



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

MÚSICA VOCAL DE COMPOSITORES DE LA CAPILLA REAL DE MADRID DEL
SIGLO XVIII CONSERVADA EN ARCHIVOS DE MÉXICO: RELACIÓN,
TRANSCRIPCIÓN, ANÁLISIS Y HERRAMIENTAS PARA LA INTERPRETACIÓN
DE UNA SELECCIÓN DE OBRAS

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN MÚSICA (Interpretación)

PRESENTA

PAOLA DANAE GUTIÉRREZ CANDIA

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DRA. BÁRBARA PÉREZ RUIZ (CENIDIM-INBAL)

DRA. MARÍA DÍEZ-CANEDO FLORES (FACULTAD DE MÚSICA-UNAM)

DR. JOSÉ SIERRA PÉREZ (REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
DE MADRID)

CIUDAD DE MÉXICO. Enero 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Investigación auspiciada por el Programa Nacional de Calidad dentro del programa de Becas Nacionales del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

AGRADECIMIENTOS

En estas líneas deseo expresar mi sincero agradecimiento a las instituciones y al personal académico y administrativo que aportaron su apoyo para la realización de este trabajo.

En primer lugar, expreso mi agradecimiento a la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México por haberme brindado las condiciones académicas necesarias para la realización de este trabajo y al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías, por haberme otorgado una beca para realizar mis estudios de doctorado.

Muy especialmente, a mi tutora principal y directora de tesis, la Dra. Bárbara Pérez Ruiz, por estar atenta de todos los aspectos relacionados con mi investigación y por la generosidad con la que me brindó sus conocimientos para consolidar este trabajo. Su guía fue fundamental para construir los conceptos de este trabajo y, además, fue pieza clave en mi formación y crecimiento académico y profesional.

A la Dra. María Díez-Canedo, quien, con su experiencia y conocimiento en los ámbitos académico e interpretativo, me ayudó a reflexionar de manera más profunda en cada aspecto de mi tesis y a llevarla a buen término.

Al Dr. José Sierra Pérez, por la generosidad con la que ha sabido compartirme sus valiosos conocimientos y por transmitirme su profundo amor por la investigación. Su guía ha sido invaluable en mi formación y mi crecimiento como académica, artista y, sobre todo, como persona.

A mi querida Mtra. Marta Almajano, quien ha sido pieza fundamental en mi desarrollo como intérprete de música antigua, y con su paciencia y amor por el arte, la investigación y la docencia, me ha inspirado a seguir sus pasos.

Al Dr. Enrique Fernando Nava López, por haberme otorgado su tiempo y sus conocimientos en filología y lingüística, que han sido esenciales para el desarrollo de una parte muy importante de mi trabajo.

Al Dr. Armando Sandoval Pierres, por haber aceptado unirse a este trabajo y por sus valiosos comentarios, los cuales me ayudaron a terminar de dar forma a mi trabajo de investigación.

A la Dra. Eunice Padilla, por haberme facilitado fuentes indispensables para el desarrollo de mi investigación, por haberme permitido poner en práctica una parte muy importante de mi trabajo con los becarios de la Academia de Música Antigua de la UNAM, de la cual es Directora Artística, y porque día a día contribuye a mi crecimiento profesional en el campo de la docencia y la interpretación.

Al Mtro. Javier Artigas Pina, quien compartió conmigo importantes fuentes documentales y me brindó asesoría en múltiples ocasiones.

Al Mtro. Edgar Alejandro Calderón Alcántar, por haberme facilitado documentos indispensables para mi investigación y por su apoyo para difundir mi trabajo académico e interpretativo.

Al Mtro. Javier Caballero Ros, por su invaluable apoyo moral en momentos difíciles, y por estar siempre atento para darme su incondicional apoyo en momentos clave del desarrollo de mi investigación doctoral. También le agradezco por haberme dado la posibilidad de presentar en dos festivales europeos, parte de las obras que transcribí y edité.

Al Mtro. Joaquín Sergio Cerrillo Becerra, por su invaluable amistad, por haberme facilitado el camino para conseguir varios impresos y manuscritos que transcribí en mi tesis, y porque sus conocimientos, plasmados en diversos escritos académicos, han sido imprescindibles en el desarrollo de mi investigación.

A mis padres, a Jorge y a Sergio, por ser mi mayor soporte y eje fundamental de mi existencia.

RESUMEN

En México, el interés por las obras musicales del periodo novohispano surgió de manera tardía en comparación con la diacronía europea. Esto, ha traído como consecuencia el avance lento en la catalogación de los documentos resguardados en los archivos existentes en el país. No obstante, la proliferación de trabajos de investigación, publicaciones y agrupaciones musicales mexicanas en los últimos veinte años es muestra del creciente interés por la interpretación de la música antigua en la vertiente históricamente informada. Pero el estudio y la interpretación de la música religiosa del periodo novohispano se ha centrado principalmente en la producción de los maestros de capilla que vivieron en México y por esta razón, muchas de las obras de compositores europeos localizadas en este país no han sido transcritas ni difundidas. Algunas de esas obras fueron compuestas por músicos que pertenecieron a la Capilla Real de Madrid. Todo esto ha contribuido a la escasa familiarización de los intérpretes con estos repertorios y con los elementos que deben considerar al hacer propuestas interpretativas apegadas a las prácticas de la época en que la música fue compuesta. Por lo anteriormente expuesto, en la presente investigación se han seguido tres líneas de acción: 1) La elaboración de una relación de obras de dichos compositores de la Capilla Real de Madrid del siglo XVIII conservadas en distintos archivos musicales de México. 2) La transcripción y edición crítica de siete composiciones seleccionadas entre la relación de obras. 3) La elaboración de apartados con diversas consideraciones para favorecer la comprensión, por parte del intérprete, de las siete obras seleccionadas, transcritas y editadas, con el objetivo final de interpretar y difundir dicho repertorio. Es importante destacar que las obras localizadas en catálogos de archivos históricos de México, no fueron localizadas en otros catálogos de archivos latinoamericanos ni peninsulares. Esto sugiere que muchas de las fuentes documentales musicales conservadas en México, probablemente son ejemplares únicos. Finalmente, este trabajo de transcripción y edición de las obras musicales seleccionadas, junto con las aportaciones complementarias de tipo documental y hermenéutico, pueden ser el punto de partida para continuar con la recuperación e interpretación de obras de alta relevancia histórica.

ÍNDICE

ABREVIATURAS

INTRODUCCIÓN	1
1. LAS VICISITUDES DE LA CAPILLA REAL DE MADRID DURANTE EL SIGLO XVIII Y SUS REPERCUSIONES EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL	12
2. OBRAS VOCALES DE COMPOSITORES DE LA CAPILLA REAL DE MADRID DEL SIGLO XVIII CONSERVADAS EN ARCHIVOS DE MÉXICO	21
2.1. José de Torres.	35
2.2. José de Nebra.	38
2.3. Francisco Courcelle.	42
2.4. Vicente Adán.	45
3. SELECCIÓN DE OBRAS Y CRITERIOS GENERALES DE TRANSCRIPCIÓN	47
4. DESCRIPCIÓN DE LAS FUENTES Y CRÍTICA DE LA EDICIÓN	59
4.1. Obras de José De Torres (1670 – 1738)	60
4.2. Obras de José de Nebra (1702 – 1768)	78
5. CONSIDERACIONES PARA EL INTÉRPRETE	83
5.1. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). Villancico.	85
5.1.1. Análisis del texto poético y el discurso musical.	87
5.2. <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). Villancico.	94
5.2.1. Análisis de los textos poéticos.	97
5.2.2. El discurso musical de <i>Si el espíritu divino</i> .	103
5.3. <i>Al cielo, al establo</i> (José de Nebra). Pastorela.	112
5.4. <i>Al cándido velo</i> (José de Torres). Villancico.	115
5.4.1. Análisis del texto poético.	116
5.4.2. El discurso musical de <i>Al cándido velo</i>	126
5.5. <i>Matizadas flores</i> (José de Torres). Villancico.	131
5.5.1. Análisis del texto poético.	136
5.5.2. El discurso musical de <i>Matizadas flores</i> .	140

5.6.	<i>Alarma, discurso</i> (José de Nebra). Villancico.	142
5.6.1.	Análisis del texto poético.	144
5.6.2.	El discurso musical de <i>Alarma, discurso</i> .	150
5.7.	<i>Luz de las luces</i> (José de Torres). Tono divino.	155
5.7.1.	Análisis del texto poético.	156
5.7.2.	El discurso musical de <i>Luz de las luces</i> .	161
5.7.3.	Otras consideraciones en torno a la interpretación de los tonos.	164
6.	TEXTOS POÉTICOS	167
6.1.	<i>A contarte vengo, Gila</i> . Villancico a la Natividad de Nuestro Señor.	167
6.2.	<i>Al cándido velo</i> . Villancico al Santísimo Sacramento.	169
6.3.	<i>Luz de las luces</i> . Tono a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora.	171
6.4.	<i>Matizadas flores</i> . Villancico al Santísimo Sacramento.	173
6.5.	<i>Si el espíritu divino</i> . Villancico a la Natividad de Nuestro Señor.	174
6.6.	<i>Al cielo, al establo</i> . Pastorela.	177
6.7.	<i>Alarma, discurso</i> . Villancico al Santísimo Sacramento.	177
7.	TRANSCRIPCIONES	
	<i>A contarte vengo, Gila</i> . Villancico a la Natividad de Nuestro Señor.	180
	<i>Al cándido velo</i> . Villancico al Santísimo Sacramento.	185
	<i>Luz de las luces</i> . Tono a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora.	201
	<i>Matizadas flores</i> . Villancico al Santísimo Sacramento.	206
	<i>Si el espíritu divino</i> . Villancico a la Natividad de Nuestro Señor.	216
	<i>Al cielo, al establo</i> . Pastorela.	248
	<i>Alarma, discurso</i> . Villancico al Santísimo Sacramento	257
8.	REFLEXIONES FINALES	287
	ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	290
	ÍNDICE DE TABLAS	297
	ÍNDICE DE GRÁFICAS	297
	BIBLIOGRAFÍA	298
	ANEXOS	310

ANEXO 1: Acompañamiento de las obras transcritas, con cifrado sugerido	311
ANEXO 2: Parte de Tiple 1 de los ejemplares del villancico <i>Matizadas flores</i> (José de Torres) conservados en la <i>Colección Sánchez Garza</i> (México) y el Archivo Histórico de la Catedral de Salamanca (España)	326
ANEXO 3: Parte de Tiple 1 del villancico <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez” (Guatemala).	327
ANEXO 4: Programa de mano del concierto “Dialogues Hispaniques”.	328
ANEXO 5: Fragmento de video del villancico <i>A contarte vengo, Gila</i>. Festival de Música de Morelia “Miguel Bernal Jiménez”, 2021.	329
ANEXO 6: Programa de mano del concierto “España virreinal: voces e instrumentos de Hispanoamérica en el Barroco” y video de la interpretación del villancico <i>Al cándido velo</i> (José de Torres).	330

ABREVIATURAS

A	Alto
ACCMM	Archivo Cabildo Catedral Metropolitano de México
AHAD	Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango
AHBG	Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe
AHCM	Archivo Histórico de la Catedral de Morelia
AMCO	Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca
AMCSR	Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa
AVCCP	Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla
Acomp	Acompañamiento
Ap	Arpa
B	Bajo
b	bajo instrumental
Bo	Bombo
Cln	Clarín
CSG	Colección Sánchez Garza
Fg	Fagot
Fi	Figle
Fl	Flauta
Ob	Oboe
Oflic	Oficleide
Org	Órgano
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales</i>
T	Tenor
Tmb	Timbal
Tmp	Trompa
Tp	Tiple
Vla	Viola
Vlc	Violoncelo
Vln	Violín

INTRODUCCIÓN

Los orígenes del movimiento conocido como “interpretación históricamente informada” son complicados de ubicar en un espacio temporal exacto. Los años setenta del siglo XX fueron relevantes en cuanto a la proliferación de agrupaciones impulsadas por músicos como Gustav Leonhardt, Franz Brüggen, Reinhard Goebel, Nikolaus Harnoncourt, John Eliot Gardiner y Christopher Hogwood, entre otros.¹ No obstante, hechos tan importantes como la creación de la Schola Cantorum Basiliensis en el año 1933 en una ciudad que ya tenía tradición en la interpretación de música antigua, o la labor de restauración de instrumentos antiguos comenzada a realizar por Arnold Dolmetsch a finales del siglo XIX, indican que las raíces del movimiento interpretativo histórico ya empezaba a gestarse incluso antes del siglo XX.² Es probable que en ese momento haya sido imposible imaginar el gran impacto que aquellos acontecimientos tendrían en la recuperación de la música antigua a escala mundial.

La difusión de esta rama de la interpretación musical, que busca acercarse a la forma en que la música pudo haber sido concebida y ejecutada en su época,³ estimuló el interés de musicólogos e intérpretes en algunos países, como Holanda e Inglaterra, a mediados de la

¹ Algunas de estas agrupaciones son: *Leonhardt-Consort, Orchestra Of The 18th Century, Musica Antiqua Köln, Concentus Musicus Wien, English Baroque Soloists y Academy of Ancient Music.*

² Para más información, véase C. Lawson y R. Stowell, *La interpretación histórica de la música*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 23.

³ Harnoncourt (2006), planteó que “hay dos posiciones básicamente diferentes con respecto a la música histórica, a las que también corresponden dos formas completamente diferentes de interpretación: una la traslada al presente, la otra intenta verla con los ojos del tiempo en que fue creada”. Para más información, véase N. Harnoncourt, *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva aproximación de la música*, Barcelona, Acantilado, 2006, p. 12.

