de Granada en enero de 1973. Inédito.
- BENITO Y NUÑEZ, Antero: *Los himnos de la Iglesia en honor del Sstmo. Sacramento*. Puestos en verso castellano por..., canónigo de la Catedral de Granada. Granada, Imprenta Real, 1795.
- BERMUDEZ DE PEDRAZA, Francisco: *Historia eclesiástica de Granada*. Granada, Imprenta Real, 1639.
- BERTOS HERRERA, Pilar: *Los setes en la Catedral de Granada*. Publicaciones de la Caja Provincial de Ahorros de Granada, 1988.
- CARO BAROJA, Julio: *Los moriscos del Reino de Granada*. Madrid, Istmo, 1976.
- CATALAN DE OCON, Francisco: *Constituciones para el buen gobierno de la Capilla Real de Granada*, aprobadas por el rey don Fernando VI por Real Cédula del 11-VII-1758. Madrid, 1762.
- FERNANDEZ Y AVILA, Gaspar: *La infancia de Jesús*. Poema dramático en doce Coloquios o Actos. Manuscrito de las MM. Carmelitas Descalzas del Monasterio de San José, de Granada. Letra de varios copistas con fecha en Madrid, 1840. Últimamente, edición con Estudio y Notas críticas de Francisco Torres Montes. Universidad de Granada, 1987.
- GALLEGO Y BURIN, Antonio: *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Madrid, Fundación Rodríguez-Acosta, 1961. Edición actualizada por Francisco Gallego Roca, en Granada, Edit. don Quijote, 1982.
- _____ *La Capilla Real de Granada*. Madrid, C.S.I.C.; 1^a edición en Granada, 1931.
- _____ *Un poeta gongorino: Don Pedro Soto de Rojas*. Granada, 1927.
- GALLEGO MORELL, Antonio: *Cinco impresores granadinos de los siglos XVI y XVII*. Universidad de Granada, 1970.
- _____ "El poeta e impresor del siglo XVII Baltasar de Bolívar". En *Revista bibliográfica y documental*. Madrid, 1947, Tomo I, pp. 469-472.
- _____ *Pedro Soto de Rojas*. Universidad de Granada, 1948.
- _____ *Setenta escritores granadinos con sus partidas de bautismo*. Granada, Caja de Ahorros, 1970.
- GARCIA SANCHEZ, Adelaida: *El Archivo de la Capilla Real. Catálogo e Introducción histórica a través de sus documentos*. Tesis doctoral dirigida por Eladio Lapresa Molina y defendida en la Facultad de F. y Letras de la Universidad de Granada en 1978. Inédita.
- _____ *Catálogo de los libros manuscritos e impresos de la Capilla Real de Granada*. Memoria de Licenciatura dirigida por E. Lapresa M. y defendida en la Facultad de F. y Letras de la Universidad de Granada. Inédita.
- GARRIDO ATIENZA, Manuel: *Antiguallas granadinas. Las fiestas del Corpus*. Granada, Imprenta de José López Guevara, 1889.
- HENRIQUEZ DE JORQUERA, Francisco: *Anales de Granada. Sucesos de los años 1588 a 1646*. Edic. preparada según el manuscrito original por A. Marín Osete. Granada, 1934. Reedición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Col. "Archivum", 1987.

- JARAMILLO CERVILLA, M.: "Apuntes históricos sobre la música religiosa granadina en los siglos XVI y XVII". En las pp. 163-175 del vol. *Homenaje al profesor don Manuel Garzón Pareja*. Granada, Meridional impresores, 1985.
- LOPEZ CALO, José: "El Archivo de Música de la Capilla Real de Granada". En *Anuario Musical*. Barcelona, Instituto Español de Musicología C.S.I.C. Iª parte: vol. XII, pp. 103-128, 1958. IIª parte: vol. XXVI (1971), pp. 213-235, 1972. IIIª parte: vol. XXVII (1972), pp. 203-226, 1973.
- _____ *La música en la Catedral de Granada*. 2 vols. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1963.
- LOPEZ LUACES, Victoria: *Fiestas y certámenes literarios en honor de la Virgen en la Granada del siglo XVII*. Memoria de Licenciatura dirigida por E. Orozco Díaz y defendida en la Facultad de Letras de la Universidad de Granada en 1961.
- MARIN LOPEZ, Nicolás: *Poesía y poetas del setecientos*. Universidad de Granada, 1971.
- MARIN OCETE, Antonio: *Gregorio Silvestre. Estudio biográfico y crítico*. Granada, Publicaciones de la Facultad de Letras, 1939.
- MARTIN MORHNO, Antonio: "Algunos aspectos del Barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)". En *Anuario musical*, vol. XXXI-XXXII, Barcelona, 1979, pp. 157-194.
- _____ *El P. Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, Instituto de Estudios Orensanos "P. Feijoo", 1976.
- _____ *Historia de la Música andaluza*. Sevilla, Editoriales andaluzas unidas, 1985.
- _____ *Historia de la Música española*. 4. Siglo XVIII. Madrid, Alianza Editorial-Alianza Música, 1985.
- _____ "La música". Trabajo recogido en las pp. 359-468 del vol. V de *Historia de Andalucía*. Madrid y Barcelona, Editoriales Cupsa y Planeta, 1981.
- _____ *Salir el Amor del mundo*. Transcripción y estudio preliminar a la zarzuela... de S. Durón y J. de Cañizares. Málaga, Sociedad Española de Musicología, 1979.
- OROZCO DIAZ, Emilio: *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona, Planeta, 1969.
- _____ *Granada en la poesía barroca*. Universidad de Granada, 1963.
- _____ *Introducción a Góngora*. Barcelona, Edit. Crítica del Grupo Edit. Grijalbo, 1984.
- _____ *Introducción al Barroco*. (2 vols.). Universidad de Granada, 1988.
- _____ *Introducción a un poema barroco granadino. De las "Soledades" gongorinas al "Paraíso" de Soto de Rojas*. Granada, 1955.
- _____ "La Navidad en la escultura española". En *Vértice*, Año III, n.º 39, Madrid, diciembre de 1940, pp. 65-80.
- _____ *Manerismo y Barroco*. Salamanca, Anaya, 1970.
- _____ *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*. Madrid, Guadarrama, 1959.
- _____ *Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII*. Universidad de Oviedo, n.º 21 de los Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 1968.
- _____ *Temas del Barroco*. Granada, 1947.
- ROSALES CAMACHO, Luis: *Retablo Sacro del Nacimiento del Señor*. 1ª edic. en Madrid, 1940. 2ª edic. en Madrid, Editorial Universitaria europea, 1954.
- SAN JERÓNIMO, Sor Ana de: *Obras poéticas de la Madre... recogidas antes y dadas a luz después de su muerte por un apasionado suyo*. Córdoba, Oficina de Juan Rodríguez, 1773.
- SANTOS Y OLIVERA, Balbino: *Estatutos de la Real e Insigne Capilla de los Señores Reyes Católicos de Granada*. Granada, 1950.
- SORIA ORTEGA, Andrés: "Aspectos de Lope de Vega y la tradición literaria culta". En *Cuadernos de Arte y Literatura*, n.º 1, pp. 83-107. Universidad de Granada, 1967.
- SOTO DE ROJAS, Pedro: *Paraíso cerrado para muchos y jardines abiertos para pocos...* Edición de Aurora Egido. Madrid, Cátedra, 1981.
- TEJERIZO ROBLES, Germán: "El influjo de los clásicos castellanos en la poesía barroca granadina". En las pp. 461-484 de *Amistad a lo largo*, vol. de estudios en memoria de Julio Fernández Sevilla y Nicolás Marín López. Universidad de Granada, 1987.
- _____ "Pervivencia del teatro tradicional de tema religioso en Granada". En las pp. 453-468 del vol. 3º y último de los *Estudios sobre Literatura y Arte* dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz. Universidad de Granada, 1979.
- _____ *Sobre el teatro en Granada. Una comedia inédita del siglo XVIII*. Universidad de Granada, 1979.
- _____ *Villancicos de la Alpujarra y el Valle de Lecrín*. Caja Provincial de Ahorros de Granada, 1983.
- _____ *Villancicos de La Vega y Los Montes de Granada*. Caja Provincial de Ahorros de Granada, 1987.
- VALLADAR, Francisco de Paula: *Apuntes para la historia de la música en Granada desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*. Granada, 1922.
- _____ "Libro de la Hermandad que hicieron los Sres. Maestro de Capilla, Cantores y Ministriles de esta Real Capilla de Granada el día 27 de septiembre deste año de mill seiscientos y setenta y cinco". En *La Alhambra*, T. XIV, año 1911, n.º 35, pp. 169-171.

- _____ "La música en Granada en tiempos de los Reyes Católicos". En *La Alhambra*, T. VII, 1904.
- VARIOS: *Piegos sueltos impresos de la Colección Montenegro*. En la Biblioteca General de la Universidad de Granada.
- _____ *Piegos sueltos impresos de la Colección del Seminario Mayor de Granada* (Carretera de Alfacar).

B. TEMAS ESTILÍSTICOS Y LITERARIOS

1. POESÍA

- AGUIRRE, J. M.: *José de Valdivieyo y la poesía religiosa tradicional*. Toledo, Publicaciones del Instituto Provincial de investigaciones y estudios toledanos, Diputación Provincial, 1965.
- ALIN, José M.: *El Cancionero español de tipo tradicional*. Madrid, Taurus, 1968.
- ALONSO, Dámaso: "La lírica española de Navidad". En *Vértice*, año III, n.º 39, diciembre de 1940.
- _____ *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 3.ª edic., 1969.
- _____ "Poesía de Navidad. De Fray Ambrosio Montesino a Lope de Vega". En las pp. 137-143 de *De los siglos oscuros al de Oro. Notas a través de 700 años de letras españolas*. Madrid, Gredos 2.ª edic., 1971.
- _____ *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1971.
- ALONSO, D. y BLECUA, J. Manuel: *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*. Madrid, Gredos, 2.ª edic. corregida, 1964.
- ALONSO CORTES, Narciso: "Piegos de villancicos". En *Revista de bibliografía nacional*, año 1943, pp. 175-246.
- ALVAR, Manuel: *Cantos de boda judeo-españoles*. Madrid, Instituto Arias Montano, C.S.I.C., 1971.
- _____ *Poesía española dialectal*. Estudio, selección y notas de... Madrid, Edic. Alcalá, 1965.
- _____ *Villancicos dieciochescos. La colección malagueña de 1734 a 1790*. Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, 1973.
- BLECUA, J. Manuel: "Imprenta y poesía en la Edad de Oro". En *Sobre la poesía en la Edad de Oro*. Ensayos y notas eruditas, pp. 25-43, Madrid, Gredos, 1970.
- _____ *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*. Edic. de... Madrid, Clásicos Castalia, 1984.
- BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*. 2 vols. Madrid, Gredos, 5.ª edición, 1970.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen: *Villancicos de los siglos XVII y XVIII*. Edic. y estudio de... Madrid, Edic. Magisterio español, 1978.
- CASTRO, Adolfo de: *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Vols. 32 y 42 de la B.A.E. Madrid, Atlas, 1950 y 1951.
- CARO BAROJA, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Barcelona, Circulo de lectores, 1988.
- CEJADOR y FRAUCA, Julio: *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*. Recogida y estudiada por... 5 vols. Madrid, Revista de Archivos, 1921 y 1924.
- COSSIO, José M.ª de: *Rodrigo de Reinosa*. Selección y estudio de... Publicado en *Antología de escritores y artistas montañeses*, XVI. Santander, 1950.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la: *Obras completas*. 2 vols. Edic. e introducción de Alfonso Méndez Plancarte. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 1952.
- _____ *Obras escogidas*. Estudio y selección de Juan C. Merlo. Barcelona, Bruguera, 1972.
- _____ *Inundación castálida*. Edic. de Georgina Sabat de Rivers. Madrid, Clásicos Castalia, 1982.
- _____ *Selección*. Edic. preparada por L. Ortega Galindo. Madrid, Editora Nacional, 1978.
- CUETO, Leopoldo Augusto de: "Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII". En el vol. I de *Poetas líricos del siglo XVIII*. Número 61 de la B.A.E. Madrid, Atlas, 1952.
- CHEN, Juan: *Leberinto amoroso*. Barcelona, 1618. Reedición de J. Manuel Blecua en Valencia, 1953.
- DARBORD, Michel: *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques. à Philippe II*. Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'études hispaniques, 1965.
- DARCY DAMASCENO: *Villancicos seiscentistas*. Rio de Janeiro, Divisão de Publicações e divulgação, Biblioteca Nacional, 1970.
- DELGADO LEON, Feliciano: *Villancicos sevillanos del siglo XVII*. Resumen de la tesis doctoral leída en la Universidad de Barcelona el 9 de junio de 1958. Córdoba, 1973.