Por su parte, Lawson y Stowell (2005) escribieron que “Las fuentes primarias son la materia prima del intérprete histórico, la evidencia conservada de prácticas pasadas. Además de los autógrafos, borradores y esbozos originales de los compositores, evaluados más tarde en conexión con las ediciones, los materiales que constituyen las fuentes primarias del intérprete van de los tratados instrumentales y teóricos a los instrumentos conservados, la iconografía, los archivos históricos, las referencias en la literatura, las revistas, los artículos de periódicos y, en ocasiones, incluso cartas, diarios, catálogos, anuncios y, en fechas más recientes, las primeras grabaciones”. Véase C. Lawson y R. Stowell, *La interpretación histórica... op. cit.*, Madrid, Alianza, 2005, p. 31.

década de los cuarenta del siglo pasado,⁴ y posteriormente, en Francia, Alemania, Italia y España, hacia la investigación de la música antigua de sus propios países. De ese trabajo, se derivaron publicaciones, grabaciones y conciertos notables.⁵

En México, el interés por las obras musicales del periodo novohispano surgió más tarde.⁶ Este retraso probablemente fue consecuencia del nacionalismo –también tardío–⁷ que permeó distintos ámbitos de modo similar al observado en otros países que durante un tiempo estuvieron subordinados a las grandes naciones europeas y requirieron procesos sociales, políticos y culturales para evolucionar como naciones. Posiblemente, este fenómeno que

⁴ Lawson y Stowell (2005) explicaron que a partir 1945, la interpretación de música antigua se centró en lugares como Amsterdam, La Haya y Londres, porque Francia y Alemania estaban superando el cansancio provocado por la guerra. *Idem.*, p. 26.

⁵ Las grabaciones de música de los siglos XVII y XVIII son una prueba contundente de eso. En **Francia**, agrupaciones como *Les Arts Florissants* (fundado en 1979), *Les musiciens du Louvre* (creado en 1982), *Le concert Spirituel* (fundado en 1987), *Les Talens Lyriques* (fundado en 1991), *Le Concert d’Astree* (fundado en 2000), *Les Nouveaux Caractères* (fundado en 2006) y *Ensemble Pygmalion* (fundado en 2006), han difundido música escénica y vocal de compositores como Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687), Marc-Antoine Charpentier (1643 – 1704), André Campra (1660 – 1744), Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764), Joseph Bodin de Boismortier (1689 – 1755) y Jean-Marie Leclair (1697 – 1764).

En **Alemania**, la *Akademie für Alte Musik Berlin* (fundada en 1982), *Freiburger Barockorchester* (fundada en 1987), y solistas como Andreas Schöll, han dedicado mucho de su labor interpretativa a la música de compositores como Johann Sebastian Bach y Carl Philipp Emanuel Bach.

En **Italia**, ensambles como *Accademia Monteverdiana* (fundado en 1961), *Sonatori de la Gioiosa Marca* (fundado en 1983), *Concerto Italiano* (fundado en 1984), *Il Giardino Armonico* (fundado en 1985), *Alessandro Stradella Consort* (fundado en 1987), *Europa Galante* (fundado en 1990), *I Barocchisti* (fundado en 1993), *L’Arpeggiata* (fundado en 2000); y cantantes solistas de la talla de Sara Mingardo, Sonia Prina, Roberta Invernizzi, Cecilia Bartoli, Riccardo Ristori, Mario Nuvoli y muchos otros, han interpretado música de compositores como Claudio Monteverdi (1567 – 1643), Francesco Cavalli (1602 – 1676), Giovanni Legrenzi (1626 – 1690), Alessandro Stradella (1643 – 1682), Pietro Antonio Fiocco (1654 – 1714), Alessandro Scarlatti (1660 – 1725), Antonio Vivaldi (1678 – 1741), entre otros.

En **España**, *Hespèrion XXI* (fundado en 1974), *Capella de Ministrers* (fundado en 1987), *La Capella Reial de Catalunya* (fundado en 1987), *Al Ayre Español* (fundado en 1988), *Los Músicos de su Alteza* (fundado en 1992), entre otros; y cantantes solistas como Monserrat Figueras, Marta Almajano, Raquel Andueza y Carlos Mena, se han dedicado a interpretar música de compositores como Juan Pérez Roldán (1604 – ca. 1672), Juan Hidalgo (1614 – 1685), Juan Cererols (1618 – 1680), José Marín (1618 – 1699), Juan del Vado (1625 – 1691), Antonio Martín y Coll (1650 – 1734), José Ruiz Samaniego (1651 – 1670), Sebastián Durón (1660 – 1716), José Martínez de Arce (1662 – 1721), José de Torres (1665 – 1738), Matías Navarro (ca. 1668 – 1727), Antonio de Literes (1673 – 1747), Juan Manuel García de la Puente (1692 – 1753), José de Nebra (1702 – 1768), entre otros.

⁶ A juzgar por los años de fundación de ensambles mexicanos dedicados a la música novohispana, como *Témpore* (1978), *La Fontegara* (1988) y *Capella Cervantina* (1993), el interés en esta música comenzó a ser notorio en México hacia finales de la década de los setenta del siglo XX.

⁷ Según Jorge Velazco (1998), en el caso de México el nacionalismo musical surgió de manera tardía, como “una influencia concurrente para el desarrollo de un proceso político, social y cultural necesario en la evolución de las naciones”. Para más información, véase J. Velazco, “El nacionalismo musical mexicano”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Volumen 6, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, p. 66.

funciona como respuesta al dominio peninsular en la vida del virreinato, explica el hecho de que durante siglos haya sido silenciada incluso la música novohispana que gozaba de elementos originales, como la incorporación de textos en lenguas autóctonas, por ser, a pesar de todo, resultado de los esquemas y sonoridades europeas.

La tardía valoración de la música antigua en México, en comparación con la diacronía europea, pudo haber sido consecuencia de lo antes mencionado, o del perjuicio de que la música que se escuchaba de este lado del mundo adolecía de la calidad que tenía aquella de los “grandes compositores” europeos; y posiblemente trajo consigo el lento avance de la catalogación de los documentos resguardados en los innumerables archivos existentes en el país.⁸ Esto último, aunado a los distintos obstáculos que impiden el acceso a los acervos, ha dificultado el acercamiento de los intérpretes a estos repertorios, algunos registrados –y otros no– en los catálogos mexicanos elaborados en la última década.

Aun así, durante los últimos veinte años la proliferación de trabajos de investigación, publicaciones y agrupaciones, que además de abordar repertorio europeo antiguo se han preocupado por estudiar la música que sonó en Nueva España, han sido muestra de un creciente interés por la interpretación de música antigua en la vertiente históricamente informada.⁹

⁸ Aunque la mayoría de los catálogos publicados pertenecen a épocas más recientes, es importante mencionar que en la década de los 50 del siglo XX fue publicado el Tomo I del libro *Tesoro de la música polifónica en México*, de Jesús Bal y Gay y Carlos Chávez, dedicado a la recuperación y estudio de la música de la Época Colonial, proveniente de catedrales, conventos y archivos privados. Para más información, consultar J. Bal y Gay y C. Chávez, *Tesoro de la Música Polifónica en México I: el Códice del Convento del Carmen*, Ciudad de México, INBA, Sección de investigaciones musicales, 1952.

⁹ Algunos ejemplos importantes de esos trabajos son: las publicaciones relacionadas con música conservada en los archivos de las Catedrales de México, Puebla, Oaxaca y en la Colección Sánchez Garza, realizadas por Aurelio Tello, Juan Manuel Lara, Bárbara Pérez Ruiz, Omar Morales Abril, Drew E. Davies, John Lazos, Jesús Herrera, Jazmín Rincón, entre otros; las publicaciones sobre repertorio de villancicos y cantadas del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera, Oaxaca y del Archivo Histórico del Conservatorio de las Rosas realizadas por Anastasia Krutitskaya y Edgar Calderón; los catálogos del Archivo Cabildo Catedral Metropolitano de México, Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango, de las parroquias de Santiago Chazumba y de San Cristóbal de Suchixtlahuaca, Archivo Histórico de la Parroquia el Sagrario de la Catedral de Tulancingo, Catálogo del Acervo Musical del Colegio de Vizcaínas, la Colección Sánchez Garza y el Archivo de la Basílica de Guadalupe de Ciudad de México.

Por otra parte, entre las agrupaciones surgidas durante los últimos treintaicinco años que se han dedicado a interpretar música novohispana se encuentran: la Capilla virreinal de la Nueva España (fundada en 1989), Los Tonos Humanos (fundado en 2004), Bona Fe (fundado en 2009) y más recientemente la Academia de Música Antigua de la Universidad Nacional Autónoma de México (fundada en 2017), por mencionar algunos.

Ahora bien, el estudio y la interpretación de la música religiosa del periodo novohispano se ha centrado principalmente en la producción de los maestros de capilla que vivieron en México. Por esta razón, muchas de las obras de compositores europeos localizadas en dicha región no han sido transcritas ni difundidas.¹⁰ Algunas de esas obras fueron compuestas por músicos que nunca pisaron América y que pertenecieron a la Capilla Real de Madrid, una de las instituciones musicales más importantes de la península, en la que por diversos hechos históricos se perdieron muchos papeles de música que pervivieron únicamente en aquellos lugares hacia los que circularon algunas copias u originales.¹¹

Los diversos obstáculos antes mencionados han ocasionado, entre otras cosas, que la mayoría de los intérpretes estén poco familiarizados con las fuentes originales, por lo que es probable que aun estando en posibilidad de acceder a ellas, su solvencia al momento de interpretarlas sea escasa. Ligado a lo anterior, está el desconocimiento sobre muchos de los elementos que se deben considerar para hacer propuestas interpretativas apegadas a las prácticas de la época en que la música fue compuesta. Esto último puede ser resultado de la poca atención que los sistemas educativos de México han prestado a la música de esas temporalidades, así como de la aplicación de concepciones estéticas del siglo XX sobre la música de periodos previos, independientemente de qué tan lejanos sean, lo cual puede repercutir en la percepción de la naturaleza de estas músicas, y en aspectos tan importantes como la articulación y el fraseo.¹²

¹⁰ A pesar de que existen algunas publicaciones extranjeras, como *Christmas Music from Baroque Mexico* (1974) de Robert Stevenson, que contienen transcripciones de música vocal de compositores europeos conservada en archivos mexicanos, o la 2ª edición revisada y aumentada de las *Obras a solo y a dúo de la Imprenta de Música* [de] José de Torres y Martínez Bravo (2012) de Raúl Angulo Díaz, las obras que permanecen únicamente en su fuente original son muchas en proporción con las que han sido transcritas, sobre todo en México.

¹¹ Los trabajos de investigación de los musicólogos María Gembero Ustárroz, Emilio Ros-Fágregas y Javier Marín sobre circulación de música por el Atlántico han sido de capital importancia para comprender este aspecto y las distintas influencias en las prácticas compositivas e interpretativas del siglo XVIII.

¹² Rafael Palacios refiere en sus *Reflexiones sobre la articulación*, un tipo de sonido que se convirtió en el modelo general a seguir de la mayoría de los intérpretes del siglo XX (cantantes e instrumentistas), que al parecer fue desarrollado y promovido por músicos como Walter Legge y Herbert von Karajan, en el que una de las características principales era la articulación casi uniforme, tratando de evitar los ataques audibles, es decir, evitando las consonantes antes de las vocales. Dado que en diversos tratados de los siglos XVII y XVIII se describe la importancia de la correcta articulación mediante muchos aspectos técnicos distintos, se podría suponer que la concepción estética antes descrita podría afectar el contenido del mensaje musical. (consultado en línea en <https://rafaelpalacios.net/reflexiones-sobre-la-articulacion/>, el 27 de abril de 2022).

Es inevitable que con el tiempo se vaya modificando la concepción estética, el significado que se le atribuye a los símbolos de la escritura musical y la manera de interpretarlos. Ocurre lo mismo con las lenguas; los textos que fueron escritos hace siglos resultan difíciles de comprender en la actualidad. Tanto la aproximación a la documentación teórica de la época y a las fuentes musicales primarias, como la experiencia en el campo de la interpretación, han mostrado a la autora de este trabajo las implicaciones que puede tener la falta de entendimiento por parte del intérprete en la transmisión del mensaje al público.

Considerando lo antes expuesto, se seleccionaron tres líneas de acción para desarrollar esta investigación, cuyo centro de convergencia u objetivo final está en la interpretación y difusión de obras vocales de compositores que se desempeñaron en la Capilla Real de Madrid durante el siglo XVIII, conservadas en archivos mexicanos:

1. La elaboración de una relación de obras de dichos compositores, conservadas en distintos archivos musicales de México.
2. La transcripción y edición crítica de una selección de composiciones mencionadas en la relación de obras del repertorio en castellano.
3. La elaboración de apartados con diversas consideraciones que favorezcan la comprensión, por parte del intérprete, de las obras aquí transcritas y editadas.

El enfoque de la primera línea de acción, está encaminado a informar al lector de la existencia de un corpus de obras de compositores de la Capilla Real de Madrid, cuyas dataciones se extienden a lo largo del siglo XVIII. Por otra parte, el enfoque temporal de la segunda y tercera línea de acción de esta investigación obedece al deseo de su autora de abordar como intérprete la etapa de transición entre el siglo XVII y XVIII, en la que la música proveniente de la Península Ibérica que circulaba por Nueva España estaba constituida por una línea vocal y un acompañamiento continuo;¹³ pero también, probablemente como parte

¹³ Un claro ejemplo de esto, son las tres obras de José de Torres y Martínez Bravo contenidas en la Colección Sánchez Garza y transcritas en este mismo trabajo. También funcionan como ejemplo las 18 obras fechadas durante la primera mitad del siglo XVIII transcritas por Raúl Angulo Díaz, quien en su 2ª edición revisada y aumentada de las *Obras a solo y a dúo de la Imprenta de Música* [de José de Torres y Martínez Bravo], nos explica que ha incluido algunas de las obras de la 2ª edición de las *Reglas generales de acompañar* (1736), que José de Torres había aumentado con un cuarto tratado dedicado al estilo italiano, basado en *L'armonico pratico al cimbalo* (Venecia, 1708) de Francesco Gasparini. Véase R. Angulo Díaz, *José de Torres y Martínez*

de los esfuerzos que se hacían por mantener al “Nuevo Mundo” actualizado en cuanto a las modas musicales europeas, comenzaban a circular obras en las que ya se incorporaban diversos instrumentos de cuerdas y viento con partes específicas dentro de las composiciones.¹⁴ Es importante aclarar que ya existen trabajos de investigación y transcripción de obras de compositores de la Capilla Real de Madrid conservadas en archivos de México, pero estos corresponden al siglo XVII. A pesar de ser repertorio profano, los tonos humanos de la Colección Sánchez Garza, que han sido estudiados y presentados en concierto por Aurelio Tello, son un buen ejemplo, pues incluyen composiciones de músicos como Sebastián Durón, activo en la Capilla Real desde 1691 hasta 1706, año en que fue enviado al exilio.