- DIEGO, Gerardo: *La Navidad en la poesía española*. Madrid, Ateneo, 1952.
- EIJAM, Samuel: *La poesía franciscana en España, Portugal y América. Siglos XIII al XIX*. Santiago, El Eco franciscano, 1935.
- ENCINA, Juan del: *Poesía lírica y Cancionero tradicional*. Edic. de R.O. Jones y Carolyn R. Lee. Madrid, Clásicos Castalia, 1975.
- FERNANDEZ MONTESINOS, José: *Romancillos tardíos*. Edic. de... Salamanca, Anaya, 1964.
- FRENK ALATORRE, Margit: *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid, Castalia, 1978.
- GALLARDO, Bartolomé: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid, Gredos, Edic. facsimil, 1968.
- GARCIA DE ENTERRIA, M. Cruz: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid, Taurus, 1973.
- GARCIA DE LA CONCHA, Victor: "Tradición y creación poética en un Carmelo castellano del Siglo de Oro". En el *Boletín de la Biblioteca M. y Pelayo*, LII, 1976, pp. 101-133.
- GARCIA GOMEZ, Emilio: *Las jarchas romances de la serie drabe en su marco*. Barcelona, Seix Barral, 2ª edic., 1975.
- _____ "Métrica de la Moaxaja y métrica española". En *Al-Andalus*, XXXIX, 1973, pp. 1-256. Publicado posteriormente en Madrid, Al-Andalus, 1975.
- GLENDINNING, Nigel: "La fortuna de Góngora en el siglo XVIII". En *Revista de Filología española*, XLIV, Cuadernos 1 y 2 de 1961, pp. 323-349.
- GONGORA Y ARGOTE, Luis: *Letrillas*. Edic. de Robert Jarmanes. Madrid, Clásicos Castalia, 1980. También en París, Ed. Hispano-americanas, 1963.
- _____ *Romances*. Edic. de A. Carreño en Madrid, Cátedra, 1982.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro: "Clásicos de América, 2. Sor Juana". En *El libro y el pueblo*. Méjico, 1972.
- HERRERO, Miguel y PEMAN, J. María: *Suma poética*. Madrid, La Edit. Católica, B.A.C., 1944.
- IRIARTE, Tomás de: "Letras para música. La divina Providencia". Villancico para la oposición al Magisterio de Capilla en la catedral de Astorga. En la p. 57 del tomo II de *Poetas líricos del siglo XVIII*, vol. 63 de la B.A.E. Madrid, Rivadeneira, 1871.
- JAMMES, Robert: *Etudes sur l'oeuvre de don Luis de Góngora*. Université de Bordeaux, 1967.
- JUNCO, Alfonso: "El amor de sor Juana". en *Gente de Méjico*. Méjico, 1951, pp. 103-122.
- LEDESMA, Alonso de: *Juegos de noches buenas a lo divino*. Barcelona, edic. de Sebastián Cornellas, 1605.
- _____ *Conceptos espirituales y morales*. Madrid, C.S.I.C., 1969.
- LE GENTIL, Pierre: *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age* (2 vols.). Rennes, Edit. Plühon, 1949 y 1952.
- LOPEZ IZQUIERDO, Rafael: "Origen, trayectoria y belleza del nacimiento". En *Vértice*, año III, nº 39, diciembre de 1940.
- LORING, Salvador: *La poesía religiosa de don Luis de Góngora*. Discurso inaugural del curso 1961-1962 en el Centro de Estudios Humanísticos de la Compañía de Jesús, Colegio-Noviciado de San Francisco de Borja. Córdoba, Gráficas Utrera, 1961.
- LUIS, Leopoldo de: *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*. Selección, prólogo y notas de... Madrid Barcelona, Alfaguara, 1969.
- MAILLO, Adolfo: *Cancionero de Navidad*. Selección, prólogo y notas de... Madrid, 2ª edic., 1944.
- MARTINEZ, Gloria y MARTINEZ MILLAN, Miguel: *El villancico y la Navidad en la catedral de Cuenca*. Cuenca, Escuela Normal, 1971.
- MELLENDEZ VALDES: *Poemas*. Edic., prólogo y notas de Pedro Salinas. Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos castellanos, 1955.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: "Cantos románicos andalusíes". En el *Boletín de la Real Academia Española*, XXXI, 1951, pp. 187-270. Incluido en el vol. de la colec. *Austral España, eslabón entre la cristiandad y el Islám*. Madrid, Espasa-Calpe, 2ª edic., 1968, pp. 61-168.
- _____ "La primitiva lírica europea. Estado actual del problema". En *Revista de Filología española*, XLIII, pp. 279-354.
- _____ "La primitiva poesía lírica española". En *Estudios literarios*. Madrid, Espasa-Calpe, pp. 197-269 del vol. 28 de la Col. Austral, 8ª edic., 1957.
- _____ "Poesía árabe y poesía europea". En *Bulletin hispanique*, 1938, pp. 337-423. Retocado y mejorado se incluyó después en el vol. con idéntico título publicado en Madrid por Espasa-Calpe, Col. Austral, 6ª edic., 1973.
- MERCADO, José: *La seguidilla gitana. Un ensayo sociológico y literario*. Madrid, Taurus, 1982.
- MONTERO, Lázaro: *Poesía religiosa española (Antología)*. Selección, prólogo y notas de... Zaragoza, Edit. Ebro, vols. 76 y 77 de la Biblioteca Clásicos Ebro, 1950.
- MONTESINO, Fray Ambrosio de: *Cancionero*. Toledo, 1508. Edic. facsimil en "El aire de la almena. Textos literarios rarísimos. XII. La fonte que mana y corre". Existe también una edic. actual de A. Rodríguez Puértolas, en la Diputación Provincial de Cuenca, 1987.
- MUELAS, Federico: *Los villancicos de mi catedral*. Con una Introducción de Dámaso Santos. Cuenca, Edit. Almenara, de la Diputación Provincial, 1967.

- OCAÑA, Francisco de: *Cancionero*. Alcalá, 1603. Reeditado en Valencia, en la Colección Duque y Marqués, Opúsculos literarios rarísimos, 1957.
- PAZ, Octavio: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona, Seix Barral, 1982.
- POLT, John H. R.: *Poesía del siglo XVIII*. Edic., Introducción y notas de... Madrid, Clásicos Castalia, 1975.
- PRUDENCIO, Marco Aurelio: *Obras completas*. Edic. bilingüe. Versión e introducciones de Jorge Guillén. Madrid, La Edit. Católica, B.A.C., 1950.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Frco. de: *Poesía original completa*. Edic., introducción y notas de José Manuel Blecua. Barcelona, Planeta, 1981.
- _____ *Poesía varia*. Edic. de James O. Crosby en Madrid, Edit. Cátedra, 1982.
- _____ *Poemas escogidos*. Edic. de J. M. Blecua, en Madrid, Clásicos Castalia, 1972.
- RODRIGUEZ MOÑINO, Antonio: *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Castalia, 1965.
- RODRIGUEZ MOÑINO, A.: *Diccionario de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*. Madrid, Castalia, 1970.
- SAINT AMOUR, Sister M. Paulina: *A Study of the Villancico up to Lope de Vega: Its Evolution from Profane to Sacred Themes and Specifically to the Christmas Carol*. Washington, The Catholic University of America Press, 1940.
- SANCHA, Justo de: *Romancero y Cancionero sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas*. Tomo XXXV de la B.A.E. Madrid, Ediciones Atlas, 1950.
- SANCHEZ ROMERALO, Antonio: *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid, Gredos, 1969.
- SANGENIS, Ramón: *Antología de la poesía navideña española*. Selección y prólogo de... Barcelona, Fama, 1953.
- SANZ Y DIAZ, José: *La Navidad en la literatura nacional. Del siglo XII al XX*. Barcelona, Edic. Patria, 1941.
- SEMPERE Y GUARINOS, J.: *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*. Traducción libre de la obra italiana de Luis A. Muratori. Con un discurso de... Madrid, Imprenta de Antonio Sancha, 1782.
- TORNER, Eduardo M.: *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid, Castalia, 1966.
- TORRES Y VILLARROEL, Diego de: "Villancicos, Letrillas satíricas, Seguidillas y otros versos varios". En las pp. 68-82 del Tomo I de *Poetas líricos del siglo XVIII*, vol. 61 de la B.A.E. Madrid, Rivadeneira, 1952.
- VALBUENA PRATS, Angel: *Antología de poesía sacra española*. Edic. y prólogo de... Zaragoza, Edit. Apolo, 1940.
- VALDIVIESO, José de: *Romancero espiritual*. Madrid, 1648.
- VALERA, Juan: "Poetas líricos españoles del siglo XVII". En *Obras completas*. Pp. 387-399 del tomo II (Crítica literaria). Madrid, Aguilar, 1949.
- VARIOS: *Pliegos sueltos impresos con Letrillas de villancicos barrocos para ser cantados en diversas fiestas en varias catedrales y otras iglesias de España*. Colección Barbieri, Sección de Raros de la Biblioteca Nacional, Cajas 34980-34991.
- _____ *Pliegos sueltos manuscritos con Letrillas de villancicos barrocos en la misma Colección Barbieri*. Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, Caja 22113, números 6-20.
- VEGA, Lope de: *Obras poéticas*. Edic., introducción y notas de José Manuel Blecua. Barcelona, Planeta, 1983.
- _____ *Obras no dramáticas*. Edic. de Cayetano Rosell en el vol. XXXVIII de la B.A.E. Madrid, Rivadeneira, 1856.
- _____ *Poesía lírica*. Edic., prólogo y notas de José F. Montesinos. Madrid, Clásicos castellanos (vols. 68 y 75).
- _____ *Poesía lírica*. Edic. de Luis Guarner. Barcelona, Bruguera, 1970.
- _____ *Rimas de Tomé de Burguillos*. Edic., introducción y notas de J. M. Blecua. Barcelona, Planeta, 1976.
- _____ *Los pastores de Belén*. Edic. con un estudio preliminar de Salvador Fernández Ramírez. 2 vols. Madrid, 1930. Otra edic. más accesible en el vol. II de las *Obras escogidas de Lope*, edic. de F. C. Sainz de Robles. 3ª edic., Madrid, 1961.

2. TEATRO

- AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Nº IV de la Col. "Textos y estudios del siglo XVIII". Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, 1974.
- ANDIOC, René: *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*. Burdeos, 1970.
- _____ *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Valencia, Fundación Juan March - Castalia, 1976.

- ANONIMO: *Auto de la huida a Egipto*. Edic. de García Morales en 1948 y edic. de Amicola en 1971.
- APARICIO, Bartolomé: *Obra del Santísimo Nacimiento... llamada "del pecador"*. Nota preliminar de Justo García Morales. Madrid. Col. de Joyas bibliográficas, XII, Homenaje a Lope de Vega, 1962.
- ARCÓ, Ricardo del: *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*. Madrid, Escölicet, 1941.
- BERGMAN, Hannah E.: *Ramillete de entremeses y bailes. Siglo XVII*. Madrid, Clásicos Castalia, 1970.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro: *Entremeses, jácaras y mogigangas*. Edic. de Fv. Rodríguez y A. Tordera en Clásicos Castalia, Madrid, 1982.
- CAÑETE, Manuel: *Discurso acerca del drama religioso español antes y después de L. de Vega*. Madrid, 1972.
- CERVANTES, Miguel de: *Entremeses*. Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 5ª edic., 1967.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, Revista de Archivos, 1904.
- _____ *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVII a mediados del siglo XVIII*. Vols. 17 y 18 de la N.B.A.E. Con una Introducción general de... Madrid, Edit. Bailly Bailliére, 1911.
- CRAWFORD, Wickerham: "Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad". Edic. de... en *Revue hispanique*, XXIV, 66, junio de 1911, pp. 497-541.
- CRUZ, Ramón de la: *Doce sainetes*. Edic. de Francisco Gatti. Barcelona, Labor, Textos hispánicos modernos, 1972.
- DIAZ Y ESCOBAR, Narciso: *Historia del teatro español Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas*. 2 vols. Barcelona, Montaner y Simón, 1924.
- DIEGO, Gerardo: *El cerezo y la palmera*. Madrid, Escölicet, col. Teatro, 1964.
- DIEZ BORQUE, José M^a: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1976.
- ENCINA, Juan del: *Obras dramáticas I (Cancionero de 1496)*. Edic. y estudio de Rosalía Gimeno. Madrid, Istmo, 1975.
- _____ *Teatro. Segunda producción dramática*. Edic. y estudio de Rosalía Gimeno. Madrid, Alhambra, 1977.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: "La Navidad en el teatro español". En *Vértice*, año III, n.º 39. Madrid, diciembre de 1940, pp. 42 y 79-80.
- FERNANDEZ, Lucas: *Farsas y églogas*. Edic. de M^a José Canellada en Madrid, Clásicos Castalia, 1976.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la: "Los gitanos en la tonadilla escénica". En *Revista de folklore*, Tomo 4, número 40, 1984, pp. 122-126.
- _____ "El personaje del negro en la tonadilla escénica del siglo XVIII". En *Revista de folklore*, Tomo 4, n.º 48, 1984, pp. 190-196.
- _____ "El moro en la tonadilla escénica". En *Revista de folklore*, Tomo 5, n.º 49, 1985, pp. 32-36.
- GARCIA BLANCO, Manuel: "Algunos elementos populares en el teatro de Tirso de Molina". En *B.R.A.E.*, vol. XXIX, 1949, pp. 413-452.
- GARCIA PAVON, Francisco: *Teatro menor del siglo XVII*. Madrid, Taurus, Temas de España, 1964.
- GARCIA VALDES, Celsa Carmen: *Antología del entremés barroco*. Barcelona, Clásicos Plaza y Janés, 1985.
- GONZALEZ RUIZ, Nicolás: *Piezas maestras del teatro teológico español. I, Autos sacramentales*. Madrid, La Edit. Católica, B.A.C., 1968.
- HESS, Rainer: *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana*. Versión española de R. de la Vega. Madrid, Gredos, 1976.
- HESSE, José: *Vida teatral en el Siglo de Oro*. Antología de textos recogidos por... Madrid, Taurus, Temas de España, 1965.
- HOROZCO, Sebastián de: *Representaciones*. Edic. de F. González Ollé en Madrid, Clásicos Castalia, 1979.
- LAZARO CARRETER, F.: *Teatro medieval* Introducción de... Madrid, Castalia, Odras nuevos, 1970.
- LOPEZ MORALES, Humberto: *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*. Madrid, Alcalá, 1968.
- MOLL, Jaime: *Dramas litúrgicos del siglo XVI. Navidad y Pascua*. Edic. y estudio introductorio de... Madrid, Taurus, 1969.
- MORETO, Agustín y CASTRO, Guillén de: *El lindo don Diego y El narciso en su opinión*. Edic. de A. V. Ebersole en Madrid, Taurus, 1968.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis: *Entremeses*. Edic. de H. E. Bergman en Salamanca, Anaya, 1968.
- _____ *Entremeses, loas y jácaras*. 2 vols. Edic. de C. Rosell en "Libros de antaño". Madrid, 1872 y 1876.
- RULL FERNANDEZ, Enrique: *Autos sacramentales del Siglo de Oro*. Barcelona, Clásicos Plaza y Janés, 1986.
- SALOMON, Noel: *Recherches sur le thème paysan dans la Comedia au temps de L. de Vega*. Bordeaux, Institut d'Etudes Iberiques et Ibero-americanes de l'Université, 1965.
- SUBIRA, José: "Un villancico teatral: Los tres sacristanes". En la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. Año III, abril de 1926, n.º 10, pp. 246-249.
- TIMONEDA, Juan de: *Ternario espiritual*. Edic. facsímil de Eloy Díaz en Valencia, 1944.

- TORRES NAHARRO, Bartolomé de: *Propalladia and other Works of...* 4 vols. Edited by Joseph Gillet. Pennsylvania, Bryn Mawr, 1943-1961.
- _____ *Comedias: Soldadesca, Tinelaria, Himenea*, Edic. de D. W. McPheeters en Madrid, Clásicos Castalia, 1973.
- TORRES VILLARROEL, Diego de: *Sainetes*. Edic. de J. Hesse en Madrid, Taurus, Temas de España, 1969.
- VARIOS: *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*. 2 vols. Edic. de León Rouanet. Barcelona-Madrid, 1901.
- VEGA, Lope de: *Obras de... Autos y coloquios*. Vols. VI, VII y VIII, en los tomos CLVII, CLVIII y CLIX de la B.A.E. Madrid, Edic. Atlas, 1963.

3. ESTILÍSTICA, LINGÜÍSTICA, MÉTRICA

- BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*. Traducción y adaptación de R. Wagner y F. López Estrada. Madrid, Gredos (reimpresión), 1973.
- CASTAGNINO, Raul H.: *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*. Buenos Aires, Edit. Nova, 8ª edic., 1973.
- CORREAS, Gonzalo: *Arte de la lengua castellana*. Edic. de E. Alarcos, en Madrid, C.S.I.C., 1954.
- CHASCA, E. de: "The Phonology of the Speech of the Negroes in early Spanish Drama". en *Hispanic Review*, XIV, 1946.
- DIAZ RENGIFO, Juan: *Arte poética española*. Salamanca, 1596; y Barcelona, en la Imprenta de María Martí, sin fecha.
- DOMINGUEZ CAPARROS, José: *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Anejo XCII de la Revista de Filología Española. Madrid, C.S.I.C., 1975.
- ENCINA, Juan del: *Arte de poesía castellana*. Edic. facsimil de la edic. de Salamanca, 1496. Otra edic. de Estilío Cotarelo y Mori, en Madrid, 1928. Y finalmente, otra edic. actual de F. López Estrada en el vol. *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, en Madrid, Taurus, Temas de España, 1984, pp. 77-93.
- FERNANDEZ MONTESINOS, José: "La lengua morisca". En la edic. de la comedia de L. de Vega "El cordobés valeroso Pedro Carbonero". Pp. 218-226 del vol. VII del *Teatro antiguo español*. Madrid, 1929.
- HENRIQUEZ HUREÑA, Pedro: *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española, 2ª edic. 1933.
- HERNANDEZ, Pelayo H.: *Estilística*. Madrid, Edit. Porrúa, 2ª edic., 1974.
- GARCIA DE LA CONCHA, Victor: *El arte literario de Santa Teresa*. Barcelona-Caracas-Méjico, Edit. Ariel, 1978.
- HERRERO GARCIA, Miguel: *Estimaciones literarias del siglo XVII*. Madrid, 1930.
- LAPESA, Rafael: *Historia de la lengua española*. Madrid, Gredos, 8ª edic. refundida y muy aumentada, 1980.
- _____ *Introducción a los estudios literarios*. Salamanca, Anaya, 1972.
- LAUSBERG, Heinrich: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid, Gredos, 1966.
- LAZARO CARRETER, Fernando: *Estilo barroco y personalidad creadora*. Salamanca, Anaya, 1966. Una edición posterior en Madrid, Cátedra, 1974.
- _____ *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*. Madrid, C.S.I.C., 1949.
- LE GUERN, Michel: *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra.
- LUZAN, Ignacio: *La poética. Ediciones de 1737 y 1789*. Introducciones y notas de M. Cid de Sirgado. Madrid, Cátedra, 1974.
- MARTIN ALONSO: *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. Madrid, Aguilar, 1958.
- MICO BUCHON, J. L.: *Curso de teoría y técnica literaria*. Barcelona, Edit. Casals, 1971.
- NAVARRO TOMAS, Tomás: *Métrica española*. Nueva York, Las Américas, 1966.
- _____ *Repertorio de estrofas españolas*. Nueva York, Las Américas, 1968.
- SUBIRA, José: "El idioma como elemento satírico en la literatura tonadillesca". En *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. Madrid, octubre de 1932, nº 36, año IX, pp. 449-453.
- VERES D'OCON, E.: "Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda". En *Revista de Filología Española*, XXXIV, 1950.
- WELLEK Y BARREN: *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1969.

C. HISTORIA Y COSTUMBRISMO

- ANÓNIMO: *Sátira muy graciosa y entretenida que trata de las propiedades y maldades de los hombres y mujeres de estos tiempos*. Pliego suelto n.º 236 en la Biblioteca General de la Universidad de Granada.
- CARO BAROJA, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid, Edic. de Revista de Occidente, 1969.
- DESDEVISES DU DEZERT: "La société espagnole au XVIII siècle". En *Revue Hispanique*, LXIV, 1925, pp. 225-256.
- DIEZ BORQUE, J. María: *La sociedad española y los viajeros del siglo XVIII*. Madrid, Sociedad Española de Librería, 1975.
- CADALSO, José: *Los eruditos a la violeta*. Edic. de Nigel Glendinning en Salamanca, Anaya, 1967.
- CIFLIJAUSKAITE, Birute: "Lo nacional en el siglo XVIII español". En las pp. 92 a 121 de *Archivum*. Vol. XXII (duplicado). Facultad de Letras de la Universidad de Oviedo, 1972.
- CORREA CALDERON, E.: "El costumbrismo en el siglo XVIII". En las pp. 237 y ss. del vol. IV (siglos XVIII y XIX), 1.ª parte, de la *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona, Edit. Vergara, reimpresión, 1968.
- DELEITO Y PIÑUELA, José: *También se divierte el pueblo. Recuerdos de hace tres siglos*. Madrid, Espasa-Calpe, 3.ª edic., 1966.
- DIAZ PLAJA, Fernando: *La vida española en el siglo XVIII*. Barcelona, Edit. Alberto Martín, 1946.
- DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio: "Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVIII". En las pp. 293-426, vol. II, tomo IV, de *Estudios de Historia social de España*. Madrid, Instituto Balmes, C.S.I.C., 1960.
- ESPINEL, Vicente: *Vida de Marcos de Obregón*. Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1972.
- FEIJOO Y MONTENEGRO, Fray B. Jerónimo: "Las modas". En las pp. 66-70 de las *Obras escogidas*. Estudio introductorio de V. de la Fuente. Madrid, Rivadeneyra, tomo 56 de la B.A.E., 1863.
- FERNANDEZ DE MORATIN, Leandro: *La derrota de los pedantes*. Edic., prólogo y notas de J. Dowling. Barcelona, Labor, 1973.
- HERRERO GARCIA, Miguel: *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid, Gredos, 1966.
- JOVELLANOS, Melchor Gaspar de: *Espéculos y diversiones públicas*. Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1966.
- LOZOYA, Marqués de: "Navidades cortesanas". En el n.º 39 de *Vértice*, año III, diciembre de 1940, p. 39.
- MARAVALL, J. Antonio: *La cultura del Barroco*. Madrid, Ariel, 1965.
- MARCO, Joaquín: *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX. Una aproximación a los pliegos de cordel*. Madrid, Taurus, 2 vols. 1977.
- PFANDL, Ludwig: *Cultura y costumbres del pueblo español en los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del Siglo de Oro*. Madrid, Edit. Araluce, 3.ª edic. 1959.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de: *Historia de la vida del Buscón*. Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 10.ª edic., 1967.
- _____ . . . *Los sueños*. Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 5.ª edic., 1969.
- _____ . . . *La hora de todos y la fortuna con seso*. Edic. de Luisa López Grigera. Madrid, Clásicos Castalia, 1975.
- RAMIREZ DE LUCAS, Juan: *La Navidad en el arte popular*. Presentación de... en el Catálogo de la Exposición en el Banco de Granada en diciembre de 1975.
- ROJAS VILLANDRANO, Agustín de: *El viaje entretenido*. Edic. de J.P. Ressay. Madrid, Clásicos Castalia, 1972.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan: "Sobre el gusto actual de los españoles en la literatura". Discurso de... publicado en la traducción española de la obra de L. A. MURATORI *Reflexiones sobre el buen gusto en las Ciencias y en las Artes*. Madrid, Imprenta de D.A. Sancha, 1782.
- TORRES VILLARROEL, Diego de: *Vida*. Barcelona, Edit. Bruguera, 1968.
- VINCENS VIVES, J.: *Historia social y económica de España y América*. 5 vols. Obra dirigida por... Barcelona, Vicens-Vives, 2.ª edición, 1977.
- VELEZ DE GUEVARA, Luis: *El diablo cojuelo*. Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 3.ª edic., 1963.
- WEBER DE KURLAT, Frida: "El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco. Fonética". En *Filología*, VIII, 1962.
- ZABALETA, Juan de: *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Barcelona, Biblioteca clásica española, 1885.

D. ASPECTOS RELIGIOSOS

- AGUSTIN, San. *Las confesiones*. En el tomo II de las *Obras*. Edic. crítica y anotada por el P. Angel Custodio Vega. Madrid, La Edit. Católica. B.A.C. 6.ª edic., 1974.
- ASIS, S. Francisco de: *Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Edic. de A. Guerra. Madrid, Edit. Católica, B.A.C., 2.ª edic., 1980.

- ARCE, Agustín: *Itinerario de la virgen Egerta*. Madrid, La Edit. Católica, B.A.C., 1980.
- BOTTE, Bernard: *Los orígenes de la Navidad y la Epifanía*. Traducción de Florentino Pérez. Madrid, Taurus, 1964.
- CARO BAROJA, Julio: *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglo XVI y XVII)*. Madrid, Sarpe, 1985.
- CULLMANN, Oscar: *El origen de la Navidad*. Traducción del francés por Djorki. Madrid, Studium, 1973.
- DELEITO Y PIÑUELA, José: *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*. Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- FERNANDEZ DE MADRID, Alonso: *Vida de Fray Hernando de Talavera*. Edic. de Félix González Olmedo. Madrid, 1931.
- LOPEZ IZQUIERDO, Rafael: "Origen, trayectoria y belleza del nacimiento". En *Vértice*. año III, n.º 39, diciembre de 1940, p. 71.
- MALE, Emile: *El arte religioso del siglo XIII al siglo XVIII*. Méjico-Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 2.ª edic., 1966.
- _____ *L'Art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. Paris, Armand Colin, 1951.
- MARTINEZ ALBIACH, Alfredo: *Religiosidad hispana y sociedad borbónica*. Burgos, Facultad de teología, 1969.
- PEREZ DE URBEL, Fray Justo: "La fiesta de Navidad en España". En *Vértice*, año III, n.º 39, diciembre de 1940, p. 30.
- REAU, Louis: *Iconographie de l'art chrétien*. 3 tomos en 6 vols. Paris, Presses universitaires de France, 1958.
- SANCHEZ CANTON: *Los grandes temas del arte cristiano en España*. Vol.I: *Nacimiento e Infancia de Cristo*. Madrid, La Edit. Católica, B.A.C., 1948.
- SANTOS OTÉRO, Aurelio de: *Los evangelios apócrifos*. Madrid, La Edit. Católica, B.A.C., 2.ª edic., 1963.
- SANZ Y DIAZ, José: *La Navidad en la literatura nacional. Del siglo XII al XX*. Selección, prólogo y notas de... Barcelona Madrid, Patria, 1941.
- SIGUENZA, Fray José de: *Historia de la orden de San Jerónimo*. En el tomo 12 de la N.B.A.E. Madrid, 1912.
- SIMONEI, Francisco, y ZUGASTE, Juan A.: *El Concilio III de Toledo*. Edic. poliglota y peninsular en vascuence, castellano, árabe, catalán, gallego y portugués. Con prólogo y estudio histórico de... Madrid, 1891.
- SAN JOSE, Fray Luis de: *Concordancia de las obras y escritas de Santa Teresa de Jesús*. Burgos, Edit. Monte Carmelo, 1965.
- TERESA, Santa: *Obras de...* Estudiadas y anotadas por el P. Silverio de Santa Teresa. 9 vols. Burgos, Biblioteca mística carnelitana, 1919.
- TRENS, Manuel: *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Plus ultra, 1946.
- VARIOS: *Enciclopedia de la religión católica*. 7 vols. La palabra "Navidad" en el vol. V. Barcelona, Dalmáu y Jover, 1953.

E. MUSICA Y MUSICOS

- ABBIATI, Franco: *Historia de la música*. 5 vols. México, Unión tipográfica—Edit. Hispano-americana, 1958.
- ALEN, María del Pilar: "Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII". En las pp. 39-49, vol. 2, de las *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*. Celebrado en Salamanca del 29 de octubre al 5 de noviembre de 1985. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- AGUIRRE, M.ª Dolores: *El magisterio de Antonio Rodríguez de Hita en Palencia. Su pensamiento musical*. Palencia, Dip. Provincial, 1983.
- ALMANDOZ, Norberto: "Los villancicos de la catedral de Sevilla en el siglo XVIII". En *Anuario hispalense*, 2.ª época, 1947, VIII, núms. 21-26, pp. 367-378.
- ALVAREZ AMANDI, Justo: "Efemérides de músicos asturianos". En *Asturias*, XXXI, número 350, septiembre de 1914.
- ALVAREZ PEREZ, J. María: *Catálogo y estudio del Archivo musical de la catedral de Astorga*. Cuenca, Instituto de música religiosa de la Dip. Provincial, 1985.
- ANGLES, Higinio: *Historia de la música* (En la *Historia...* de J. WOLF). Madrid, Edit. Labor, 3.ª edic., 1949.
- _____ *Juan Vásquez. Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco (Sevilla, 1560)*. Edic. de... Barcelona, Instituto Español de Musicología, n.º IV de los Monumentos de la Música Española, 1946.
- _____ *La música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero musical de Palacio (Siglos XV y XVI)*. Edic. de... Barcelona. I.E.M., C.S.I.C., 1947 (vol. I de polifonía profana) y 1951 (vol. II de polifonía profana).
- _____ *Los Ensaladas de Mateo Flecha "El viejo"*. Barcelona, Dip. Provincial, 1954.
- _____ y José SUBIRA: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. 3 vols. Barcelona, I.E.M., C.S.I.C., 1946, 1949, 1951.