A la fecha se han identificado 77 obras, tanto en latín como en castellano, compuestas por José de Torres, José de Nebra, Francisco Courcelle y Vicente Adán, pertenecientes al ámbito religioso.¹⁵ Al rastrear en distintos catálogos de archivos latinoamericanos y españoles algunas de las obras mencionadas en la relación de repertorio en castellano,¹⁶ solamente se encontraron concordancias con dos de ellas, cuyo autor fue José de Torres: un villancico a cuatro voces conservado en la Catedral de Salamanca (España), y un villancico policoral que durante mucho tiempo se conservó en la Catedral de Guatemala, pero actualmente es custodiado en el Archivo Histórico Arquidiocesano de ese mismo país. Lo anterior indica que muy probablemente estos documentos conservados en archivos de México sean las únicas fuentes existentes del resto de las obras aquí transcritas.¹⁷ Este fue uno de los aspectos que influyó en la decisión de enfocar las labores de transcripción y edición en el repertorio en castellano. Cabe destacar que hasta el momento sólo se conoce una transcripción realizada anteriormente por Raúl Angulo Díaz, de un tono divino

Bravo (ca. 1670 – 1738): Obras a solo y a dúo de la Imprenta de Música. Segunda edición revisada y aumentada, Santo Domingo de la Calzada, Colección Ars Hispana, 2012, p. 7.

¹⁴ En siglos anteriores, las capillas musicales también contaban con instrumentos que, si bien no tenían escritas partes específicas para ellos, solían acompañar, doblar y sustituir total o parcialmente a las voces humanas durante la interpretación de la música polifónica.

¹⁵ Véase el capítulo 2 del presente trabajo.

¹⁶ Véase “Tabla 2. Obras en castellano de compositores de la Capilla Real identificadas en archivos de México”, localizada en el capítulo 2 del presente trabajo.

¹⁷ En el transcurso de esta investigación, se identificaron obras de compositores de la Capilla Real de Madrid en los archivos históricos del Cabildo Catedral Metropolitano de México, la Catedral de Durango, la Catedral de Puebla, la Catedral de Oaxaca, la Catedral de Morelia, la Basílica de Guadalupe de la Ciudad de México, el Colegio de Santa Rosa (actualmente, Conservatorio de las Rosas) y la Colección Sánchez Garza.

compuesto también por Torres, donde los valores de las notas están reducidos con respecto al documento original.¹⁸

Otro aspecto que ayudó a determinar el corpus a transcribir estriba en la capacidad que tiene el repertorio en castellano de reflejar cuestiones culturales que van más allá del ámbito religioso. Los villancicos, por ejemplo, son una clara muestra de los experimentos relacionados con la métrica y de los cambios en los gustos poéticos y musicales suscitados a través del tiempo. También son reflejo de coyunturas políticas y de distintas influencias culturales que se observaron en la progresiva complejización de la estructura formal del género.¹⁹

Puesto que el fin último del presente trabajo de investigación es la interpretación –que contribuirá a la difusión del repertorio–, no podía ser soslayada la dificultad de reunir los elementos humanos, técnicos y financieros requeridos para la interpretación de un programa constituido en su totalidad por obras policorales –como lo son la mayoría de las composiciones en latín mencionadas en este trabajo–. Este es otro de los motivos por los cuales la transcripción y la edición crítica se centraron en el repertorio en castellano, principalmente en composiciones de una dotación menor, pero sin dejar de considerar un par de obras a doble coro dada la importancia que esta práctica compositiva tuvo en España. Tomando en cuenta estos aspectos, se seleccionaron 7 composiciones de José de Torres y José de Nebra –localizadas en el Archivo Cabildo Catedral Metropolitano de México, el Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe y la Colección Sánchez Garza–, puesto que de Francisco Courcelle sólo se localizó repertorio en latín y, por otro lado, no fue posible acceder a la única obra localizada de Vicente Adán.

¹⁸ La transcripción del tono *Luz de las luces*, de José de Torres, está contenida en R. Angulo Díaz, *Obras a solo y a dúo...*, op. cit., pp. 127 – 129.

¹⁹ Esther Borrego y Javier Marín (2019) señalan que “a las estructuras barrocas constituidas por estribillo y coplas, y por introducción, estribillo y coplas –estructuras que van integrando progresivamente los nuevos géneros de origen italiano y francés–, cabe añadir, para el siglo XVIII, nuevas estructuras polimórficas denominadas “cantada”, “arieta” (Madrid, Capilla Real, Navidad, 1706, V6, y 1712, V2), “recitado a la moda italiana” (Madrid, Capilla Real, Navidad, 1708, V2), “villancico al estilo italiano” (Madrid, Capilla Real, Navidad 1707, V2), etc”. Para más información sobre la influencia de distintos estilos en los villancicos, véase E. Borrego y J. Marín, “el villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo”, en *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, Alemania, Reichenberger, 2019, p. 30.

A partir de lo planteado hasta aquí, surgieron varias preguntas que ayudaron a vertebrar el trabajo: ¿cuáles fueron los aspectos sociales, políticos y culturales subyacentes a la composición de este repertorio? ¿habrá existido la intención de transmitir, a través de tales textos poéticos y musicales, un mensaje adicional al del ámbito religioso? ¿Cómo y por qué habrán llegado estas obras a Nueva España? ¿Por qué algunas de estas obras conservadas en repositorios musicales de México se perdieron en su lugar de origen? ¿En qué contextos se interpretaban? ¿Cómo se recontextualizaron en estos nuevos lugares, sobre todo desde el punto de vista interpretativo y performativo? Algunas de estas inquietudes han sido aclaradas en el transcurso de la investigación; otras, han quedado como vetas para futuros estudios.

Para desarrollar la primera línea de trabajo se revisaron fuentes primarias y secundarias, con la finalidad de construir una relación de nombres de músicos que se desempeñaron en la Capilla Real de Madrid durante el siglo XVIII. Posteriormente, se consultaron catálogos de distintos archivos musicales de México para rastrear las obras compuestas por dichos músicos, y elaborar una relación. Después, se buscaron concordancias de música y texto en catálogos de archivos latinoamericanos y españoles, así como en RISM, algo que ha permitido valorar algunas de estas fuentes como posiblemente únicas.

Otra parte importante de esta fase de la investigación consistió en documentar los aspectos históricos subyacentes a la composición, circulación y conservación de la música en la que se centra el presente trabajo. Así se logró comprender el vínculo entre distintos estilos musicales y detectar posibles causas por las que se conservan en Latinoamérica algunas obras que se perdieron en su lugar de origen.

En la segunda línea de trabajo, se realizaron transcripciones paleográficas a partir de los principios teóricos en los que se basaba la notación musical de esa época, buscando hacer comprensible la naturaleza y características de esta música a los intérpretes actuales.

En palabras del Dr. José Sierra Pérez (2008), “la escritura musical tiene mucho que ver con el género de música que soporta”.²⁰ Dado que la notación musical y las prácticas compositivas se han retroalimentado a lo largo de la historia, siempre se corre el riesgo de

²⁰ Véase J. Sierra, “El canto gregoriano en los cimientos del edificio de la polifonía”, en *Jornadas de Canto Gregoriano, XI. De la monodía a la polifonía*, España, Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, 2008, p. 68.

perder información valiosa para el intérprete al momento de transcribir la música de su notación original a la actual. Para reducir este riesgo, se consultaron tratados publicados en épocas cercanas a aquellas en las que la música fue compuesta, por ejemplo, *El melopeo y maestro* (1613) de Pedro Cerone, *El por qué de la música* (1672) de Andrés Lorente, y *Escuela música, según la práctica moderna* (1723) de Pablo Nassarre, ya que en ellos se explican detalladamente los elementos de las notaciones y la manera de abordarlos en su propia época; una vez comprendido el funcionamiento de la notación original, se vuelve más sencillo discernir y establecer las equivalencias en la notación actual.

Los intérpretes de cualquier época han sido capaces de entender mucho más de lo que está escrito en el papel, gracias al cúmulo de conocimientos adquiridos y a la práctica; no obstante, el paso del tiempo ha ocasionado que aquellas prácticas convencionales no escritas, que se transmitían de manera oral de maestro a alumno, se hayan ido perdiendo, de tal modo que es necesario consultar fuentes primarias que pudieran proporcionar información sobre las prácticas pasadas. Lo anterior no se reduce únicamente al aspecto musical, por lo que la información extraída de tratados de teología y retórica, de diccionarios de los siglos XVII y XVIII, y de documentación histórica relacionada con los distintos espacios y contextos en los que sonaron estas obras, ha sido fundamental en el desarrollo de la última línea de trabajo. Las actas de cabildo de distintas catedrales; los documentos originales relacionados con la Capilla Real de Madrid; los tratados de Pedro Cerone, Pablo Nassarre y Andrés Lorente; así como algunas fuentes más antiguas entre las que destacan la *Institutio Oratoria* de Marco Fabio Quintiliano (ca. 95 d. C.), la *Summa Theologiae* de Santo Tomás de Aquino (ca. 1270) y *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián (1648), han aportado información importante relacionada con aspectos interpretativos de las obras aquí transcritas.

La estructura de este trabajo está pensada para que el intérprete interesado en la música antigua sepa que existe una cantidad considerable de obras de compositores de la Capilla Real de Madrid del siglo XVIII resguardadas en los archivos de México, y que cuente con ediciones críticas e información variada que le permita abordar este repertorio a partir de propuestas interpretativas bien sustentadas:

En el capítulo 1 se ofrece información sobre el contexto socio-político y cultural en el que esta música fue concebida e interpretada, algo fundamental si se considera que estos

factores siempre han influido en los cambios en las prácticas musicales y concepciones estéticas. Además, se presentan y analizan hechos históricos que ocasionaron la pérdida de algunos de los papeles de música en su lugar de origen.

En el capítulo 2 se ofrece una relación de obras en latín y castellano conservadas en distintos repositorios musicales de México,²¹ así como datos relevantes de la vida de los compositores, relacionados con su labor dentro de la Capilla Real de Madrid.

En el capítulo 3 se explican los criterios de transcripción de las obras con la intención de que el lector cuente con información sobre las adaptaciones que se hicieron, pues muchas de ellas inciden directamente en aspectos relacionados con la interpretación.

En el capítulo 4, titulado “descripción de las fuentes y crítica de la edición”, se ofrecen algunos datos codicológicos, información sobre concordancias en otros archivos, particularidades en las transcripciones de las obras y diversos datos que podrían ayudar al ejecutante a construir sus propuestas interpretativas.

El capítulo 5 está destinado a proveer información que abarca aspectos socio-políticos y culturales, ejercicios de transtextualidad, elementos iconográficos que ilustran el conceptismo sacro de los textos poéticos y musicales, así como datos extraídos de fuentes primarias y secundarias en las que se explica la manera de abordar interpretativamente algunas indicaciones y símbolos propios de la época a la que corresponde la música.

El capítulo 6 también tiene un peso considerable en este trabajo de investigación porque estas músicas solían estar al servicio del texto poético. Después de haber sido analizados con detenimiento, se han distribuido los versos y signos de puntuación de tal modo que el texto se vuelva más sencillo de comprender para el intérprete actual, aun en los casos de gran dificultad sintáctica en el documento original. También se ofrece información obtenida del *Diccionario de autoridades* (1726 – 1739)²² y el *Tesoro de la lengua castellana*

²¹ Estos archivos son: Archivo Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), el Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (AVCCP) Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (AHAD), el Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca (AMCO), el Archivo Histórico de la Catedral de Morelia, el Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe (AHBG), el Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa (AMCSR) y la Colección Sánchez Garza (CSG).

²² Consultado en línea en <https://apps2.rae.es/DA.html>.

o Española (1611) de Sebastián de Covarrubias Orozco,²³ sobre aquellos términos que han caído en desuso.

Finalmente, en el capítulo 7 se presentan ediciones críticas de las obras descritas en los capítulos anteriores.

En los anexos, el lector podrá encontrar las partes del acompañamiento continuo con cifrado sugerido en todas las obras aquí transcritas, así como imágenes y ligas a videos que complementan el presente trabajo de investigación.²⁴

Por último, es importante mencionar que este trabajo busca abrir camino a la interpretación de un repertorio que, tal como se ha dicho anteriormente, no ha sido mirado ni valorado suficientemente, a pesar de que podría constituir un testimonio único de toda una época musical en la Capilla Real de Madrid.

²³ Consultado en línea en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el-0/html/>. Consultado por última vez el 15 de septiembre de 2023.

²⁴ Para plantear la cifra del continuo, se han consultado las *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y arpa* (Madrid, 1736) de José de Torres y Martínez Bravo. Para más información al respecto, véase J. de Torres Martínez Bravo, *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*, Madrid, Imprenta de Música, 1736. Edición Facsímil, Valladolid, Editorial Maxtor, 2009.