- ARAIZ MARTINEZ, Andrés: *Historia de la música religiosa en España*. Barcelona, Labor, 1942.
- ARTERO, José: "Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII". En *Anuario musical*, II, 1947, pp. 191-202.
- AYARRA JARNE, José E.: *La música en la catedral de Sevilla*. Sevilla, Caja de Ahorros de San Fernando, 1978.
- BARBIERI, F. Asenjo: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. Vol. I. Edic. de E. Casares Rodicio. Madrid, Fundación del Banco Exterior, 1986.
- _____ *Cançonero musical de los siglos XV y XVI*. Transcripción y comentarios de... Buenos Aires, Edit. Schapire, 1945.
- _____ *Cançonero musical español de los siglos XV y XVI*. Edic. facsímil con una Introducción de E. Casares. Málaga, Edic. Montemar, 1987.
- _____ *La música religiosa*. Discurso leído en la sesión séptima del Congreso Católico Nacional el 2 de mayo de 1889. Madrid, 1889.
- BARIAN y BASSO: *Storia dell'Opera*. Vol. II: *L'Opera in Europa e nelle Americhe* (Tomo I realizado por varios autores, entre los cuales J. LOPEZ CALO y José SUBIRA). Turin, 1977.
- BERNARD, Robert: *Histoire de la musique*. 3 vols. París, Edit. Fernand Nathan, 1961 1962 1963.
- BORDAYS, Christiane Le: *La música española*. Madrid, Edic. Edaf, 1978.
- BOULIGIEUX, Guy: "Apuntes sobre los maestros de capilla de la catedral de Oviedo". En *BIDEA*, n.º 74. Oviedo, 1971.
- BULLON, Eutimio: *Antonio Soler. Música religiosa*. Madrid, Edic. Escorialenses, 1983.
- CARRERAS LÓPEZ, J.J.: *La música en las catedrales en el siglo XVIII*. F.J. García, "El españoletto" (1750-1809). Zaragoza, Institución "Fernando del Católico", de la Dip. Provincial, 1983.
- CARCERES: *Cuatro villancicos de... (siglo XVI)*. Edic. y transcripción de José M. Llorens. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980.
- CASARES RODICIO, Emilio: "Concepto y función de la música en el Renacimiento". En *La música en el Renacimiento*, pp. 9-23. Universidad de Oviedo, 1975.
- _____ "La música en Asturias durante el siglo XVIII". En *La música en el Barroco*, pp. 191-211. Universidad de Oviedo, 1977.
- _____ *La música en la catedral de León: Músicos del siglo XVIII y Catálogo musical*. León, separata de *Archivos leoneses*, n.º 67, 1980.
- _____ *La música en la catedral de Oviedo*. Universidad de Oviedo, 1980.
- CEREROLS, Joan: *34 villancicos. Texto castellano*. Edic. de David Pujol en "Mestres de l'Escolania de Montserrat". Barcelona, 1932. 2.ª edic. en 1983.
- CIVIL CASTELLVI, Francisco: "La capilla de música de la catedral de Gerona. Siglo XVIII". *Anales del Instituto de estudios gerundenses*, XXIX, 1968, pp. 131-138.
- CLIMENT, José: "El villancico de José Pradas (1689-1757)". En *Tesoro Sacro Musical*, III, 1975, pp. 72-74.
- _____ *Fondos musicales de la región valenciana*. Vol. I: *Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia, Dip. Provincial, 1979.
- _____ y PIEDRA, Joaquín: *Juan Bautista Comes y su tiempo*. Madrid, 1977.
- COMES, Juan B.: *Obras en lengua romance*, 4 vols. Interesa especialmente el II: *Villancicos a la Natividad*. Con un trabajo de J. Climent sobre "El villancico en Valencia". Valencia, Instituto "Alfonso el Magnánimo", de la Dip. Provincial, 1978.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Origen y establecimiento de la ópera hasta finales del siglo XVIII*. Madrid, 1917.
- DELLA CORTE, A. y PANNAIN, G.: *Historia de la música*. 3 vols. Barcelona-Madrid, Labor, 2.ª edic., 1965.
- DURON, Diego: "Ya rompen sus velos". *Villancico de Navidad, a 8*. Introd. y transcripción de Lothar Siemens. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1984.
- ENCINA, Juan del: *Cançonero de... Primera edición: 1496*. Edic. facsímil de la Real Academia Española. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928. Con un Prólogo de E. Cotarelo.
- ESLAVA, Hilarión: *Lyra Sacro-Hispana*. Gran colección de obras... dirigida por... Madrid, M. Martín Salazar, 1852-1860.
- _____ *Breve Memoria histórica de la música religiosa en España*. Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1860.
- EXIMENO, Antonio: *Del origen y reglas de la música*. Edic. de Francisco Otero. Madrid, Editora Nacional, 1978.
- FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Edit. Alianza Música, 1988.
- FEIJOO Y MONTENEGRO, Fray B. Jerónimo: "Música de los templos". En las pp. 37-44 de las *Obras escogidas del Padre...* Con una noticia de su vida y juicio crítico por D. Vicente de la Fuente. Vol. 56 de la B.A.E. Madrid, Rivadeneira, 1863.
- FLECHA, Mateo: *La feria y Las cañas. Ensaladas*. Edic. a cargo de M.ª Carmen Robles. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1987.

- GALLEGO, Antonio: *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid, Alianza Edit.-Alianza Música, 1988.
- GARCÍA, Joaquín: *Tonadas, villancicos y cantadas para voz sola concertada con instrumentos y bajo continuo*. Edic., transcripción y estudio de Lothar Siemens. Cuenca, Instituto de Música religiosa de la Diputación Provincial, 1984.
- GARCIA, V. y QUEROL, Miguel: *Francisco Guerrero: Opera omnia*. 2 vols. Edic. de... Barcelona, Instituto Español de Musicología, vols. XVI y XIX de Monumentos de la Música Española, 1955 y 1957.
- GARCIA FRAILE, Dámaso: *Catálogo-Archivo de música de la catedral de Salamanca*. Cuenca, Instituto de Música religiosa de la Dip. Provincial, 1981.
- GONZALEZ VALLE, José V.: "Aspectos de la estructura musical del Barroco". En las pp. 19-42 del Primer Congreso Nacional de Musicología. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981.
- KENYON DE PASCUAL, B.: "Instrumentos e instrumentalistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749". En las pp. 93-97, vol. 2 de las *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- LANG, P. Henry: *La música en la civilización occidental*. Buenos Aires, Edit. Universitaria, 2ª edic., 1969.
- LEON TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII en España*. Madrid, C.S.I.C., Instituto Español de Musicología, 1974.
- _____ "Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII". *Revista de Musicología*, IV, 1, 1981, pp. 113-128.
- LOPEZ, Melchor: *Villancicos gallegos da catedral de Santiago*. Edic. de Juan Trillo y Carlos Villanueva. A Coruña, Edición do Castro, 1980.
- LOPEZ CALO, José: "Barroco-Estilo galante-Clasicismo". En las pp. 3-29, vol. 2 de las *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- _____ *Catálogo del Archivo de música de la catedral de Avila*. Santiago de Compostela, Sociedad Española de Musicología, 1978.
- _____ *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca, Instituto de Música religiosa de la Dip. Provincial, 1972.
- _____ *Historia de la Música española. 3: Siglo XVII*. Madrid, Alianza Edit.-Alianza Música, 1983.
- _____ *La música en la catedral de Palencia*. 2 vols. Palencia, Dip. Provincial, 1980 y 1981.
- _____ *La música en la catedral de Santo Domingo de la Calzada. I: Catálogo del Archivo de música*. Logroño, Gobierno de La Rioja, 1988.
- _____ *La música en la catedral de Segovia. I: Catálogo del Archivo de música (I)*. Segovia, Dip. Provincial, 1988.
- _____ *La música en la catedral de Zamora. I: Catálogo del Archivo de música*. Zamora, Dip. Provincial, 1985.
- _____ "La polifonía española del Renacimiento". En las pp. 25-34 de *La música española en el Renacimiento*. Universidad de Oviedo, 1975.
- _____ "La polifonía religiosa en el Barroco español. Orígenes y características generales". En las pp. 147-189 de *La música en el Barroco*. Universidad de Oviedo, 1977.
- _____ "Las misas policorales de Miguel de Irizar". En *Príncipe de Viana*, XLVI, 174, enero-abril de 1985, pp. 297-313.
- _____ "Los villancicos policorales de Miguel de Irizar. Una aportación al estudio de la policoralidad en España". Trabajo inédito.
- _____ "Recensión crítica al libro de José Climent "Villancicos de J. Bautista Comes (1582?-1643)". En *Rtmo*, LI, 52, junio de 1981, pp. 60-61.
- LLORDEN, Andrés: "Notas históricas de los maestros de Capilla de la catedral de Antequera". En *Anuario musical*, XXXI-XXXII, 1976 y 1977, pp. 115-156.
- _____ "Notas históricas de los maestros de Capilla de la catedral de Málaga". En *Anuario musical*, XX, 1965, pp. 105-160.
- LLORENS, José M^á: "Música religiosa". En las pp. 1754-1767, vol. III del *Diccionario de Historia eclesiástica de España*. Madrid, Instituto Enriquez Flórez, C.S.I.C., 1963.
- MANZARRAGA, Tomás de: *La música sagrada a la luz de los documentos pontificios*. Madrid, Cocala, 1968.
- _____ *El órgano tradicional litúrgico*. Madrid, Cocala, 1965.
- MITJANA, Rafael: *Cancionero de Upsala*. Introducción, notas y comentarios de... Transcripción musical moderna de Jesús Bal y Gay. Con un estudio de Isabel Pope sobre "El villancico polifónico". Méjico, El Colegio de Méjico, 1944.
- MOLL, Jaime: "Los villancicos cantados en la Capilla Real durante los años 1584-1605". En *Anuario musical*, XXV, 1970.
- NASSARRE, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna (Parte 1ª)*. Zaragoza, 1724.
- NAVARRO GONZALO, Restituto: *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Cuenca*. Cuenca, Instituto de música religiosa de la Dip. Provincial, 1965. Una edic. posterior en 1973.
- OTIÑO, Nemesio: "El villancico en su origen y desarrollo". En *vértice*, III, n.º 39, diciembre de 1940, pp. 47-60.

- PAEZ, Juan: *Villancicos*. Transcripción y comentarios de I. Quintanal. Oviedo, Publicaciones de la Comunidad Autónoma del Principado de Asturias, 1985.
- PALISCA, Claude: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. Yale University Press, 1985.
- _____ *La música del Barroco*. Buenos Aires, Edit. Victor Leru, 1978.
- PERALES DE LA CAL, Ramón: *Papeles Barbieri*. Madrid, Alpuerto, 1985.
- PERDOMO ESCOBAR, Juan Ignacio: *El Archivo musical de la catedral de Bogotá*. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1976.
- POLINSKI, Ramón: *Die Weltliche Vokalmusik Spaniens am anfang des 17 Jahrhuder. Der Cancionero de la Sablonara*. Tutzing, Verlegt bei Hans Schneider, 1971.
- POPE, Isabel: "El villancico polifónico". En la Edic. de: *Cancionero de Upsala* de R. Mitjana, pp. 13-43. Méjico. El Colegio de Méjico, 1944.
- PRADO, Germán: *El canto gregoriano*. Barcelona, Labor, 1945.
- PRECIADO, Dionisio: *Alonso de Tejada (ca. 1556-1628) Polifonista español*. Roma, Edit. Alpuerto, Pontificio Instituto de Música Sacra, 1974.
- _____ "Tonadillas, sí; seguidillas no". *Revista de Musicología*, v. I, 1982, pp. 153-154.
- QUEROL GAVÁLDA, Miguel: *Cancionero musical de Góngora*. Recopilación, transcripción musical y estudio de... Barcelona, C.S.I.C., Instituto Español de Musicología, 1975.
- _____ *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli*. Edic. de... 2 vols. Barcelona, C.S.I.C., Instituto Español de Musicología, 1949-1950.
- _____ *Cancionero musical de La Colombina*. Edic. y estudio introductorio de... Barcelona, Instituto Español de Musicología, vol. XXXIII de "Monumentos de la Música Española", 1971.
- _____ "El Archivo de música de la Colegial de Jerez de la Frontera". *Anuario Musical*, XXX, 1975.
- _____ "La música religiosa española en el siglo XVII". Actas del I^o Congreso Internazionale de Música Sacra. Roma, 1950. Publicado posteriormente en francés en *Le Baroque musical*. Paris, 1963.
- _____ "Los orígenes del Barroco musical español". En la *Memoria-Anuario* del Conservatorio de Valencia, 1973, pp. 9-14.
- _____ *Música barroca española. Vol. II: Polifonía polioral litúrgica*. Barcelona, C.S.I.C., Instituto Español de Musicología, 1982.
- _____ *Música barroca española. Vol. III: Villancicos polifónicos del siglo XVII*. Barcelona, C.S.I.C., Instituto Español de Musicología, 1982.
- _____ *Teatro Musical de Calderón*. Vol. VI de *Música barroca española*. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1981.
- QUINTANAL, Inmaculada: *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo, Cátedra Feijoo de la Universidad, 1983.
- REESE, Gustave: *La música en el Renacimiento*. 2 vols. Madrid, Alianza Edit.-Alianza Música, 1988.
- RIPOLLÉS, Vicens: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1935.
- ROBLEDO, Luis: "Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III". *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*. 2 vols. En las pp. 63-76 del vol. II. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- RODRIGUEZ MONINO, Antonio: "Instrumentos músicos para el Infante don Gabriel (doce documentos inéditos)". En el vol. II, pp. 723-734 de la *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*. (Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1958-1961).
- RUBIO, Samuel: *Antonio Soler. Catálogo crítico*. Cuenca, Instituto de Música religiosa de la Dip. Provincial, 1980.
- _____ *Catálogo del Archivo de música de San Lorenzo El Real de El Escorial*. Cuenca, Instituto de Música religiosa de la Dip. Provincial, 1976.
- _____ "El P. Fray Antonio Soler: Vida y obra". En las pp. 469-513 de *Monasterio de San Lorenzo El Real*. Reeditado posteriormente en edic. facsimil en Madrid, Seminario de Estudios de Música Antigua, 1979.
- _____ *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*. Cuenca, Instituto de Música religiosa de la Dip. Provincial, 1979.
- _____ *Historia de la música. 2: Desde el Ars Nova hasta 1600*. Madrid, Alianza Edit.-Alianza Música, 1983.
- _____ y SIERRA, José: *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo El Real de El Escorial*. Vol. II. Cuenca, Instituto de Música religiosa de la Dip. Provincial, 1982.
- RUIMONTE, Pedro: *Parnaso español de Madrigales y Villancicos a quatro, cinco y seys*. Transcripción y estudio de Pedro Calahorra. Zaragoza, Instituto Fernando el Católico de la Dip. Provincial, 1980.
- SABLONARA, Claudio de la: *Cancionero musical y poético del siglo XVII*. Recogido por... Transcripción moderna de Jesús Aroca. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1918.
- SALAZAR, Adolfo: *Conceptos fundamentales en la Historia de la Música*. Madrid, Alianza Edit.-Alianza Música, 1988.