1. LAS VICISITUDES DE LA CAPILLA REAL DE MADRID DURANTE EL SIGLO XVIII Y SUS REPERCUSIONES EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL

Desde sus orígenes, la Capilla Real de Madrid ha sido una dependencia de la Casa Real Española que ha sido influida por diversos factores entre los que destacan las distintas coyunturas políticas y las crisis económicas. Las repercusiones de dichos factores, en los aspectos estructurales y funcionales de la Capilla, han incidido a su vez en la producción musical, pero antes de profundizar en ello, conviene recordar brevemente los orígenes y el funcionamiento de esta importante dependencia de la Casa Real.

La demostración de magnificencia y poder por medio de distintas manifestaciones artísticas, ha sido un rasgo observado a través del tiempo en las diversas culturas. En la Península Ibérica, un ejemplo fue el surgimiento de la Capilla Real a inicios de la Edad Moderna, que se dio en un contexto en el que los oficios litúrgicos se celebraban de manera obligatoria, y estos debían ser solemnizados de manera tal, que reflejaran las virtudes religiosas de los Reyes Católicos, Fernando II de Aragón (1452 – 1516) e Isabel I de Castilla (1451 – 1504), y de un imperio que, en aquellos tiempos, crecía a pasos agigantados sosteniendo un estandarte de potencia colonizadora piadosa y heroica, algo que los diferenciaba de otras potencias.²⁵

Ya en el siglo XVIII, la capilla estaba organizada en distintos cargos, como hace notar una de las definiciones contenidas en el *Diccionario de Autoridades* elaborado entre 1726 y 1739 por la Real Academia Española, que aporta información sobre la variedad de elementos que existía dentro de esa institución:

²⁵ Aunque en tiempos de los Reyes Católicos la monarquía hispana se presentaba todavía como *Monarchia Universalis*, ya era clara una tendencia que facilitaría que, durante los reinados de Felipe III (1598 – 1621) y Felipe IV (1621 – 1665) ocurriera la transformación a *Monarquía Católica*, misma que se manifestó en diversos escritos que exponían la subordinación de esta monarquía al poder de la Iglesia. Para obtener más información con respecto a la creación del concepto político de “Monarquía Católica”, consultar J. Martínez Millán, “La evolución espiritual de la monarquía hispana durante el periodo denominado *Postridentismo*”, en *Miscelánea Comillas*, Vol. 78, núm. 152, 2020, pp. 256 – 259.

el agregado de Ministros y sirvientes, que tiene la Capilla para su servicio: como son Capellanes, Sacristanes, Músicos, y niños que son doctrinados en la música y otras personas, que todas exentas de la jurisdicción ordinaria Eclesiástica, por tener Juez aparte.²⁶

La parte más numerosa de la Capilla estaba constituida por el clero. Además, había una sección musical que funcionaba bajo la dirección de un maestro de capilla, y contaba con instrumentistas y cantantes a los que se unían los sochantres²⁷ y capellanes de altar²⁸ para entonar el canto llano.²⁹ Existía también un Real Colegio de Niños Cantores donde sus integrantes eran instruidos en gramática, latín, música y buenas costumbres.

Debido a su importancia en la vida palaciega en general, la música era un elemento artístico presente en varios departamentos de la Casa Real.³⁰ No obstante, el departamento donde se concentraba el mayor número de músicos era precisamente la Capilla, ya que su desempeño favorecía el enaltecimiento del culto divino, algo especialmente importante considerando que el rey asistía diariamente a misa.

²⁶ Para más información véase J. Martínez Millán, C. Camarero Bullón, M. Luzzi Traficante, *La Corte de los Borbones: Crisis del modelo cortesano*. Madrid, Ediciones Polifemo, 2013, p. 395.

²⁷ "SOCHANTRE. s. m. El Cantór, que en las Iglesias dirige el Choro en lo que se canta por canto llano. Suple por el Chantre; por lo que se llamó assi quasi *sub* Cantór. Lat. *Proceptor chori*". (*Diccionario de Autoridades* (1726 – 1739). Consultado en línea el 05 de agosto de 2022, en <https://apps2.rae.es/DA.html>).

²⁸ "CAPELLAN DE ALTAR. El que canta las Missas solemnes en la Capilla Real en los días festivos, y de ordinario la celebra todos los días rezada en ella: y aunque no sea Músico de profesión, precisamente ha de saber canto llano. Latín. *Presbyter, qui sacras obit supplicationes in regio sacello ex solemni formula*". (*Diccionario de Autoridades* (1726 – 1739). Consultado en línea el 05 de agosto de 2022, en <https://apps2.rae.es/DA.html>).

²⁹ El **canto llano** es aquel al que comúnmente nos referimos como "canto gregoriano", que consiste en un canto simple, monódico, que no se mueve mucho y que fue institucionalizado por San Gregorio. Pietro Cerone lo describe del siguiente modo: "Entre todos los generos de Musica, con que el culto diuino se sirue y celebra, ninguno ay tan conueniente y deuoto, como el Canto que instituyo San Gregorio el Magno, que por nombre ordinario, llaman *Cantollano*. Porque agora se considere la grauedad que la Musica ha de tener, agora la deuocion y claridad con que todo lo que se canta, conuiene se perciba distintamente, hallaremos que no ay otro mas apropósito para las cosas diuinas, ni que con mas heruor leuante el espiritu à la contemplacion de lo que se canta, entrandose blanda y deuotamente à lo mas interior del alma, que el de Cantollano. Cuya definición (segun San Bernardo) es esta. *Musica plana est notarum simples et uniformis prolatio, quae nec auget, nec minui possunt*". Para más información sobre el canto llano, véase A. Ezquerro, *Pedro Cerone (1613). El melopeo y maestro*, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, p. 570.

³⁰ Begoña Lolo (2007 – 2008) señala que desde la dinastía de los Austria, la música figuraba de manera constante en cuatro de los seis departamentos existentes en la Casa del Rey: Casa, Caballeriza, Cámara y Capilla. Véase B. Lolo, "La recepción del primer barroco en la Real Capilla", en *Recerca Musicològica XVII – XVIII, 2007 – 2008*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, (2007 – 2008), p. 69.

Al tratarse de una dependencia de la corona, la estructura y funcionamiento de la Capilla Real se vio constantemente afectada por las crisis económicas y los cambios de coyunturas políticas,³¹ y es precisamente debido a esto último, que se desencadenó el primer problema de la época que concierne a esta investigación: El conflicto dinástico suscitado tras la muerte sin descendencia del rey Carlos II (1665 – 1700), último monarca perteneciente a la casa de Austria, marcó el rumbo de España y de Europa en general. Los dos aspirantes al trono por sus vínculos familiares con el rey fallecido, eran el archiduque Carlos de Austria y Felipe de Borbón, duque de Anjou y nieto de Luis XIV de Francia, a quien Carlos II nombró su heredero. De este modo, quien a partir de ese momento sería conocido como Felipe V, inició una nueva dinastía.

Los Austria consideraban más legítimos los derechos al trono del archiduque Carlos que los de Felipe V, por lo que, aprovechando los intereses de sus países aliados, provocaron conflictos con el rey Luis XIV y los países aliados de Francia. Así, en 1701 dio inicio la guerra de Sucesión de España, que además de haber sido decisiva en la posterior configuración de Europa, ocasionó una serie de daños colaterales al imperio hispano, algunos de los cuales influyeron directamente en los miembros que hasta ese momento habían conformado la Capilla.

Las disputas generadas entre el archiduque Carlos y Felipe V, y el apoyo mostrado por algunos servidores del rey hacia el primero, condujo a una represión de austracistas que resultó en la suspensión de privilegios de algunos músicos en 1706, y el exilio de la corte de otros tantos entre los que figuraban el Patriarca de las Indias Pedro de Portocarrero, y Sebastián Durón, quien había ocupado el puesto de maestro de capilla desde 1701.³² José de Torres y Martínez Bravo, que en ese entonces se desempeñaba como

³¹ Marcelo Luzzi Traficante (2013) menciona que “la Capilla Real era una metáfora de la propia corte”, ya que el rey podía experimentar en ella y en su entorno mediante las reformas y los cambios propiciados por los acontecimientos políticos. Aunado a lo anterior, la iglesia Romana encontraba en este espacio un modo sumamente eficaz para demostrar la importancia de su discurso dentro de la monarquía hispánica. *La Corte de los Borbones...*, *op. cit.*, p. 396.

³² En la *Nota 1ª* de los *Papeles del Card. Patriarca de las Indias al Maestro de Capilla y Vice-Maestro. Con sus notas correspondientes. Año de 1751*, contenido en la *Colección de documentos, originales en parte, referentes a la Capilla Real*, se lee lo siguiente: “2ª. el destierro del maestro dⁿ. Sebastian de Durón que fue à Francia, à donde tambien embiaron al Patriarca de las Yndias dⁿ. Pedro Portocarrero, de la casa de los Condes del Montijo por delito de indiferencia contra el Rey dⁿ. Felipe Quinto en las guerras de sucesion que tanto

organista en la Capilla, también fue suspendido de sus labores; pero él se quedó y solicitó el perdón real, mismo que le fue concedido gracias al informe favorable del nuevo Patriarca, por lo que se reincorporó a la plantilla de músicos en 1708.³³ Años más tarde, tras el nombramiento y fallecimiento de dos maestros interinos, Torres obtendría el cargo de Maestro de Capilla, en 1720.³⁴

Además del considerable cambio que implicó el hecho de que la principal persona encargada de componer música para el servicio religioso fuera sustituida por otras, la forma tan precipitada en la que aquello ocurrió, tuvo consecuencias que a mediados del siglo XVIII seguían siendo mencionadas en los documentos relacionados con los asuntos de la Capilla. Entre los múltiples papeles que conforman la *Colección de documentos, originales en parte, referentes a la Capilla Real (1750 – 1800)*,³⁵ hay una carta respuesta del maestro de capilla Francisco Courcelle, fechada el 22 de junio de 1751, dirigida al Cardenal Patriarca de las Indias, Álvaro de Mendoza, donde se lee lo siguiente:

Tengo noticia fixa por Dn. Ysidro Montalvo, copiante que es de la Rl. Capilla de S. M. desde el año 1714, como por experiencia propia, y por haverlo sabido de sus antecesores, que à los maestros que en sus tiempos havia, hasta todo el tiempo que lo fuè Dn. Sebastian de Durón, se les daba todo el papel q. necesitaran para sus obras, las que quedavan parte en su poder, y otras que eran las mas usuales, en Palacio, en una pieza detrás del organo de la Capilla, para haorrarse de llevarlos, y traerlas los colegiales para que no se maltratasen, y estavan, al cuidado del referido Maestro Duròn, à quien sucedió la desgracia del destierro, y no tubo tiempo de pensar en cosa ninguna sino en su persona, por lo que dejó en abandono en el colegio, todos los papeles, los que quedaron en poder del rector que le sucedió que fue Dn. Mathias

afligieron à España”. Consultado en línea en la *Biblioteca Digital Hispánica*, el 02 de noviembre de 2022, en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106077&page=1>

³³ Véase B. Lolo, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670 – 1738)*, Madrid, ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1988, p. 81.

³⁴ R. Angulo Díaz, *José de Torres y Martínez Bravo... op. cit.*, 2012, p. 2.

³⁵ Debido a su importancia, esta colección será citada en varias ocasiones a lo largo del presente trabajo de investigación, pues contiene, entre otras cosas, constituciones, ordenanzas y decretos de Cardenales Patriarcas de las Indias pertenecientes a la Real Capilla de Madrid, copiadas fielmente en el año de 1791 por Vicente Pérez, quien se desempeñó como tenor en esa misma dependencia de la Casa Real: “Este libro de Constituciones y Ordenanzas de la R^l. Capilla de S. M. = Reales Ordenes, Decretos de los S^{ts}. Patriarcas de las Indias y otras cosas pertenecientes a dha. R^l. Capilla y su gobierno, las à coleccionado, y escrito fielmente D. Vicente Perez, musico tenor de dha. R^l. Capilla, natural de la Villa de Cifuentes, Obispado de Sigüenza en este presente año de 1791. Y por ser verdad y suyo este libro, lo firmó en Madrid a fe de dha. año Vicente Perez”. Consultado en línea en la *Biblioteca Digital Hispánica*, el 22 de noviembre de 2022, en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106077&page=1>.

Cabrera, músico de voz Bajo de la Rl. Capilla, a quien sucedió Dn. Nicolás Humanes, y después Dn. Josef Torres: de quien se infiere, que todos estos papeles se extraviaron [...].³⁶

La apresurada partida de Durón a causa de su destierro ocasionó la pérdida de muchos papeles de música que durante años habían estado bajo su cuidado. Pero los problemas dinásticos también ocasionaron conflictos de otras índoles. Por ejemplo, se suscitó la ruptura de relaciones entre la corona y la iglesia romana cuando esta última reconoció al archiduque Carlos como rey de España; dicha ruptura afectaría directamente a la economía de la capilla al verse impedida de acceder a ciertas rentas eclesiásticas.

Por otra parte, la crisis económica que se había estado sufriendo en España empezó a ser más notoria a partir de 1709,³⁷ y en 1713, con las negociaciones de paz y la firma del Tratado de Utrecht, comenzó el periodo de consolidación de la dinastía borbónica a cambio de una importante pérdida territorial para el reino, que a partir de ese momento tendría que replantearse muchos aspectos a fin de consolidar su equilibrio en un nuevo contexto europeo.³⁸

A la ya de por sí frágil posición económica de España, se irían sumando las complicaciones resultantes de otras situaciones. Un caso representativo fue el asentamiento de los reyes y su corte en Andalucía durante más de cuatro años, un hecho extraordinario a pesar de que desde la segunda mitad del siglo XVII comenzó a ser evidente el sedentarismo de las familias reales.³⁹ Durante este periodo, conocido como Lustró Real (1729 – 1733), cuyas causas han sido discutidas ampliamente por la historiografía, fue necesario alojar a la familia real, a algunos nobles y muchos funcionarios en Sevilla, además de la servidumbre

³⁶ *Colección de documentos, originales en parte, referentes a la Capilla Real*. (1750 – 1800). Manuscrito. Consultado en línea en la Biblioteca Digital Hispánica, el 08 de agosto de 2022, en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106077&page=1>.

³⁷ J. Martínez Millán, C. Camarero Bullón y M. Luzzi Traficante. *La Corte de los Borbones...*, *op. cit.*, p. 432

³⁸ Joaquim Albareda y Núria Sallés (2021), explican que el panorama europeo en torno al momento de Utrecht (1713) era muy complejo, porque no sólo se afianzó Felipe V al trono; también murieron la reina de Inglaterra y el rey de Francia, dando lugar a una nueva dinastía en el primer caso y a una regencia en el segundo. Véase J. Albareda y N. Sallés, *La reconstrucción de la política internacional española: El reinado de Felipe V*. Madrid, Casa de Velázquez, 2021, p. 5.

³⁹ N. Morales y F. Quiles García, *Sevilla y corte: las artes y el lustró real (1729-1733)*, Madrid, Casa de Velázquez. Morales, 2010, p. 7.

necesaria para que pudieran ser atendidos adecuadamente. El rito litúrgico estaba contemplado dentro de las necesidades que debían ser cubiertas en el lugar de residencia temporal, de modo que, para solemnizarlo sin descuidar los servicios en Madrid, el número de integrantes de la Capilla aumentó. Durante esta etapa se contrataron mayoritariamente músicos italianos, algo que puede ser fácilmente explicado considerando que el rey contrajo matrimonio (por segunda ocasión) en 1714 con Isabel Farnesio, aristócrata nacida en Parma, una de las más importantes cunas del arte en Italia.

Felipe V, quien siempre se había rodeado de los mejores artistas del panorama europeo gracias a sus cualidades relacionadas con el mecenazgo, comenzó a apoyarse mucho en la reina al momento de tomar decisiones, pues se consideraba que ella tenía un gusto refinado en materia de música.⁴⁰ Nicolás Morales y Fernando Quiles García explican de distintas maneras el hecho de que la reina hubiera comenzado a incluir tantos músicos italianos en la plantilla de la corte; por un lado, se apoyan en un fragmento de una carta escrita por Isabel Farnesio en Antibes el 21 de octubre de 1714 y dirigida a su madre, la duquesa Dorotea Sofía, en donde explica que el príncipe de Mónaco la había hecho escuchar –durante su estancia en Menton– una música francesa que a su juicio era la peor cosa del mundo, "hecha toda con un verso que parece que cantan el *Dies illa dies irae*". La predilección que la reina sentía por el estilo italiano en detrimento del francés explicaría hasta cierto punto la hegemonía que los músicos italianos alcanzaron durante la primera mitad del siglo XVIII, pese a los orígenes franceses del rey. Por otro lado, como Morales y Quiles García señalan, la reina "supo colocar para mayor seguridad a sus compatriotas en los puestos claves de la Casa Real".⁴¹ Por esta razón, entre los veintiocho músicos que llegaron a Sevilla con la comitiva real figuraban algunos italianos como Domenico Scarlatti y Felipe Falconi, quien desde 1726 era el encargado de dirigir las obras italianas y cumplir las tareas

⁴⁰ *Ídem*, pp. 278 – 279.

⁴¹ *Ídem*, pp. 279 – 280.

correspondientes al maestro de capilla cuando José de Torres se ausentaba a causa de otros servicios.⁴²

La tendencia hacia el estilo italiano también se veía reflejada en otras instituciones religiosas. Por ejemplo, entre los años 1729 y 1733, la catedral de Sevilla, que gozaba de un alto prestigio pese a que la capital andaluza había perdido su exclusividad como puerto de entrada y salida hacia América, contaba con aproximadamente treinta músicos entre los que también había algunos italianos. En este espacio se desempeñaron muchas veces los músicos de la Capilla Real.

Durante esta época, la familia real mostró más abiertamente su gusto por el estilo musical italiano que, favorecido por el comercio transatlántico y el constante trasiego de músicos que acudían a Andalucía para tramitar licencias de viaje hacia el continente americano,⁴³ permearía la manera de interpretar y componer no sólo en toda la Península Ibérica, sino también en la música de las instituciones religiosas de Nueva España. Un ejemplo de este fenómeno es el género que en España adoptó el nombre de *cantada*, que habría tomado su forma directamente de la *cantata* italiana. Por otro lado, en los villancicos también comenzaron a ser notorios los elementos italianos en algunos aspectos como los nuevos timbres instrumentales que resultaron de la incorporación de instrumentos cordófonos de arco durante el siglo XVIII, que ya se venían observando en composiciones italianas desde el siglo previo.

Sin duda, el periodo conocido como Lustró Real influyó de diversas maneras en la producción musical de la Capilla Real; pero, probablemente, el acontecimiento histórico que mayor peso tiene hasta ahora, es el acaecido aproximadamente un año y medio después del momento en que la historiografía sitúa el final de ese periodo, el cual quedó registrado en

⁴² Antonio Martín Moreno señaló en 2006 que Soriano Fuertes recogió en su *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850* (Barcelona-Madrid: Imprenta de Narciso Ramírez, 1855 – 1859), que Isabel Farnesio había traído desde Parma a Felipe Falconi, quien, a pesar de contar con escasos conocimientos en materia de música, estuvo a punto de suplantar por completo al renombrado José de Torres. Para más información, véase A. Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 2006 (impresión original publicada en 1985), p. 42.

⁴³ María Gembero-Ustárriz (2007) escribió sobre la importancia que tenía Cádiz en el comercio transatlántico, la gran cantidad de extranjeros que ahí habitaban, y los trámites que los músicos que viajaban a América debían hacer en esa ciudad. Para mayor información véase M. Gembero-Ustárriz y E. Ros-Fábregas, *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 17-58.

uno de los papeles contenidos en el documento *Etiquetas de Palacio: estilo y gobierno de la Casa Real que han de observar y guardar los criados de ella..., desde mayordomo mayor y criados mayores hasta los demás criados inferiores, y funciones de la misma Casa Real, ordenadas año de 1562 y reformadas el de 1624:*

En 24 del Mes de Diz^{re}; del Año de 1734 Día Sabado Pascua de Natividad Sucedió la fatal desgracia de la quema de Palacio empezo el fuego la Noche antes a la huna de la Noche.⁴⁴

Durante la noche del 24 de diciembre de 1734 –y días subsecuentes–, un incendio incontrolable en el Real Alcázar de Madrid tuvo consecuencias desastrosas, pues las temperaturas alcanzadas fueron suficientes para derretir incluso algunos pedazos de plata. Como consecuencia de esta catástrofe, la capilla musical quedó sin sede y los instrumentos, libros de coro y archivos de música fueron consumidos por el fuego.⁴⁵ A pesar de que algunas obras compuestas antes del siniestro se salvaron por encontrarse en el Colegio de Niños Cantores, cuya sede era distinta a la de la Capilla Real, la mayoría se perdió.

Afortunadamente, el trasiego de música –y músicos– por el Atlántico, relacionado en diversas investigaciones al fenómeno de globalización como consecuencia de la compleja red de circulación existente en la época de la Colonia, hizo posible la conservación de algunas de esas composiciones en los archivos históricos de los países que alguna vez constituyeron la Nueva España.⁴⁶

Regresando a la compleja situación en que la Capilla Real de Madrid quedó después del incendio de Palacio, es importante mencionar que muchos músicos, como José de Torres,

⁴⁴ *Etiquetas de Palacio [Manuscrito] :estilo y gobierno de la Casa Real que han de observar y guardar los criados de ella..., desde mayordomo mayor y criados mayores hasta los demás criados inferiores, y funciones de la misma Casa Real, ordenadas año de 1562 y reformadas el de 1624.* (1601 – 1800). Manuscrito. Consultado en línea en la Biblioteca Digital Hispánica, el 01 de noviembre de 2022, en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000137592&page=1>

⁴⁵ A. Martín Moreno. *Historia de la música española...*, op. cit., pp. 43 – 44.

⁴⁶ María Díez-Canedo Flores refiere cómo la Ciudad de México recibía música que solicitaba a los principales centros musicales como Madrid, Sevilla y Cádiz, para después contribuir a la circulación de estos papeles hacia lugares como Oaxaca, Durango, Morelia, Puebla y Guatemala, entre otros lugares más remotos. Véase M. Díez-Canedo, *Perspectiva general de la flauta travesera en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta travesera XII Sonatas a Solo Flauta é Basso di Pietro Locatelli y otros autores, México, 1759*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 16 – 17.

Antonio Literes, José de Nebra y Francisco Courcelle (Corselli), debieron haber trabajado incansablemente por lo menos hasta mediados del siglo XVIII, para nutrir nuevamente el archivo musical de la Capilla.

Tras la muerte de José de Torres y Felipe Falconi en 1738, Corselli asumió el cargo de Maestro de Capilla, y aunque aparentemente siguió la misma línea trazada por sus predecesores en cuanto al cultivo de los géneros más arraigados en España, lo más probable es que haya aplicado ciertas actualizaciones estilísticas debido a que su formación musical la adquirió en Parma y Piacenza. Algunos indicios apuntan a que al iniciar la década de 1740 hubo cierto desinterés por el villancico en la Capilla Real; por ejemplo, la interpretación de las mismas obras en años diferentes, siendo que había sido usual la composición de música nueva para las festividades de cada año.⁴⁷ No obstante, fue en 1746, con la muerte de Felipe V y el ascenso al trono de Fernando VI y Bárbara de Braganza, cuando ocurrió un verdadero punto de inflexión por el evidente desagrado que la reina tenía hacia las “castelhanadas”,⁴⁸ ya que, según su percepción, al incluirlas en los maitines se alteraba el decoro propio de las celebraciones religiosas.⁴⁹ La última celebración de la que se conservan pliegos de villancicos fue la fiesta de Epifanía de 1750; a partir de ese momento, el villancico fue eliminado del ceremonial cortesano, siendo sustituido por responsorios en latín. La labor compositiva de este tipo de obras, parece haber sido repartida entre Nebra y Corselli.

⁴⁷ A. Torrente, “*Misturadas de castelhanadas com o officio divino: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII*”, en *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, p. 208.

⁴⁸ “Castelhanadas” (“castellanadas”) es un término portugués con el que la reina se refería a los géneros más arraigados en España, como los villancicos.

⁴⁹ *Ídem*, pp. 210, 217, 219.

2. OBRAS VOCALES DE COMPOSITORES DE LA CAPILLA REAL DE MADRID DEL SIGLO XVIII CONSERVADAS EN ARCHIVOS DE MÉXICO

En las últimas décadas se ha hallado abundante documentación acerca de la adquisición de música proveniente de la Península por parte de instituciones eclesiásticas de América. En el caso específico que compete a esta investigación es posible mencionar un inventario de los libros de polifonía y papeles de música de la Catedral de Puebla realizado el 5 de abril de 1734 por Juan Francisco Verzalla, se menciona un libro grande de misas de Torres y un salmo *Dixit Dominus* de Durón.⁵⁰ Dicho inventario fue realizado 8 meses antes de que ocurriera el devastador incendio del Alcázar Real de Madrid. De lo anterior se deduce que estas obras fueron enviadas a Puebla antes del siniestro. Suponiendo que en el archivo de la Capilla Real se conservaban otros ejemplares de esas composiciones de Torres y Durón, lo más probable es que hayan sido consumidas por el fuego, lo cual incrementa las posibilidades de que los papeles de música conservados en Puebla sean ejemplares únicos.

Otro ejemplo, es un inventario de obras resguardadas en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACCMM) que menciona una misa a ocho voces, con violines y bajo; un *Laetatus sum* y un *Te Deum Laudamos* a ocho voces, con violines, clarines, oboe y bajo, de José de Torres. Según el documento original, que data de 1769 aproximadamente, esta música fue adquirida por el maestro de capilla Ignacio Jerusalem y Stella con sus propios recursos alrededor de 1751, fecha posterior a la muerte del compositor de las obras.⁵¹

De la segunda mitad del siglo XVIII también hay evidencias de constantes intercambios de música entre la Capilla Real de Madrid y las instituciones religiosas de Nueva España. En el ACCMM existen documentos en los que consta que el violista Juan de Ledesma ofreció y envió obras de Francisco Corselli (Courcelle) a la catedral.⁵² Aunque los

⁵⁰ J. Marín, *Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 76 – 77.

⁵¹ *Ídem*, pp. 108 – 109.

⁵² *Ídem*, pp. 135 – 136.

documentos no están fechados, en el *Reglamento à Planta de las Voces, è Ynstrumentos que ha resuelto el Señor Rey D. Fernando Sexto haya en su Real Capilla, y los Goces anuales que se ha dignado señalar à los Musicos de ella para desde primero de Mayo de 1756, adelante*,⁵³ consta que Juan de Ledesma estuvo activo en la Capilla Real en esa época. Además, el magisterio de Courcelle comenzó en 1738, año de muerte de su predecesor, José de Torres.

El Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango también resguarda obras de los compositores ya mencionados, y figuran otros nombres como los de José de Nebra y Vicente Adán, músicos que también estuvieron activos en la Capilla Real en el siglo XVIII.