- _____ *La música en España*. 2 vols. Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1972.
- _____ *La música en la sociedad europea. I: Desde los primeros tiempos cristianos*. Madrid, Alianza Edit.-Alianza Música, 1983.
- SALDONI, Baltasar: *Efemérides de músicos españoles*. Madrid, 1960.
- SAMSON, Joseph: *Musique et chant sacrés*. Paris, Gallimard, 5.ª edic., 1957.
- SAYAS, Francisco de: *Música canónica, motética y sagrada*. Pamplona, Martín J. de la Rada, sin fecha (1761?).
- SOLER-QUINTES, Nicolás A.: "Panorama musical desde Felipe III a Carlos II. Nuevos documentos sobre ministriles, organistas y Reales Capillas flamenca y española de música". *Anuario Musical*, XII, 1957.
- SOLER, Antonio: *Siete villancicos de Navidad*. Edic. del P. Samuel Rubio, con un estudio sobre "La forma del villancico polifónico desde el s. XV hasta el XVIII". Cuenca, Instituto de Música religiosa de la Dip. Provincial, 1979.
- STARKIE, Walter: *Histoire universelle de la musique. L'Espagne*. 2 vols. Genève, Edisli, 1958.
- STEVENSON, Robert: *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley-Los Angeles, London, University of California Press, 1974.
- _____ "The Bogotá Music Archívum". En *Journal of the American Musicological Society*, XV, 1962, pp. 293-300. Trabajo ampliado con el título "La música colonial en Colombia". En *Revista musical chilena*, n.º 81-82, 1962.
- SUBIRA, José: "El hispanismo y el italianismo musicales en la época de la tonadilla". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. 1924, pp. 3-6.
- _____ *Historia de la música teatral en España*. Barcelona, Labor, 1945.
- _____ "La estética operística del siglo XVIII". *Revista de Ideas Estéticas*, XX, n.º 9, 1962, pp. 205-226.
- _____ "La música en la Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid". *Anuario Musical*, XII, 1957, pp. 147-166.
- _____ "La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños cantorcicos". *Anuario Musical*, XIV, 1959, pp. 207-230.
- _____ *La Musique espagnole*. París, Presses universitaires de France, 1959.
- _____ *La tonadilla escénica*. 3 vols. Madrid, Real Academia Española, 1928-1930.
- _____ "Necrologías musicales madrileñas". *Anuario Musical*, XIII, 1958.
- _____ "Nuevas ojeadas históricas sobre la tonadilla escénica". *Anuario Musical*, XXXLVI, 1971, pp. 119-137.
- _____ "Relaciones musicales hispano-italianas en el siglo XVIII (Panorama y esclarecimientos)". *Revista de Ideas Estéticas*, 95, 1966, pp. 199-220.
- _____ *Tonadillas teatrales inéditas*. Madrid, 1972.
- TERNI, Clemente: *Juan del Encina*. Firenze, Leo S. Olschki editore, 1968.
- _____ "Los comienzos del Renacimiento literario y musical en España". Pp. 185-188 del vol. I de las *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*. Celebrado en Salamanca: 29 de octubre-5 de noviembre de 1985. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- VARIOS: *Villancicos portugueses*. Transcripción e estudio de Robert Stevenson.. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.
- VEGA, Daniel: "El Barroco musical español. Precisiones sobre su naturaleza". *Revista de Musicología*, IV, 2, 1981, 213-236.
- VIRGILI BLANQUET, M.ª Antonia: "Voces e instrumentos en la música española del siglo XVIII". En *Nasarre*, III, 1987-2.

F. DISCOGRAFIA (Selección de álbumes con estudios introductorios)

- ENCINA, Juan del: *La obra musical completa de...* Textos introductorios de M.ª Josefa Canellada, J.J. Rey Marcos, M. Angel Talante y Enrique Lafuente. 4 discos, números 1024 y 1027, edic. del Servicio de Publicaciones del M.E.C., Monumentos Históricos de la Música Española.
- FLECHA "El viejo" (1481-1553): *Ensaladas de...* Textos introductorios de Jordi Carrés, Pere Ros y Romá Escalas. Disco n.º 1015, edic. del Servicio de Publicaciones del M.E.C., Monumentos Históricos de la Música Española.
- GUERRERO, Francisco (1528-1599): *Polifonía religiosa española del siglo XVI*. Introducción de José M.ª Lorens. 2 discos, números 1019 y 1020, edic. del Servicio de Publicaciones del M.E.C., Monumentos Históricos de la Música Española.

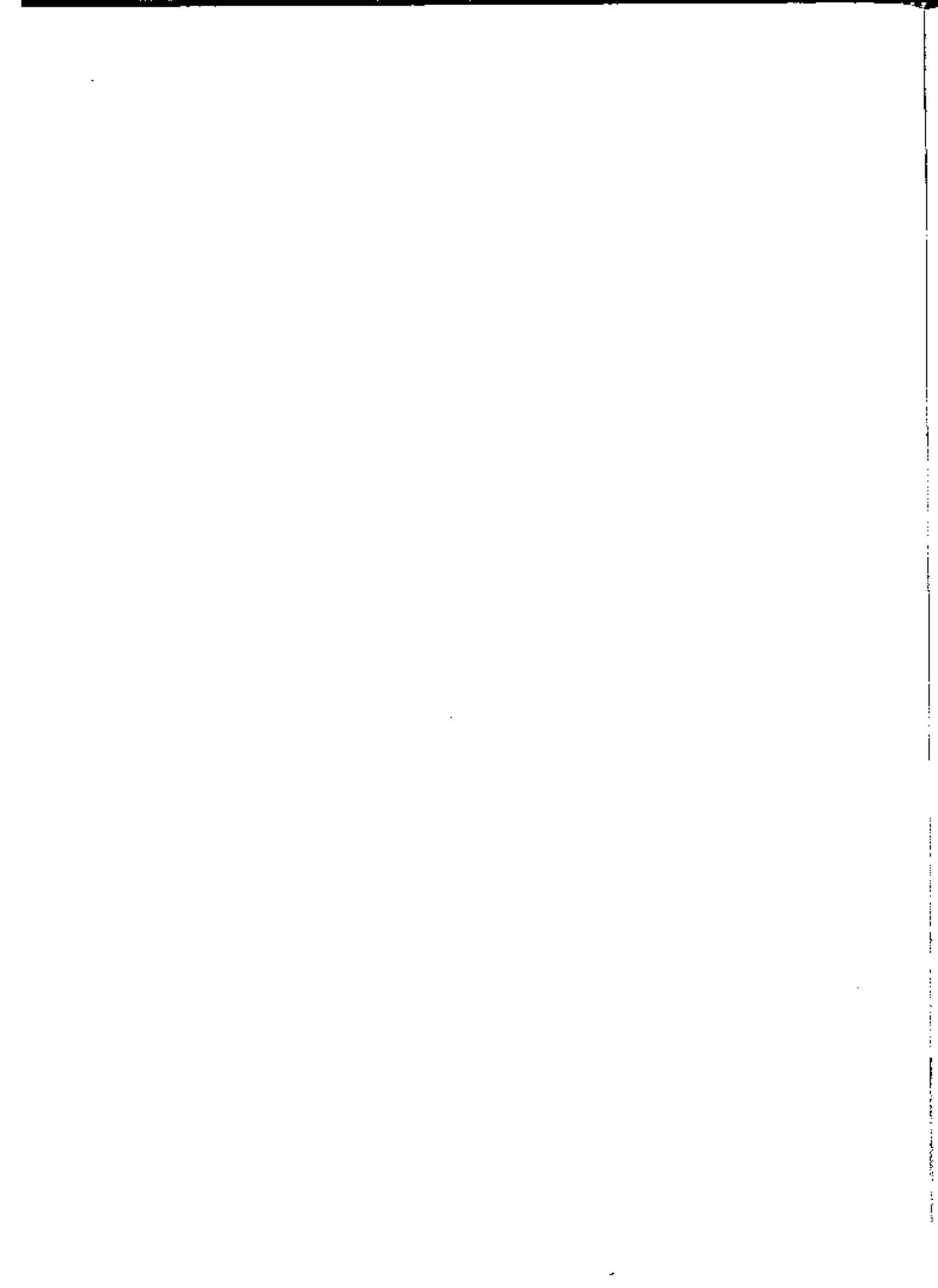
- VARIOS: *Cancionero de Upsala o del Duque de Calabria. Siglo XVI*. Estudio introductorio de Roberto Pla. Disco Hispavox, HHS 11, Colección de Música antigua Española, XV.
- VARIOS: *El Cancionero Musical de La Colombina (s. XV)*. Introducción y comentarios de Miguel Querol. Disco n.º 1011, edic. del Servicio de Publicaciones del M.E.C., Monumentos Históricos de la Música Española.
- VARIOS: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero de Palacio*. Disco n.º 1001, edic. del Servicio de Publicaciones del M.E.C., Monumentos Históricos de la Música Española.
- VARIOS: *Maestros de capilla de la catedral de Las Palmas*. Introducciones de Lola de la Torre Trujillo y Lothar Siemens Hernández. Disco n.º 1021, edic. del Servicio de Publicaciones del M.E.C., Monumentos Históricos de la Música Española.
- VARIOS: *Maestros de capilla de la catedral de León. Siglo XVIII*. Introducción de Emilio Casares Rodicio. Disco n.º 1018, edic. del Servicio de Publicaciones del M.E.C., Monumentos Históricos de la Música Española.
- VARIOS: *Maestros de capilla de la catedral de Oviedo. Siglo XVIII*. Introducción de E. Casares Rodicio. Disco n.º 1016, edic. del Servicio de Publicaciones del M.E.C., Monumentos Históricos de la Música Española.
- VARIOS: *Maestros del Barroco*. Introducción de L. Siemens Hernández. Disco de Archiv Produktion editado en la serie "Hispaniae Musica".
- VARIOS: *Música en la obra de Cervantes*. Estudios introductorios de Antonio Gallego y Francisco Ynduráin. Disco n.º 1028, edic. del Servicio de Publicaciones del M.E.C., Monumentos Históricos de la Música Española.
- VARIOS: *Música instrumental del siglo XVIII*. Introducción de José M.ª Llorens. Disco n.º 1008, edic. del Servicio de Publicaciones del M.E.C., Monumentos Históricos de la Música Española.

NOTAS CRITICAS A LAS PARTITURAS

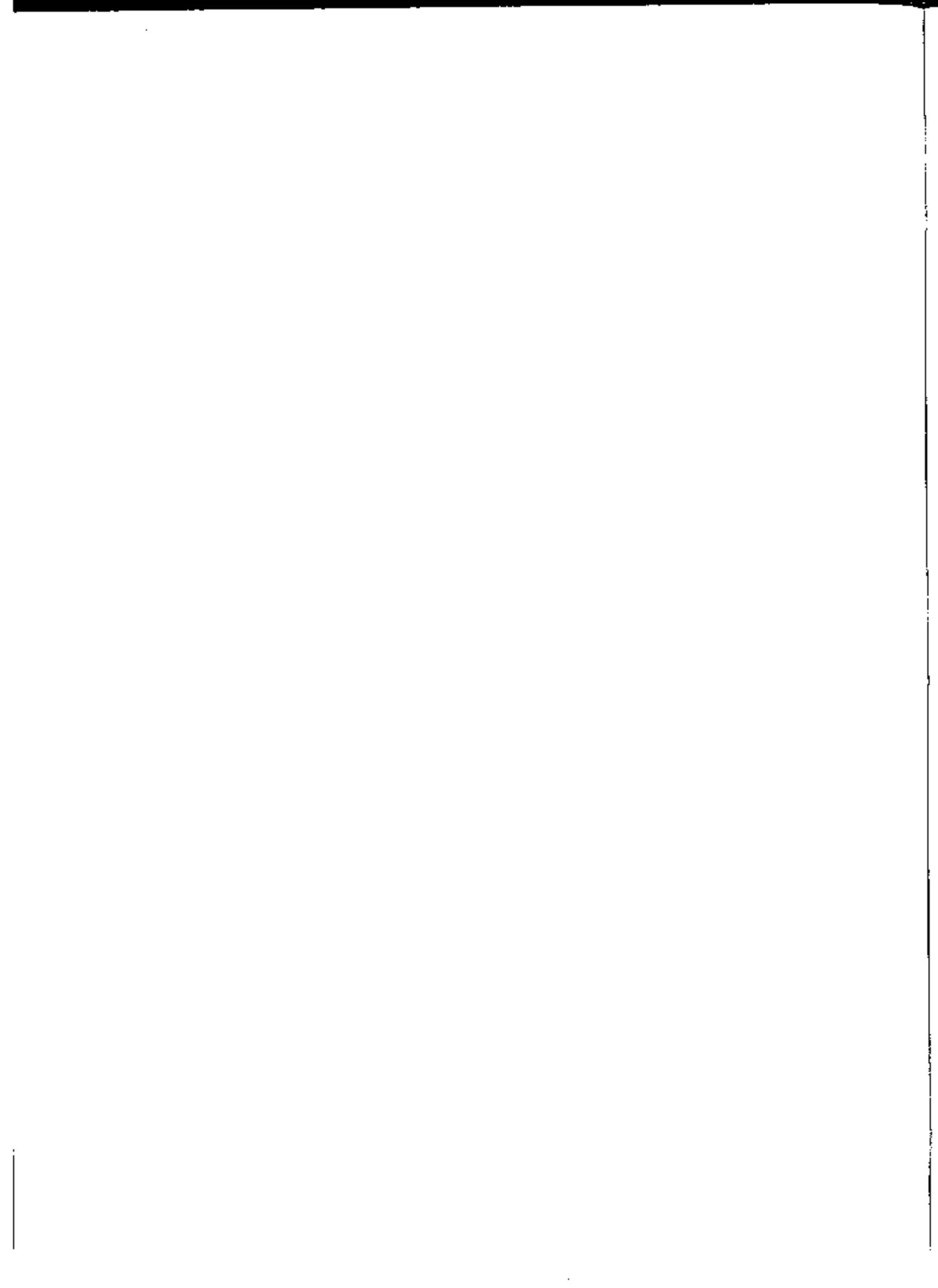
Para los nombres de las notas utilizamos, por su comodidad, los de la escala Kodaly:

Do Di(do sostenido) Ra(re b) Re Ri(re sostenido) Ma(mi b) Mi Fa
Fi(fa sost.) Sa(sol b) So Si(sol sost.) Lo(la b) La Li(la sost.) Ta(si b) Ti.