A pesar de que hasta el momento sólo se han mencionado algunos grandes centros religiosos de México, las diversas redes existentes en el país, en la época de la colonia, hicieron posible que la música circulara a instituciones menores. Un claro ejemplo es la Basílica de Guadalupe de la Ciudad de México, en cuyo archivo histórico se conservan obras de Torres y Nebra. En los conventos también solía llegar música de estos compositores, generalmente proveniente de instituciones eclesiásticas de mayor rango; prueba de ello es la *Colección Sánchez Garza*, que contiene obras de José de Torres y José de Nebra –y de maestros de capilla que se desempeñaron a finales del siglo anterior en la Real de su Majestad, como Sebastián Durón– provenientes del convento de la Santísima Trinidad de Puebla, que a su vez las había recibido de las catedrales de México y Puebla.⁵⁴

Los centros religiosos también estaban conectados con instituciones civiles por medio de redes de circulación internas,⁵⁵ de tal manera que, en algunos espacios como los antiguos colegios, es posible encontrar música de estos mismos compositores. Un ejemplo de esto es

⁵³ *Colección de documentos...*, *op. cit.*

Consultado en línea en la *Biblioteca Digital Hispánica*, el 08 de noviembre de 2022, en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106077&page=1>

⁵⁴ Para más información al respecto, véase R. Stevenson, *Christmas music from baroque Mexico*, Los Ángeles, Universidad de California, 1974, p. 17. También hay información al respecto en A. Tello, N. Hurtado, O. Morales y B. Pérez, *Colección Sánchez Garza: Estudio Documental y Catálogo de un Acervo Musical Novohispano*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, 2019, p. 227.

⁵⁵ “La Metrópoli englobaba una compleja red de interrelaciones de centros eclesiásticos y civiles integrados social y espacialmente (catedrales, iglesias, colegiadas, monasterios, colegios, teatros, Palacio Virreinal, casas de la aristocracia novohispana y cuerpos militares), en donde los músicos eran contratados en varios ámbitos simultáneamente”. M. Díez-Canedo, *Perspectiva general de la flauta travesera...*, *op. cit.*, p. 16.

el Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, fundado en el año 1743 con fines caritativos para acoger a jovencitas indigentes, a quienes se les proporcionaba una educación integral que contemplaba la enseñanza musical.⁵⁶ Este espacio, previamente fue el convento de Santa Catalina, por lo que no es extraño que obras de corte religioso hayan pervivido en el archivo histórico del edificio que actualmente se conoce como el Conservatorio de las Rosas (Morelia, Michoacán). Entre los muchos nombres de compositores del siglo XVIII que figuran en los documentos, están los de José de Torres y José de Nebra.

A continuación, se ofrece una relación de obras en dos tablas realizadas a partir de la información extraída de distintos catálogos musicales entre los que destacan el del Archivo Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACCMM), el Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (AVCCP) Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (AHAD), el Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca (AMCO), el Archivo Histórico de la Catedral de Morelia (AHCM), el Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe (AHBG), el Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa (AMCSR) y la Colección Sánchez Garza (CSG).⁵⁷

Tabla 1. Obras en latín de compositores de la Capilla Real identificadas en archivos de México.

REPERTORIO EN LATÍN CONSERVADO EN ARCHIVOS DE MÉXICO					
COMPOSITOR	INCIPIIT	GÉNERO	DOTACIÓN/ PARTES QUE SE CONSERVAN	FONDO Y SIGNATURA	COMENTARIOS
Courcelle, Francisco	<i>Vísperas de la Virgen María</i> [En las siguientes 5 filas se desglosan las vísperas]	Oficio de Vísperas	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Ob1, Ob2, Cln1, Cln2, Vln2, Vln2,	ACCMM A1041	Datación: 1769 Manuscrito

⁵⁶ C. Rusell, *From Serra to Sancho. Music and Pageantry in the California Missions*, Oxford, Universidad de Oxford, 2009, p. 88.

⁵⁷ En el transcurso de esta investigación fueron consultados los catálogos de otros archivos históricos; por ejemplo, los de las parroquias de Santiago Chazumba y de San Cristóbal de Suchixtlahuaca, del Archivo Histórico de la Parroquia el Sagrario de la Catedral de Tulancingo y el Acervo Musical del Colegio de Vizcaínas; no obstante, en estos repositorios no se resguarda música de los compositores que competen a esta investigación.

			Tmp1, Tmp2, Org, b.		
	<i>Dixit Dominus</i> [Parte de las <i>Vísperas de la</i> <i>Virgen María</i>]	Salmo	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Ob1, Ob2, Cln1, Cln2, Vln2, Vln2, Tmp1, Tmp2, Org, b.	ACCMM A1041.01	Datación: 1769 Manuscrito
	<i>Laetatus sum</i> [Parte de las <i>Vísperas de la</i> <i>Virgen María</i>]	Salmo	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Ob1, Ob2, Cln1, Cln2, Vln2, Vln2, Tmp1, Tmp2, Org, b.	ACCMM A1041.02	Datación: 1769 Manuscrito
	<i>Lauda</i> <i>Jerusalem</i> [Parte de las <i>Vísperas de la</i> <i>Virgen María</i>]	Salmo	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Ob1, Ob2, Cln1, Cln2, Vln2, Vln2, Tmp1, Tmp2, Org, b.	ACCMM A1041.03	Datación: 1769 Manuscrito
	<i>Ave maris stella</i> [Parte de las <i>Vísperas de la</i> <i>Virgen María</i>]	Himno	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Ob1, Ob2, Cln1, Cln2, Vln2, Vln2, Tmp1, Tmp2, Org, b..	ACCMM A1041.04	Datación: 1769 Manuscrito
	<i>Magnificat</i> [Parte de las <i>Vísperas de la</i> <i>Virgen María</i>]	Cántico	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Ob1, Ob2, Cln1, Cln2, Vln2, Vln2, Tmp1, Tmp2, Org, b.	ACCMM A1041.05	Datación: 1769 Manuscrito
	<i>Salve Regina</i>	Antífona	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Ob1, Ob2, Vln1, Vln2, Vla, Org.	ACCMM A1609	Manuscrito

Nebra, José de	<i>Credidi propter</i>	Salmo	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, bc	ACMM A1926	Manuscrito
	<i>Misa en do menor</i>	Misa	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, Acomp.	ACMM AM0645	Manuscrito
	<i>Misa a 8 con violines y trompas. En Sol Mayor.</i>	Misa	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, Acomp.	ACMM AM0652	Manuscrito
	<i>Misa a 8 con violines y trompas</i>	Misa	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln1, Tmp1, Tmp2, Acomp.	AVCCP.640	Manuscrito
	<i>Misa a 4 voces en Sol Mayor</i>	Misa	Tp, A, T, B, Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, Acomp.	AHAD Ms.Mús.544	Datación: ca. 1750 Manuscrito
	<i>Misa a 8 voces en Sol Mayor</i>	Misa	Tp1, Tp2, A, T Tp, T, B Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, b, Acomp.	AHAD Ms.Mús.552	Datación: ca. 1750 Manuscrito
	<i>Misa a 4 voces en Sol Mayor</i>	Misa	Tp1, Tp2, T Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, Acomp.	AHAD Ms.Mús.557	Datación: ca. 1750 Manuscrito
	<i>Misa a 8 con violines, oboe y viola</i>	Misa	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Ob1, Ob2, Vln1, Vln2, b, Org.	AHBG Caja N1. 1103	Manuscrito
	<i>Misa a dúo</i>	Misa	Org.	AHBG Caja N1. 1104	Manuscrito Copia tardía
	<i>Salve Regina</i>	Antífona	Tp1, Tp2, A, T	AHBG Caja N2. 1114	Manuscrito

			Vln1, Vln2, Org.		
	<i>Misa a 8</i>	Misa	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, Org.	AHBG Caja N2. 1116	Manuscrito
	<i>Misa, a 8, con violines trompas y acompañamiento En Sol Mayor</i>	Misa	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, Acomp.	AMCSR MEX-MOcr Carpetas 37 y 41	Datación: 1778 Manuscrito
	<i>Miserere, a 4 voces, con violines.</i>	Salmo	A Vln2	AMCSR MEX-MOcr Carpeta 40	Manuscrito
Torres, José de	<i>Te Deum laudamus</i>	Himno	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Ob/Cln, Org, Acomp.	ACCMM A0140	Manuscrito
	<i>Lauda Jerusalem</i>	Salmo	Tp1, Tp2 (T), A, B Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Org, b, Acomp.	ACCMM A0652	Datación: 1792 (copia) Manuscrito
	<i>Laudate Dominum</i>	Salmo	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Ob, Vlc.	ACCMM A0654	Datación: 1727 Manuscrito
	<i>Magnificat</i>	Cántico	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Vla, Tmp1, Tmp2, Org, Acomp.	ACCMM A0676	Datación: ca. 1734 Manuscrito
	<i>Salve Regina</i>	Antífona	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Ob, Org, Acomp.	ACCMM A0677	Datación: 1734 Manuscrito
	<i>Magnificat</i>	Cántico	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B	ACCMM A1956	Datación: ca. 1727

			Vln1, Vln2, Cln1, Cln2, Acomp.		Manuscrito
	<i>Beatus vir</i>	Salmo	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Ob, Vln1, Vln2, Acomp.	AVCCP.739	Manuscrito
	<i>Dixit Dominus</i>	Salmo	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Acomp.	AVCCP.740	Manuscrito
	<i>Lauda Jerusalem</i>	Salmo	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Ob, Acomp., Acomp.2	AVCCP.741	Manuscrito
	<i>Letanía de Nuestra Señora</i>	Letanía	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Ob, Org, Acomp., Acomp.2	AVCCP.742	Manuscrito
	<i>Magnificat a 4 y a 8</i>	Cántico	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, Acomp.	AVCCP.743	Manuscrito
	<i>Misa a ocho voces, con violines</i>	Misa	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Ob/Cln, Acomp.	AVCCP.744	Datación: 1757 (copia) Manuscrito
	<i>Misa a ocho, con violines</i>	Misa	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Acomp.	AVCCP.745	Manuscrito
	<i>Misa sit nomen Domini Benedictum</i>	Misa	Tp, A, T, B	AVCCP.746	Manuscrito
	<i>Misa sobre movimientos contrarios</i>	Misa	T, B	AVCCP.747	Manuscrito

	<i>Misa a 8 voces de sexto tono</i>	Misa	Tp1, Tp2, A, T Tp, T, B Vln1, Vln2, Acomp.	AHAD Ms. Mús. 041	Datación: ca. 1725
	<i>Misa a 5 voces de segundo tono, Ludovicus Primus Rex Hispaniae</i>	Misa	Tp1, Tp2, A, T Tp, Vln1, Vln2, b, Acomp.	AHAD Ms. Mús. 286	Datación: ca. 1750
	<i>Misa a 8 voces de 6° Tono</i>	Misa	Tp1, Tp2, A, T T, A, T, B Vln1, Vln2, Ob/Cln,	AMCO 50.3	Manuscrito
	<i>Misa Velociter Currit</i>	Misa	Tp1, Tp2, A, T T, A, T, B Vln2, Ob/Cln,	AMCO 50.4	Manuscrito
	<i>Misa, a 8, con violines y trompas</i>	Misa	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, B Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, Acomp.	AHCM	Datación: 1777 Manuscrito
	<i>Miserere, a 4, con violines y bajos</i>	Salmo	Tp1, Tp2, A, T Vln1, Vln2, Acomp.	AHCM	Manuscrito
	<i>Gloriosa Virginis Maria a 4/ Misa Ferial a 4</i>	Misa	Tp, A, T, B	AHBG Caja T2. 1471	Manuscrito
	<i>Kyrie eleison</i>	Letanía	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, b	AHBG Caja T2. 1472	Manuscrito
	<i>Magnificat</i>	Cántico	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Acomp.	AHBG Caja T2. 1473	Manuscrito

	<i>Misa de difuntos</i>	Misa	Tp, A, T, B	AHBG Caja T2. 1474	Manuscrito
	<i>Miserere</i>	Salmo	Tp1, Tp2, A, T Vln1, Vln2, b	AHBG Caja T2. 1475	Manuscrito
	<i>Misa a 4</i>	Misa	Tp1, Tp2, A, T Vln1, Vln2, Vla, Fl, Fg, Cln1, Cln2, Tmp1, Tmp2, Tmb, Oflic, Acomp	AHBG Caja T2. 1477	Manuscrito
	<i>Te Deum</i>	Himno	Tp1, Tp2, A, T T, T, B Vln1, Vln2, Vla, Fl, Fi, Cln1, Cln2, Tmp1, Tmp2, Tmb, Oflic, Tmb, Bo, Acomp.	AHBG Caja T2. 1478	Manuscrito
	<i>Benedictus sit Deus Pater</i>	Motete	----	AMCSR MEX-MOcr 074	Manuscrito

Información obtenida de: Ezquerro, A. (2010); Davies, Drew E. (2013). Enríquez, Lucero; Davies, Drew E.; Cherñavsky, Analía (2014). Enríquez, Lucero; Davies, Drew E.; Cherñavsky, Analía (2015). Enríquez, Lucero; Davies, Drew E.; Cherñavsky, Analía; Sacristán, Carolina (2019). Guerberof, Lidia, H. (2006). Marín, Javier (2009). Tello, Aurelio; Franco, Dalila; Maní, Abel (2015), Tello, Aurelio (2019).

Tabla 2. Obras en castellano de compositores de la Capilla Real identificadas en archivos de México

REPERTORIO EN CASTELLANO CONSERVADO EN ARCHIVOS DE MÉXICO					
COMPOSITOR	INCIPIIT	GÉNERO	DOTACIÓN	FONDO Y SIGNATURA	COMENTARIOS
Adán, Vicente	<i>Cual ovejuela</i>	Aria a solo	Tp Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, b	AHAD Ms.Mús. 419	Datación: ca. 1780 Manuscrito
Nebra, José de	<i>Ídolo, amado mío</i>	Dúo	2 voces Vln1, Vln2, b	ACCMM AM1600	-----

Nebra, José de	<i>Sonora dulce trompa</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Ob/Cln, Acomp.	ACCMM A1422.01	Datación: ca. 1750 Manuscrito
	<i>A limar las prisiones</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Vln1, Vln2, bc	AHAD Ms.Mús. 384	Datación: ca. 1750 Manuscrito
	<i>Al que en solio de rayos</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T, B Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, Acomp.	AHAD Ms. Mús. 745	Datación: ca. 1750 Manuscrito
	<i>De Juana celebre/ De Ana celebre/ De Francisco celebre</i>	Villancico	Tp1, Tp2, Tp3, Tp4 Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, Acomp.	AHAD Ms. Mús. 084	Datación: ca. 1750. Manuscrito
	<i>Divino centro mío</i>	Dúo	Tp1, Tp2 Vln1, Vln2, Acomp.	AHAD Ms. Mús. 498	Datación: 1757 Manuscrito
	<i>Si halla una perla</i>	Aria	Tp Vln1, Vln2, Vlc	AHAD Ms. Mús. 593	Datación: ca. 1750. Manuscrito
	<i>Al altar divino</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Ob, Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, Acomp. al Ap, Org.	AHBG Caja N2. 1110	Manuscrito
	<i>Al cielo, al establo</i>	Pastoral	Tp1, Tp2, A, T Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, b	AHBG Caja N1. 1105	Manuscrito
	<i>Caminemos</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Tmp1, Tmp2, Vln1, Vln2, Acomp. Al Org.	AHBG Caja N1. 1106	Manuscrito

	<i>Cantada al Santísimo con violines</i>	Cantada	Tp. y acomp.	AHBG Caja N1. 1102	Manuscrito
	<i>Del centro de la tierra</i>	Villancico	Tp1, Tp1, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Ob, Cln, Ap, Org, Acomp.	AHBG Caja N2. 1111	Manuscrito
	<i>Divina mesa</i>	Cantada	A Vln1, Vln2, Acomp.	AHBG Caja N1. 1102	
	<i>En aplausos</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Ob, Cln, Ap, Acomp.	AHBG Caja N2. 1112	Manuscrito
	<i>En las vagas alturas</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln.2, Ob, Acomp. al Ap, Org.	AHBG Caja N2. 1113	Manuscrito
	<i>La gloria escondida</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Vln.1, Vln.2, Ob1, Ob2, Tmp1, Tmp2, b	AHBG Caja N1. 1107	Manuscrito
	<i>No inquietéis</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Vln.1, Vln.2, Ob, Tmp1, Tmp2, Acomp. al Ap	AHBG Caja N1. 1108	Manuscrito
	<i>Piedad Supremo Dios</i>	Villancico	Tp1, Tp2, Tp3, Tp4 Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, b	AHBG Caja N1. 1109	Manuscrito
	<i>Que el bajel de la gracia ceda</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Ob, Ap, Org.	AHBG Caja N2. 1115	Manuscrito

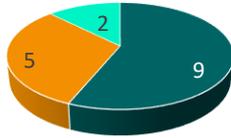
	<i>Suavidad el aire inspire</i>	Cantada	Tp. Vln1, Vln2, Acomp.	CSG.222	Datación: 1787 Manuscrito
	<i>Alarma discurso</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, b	AMCSR MEX-MOcr, 040	Datación: 1744 Manuscrito
	<i>Llaman, inflamen, a 4, con violines</i>	Villancico	Vln1	AMCSR MEX-MOcr. Carpeta 38	Manuscrito
Torres, José de	<i>Agitada navecilla</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln.1, Vln.2, Ob1, Ob2, Cln, Acomp.	ACCMM A1503.01	Datación: ca. 1730 Manuscrito
	<i>Ay, mi bien</i>	Villancico/ Cantada	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln.1, Vln.2, Cln, Acomp	ACCMM A1870	Datación: ca. 1730 Manuscrito
	<i>Si el espíritu divino</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln.1, Vln.2, Ob/Cln, Acomp	ACCMM A1859	Datación: 1739 Manuscrito
	<i>Quedo que duerme mi niño</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Vln1, Vln2, Acomp	AHAD Ms. Mús. 386	Datación: ca. 1730
	<i>Al cándido velo</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, Acomp.	AHBG Caja T2. 1470	Manuscrito
	<i>Arda en las aras</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T.	AHBG Caja T2. 1468	Manuscrito

			Vln1, Vln2, Ob, Ap, Org., Acomp.		
	<i>Hiera el clarín las voces</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Ob, Ap, Acomp.	AHBG Caja T2. 1469	Manuscrito
	<i>Pajarillos del aire</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Vln1, Vln2, Ap, Org.	AHBG Caja T2. 2171	Manuscrito
	<i>Piedad Señor Divino</i>	Villancico	Tp1, Tp2, [A], T Vln1, Vln2, Acomp	AHBG Caja T2. 1476	Manuscrito
	<i>Suenen atentos</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Tp, A, T, B Vln1, Vln2, Tmp1, Tmp2, Acomp.	AHBG Caja T2. 2172	Manuscrito
	<i>A contarte vengo, Gila</i>	Villancico	Tp.1, Tp.2 Acomp.	CSG. 278	Manuscrito
	<i>Luz de las luces</i>	Tono	Tp Acomp.	CSG. 278	Impreso
	<i>Matizadas flores</i>	Villancico	Tp1, Tp2, A, T Acomp.	CSG. 278	Impreso

Información obtenida de: Ezquerro, A. (2010); Davies, Drew E. (2013). Enríquez, Lucero; Davies, Drew E.; Cherñavsky, Analía (2014). Enríquez, Lucero; Davies, Drew E.; Cherñavsky, Analía (2015). Enríquez, Lucero; Davies, Drew E.; Cherñavsky, Analía; Sacristán, Carolina (2019). Guerberof, Lidia, H. (2006). Marín, Javier (2009). Tello, Aurelio; Franco, Dalila; Maní, Abel (2015).

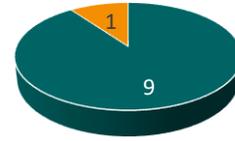
La información presentada en las tablas mostradas previamente, confirma que una cantidad importante de repertorio en latín y castellano compuesto por José de Torres, José de Nebra y Francisco Courcelle, viajó a través del Atlántico y circuló por las vías internas de Nueva España. En contraste con lo anterior, sólo fue ubicada una obra de Vicente Adán, un compositor que probablemente estuvo activo hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Las gráficas que se presentan a continuación, permitirán al lector un análisis más sencillo de la información aquí recabada.

GRÁFICA 1
OBRAS CONSERVADAS EN EL
ACMM



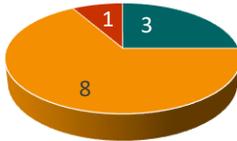
■ José de Torres ■ José de Nebra ■ Francisco Courcelle

GRÁFICA 2
OBRAS CONSERVADAS EN EL
AVCCP



■ José de Torres ■ José de Nebra

GRÁFICA 3
OBRAS CONSERVADAS EN EL
AHAD



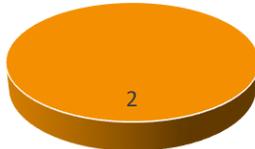
■ José de Torres ■ José de Nebra ■ Vicente Adán

GRÁFICA 4
OBRAS CONSERVADAS EN EL
AMCO



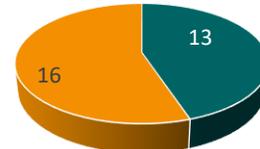
■ José de Torres

GRÁFICA 5
OBRAS CONSERVADAS EN EL
AHCM



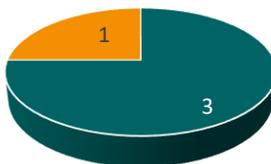
■ José de Nebra

GRÁFICA 6
OBRAS CONSERVADAS EN EL
AHBG



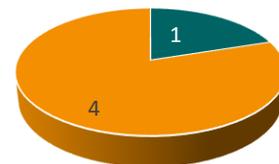
■ José de Torres ■ José de Nebra

GRÁFICA 7
OBRAS CONSERVADAS EN LA
CSG



■ José de Torres ■ José de Nebra

GRÁFICA 8
OBRAS CONSERVADAS EN EL
AMCSR



■ José de Torres ■ José de Nebra

2.1. José de Torres.

José de Torres y Martínez Bravo (Madrid, 1670⁵⁸ – id., 1738) comenzó a trabajar a la edad de 13 años en la Capilla Real de Madrid como organista no remunerado en los “días feriados”, hasta que fue admitido oficialmente en 1687 debido a la favorable opinión que el Patriarca tenía sobre su desempeño.⁵⁹ Entre los años 1689 y 1691 fue nombrado maestro de música del colegio de los niños cantorritos, lo que incrementó su salario y le otorgó el derecho de residir en el colegio; no obstante, en 1692 solicitó dejar el cargo posiblemente porque ese puesto era incompatible con la condición de casado y él preparaba su matrimonio con Teresa de Eguiluz.⁶⁰

La llegada de la dinastía Borbón a inicios del siglo XVIII no implicó cambio alguno en la situación laboral de Torres, ya que en 1701 se aprobó la nueva planta en la que se le ratificó como organista y se nombró a Sebastián Durón como maestro de capilla y rector del Real Colegio de Niños Cantorritos; pero debido a los conflictos de sucesión, las tropas de Carlos de Austria comenzaron el asedio, y en 1706 Felipe V tuvo que abandonar Madrid dejando instrucciones a los músicos de que continuaran celebrando el culto divino con normalidad. A su regreso, el rey se dio cuenta de que sus instrucciones habían sido desacatadas y además, algunos de sus servidores habían mostrado apoyo expreso al archiduque Carlos; como resultado, el Patriarca de Indias y el Maestro de Capilla partieron al exilio, pero José de Torres permaneció y solicitó el perdón real que le fue otorgado gracias

⁵⁸ Durante mucho tiempo se desconoció el año de nacimiento de José de Torres, aunque en un inicio solía situarse en 1665. Posteriormente, algunos musicólogos como Begoña Lolo (1988) y Raúl Angulo Díaz (2012) comenzaron a situarlo entre 1670 y 1673, tomando en cuenta un memorial fechado en noviembre de 1692 donde el Patriarca de las Indias señala que José de Torres había estado sirviendo doce años en la Capilla Real, y considerando que los niños eran admitidos en el Colegio entre los siete y los diez años de edad. No obstante, en una publicación reciente, titulada *Nuevos documentos biográficos sobre José de Torres* (2022), se menciona que Antoni Pons Seguí localizó recientemente la partida de bautismo del compositor en la Parroquia de San Sebastián. Este documento señala que José de Torres y Martínez Bravo, nació el 28 de febrero de 1670. Para más información al respecto, véase R. Angulo y A. Pons, *Nuevos documentos biográficos sobre José de Torres*, ArsHispana, 2022. Consultado en línea el 29 de noviembre de 2022, en <https://arshispana.com/es/blog/nuevos-documentos-biograficos-sobre-jose-de-torres-b33.html>.

⁵⁹ Véase B. Lolo, *La música en la Real Capilla... op. cit.*, pp. 69 – 70.

⁶⁰ *Ídem*, p. 75.

al informe favorable del nuevo Patriarca, y con ello, pudo reintegrarse a su puesto de organista en 1708.⁶¹

Desde el exilio de Durón, la Capilla Real estuvo funcionando bajo la dirección de maestros interinos, hasta que en 1720 José de Torres fue nombrado Maestro de Capilla.⁶² Este periodo fue muy prolífico en cuanto a su labor compositiva, e incluso 62 de sus obras que se salvaron del incendio del Alcázar por hallarse en el Real Colegio de Niños Cantores, constituyeron la base del nuevo archivo musical.

Torres murió en Madrid apenas 4 años después del incendio de Palacio, pero durante ese tiempo trabajó componiendo de manera incansable. Quizá el prestigio que alcanzó en vida como compositor sea una de las causas por las que sus obras religiosas se conservan en las principales catedrales españolas y en varios archivos musicales del territorio que constituyó la Nueva España. Otro posible motivo que no debería pasar desapercibido, está relacionado con su Imprenta de Música, que gozó de privilegio real y le permitió reproducir su obra musical.

La Imprenta de Música

Una de las mayores aportaciones de José de Torres en las proximidades del siglo XVIII fue la fundación de una imprenta de música que durante el reinado de Felipe V, gozó de un privilegio que consistía en disponer de todo el papel que necesitase sin el pago correspondiente de derechos.⁶³

La Imprenta de Música de José de Torres se fundó en 1699 y su primer impreso fue una fiesta teatral titulada *Destinos vencen finezas*, que había sido presentada un año antes con motivo de los festejos de cumpleaños del rey Carlos II. Con la impresión de esta obra, la corte madrileña pretendía homologarse musicalmente con otras cortes europeas; pero si bien esta lujosa primera edición se insertó dentro del marco de la función conmemorativa de los festejos cortesanos, la imprenta no seguiría por ese camino tras el cambio de dinastía, pues

⁶¹ *Ídem*, p. 81.

⁶² R. Angulo Díaz, *José de Torres y Martínez Bravo... op. cit.*, p. 2.

⁶³ Véase A. Martín Moreno, *Historia de la música española... op. cit.*, p. 41.

con la entrada de los Borbón, se convertiría en un negocio particular que buscaría el beneficio económico.

La producción de la Imprenta de Música abarcó tratados teóricos y didácticos de músicos como Pablo Nassarre, Diego Fernández de Huete, Francisco Montanos, Jorge de Guzmán, Pedro de Ulloa, Antonio Martín y Coll, y el propio José de Torres, quien imprimió las *Reglas generales de acompañar* en el año 1702, y la reedición en 1736. En el negocio también se imprimieron obras literarias que no tenían nada que ver con la música, por ejemplo, las *Obras póstumas de poesía* de Eugenio Coloma (1702) y la *Oración fúnebre a las exequias* del padre capuchino Fray Diego de Madrid (1726).⁶⁴ No obstante, la actividad más intensa, debido al rendimiento económico, estuvo ligada a la edición de obras cortas – como villancicos, cantadas y tonadas–, en papeles sueltos que contenían las partes que cada músico debía ejecutar. Dichas obras generalmente tenían dotación reducida; las más abundantes eran a solo o a dúo más el acompañamiento, aunque también llegaba a haber algunas a cuatro voces y acompañamiento.

La impresión de obras modernas de pequeño formato –que por lo mismo eran baratas– convirtió a la imprenta de José de Torres en un importante centro de difusión de géneros y estilos porque los pliegos podían llegar de modo relativamente fácil a lugares ubicados incluso al otro lado del Atlántico.