- P. 91, línea 1 del violín 1, compás 4: las notas 9.^a y 11.^a deben ser **Fi**.
- P. 111, línea 1 del violín 1, compás 1: la nota 2.^a debe ser **Fa**.
- P. 116, violín 2, compás 5: la nota 2.^a debe ser **Do**.
- P. 131, acompañamiento, compás 2: las tres notas deben ser **Re**.
- P. 155, línea 3 del violín 2, compás 1: las notas 1.^a, 2.^a, 3.^a y 5.^a deben ser **Di**.
- P. 159, acompañamiento, compases 4 y 5: los tres **So** deben ser **La**.
- P. 161, violín 1, compás 5: la nota 5.^a debe ser **Ta**; tiple 1, compás 5: las notas 3.^a y 4.^a deben ser **Di**.
- P. 176, línea 2 del tiple del 2.^o coro, compás 4: la nota 4.^a debe ser **Lo**.
- P. 182, línea 2 del alto, compás 8: los dos **Fa** deben ser **Fi**.
- P. 194, línea 2 del acompañamiento, compás 3: el **So** debe ser **Fa**.
- P. 204, línea 2 del acompañamiento, compás 3: la nota 1.^a debe ser **Ta**.
- P. 212, línea 2 del violín 2, compás 3: la nota 2.^a debe ser **Mi**.
- P. 240, acompañamiento, compás 5: debe ser siempre **Re**.
- P. 290, tiple solista, compás 5: la nota 2.^a debe ser **Di**.
- P. 301, línea 1 del violín 1, compás 4: Debe ser **So Si So**.
- P. 302, línea 2 del violín 1, compás 3: las tres primeras notas deben ser **La Ti Do**.
- P. 310, línea 1 del acompañamiento, compás 5: la nota 1.^a no está clara (**Ti** o **Ta**).
- P. 324, línea 2 del violín 2, compás 1: todas las notas superiores deben ser **Di**.
- P. 326, línea 1 del acompañamiento, compás 1: faltan dos notas negras (**So So**) y un silencio de negra también.
- P. 326, línea 2 del clarinete 1, compás 3: la segunda nota debe ser **Ma**.
- P. 326, línea 2 del clarinete 2, compás 1: la segunda nota debe ser **Fa**.
- P. 326, línea 2 del clarinete 2, compás 3: la tercera nota debe ser **Ta**.
- P. 327, línea 1 del acompañamiento, compás 2: las dos notas deben ser **Ta**.
- P. 327, línea 1 del acompañamiento, compás 3: las tres notas deben ser **Ta**.
- P. 327, línea 2 del acompañamiento, compases 1 y 2: Todas las notas deben ser **Ta**.
- P. 328, línea 1 del acompañamiento, compás 1: las 2 primeras notas deben ser **Ta**.
- P. 328, línea 1 del acompañamiento, compás 4: las cuatro notas deben ser **Fa**.
- P. 328, línea 2 del violín 2, compás 4: las notas 5.^a, 7.^a y 12.^a deben ser **Ta**.
- P. 352, línea 1 del acompañamiento, compás 4: la segunda nota debe ser **Fa**.
- P. 357, líneas 1 y 2 del acompañamiento, compás 1 de ambas: la segunda nota debe ser **La**.
- P. 366, línea 2 del tiple solista, compás 4: la última nota debe ser **Si**.
- P. 370, acompañamiento, compases 3 y 4: la segunda nota debe ser **La**.
- P. 375, acompañamiento, compás 5: la segunda nota debe ser **La**.
- P. 388, línea 2 del acompañamiento, compás 1: la segunda nota debe ser **Mi**.
- P. 398, línea 1 de los clarinetes y acompañamiento, compás 3: no está claro si debe ser **Re** o **Ra**.
- P. 409, línea 2 del violín 2, compás 2: la segunda nota debe ser **Ti**.
- P. 446, violín 2, compás 2: las notas tercera y quinta deben ser **Fi**.
- P. 447, violín 2, compás 1: la primera nota debe ser **Fi**.
- P. 452, violín 2, compás 2: la última nota debe ser **Fi**.



I. INDICE ONOMASTICO: NOMBRES DE PERSONAS



(Sólo nombres históricos, excluyéndose los de la Bibliografía procedente y los de los Índices Generales. También se excluyen, por demasiado reiterativos, los de la Sagrada Familia y los Magos. Se indica el vol. I o II y N.º página).

- ABEL: I, 156.
 ABENAMAR: I, 35.
 ADAN: I, 74,77,91,92,146,154,155,156,159,163,211,216,246,252,261,268,282,291,292,309,335,337,350,351.
 AGUILERA DE HEREDIA, Sebastián: II, 22.
 AGUSTIN, San: II, 39.
 ALBERICO, capellán real: I, 328.
 ALBERTI, Rafael: I, 108.
 ALBRECHT, capellán real: I, 327.
 ALCOLEA, cantor: I, 109,181,182.
 ALEN, María Pilar: II, 45.
 ALFEREZ, Antonia: II, 75.
 ALFONSO "El Magnánimo": II, 20,45.
 ALFONSO X "El Sabio": I, 50. II, 16.
 ALISEDA, Jerónimo y Santos de: I, 37.
 ALMANDOZ, Norberto: I, 83.
 ALONSO, Dámaso: I, 80,92,93,104.
 ALONSO, J. Vicente: I, 41.
 ALONSO CORTÉS, Narciso: I, 88.
 ALVAR, Manuel: I, 18,30,108,111,113,117,129. II, 43.
 ALVAREZ, Vicente: I, 43.
 ALVAREZ AMANDI, Justo: II, 37.
 AMBIELA, Miguel de: II, 32,33.
 ANDIOC, René: I, 90.
 ANDRES, San: I, 31.
 ANGLÉS, Higinio: II, 56,18,45,80.
 ANTONIO ABAID, San: I, 31.
 ANTONIO DE PADUA, San: I, 151.
 AQUINO, Nicolás de: I, 41.
 AQUINO, Santo Tomás de: I, 48,163,176.
 ARAIZ MARTINEZ, Andrés: II, 35,43.
 ARANAZ, Pedro: II, 33,47.
 ARANDA, Luis de: I, 35,37.
 ARCE, Agustín: I, 49.
 ARCO, Ricardo del: I, 136.
 ARJONA, Manuel María: II, 80.
 AROCA, Jesús: II, 19.
 ARTEAGA Y VALDES, Pedro de: I, 58,241,243,244,247,249,250,251,253,335. II, 75,76.
 ARTERO, José: II, 35.
 AUGUSTO, Octavio César: I, 88,151.
 AUSTRIA, Margarita de: I, 40. II, 21.
 BAEHR, Rudolf: I, 111,112.
 BALIUS Y VILA, Jaime: I, 29,284,285,338,339,340. II, 33,47,57,73,79,80,85,191,193.
 BAL Y GAY, Jesús: II, 15.
 BARBIERI, Francisco A.: I, 31,34,73,170,180,182,184,186,187,189,190,191,193,194,196,197,198,199,200,201,202,204,242,243,245,246,248,261,263,265,315,340. II, 13,19,35,46.
 BARECHA, Hermanos: II, 22.
 BARLAN, G.: II, 39.
 BARRAGAN, Matías: I, 40,59. II, 76.
 BARRIO, capellán real: I, 325.
 BARTER, Juan: II, 33.
 BASSO, Alberto: II, 39.
 BAUTISTA, San Juan: I, 64,314,321,323,326,327.
 BENITO Y NUÑEZ, Antero: I, 41,82.
 BEN QUZMAN: I, 124.
 BERGMANN, Hannah: I, 109,196.
 BERMUDEZ DE PEDRAZA, F.: I, 34.
 BERTOS HERRERA, María Pilar: II, 36.
 BLANCO, Francisco: I, 38.
 BLAS, San: I, 27,38.
 BLAS Y SANDOVAL, Agustín de: II, 74.
 BLAS Y SANDOVAL, Alonso de: I, 56,57,58,60,97,131,180,181,183,185,187,188,190,1191,192,194,195,197,198,199,200,201,202,203,205,206,207,208,209,210,212,213,215,217,218,221,223,225,231,233,234,236,238,324,333,334. II, 33,74,75.
 BLAS Y SANDOVAL, hermano de Agustín y Alonso: II, 74.
 BLASCO, Luis: II, 33.
 BLECUA, José M.: I, 83,111,174,186,258.
 BOLIVAR, Baltasar de: I, 38.
 BORJA, San Francisco de: I, 40.
 BOSCAN, Juan: I, 129.
 BOTTE, Bernard: I, 47.
 BOUSONO, Carlos: I, 104.
 BRAVO VILLASANTE, Carmen: I, 18.
 BRITO, Esteban: II, 22.
 CABALLERO, Antonio: I, 60,61,62,63,64,75,266,267,268,269,271,273,275,276,283,289,292,294,296,298,300,302,303,304,328,329,336,337,338,339,340,341,342. II, 7,33,37,77,78,79,85,87,89,150,251,253,277,305,307.

- CABANILLES, Juan: II, 23.
 CABELLO, Maestro: II, 22.
 CABEZON, Antonio de: II, 14.
 CACERES, Pedro de: I, 37.
 CADALSO, José: I, 149.
 CALAHORRA, Pedro de: II, 20.
 CALDERON DE LA BARCA, Pedro: I, 90,91,92,93,305. II, 39.
 CAN DE ROA, Luis: I, 37.
 CANCER, Jerónimo: I, 196.
 CARAZO, Francisco: II, 37.
 CARLOS I (o V): I, 31,52,321. II, 13.
 CARLOS II: II, 22.
 CARLOS III: I, 151. II, 38,45.
 CARLOS IV: II, 45.
 CARO BAROJA, Julio: I, 26.
 CARO Y CUERVO: II, 34.
 CARRERAS LOPEZ, J.J.: II, 45.
 CASANOVAS, Narciso: II, 33.
 CASARES RODICIO, E.: II, 11,12, 3,41.
 CASAS, Fray Bartolomé de las: II, 26.
 CASELLAS, Jaime: II, 33.
 CASOS, Agustín de: I, 63,287,328,339. II, 80,85,279,281.
 CASTAGNINO, Raúl H.: I, 104.
 CASTILLA, Blanca de: I, 151,252.
 CASTILLEJO, Cristóbal de: I, 47,129.
 CASTRO, Adolfo de: I, 149.
 CATALAN DE OCON, Francisco: I, 62,69.
 CATALINA, Santa: I, 31,40.
 CATORICOS, Reyes: I, 15,21,34,47,50,54,180,323. II, 13,14,26.
 CEA, Antonio de: I, 66.
 CEBALLOS, Rodrigo de: I, 53.
 CECILIO, San: I, 35,38,41.
 CEJADOR Y FRAUCA, Julio: I, 27.
 CEREROLS, Joan: II, 22.
 CERVANTES, Miguel de: I, 83,124,136.
 CIFUENTES, Pedro: II, 33.
 CIRENE, Simón de: I, 252.
 CLEMENTE VII: I, 38.
 CLIMENT, José: II, 20,21,23.
 CODES, Manuel de: I, 41.
 COLON, Cristóbal: II, 26.
 COMÉS, Juan B.: I, 29. II, 20,21,23.
 CONTRERAS, Juan A. de: I, 40,343.
 CORRAL, Manuel H. del: I, 38,39.
 CORREA DE ARAUJO, F.: II, 23.
 COSME Y DAMIAN, Santos: I, 40.
 COSSIO, José María de: I, 90.
 COTARELO Y MORI, Emilio: I, 108,150,297,303. II, 15.
 COTES, Ambrosio de: I, 52,53.
 COVARRUBIAS, Sebastián de: I, 211. II, 18.
 COVIAN, Fray Antonio: I, 41.
 COZAR, Luis de: I, 53.
 CRISOSTOMO, San Juan: I, 48.
 CRUZ, Ramón de la: I, 108.
 CRUZ, San Juan de la: I, 39,83,102.
 CRUZ, Sor Juana I. de la: I, 26,29,30,36,75,83,88,113,126.
 CUBILLO DE ARAGON, Alvaro: I, 40.
 CUETO, L. Augusto de: I, 82,88.
 CUEVAS, Cristóbal: I, 20.
 CULLMANN, Oscar: I, 47.
 CHASCA, Edmundo de: I, 136.
 CHÉN, Juan: I, 111.
 CHIODI, Bruno: II, 33.
 DALMAU Y JOVER: I, 47.
 DARBORD, Michel: I, 34.
 DAVID, rey: I, 156,243,309.
 DELGADO LEON, Feliciano: I, 18,27,30,34.
 DELEITO Y PIÑUELA, José: I, 153.
 DEMOCRITO: I, 75,149,151,284. II, 55,219.
 DESDEVISES DU DEZERT: I, 143.
 DIAZ, Gabriel: I, 55,323. II, 74.
 DIAZ BESSON, Gubriel: II, 22.
 DIAZ PLAJA, Fernando: I, 143,295,303.
 DIAZ RENGIFO: I, 25,30,36,126.
 DIEGO, Gerardo: I, 18,19.
 DIEZ BORQUE: I, 252.
 DIORKI: I, 47.
 DOMINGUEZ, Francisco: I, 38.
 DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio: I, 136.
 DURON, Diego: I, 29. II, 22,26.
 DURON, Sebastián: I, 29. II, 22,32.
 EFREN, San: I, 49.
 EGERTIA, monja: I, 48,49.
 EGIDO, Aurora: I, 39.
 EIJAM, Samuel: I, 50.
 ELIAS, profeta: I, 265.
 ENCINA, Juan del: I, 18. II, 15,16.
 ENRIQUEZ FLOREZ: II, 24.
 ENRIQUEZ GOMEZ: I, 149.
 ESCOBEDO, B. de: I, 29.
 ESLAVA, Hilarión: II, 47.
 ESPINEL, Vicente: I, 252.
 ESPONA, Maestro: I, 342.
 ESQUIVEL, Fernando: I, 55.
 EUCLIDES: I, 146,151.
 EVA: I, 74,154,181,211,216,282,309.
 EVANGELISTA, San Juan: I, 31,230,324,326,329.
 EXIMENO, Antonio: II, 38,40.
 FEUOO Y MONTENEGRO, Fray B.J.: I, 39,88,142,143,303.
 II, 31,38,39,40.
 FELIPE "El Hermoso": II, 13.
 FELIPE II: I, 34. II, 11,13,14,18,19,26.
 FELIPE III: II, 13,21,22.
 FELIPE IV: I, 323. II, 18.
 FELIPE V: II, 32,39.
 FELIX, San: I, 31.
 FERNANDEZ, L., impresor: I, 38.
 FERNANDEZ, Lucas: I, 18.
 FERNANDEZ, Segundo: I, 322,323.
 FERNANDEZ DE MADRID, Alonso: I, 35.
 FERNANDEZ MANZANO, Reynaldo: I, 20.
 FERNANDEZ MONTESINOS, José: I, 124,136.
 FERNANDEZ Y AVILA, Gaspar: I, 41.

FERNANDO I^o San: I, 38,40.
FERNANDO "El Católico": I, 21,35,47,142,151. II, 13,20.
FERNANDO VI: I, 62,69,326. II, 76.
FERNANDO VII: II, 45.
FÉRREIRA, Manuel: I, 57,324. II, 75.
FERRERAS, Maestro: I, 61,269,270,274,277,286,337,338,339.
II, 49,78,79,85,106,107,109.
FIGUEROA, Bernardino de: I, 51. II, 46,73.
FIGUEROA, canónigo: I, 36,37.
FLECHA "El Viejo", Mateo: I, 29. II, 18.
FRANCES DE IRIBARREN, Juan: II, 33.
FRANCISCO DE ASIS. San: I, 31,49.
FRENK ALATORRE, Margit: I, 25.
FUENTE, Vicente de la: II, 39.
FUENTES, Pascual: II, 33.
FURIO, Pedro: I, 60,325. II, 33,35,76.

GABRIELI, Giovanni: II, 25.
GALAN, Cristóbal: II, 22.
GALLARDO, Bartolomé José: I, 27.
GALLEGO GALLEGU, Antonio: II, 38.
GALLEGO BURIN, Antonio: I, 38,39.
GALLEGO MORELL, Antonio: I, 38,39,41.
GALLEGO ROCA, F. Javier: I, 38.
GARAY, Luis de: I, 38.
GARCIA "El Españolito", F. Javier: II, 45,47.
GARCIA, Joaquín: II, 34.
GARCIA, V.: II, 16.
GARCIA DE ENTERRIA, María Cruz: I, 26.
GARCIA DE LA CONCHA, Víctor: I, 39.
GARCIA FRAILE, Dámaso: II, 78.
GARCIA GARCIA, Juan Alfonso: I, 20.
GARCIA GOMEZ, Emilio: I, 124.
GARCIA LORCA, Federico: I, 108.
GARCIA MONTERO SOLANO, Francisco: I, 56,57,171,172,
173,175,176,177,178,333. II, 74.
GARCIA NIETO, José: I, 19.
GARCIA PAVON, Francisco: I, 109.
GARGALLO, José Ramón: II, 33.
GARRIDO ATIENZA, Manuel: I, 34.
GATTI, Francisco: I, 109.
GERTRUDIS, María: II, 150.
GILBERTO, obispo: I, 49.
GIL DE ZAMORA, Fray Juan: I, 49,50.
GLENDINNING, Nigel: I, 90,149.
GOLIAT, gigante: I, 156.
GOMEZ MONTERO, Rafael: I, 142.
GONGORA, Juan Pedro de: I, 61,301. II, 78.
GONGORA, Luis de: I, 18,26,29,74,83,88,89,90,93,108,137,
138,162,174,189,198,212,235,315.
GONZALEZ OLMEDO, Félix: I, 35.
GONZALEZ RUIZ, Nicolás: I, 91,172.
GRACIAN, Baltasar: I, 305.
GUERRERO, Francisco de: I, 28,52. II, 16,17.
GUITARTE, Juan: I, 60. II, 77.

HARKENS, Fernando: II, 33.
HENRIQUEZ DE JORQUERA: I, 35,38.
HENRIQUEZ HUREÑA, Pedro: I, 88.

HERACLITO: I, 75,149,151,284,285. II, 55,219.
HERNANDEZ, Pelayo H.: I, 104.
HERODES, rey: I, 74,90,148,151,161,184,195,212,222,275,
299,305,309,315. II, 106.
HERRERO GARCIA, Miguel: I, 16,88,136.
HESS, R.: I, 136.
HESSE, José: I, 108.
HIDALGO, Juan: II, 39.
HUESCAR, Pedro de: II, 22.

IRIARTE, Tomás de: I, 123. II, 35.
IRIZAR, Miguel de: II, 26,27.
ISAAC, patriarca: I, 156.
ISABEL "La Católica": I, 21,47,142,151. II, 13.
ISAIAS, profeta: I, 155.
ISCARIOTE, Judas: I, 107,149,305.
ISIDORO, San: I, 49.
ISIDRO, San: I, 31.

JACOB, patriarca: I, 156,246,339,348.
JAMMES, Robert: I, 89,138,174,212,235.
JERONIMO, San: I, 34,40.
JIMENEZ DE CISNEROS, Francisco: I, 34.
JONES, R.O.: II, 15.
JOVELLANOS, M. Gaspar de: I, 95,303.
JUAREZ, Alfonso: II, 22.
JULIAN, San: I, 31.
JUNCA, Francisco: II, 33.
JUNCO, Alfonso: I, 88.

KENION DE PASCUAL, B.: II, 32.

LADRON DE GUEVARA, Antonio: II, 33.
LANG, P. Henry: II, 12,25.
LAPESA, Rafael: I, 76,104.
LAZARO CARRETER, Fernando: I, 76,83.
LE BORDAYS, Christiane: II, 14,31.
LEDESMA, Alonso de: I, 94.
LEE, Carolyn R.: II, 15.
LE GENTIL, Pierre: I, 25.
LE GUERN, Michel: I, 104.
LENAR Y FONTE, P. Cayetano: I, 41.
LEON, Fray Luis de: I, 101,155.
LEON TELLO, F. José: II, 36.
LEYTAA (LEYTÓN) DE AVILES, Manuel: I, 53,55,56,322,
323. II, 73.
LIMA, San Juan de: I, 209.
LISTA, Alberto: I, 18.
LITERES, padre e hijo: II, 32.
LOPEZ, Fray Miguel: II, 33.
LOPEZ, Melchor: II, 33,34.
LOPEZ, Valerio: I, 63,64. II, 80.
LOPEZ CALO, José: I, 14,15,20,35,37,40,53,56,65,170,270,
311,313. II, 13,21,23,25,26,27,33,39,40,41,42,45,58,
167,347,461,463.

- LOPEZ DE GUEVARA, Gregorio: I, 38.
 LOPEZ GRIGERA, María Luisa: I, 305.
 LOPEZ HIDALGO, Antonio: I, 40,66.
 LOPEZ LUACES, Victoria: I, 81.
 LORING, Salvador: I, 89.
 LUIS, Leopoldo de: I, 18.
 LUJAN, Antonio: I, 64,65,290,317,329,339,340,341,342. II, 46,56,58,62,77,79,81,85,277,319,321,347,349,351,391,393,405.
 LUJAN, José: II, 81.
 LUJAN, Rafael: II, 81.
 LUNA, Francisco de: I, 323.
- LLORDEN, Andrés: II, 77.
 LLORENS, José María: II, 17,24,41,46.
- MAGDALENA, María: I, 276.
 MAHOMA: I, 138,151,235,315.
 MAULLO, Adolfo: I, 18.
 MANRIQUE, Gómez: I, 18,86,110.
 MARAVALL, J. Antonio: I, 83.
 MARCH, Juan: I, 90.
 MARCO, Joaquín: I, 26.
 MARCOS, San: II, 25.
 MARIN LOPEZ, Nicolás: I, 20,41.
 MARIN OCBTE, Antonio: I, 35.
 MARQUES, Fray Juan: II, 22.
 MARTI, María: I, 25.
 MARTIN, A.: I, 143.
 MARTIN, Juan: II, 33.
 MARTIN, San: I, 31.
 MARTIN ALONSO: I, 104.
 MARTIN DE RIQUER: II, 18.
 MARTIN DE RISCOS, Juan: I, 53.
 MARTIN LOPEZ, Francisco: I, 59.
 MARTIN MORENO, Antonio: II, 22,31,32,38,39,42,56,80.
 MARTIN TRIANA, José María: II, 15.
 MARTINEZ, Alfonso: I, 61,337,342. II, 29,79.
 MARTINEZ, Gloria: I, 31,37.
 MARTINEZ, Juan: I, 59,163,219,255,256,257,259,261,262,264,325,335,336. II, 76,77.
 MARTINEZ, Miguel: I, 37.
 MARTINEZ ALBIACH, Alfredo: I, 153.
 MARTINEZ DE LA ROSA, Francisco: I, 41.
 MARTINEZ ROBLEDO, Mariano: I, 41.
 MATEO, Julián: I, 38.
 MELENDEZ VALDES: I, 90,94.
 MENA, Alonso de: I, 39,40.
 MENA, Hugo de: I, 21,34.
 MENDEZ PLANCARTE, A.: I, 36,75.
 MENENDEZ PELAYO, M.: I, 50.
 MENENDEZ PIDAL, Ramón: I, 25.
 MERINO DE SIGUENZA, Simón: I, 56. II, 74.
 MERLO, Juan Carlos: I, 36.
 MESA, Mariano de: II, 81.
 MICIERES, Tomás: II, 22,23.
 MICO BUCHON, J.L.: I, 101,104.
 MICHAELIS DE VASCONCELOS, C.: I, 84.
- MIGUEL, San: I, 40.
 MIRA DE AMEZCUA, Antonio: I, 40.
 MIRANDA Y ABADIA, Juan: I, 61,63,306,328,338,342. II, 79.
 MIR Y LLUSSA, José: II, 33.
 MISON, Luis: II, 43,44.
 MITJANA, Rafael: II, 15.
 MOISES, patriarca: I, 156.
 MOLINA, Tirso de: I, 276.
 MONTENEGRO, Colección: I, 34,39,170.
 MONTENEGRO, P. Jesús de: I, 40.
 MONTERO, Lázaro: I, 18.
 MONTESINO, Fray Ambrosio de: I, 18,92,93.
 MONTOYA, capellán real: I, 329.
 MORALES, Cristóbal de: I, 28. II, 14.
 MORATILLA, Francisco de: II, 33.
 MORENO, Nicolás: I, 38,66,317.
 MORENO, S.: I, 39.
 MORERA, Francisco: II, 33.
 MOZART, W. Amadeus: II, 47.
 MUELAS, Federico: I, 18,19.
 MUÑOZ, J. Lorenzo: II, 33.
 MUÑOZ, músico bajonista: I, 54,322.
 MURATORI, Luis A.: I, 93.
 MURCIANO, Antonio y Carlos: I, 19.
- NABUCODONOSOR, rey: I, 106,155.
 NARVAEZ, Luis de: II, 14.
 NASSARRE, Pablo: II, 24,25,26.
 NAVARRO, Antonio: I, 38,39,57,58,226,228,229,334. II, 33,75.
 NAVARRO TOMAS, T.: I, 36,107,112,119,246.
 NEBRA, José de: II, 32,33.
 NERON: I, 151,309.
 NICOLAS, San: I, 31,41.
 NOE, patriarca: I, 160.
- OCHOA, Francisco de: I, 38,66.
 OLSCHKI, Leo S.: II, 15.
 ORIGENES: I, 48.
 OROZCO DIAZ, Emilio: I, 15,20,39,40,50,81,83,89. II, 63.
 ORTEGA, Juan de: I, 37,40.
 ORTELL, A. Teodoro: II, 22.
 OTAÑO, Nemesio: II, 19.
 OTERO, Francisco: II, 38.
- PAEZ, Juan: II, 34.
 PALANCAR, Antonio: I, 343.
 PALESTRINA: II, 47.
 PALISCA, Claude: II, 15.
 PALOMARES, Juan: I, 38.
 PANTOJA, Vicente: II, 33.
 PASCUAL, Francisco: II, 33.
 PASCUAL BAILON, San: I, 50.
 PASTRANA, Pedro Luis: I, 56,323. II, 74.
 PAZ, Octavio: I, 36.
 PEDRO, San: I, 31,48.

PELAGIO, arcediano de Tarazona: I, 49.
 PELLAYO, don: I, 17.
 PEMAN, José María: I, 18.
 PEÑALOSA, Tomás de: I, 29,38,313.
 PERALTA, Bernardo: II, 22.
 PERDOMO ESCOBAR, Juan I.: II, 34.
 PERELADA, Felipe J. de: I, 41.
 PEREZ, Florentino: I, 47.
 PEREZ, Pedro: I, 322.
 PEREZ BUENO, Mariano: I, 41.
 PEREZ DE MORADILLA, G.: I, 56,323. II, 74.
 PEREZ DE SOTO, Antonio: I, 69.
 PEREZ DE URBEL, Justo: I, 49.
 PEREZ GOMEZ, Antonio: I, 34.
 PFANDL, Ludwig: I, 152.
 PIEDRA, Joaquín: II, 20.
 PILATO, Poncio: I, 161,222.
 PLAZA, canónigo: I, 36.
 POLINSKI, Ramón: II, 19.
 PONTAC, Diego: II, 22.
 PONS, José: II, 47.
 POPE, Isabel: II, 14,15,16,17.
 PORCEL Y SOLABLANCA, A.: I, 39,40,41,81.
 PORRUA, José: I, 104.
 PORTERO, Gregorio: I, 38. II, 33.
 PORTUGAL, Isabel de: II, 13.
 PORTUGAL, Juana de: I, 31.
 PRADES, José: II, 33.
 PRUDENCIO, M. Aurelio: I, 17,49.
 PRUDENCIO, San: I, 49.
 PUERTA, José de la: I, 39,66,165,219.
 PUERTA, Juan de la: I, 39.
 PUJOL, José: II, 29,33.
 PUJOL, Juan Pablo: II, 22,29.
 PUJOL, Padre David: II, 22.

 QUEROL GAVALDA, M.: II, 15,16,25,26.
 QUEVEDO, Francisco de: I, 29,30,81,83,88,94,148,149,152,
 186,248,252,258,297,299,305,316.
 QUINTANAL, Inmaculada: II, 34.
 QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis: I, 108.

 RABASSA, Pedro: II, 33.
 RADA, Martín J. de la: II, 40.
 RAMIREZ, Francisco: I, 322.
 RAMIREZ DE LUCAS, Juan: I, 19,49.
 REDONDO, Esteban: I, 61,275,278,280,282,307,308,328,337,
 338,342. II, 33,56,58,63,64,69,78,79,85,125,127,151,
 153,169,171.
 REESE, Gustave: II, 15.
 REINOSA, Rodrigo de: I, 90.
 REYES, Manuel: I, 19.
 RIBERA (o RIVERA), Pedro: I, 60. II, 76.
 RIPOLLES, Vicens: II, 33.
 RISCO, Juan: I, 89.
 ROBLEDO, Luis: II, 21,22.
 RODRIGUEZ, Juan: I, 41.
 RODRIGUEZ ACOSTA, Fundación: I, 15,28,38.
 RODRIGUEZ DE ARDILLA, Pedro: I, 37,40,53. II, 73.
 RODRIGUEZ DE HITA, Antonio: I, 29,342. II, 33,57,58,73,
 79,80,85,407,409.
 RODRIGUEZ MOÑINO, Antonio: I, 26.
 RODRIGO, rey don: I, 151.
 ROGIER, Felipe: II, 26.
 ROMERO, Fray Dionisio: II, 22.
 ROMERO, Fray Juan: II, 22.
 ROMERO, Mateo (Mtro. Capitán): I, 29. II, 22.
 ROMERO, Pedro: I, 322.
 ROSALES, Luis: I, 19,214.
 ROSELL, Cayetano: I, 108.
 ROSELL, Juan: II, 33.
 ROSSINI: II, 47.
 RUANO, Cándido José: II, 33.
 RUBIO, Samuel: II, 13,16,17,20,33,41,43,77.
 RUEDA, capellán real: I, 54.
 RUEDA, Lope de: I, 36.
 RUIMONTE, Pedro de: II, 20,21.
 RUIZ DE LA VEGA, Domingo M.: I, 41.

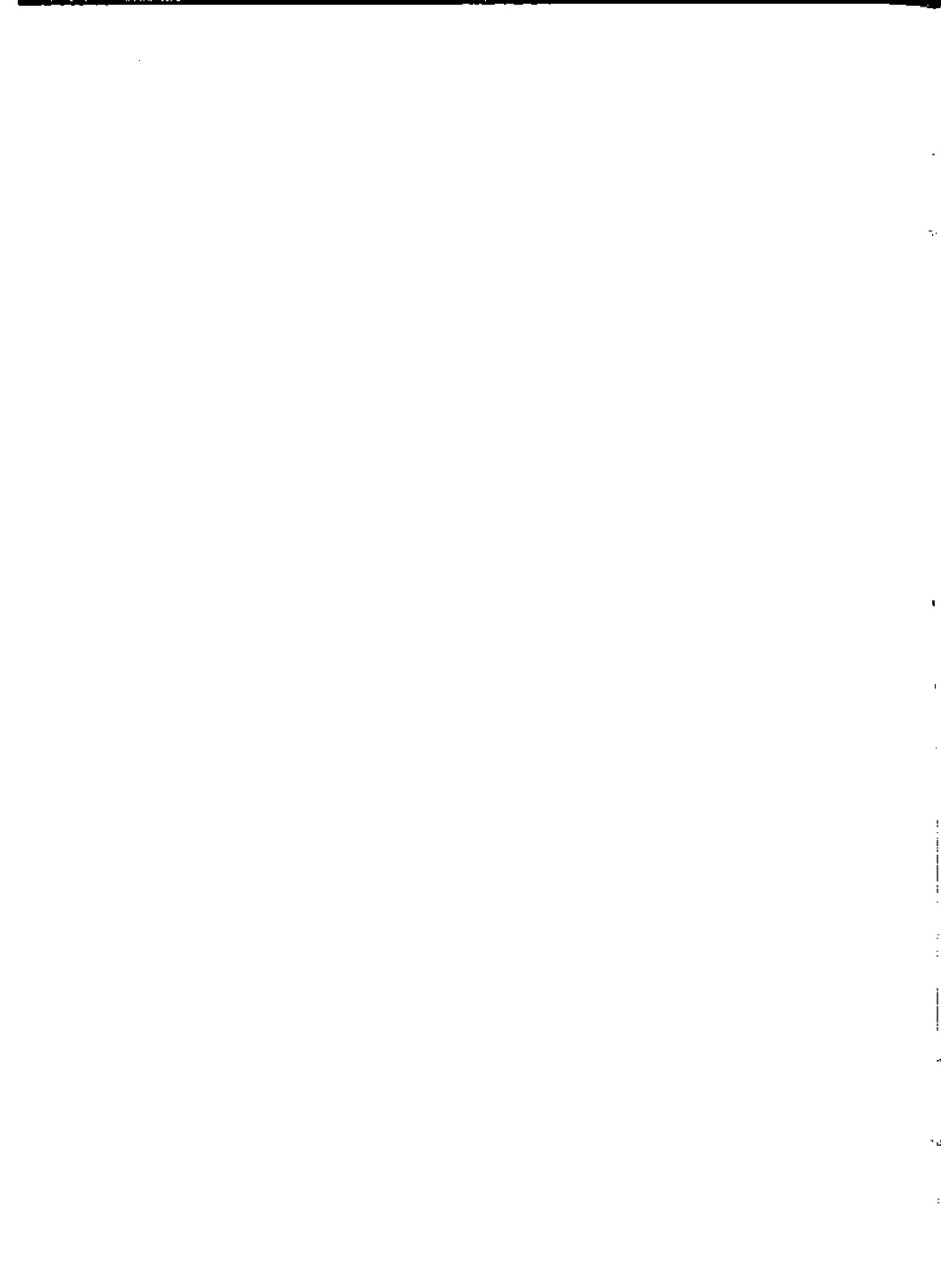
 SABAT DE RIVERS, Georgina: I, 36.
 SABLONARA, Claudio de la: II, 19.
 SAINT AMOUR, Mary Paulina: I, 25.
 SALA, Jaime: I, 50.
 SALAZAR, Adolfo: II, 11.
 SALAZAR CHACON, Emilio: I, 20.
 SALDONI, Baltasar: II, 80.
 SALINAS, Pedro: I, 90,94,95.
 SALOMON, Noel: I, 146.
 SALOMON, rey: I, 277.
 SAMSON, Joseph: II, 37.
 SANCHA, Antonio de: I, 93.
 SANCHA, Justo: I, 18.
 SANCHEZ, Andrés: I, 39,66,131.
 SANCHEZ, Nicolás Antonio: I, 38.
 SANCHEZ DE AREVALO, Ruy: II, 13.
 SANCHEZ MESA, Domingo: I, 20.
 SANCHEZ MESA, Mariano: I, 64.
 SANCHEZ ROJAS PEÑA, Esteban: I, 41.
 SANCHEZ ROMERALO, Antonio: I, 124.
 SANCHO IV: I, 50.
 SANCHO DE MOLINA, Vicente: II, 33.
 SANGENIS, Ramón: I, 18.
 SAN JERONIMO, Sor Ana de: I, 41.
 SANSON: I, 156.
 SANTAELLA, cantor: I, 109,181,182.
 SANTIAGO, apóstol: I, 323.
 SANTOS, José Luis: I, 19.
 SANTURDE, cantor: I, 109,181,182.
 SANZ, Francisco: II, 33.
 SANZ Y DIAZ, José: I, 17.
 SARRABAL DE MILAN: I, 145,146.
 SATURIO, anacoreta: I, 49.
 SAYAS, J. Francisco de: II, 40.
 SCOTTI, Anibal: II, 39.
 SCHNEIDER, Hans: II, 19.
 SEMPERE Y GUARINOS, Juan: I, 93.
 SIEMENS HERNANDEZ, L.: II, 22,26,34.
 SIGÜENZA, Fray José de: I, 34.

- SILVESTRE, Gregorio: I, 29,37,40.
 SOLAR QUINTES, N.A.: II, 22.
 SOLER, Fray Antonio: II, 16,22,33,41,43.
 SOLER, Francisco: I, 342. II, 79.
 SORIA ORTEGA, Andrés: I, 20,136.
 SORIANO, Antonio: I, 39.
 SOTO DE ROJAS: I, 39,40.
 STEVENSON, Robert: II, 27,34.
 SUBIRA, José: I, 108,135. II, 14,22,39,43,46,47.
 SUNAMITIS: I, 339,347.
- TALAVERA, Fray Hernando: I, 34,35,37,40,65.
 TEJEDA, Alonso de: I, 56.
 TEJERIZO ROBLES, G.: I, 12,14.
 TERESA, Santa: I, 31,39.
 TERNI, Clemente: II, 15.
 TIMONEDA, Juan de: I, 172.
 TORRE, José de la: I, 58,131,239,240,335. II, 75.
 TORRE, Lola de la: II, 22.
 TORRENS, Jaime: II, 33.
 TORREPALMA, conde de: I, 41.
 TORRES, Andrés de: I, 57. II, 74.
 TORRES MARTÍNEZ BRAVO, José: II, 32.
 TORRES NAHARRO, Bartolomé: I, 136.
 TORRES VELA, Javier: I, 12.
 TORRES VILLARROEL, Diego de: I, 26,94,108,123,145,148.
 TORRIDOS, Diego de: II, 22.
 TORRUBIA, Antonio de: I, 38.
 TRILLO, Juan: II, 34.
 TRILLO Y FIGUEROA, Francisco de: I, 40.
- VALBUENA PRAT, Angel: I, 18,252.
 VALDIVIESO, José de: I, 18,83,94.
 VALENCIA, Fray Vicente de: I, 40. II, 80.
 VALERA, Juan: I, 82.
 VALLADAR, Francisco de Paula: II, 80,81.
 VALLE, Adriano del: I, 18.
 VALLE, Manuel del (los dñs): II, 22.
 VALLS, Francisco: I, 29. II, 31,33,42,56.
 VARGAS, Urbán de: II, 22.
 VARGAS MACHUCA, Antonio: I, 56. II, 74.
 VASQUEZ, Juan: II, 16.
 VEGA, Damián de: I, 93.
 VEGA, Garcilaso de la: I, 83,129.
 VEGA, Lope de: I, 18,83,92,93,136,138,146,174,252.
 VEGA, Rafael de la: I, 136.
 VERES D'OCÓN, E.: I, 136.
 VERGARA, Matías de: I, 324.
 VICENS VIVES, J.: I, 144,146.
 VICENTE, Gil: I, 18,90,110,136,240.
 VICO, José María: I, 19.
 VICTORIA, Tomás Luis de: I, 28. II, 22.
 VILA DE FORN, Celestino: I, 343.
 VILLANUEVA, Carlos: II, 34.
 VILLAVIEJA, Mateo: II, 33.
 VIOLA, Anselmo: II, 33.
- WEBER DE KURLAIT, Frida: I, 136.
 WELFK Y BARREN: I, 104.
 WOLF, J.: II, 80.
- YANGUAS, Francisco Antonio: II, 33.
- ZAMEZA Y ELIZALDE, José: I, 342. II, 33,80,347.
- URRACA, doña: I, 151,252.

II. INDICE DE LAMINAS INCLUIDAS EN LOS DOS VOLUMENES



Portada del libro <i>Traslado de las Constituciones de la Capilla Real de Granada</i> . Año de 1583	I, 21
Portada del libro <i>Constituciones de la Capilla Real de Granada</i> . Año de 1632	I, 43
Portada del libro <i>Constituciones... aprobadas por Fernando VI</i> . Año de 1758	I, 69
Portada del pliego impreso con las <i>Letras de los villancicos</i> para la Navidad de 1720...	I, 97
Portada del pliego impreso con las <i>Letras de los villancicos</i> compuestos por J. de la Torre. Sin fecha	I, 131
Portada del pliego impreso con las <i>Letras de los villancicos</i> para la Navidad de 1745...	I, 165
Portada del pliego impreso con las <i>Letras de los villancicos</i> para la Navidad de 1750...	I, 219
Portada del pliego impreso con las <i>Letras de los villancicos</i> para la Navidad de 1793...	I, 271
Portada del pliego impreso con las <i>Letras de los villancicos</i> para la Navidad de 1818...	I, 317
Portada manuscrita original del villancico de Antonio Caballero "Pascual, romance ha de haber"	II, 7
Portada manuscrita original del villancico de Alfonso Martínez "A marchar, sabios Reyes"	II, 29
Portada manuscrita original del villancico de Ferreras "Precioso Niño mío"	II, 49
Portada manuscrita original del villancico de Esteban Redondo "Vamos, pastores"	II, 69
Portada manuscrita original del villancico de Antonio Caballero "Vaya de tonadilla"	II, 87
Portada manuscrita original del villancico de Ferreras "Silencio, pasito"	II, 107
Portada manuscrita original del villancico de Esteban Redondo "Una alegre gitanilla"	II, 125
Portada manuscrita original del villancico de Esteban Redondo "Hele, hele, hata"	II, 151
Portada manuscrita original del villancico de Esteban Redondo "Pastores, a las cabañas"	II, 169
Portada manuscrita original del villancico de Jaime Balius "Ahora llegan dos pastores"	II, 191
Portada manuscrita original del villancico anónimo "Descansa, Dueño mío"	II, 221
Portada no original del villancico de Antonio Caballero "Del monte bajan"	II, 251
Portada manuscrita original del villancico de Agustín de Casas "Yo vengo esaforado"	II, 279
Portada manuscrita original del villancico de Antonio Caballero "Una zagala graciosa"	II, 305
Portada no original del villancico de Antonio Luján "Ay, Jesús"	II, 319
Portada no original del villancico de Antonio Luján "Para divertir al Niño"	II, 349
Portada no original del villancico de Antonio Luján "Dinos, mi vida"	II, 391
Portada manuscrita original del villancico de Antonio Rodríguez de Hita "Oye, pues, divino Amor"	II, 407
Portada no original del villancico anónimo "A Belén han venido"	II, 427
Portada del trabajo de J. López Caló <i>El Archivo de música de la Capilla Real de Granada</i>	II, 463



III. INDICE GENERAL DEL VOLUMEN II





CARACTERES GENERALES DE LA MUSICA EN LOS VILLANCICOS ECLESIASTICOS DESDE EL RENACIMIENTO HASTA EL SIGLO XIX	9
I. LA MUSICA ECLESIASTICA DE ESPAÑA EN EL RENACIMIENTO Y SU CARACTER ESENCIALMENTE POLIFONICO	11
Breve noticia sobre las Reales Capillas de Música en la España renacentista	12
Algunas notas sobre la música del villancico polifónico del Renacimiento	14
II. CARACTERES MUSICALES DE LOS VILLANCICOS BARROCOS:	
El villancico eclesiástico en el siglo XVII	19
III. ALGUNOS CARACTERES DE LA MUSICA ECLESIASTICA EN EL SIGLO XVIII ESPAÑOL	31
Las oposiciones al Magisterio de Capilla	34
Los colegios de niños-cantores y otros aspectos históricos.....	36
Los caracteres musicales de los villancicos en el siglo XVIII.....	38
IV. EL SIGLO XIX: EL OCASO DEL VILLANCICO BARROCO	44
CARACTERES MUSICALES DE LOS VILLANCICOS BARROCOS NAVIDEÑOS EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA	51
1. Las voces	53
2. Los instrumentos	56
3. Tonalidades, tempos, maticos	58
4. Lo culto y lo popular: Relaciones mutuas	59
CRONOLOGIA Y BREVE NOTICIA BIOGRAFICA DE LOS COMPOSITORES DE VILLANCICOS EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA	71
PARTITURAS	83
Nota preliminar	85
1. "Vaya de tonadilla", de Antonio CABALLERO. 1760	87
2. "Silencio, pasito", del Maestro FERRERAS. 1776	107
3. "Una alegre gitanilla", de Esteban REDONDO. 1781	125
4. "Hele, hele, hala", de Esteban REDONDO. 1782	151
5. "Pastores, a las cabañas", de Esteban REDONDO, 1785	169
6. "Ahora llegan dos pastores", de Jaime BALIUS. 1793	191
7. "Descansa, Dueño mio", sin nombre de autor 1797	221
8. "Del monte bajan", de Antonio CABALLERO. 1802	251
9. "Yo vengo esaforao", de Agustín de CASOS. 1805	279
10. "Una zagala graciosa", de Antonio CABALLERO. Sin fecha	305
11. "Ay, Jesús", de Antonio LUJAN. 1818	319
12. "Para divertir al Niño", de Antonio LUJAN. 1818	349
13. "Dinos, mi vida", de Antonio LUJAN. Sin fecha	391
14. "Oye, pues, divino Amor", de A. RODRIGUEZ DE HITA. Sin fecha	407
15. "A Belén han venido", anónimo y sin fecha	427
BIBLIOGRAFIA	465
NOTAS CRITICAS A LAS PARTITURAS	479
I. Índice onomástico de los dos volúmenes	481
II. Índice de láminas de los dos volúmenes	489
III. Índice general del volumen II	493