La música de José de Torres en archivos de México

La presencia de música de José de Torres en los archivos de México es considerablemente mayor a la de los otros compositores mencionados en este capítulo. En el transcurso de esta investigación han sido localizadas 40 obras de su autoría: 27 en latín y 13 en castellano (ver gráfica 9).

Como se había comenzado a esbozar líneas arriba, es probable que la Imprenta de Música haya sido uno de los motivos de mayor peso en la difusión de sus obras, ya que le permitía hacer tirajes de varios juegos y enviar los ejemplares a distintos sitios. Prueba de ello es el impreso del villancico *Matizadas flores*, para cuatro voces y acompañamiento, que forma parte de las obras transcritas en el presente trabajo por estar contenida en la *Colección*

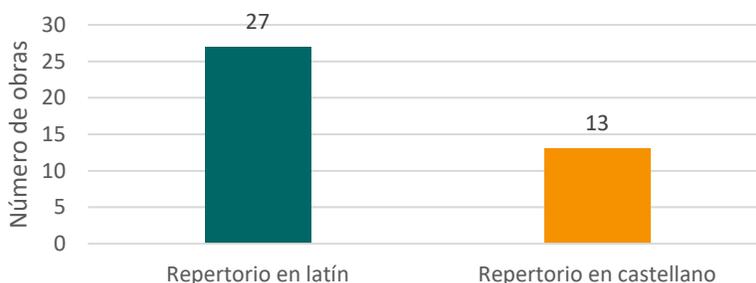
⁶⁴ R. Angulo Díaz, *José de Torres y Martínez Bravo... op. cit.*, pp. 4-5.

Sánchez Garza. Esta obra también se conserva en el Archivo Histórico de la Catedral de Salamanca (España), en un documento idéntico al conservado en México.

Además del villancico mencionado, en la misma colección hay un impreso de un tono divino para tiple y acompañamiento cuya portada tiene la leyenda “D. Joseph Torres./ CON PRIVILEGIO/ EN MADRID/ En la Imprenta DE MUSICA”, y un villancico para dos tiples y acompañamiento que, pese a tener todas las características de las obras que Torres imprimía, es un documento manuscrito. Aparentemente, las ediciones de la Imprenta de Música tenían el inconveniente de ser difíciles de leer para los músicos, ya que la tipografía no permitía unir grupos de notas ni acomodar de modo preciso el texto poético y el cifrado del acompañamiento, por lo que se optaba por hacer copias manuscritas más claras.⁶⁵

A juzgar por los documentos provenientes de la Península conservados en archivos de México, los documentos manuscritos también parecen estar relacionados con las obras de mayor formato, por ejemplo, aquellas a doble coro e instrumentos de cuerda frotada y viento. Muy probablemente esto también haya sido consecuencia de las limitantes de la tipografía de imprenta.

GRÁFICA 9
OBRAS DE JOSÉ DE TORRES
CONSERVADAS EN ARCHIVOS DE MÉXICO



2.2. José de Nebra.

José Melchor Baltasar Nebra Blasco (Calatayud, 1702 – Madrid, 1768) nació en el seno de una familia en la que hubo otros importantes organistas, entre ellos, su padre José

⁶⁵ *Ídem*, p. 6.

Antonio Nebra Mezquita y dos de sus tres hermanos⁶⁶. Durante su niñez vivió en Cuenca y estudió en el Colegio de San José, donde recibió una educación musical que a los diecisiete años de edad le permitió ostentar el cargo de organista en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, y tres años después –en 1722–, prestar sus servicios en la Cámara del Duque de Osuna junto al gran compositor Antonio Lliteres.

El 22 de mayo de 1724, tras la abdicación de Felipe V y el ascenso al trono de Luis I, Nebra fue nombrado primer organista de la Capilla Real debido a que Diego de Lana, anterior ocupante de ese cargo, partió a San Ildefonso acompañando al rey emérito junto con otros músicos de la capilla para asegurar que las funciones religiosas pudieran ser solemnizadas adecuadamente en la iglesia de la Santísima Trinidad.⁶⁷ Meses más tarde, con el prematuro fallecimiento de Luis I y el regreso de Felipe V, Lana volvió a su puesto, quedando Nebra como suplente con goce de sueldo y derecho a ocupar el cargo una vez que quedara vacante.

Años después, durante el reinado de Fernando VI, Francisco Corselli era maestro de capilla, pero pasaba mucho tiempo en los distintos sitios reales, por lo que los músicos no tenían la presión de estarse presentando constantemente ante él. A lo anterior, se agregaba el exceso de trabajo, de modo que para contrarrestar la resultante indisciplina de los integrantes de dicha institución, se aprobó la creación del cargo de vicemaestro de la Capilla Real y vicerrector del Real Colegio de Niños Cantorricos, puestos que José de Nebra asumió manteniendo al mismo tiempo su cargo de primer organista, como consta en el *Reglamento ò Planta de las Voces è Ynstrumentos* de 1756.

⁶⁶ El primero de los hijos de José Melchor Baltasar Nebra Blasco, se llamó **José Bernardo Nebra Blasco**, nació en 1699 y muy posiblemente falleció al poco tiempo. Para más información véase L. A. González-Marín, *José de Nebra (Calatayud, 1702 – Madrid, 1768). Un aragonés en la Real Capilla*, España, Institución “Fernando el Católico”, 2002.

Francisco Javier Nebra Blasco (1705 – 1741) obtuvo la plaza de organista en la Seo de Zaragoza a los 22 años de edad. En las actas de cabildo quedó constancia de la destreza que mostró al ser examinado. Tres años más tarde, en 1730, fue nombrado organista mayor de la catedral de Cuenca. **Joaquín Ignacio Nebra Blasco** (1709 – 1782) también se desempeñó como organista en la Seo de Zaragoza, desde 1729 hasta su muerte. (Martín, 2006). Para más información al respecto, véase A. Martín Moreno, “Los Nebra, otra importante dinastía de músicos españoles” en *Historia de la música española...*, op. cit., pp. 57 – 58.

⁶⁷ Ma. Salud Álvarez Martínez (1993) menciona que además del organista Diego Lana, acompañaron al rey emérito los tiples Manuel de las Herrerías y Justino Pirochi, el contralto Sebastián Nalduchi, el tenor Juan José Alzate, el tenor bajo José Ferrari, el violín Miguel Geminiani y el violón bajo Nuncio Brancati. Véase M. S. Álvarez Martínez, *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993, p. 31.

La labor de Nebra durante los trabajos de reconstrucción del archivo de la Capilla Real, que quedó destruido a causa del incendio de 1734, fue más allá del ámbito compositivo. En un manuscrito fechado el 19 de junio de 1751, escrito por el Cardenal Patriarca de las Indias y dirigido a José de Nebra, se lee lo siguiente:

Queriendo el Rey que las Obras de Musica de la Rl. Capilla que hay actualmente y las que se fueren adquiriendo, y executando por sus Maestros, estén con la debida custodia, me dirá vmd. Reservadamente, en que parate de la actual Capilla, podrán ponerse unos estantes cerrados, donde estén à la mano, y interin que concluido el nuevo Palacio se destina en el, pieza correspondiente para formar Archivo de estas Obras: proponiéndome vmd, que clase de estantes podrán hacerse para esta probisional providencia, con todo lo demás que à vmd. pareciere: como asimismo, las obras utiles que se podrán adquirir de los Maestros de Capilla de mayor nota, ya sea por compra, o bien sacando copias, en inteligencia, de que el animo de S. M. és que en la Capilla haya todas las obras que se necesiten, para que las funciones del Culto Divino se executen con la mayor solemnidad y distinción.⁶⁸

Los esfuerzos por recuperar y preservar el archivo musical, iniciados poco después del incendio de Palacio, se seguían viendo reflejados a mediados del siglo XVIII en las tareas asignadas a José de Nebra por el Cardenal Patriarca de Indias. En la misiva de respuesta de Nebra se lee que le daría el debido seguimiento a la encomienda de elaborar los estantes para resguardar las obras del archivo. Por otro lado, se ve reflejada la inclinación del compositor hacia el estilo practicado en la península itálica, particularmente en Nápoles y Sicilia:

Emº. Senor. Luego que el Carpintero de Palacio se me deje vér, se proporcinará la construcción de los dos estantes segun me parezca mas conveniente. Haviendo meditado el noble designio de su Magestad, para que su Rl. Capilla esté surtida de muchas obras de Maestros insignes, me ocurrió que las mas oportunas, y utiles deven venir de Napoles, por que en aquella corte, siguen el estilo de oficios con todo genero de Ynstrumentos como en esta.

Hay una larga serie de Maestros que han florecido con la mayor fama: quales son, el Cavallero Alejandro Scarlati, Leo, Sarro, Farantino, y otros que actualmente sirben à su Magestad Siciliana. De todos pueden venir Misas, Visperas, Completas, Oficios de Difuntos, Sequencias, Responsorios &^a. cometiendo la eleccion de estas obras, à

⁶⁸ *Colección de documentos...*, op. cit.

Consultado en línea en la Biblioteca Digital Hispánica, el 10 de febrero de 2022, en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106077&page=1>

sujeto de buen gusto, è inteligente, que las haga copiar en tablatura, que esto no costará mucho.⁶⁹

De otros documentos originales contenidos en la misma colección, se deduce que en los estantes encomendados a José de Nebra se resguardaron obras nuevas, pero también de músicos de épocas anteriores, quienes trabajaron para que el archivo musical de la Capilla Real se recuperara.⁷⁰ Las obras de Nebra también nutrieron el nuevo archivo de la capilla, y su vasta producción de música religiosa, que incluye himnos, salmos, misas, responsorio, villancicos –y sus variantes– y lamentaciones, contribuyó en parte a la generalizada buena opinión que se tenía de él como vicemaestro de capilla, por lo que el cardenal Mendoza decidió hacer una importante reforma con su asesoría. Los cambios asociados a dicha reforma, implicaron no sólo que la Real Capilla fuera erigida en iglesia parroquial: también condujeron a una evidente y drástica transformación de la conformación de la plantilla musical, algo que puede estar relacionado con modificación gradual en las prácticas compositivas e interpretativas de la segunda mitad del siglo XVIII.⁷¹

La música de José de Nebra en archivos de México

José de Nebra fue un compositor muy prolífico, y a juzgar por la cantidad de obras que se resguardan en los archivos mexicanos, también tuvo éxito en la difusión de las mismas.⁷² La cantidad de composiciones vocales de Nebra encontradas, es comparativamente mayor a las de Vicente Adán y Francisco Courcelle, pero menor a las de José de Torres. Su

⁶⁹ *Ídem.*

⁷⁰ Varias de las obras de José de Torres, quien era maestro de capilla en tiempos en los que José de Nebra comenzó a desempeñarse en la Capilla Real, se salvaron del incendio por encontrarse en el Real Colegio de Niños Cantores. Sus himnos, misas, salves, secuencias, pasiones, oficios de difuntos, antifonas, etc. Constituyeron un importante porcentaje del archivo reconstruido. Para más información, consultar A. Martín Moreno, *Historia de la música española...*, op. cit., p. 44.

⁷¹ En el documento titulado *Reglamento à Planta de Las Voces, É Ynstrumentos que ha resuelto el Señor Rey D. Fernando Sexto Haya en su Real Capilla, y los goces anuales que se ha dignado señalar a los Musicos de ella para desde primero de Mayo de 1756 en adelante*, ya no existe la plaza de arpa, lo cual, puede estar relacionado con la práctica cada vez menos común del bajo continuo. *Colección de documentos...*, op. cit. Consultado en línea en la Biblioteca Digital Hispánica, el 10 de febrero de 2022, en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106077&page=1>

⁷² A pesar de la cantidad considerable de obras del compositor aragonés que llegaron a América, las fuentes conservadas de ese lado del Atlántico nunca merecieron una particular atención. A. Ezquerro Esteban, “José de Nebra entre España y Nueva España: fuentes documentales de música –dimensión internacional– para su estudio”, en *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, No. 3, Cuenca, Alderabán, 2000, p. 64.

tendencia por el estilo compositivo italiano se ve reflejado en el empleo de la policoralidad, los instrumentos de cuerda frotada y la presencia de algunos géneros como la cantada. En el transcurso de esta investigación han sido localizadas 37 obras suyas: 15 en latín y 22 en castellano (ver gráfica 10).



2.3. Francisco Courcelle

Francisco Courcelle (Piacenza, 1705 – Madrid, 1778), también conocido en la Península Ibérica como Francisco Corselli, nació en el seno de una familia francesa afincada en Italia, donde su padre, Charles Courcelle, se desempeñaba como maestro de danza de la familia Farnesio, a la que perteneció la segunda esposa de Felipe V, Isabel, quien en el año 1738 pidió al compositor que viajara a Madrid para asumir los cargos de Maestro de Capilla y Rector del Colegio de Niños Cantores en sustitución del difunto José de Torres.⁷³ De este modo, su nombre se sumó a la creciente lista de músicos italianos que ocuparon los cargos musicales más importantes en la corte favorecidos por la reina, cuyas preferencias estaban plenamente orientadas hacia ese estilo de componer e interpretar.

⁷³ El mismo Courcelle hizo constar en una carta escrita varios años después (en 1751) y dirigida al Cardenal Patriarca de las Indias, Álvaro de Mendoza, en respuesta a una misiva recibida previamente: “Haviendo Yo sucedido en el Magisterio al difunto Dn. Josef Torres por gracia de S. M. el Sr. Rey Dn. Felipe Quinto (que de Dios haya), y en la Rectoria del Colegio de Niños Cantores [...]”. *Colección de documentos...*, op. cit. Consultado en línea en la Biblioteca Digital Hispánica, el 10 de febrero de 2022, en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106077&page=1>

La llegada de Courcelle en un momento en el que la Capilla Real seguía resintiendo las consecuencias del incendio del Alcázar Real de Madrid, implicó mucho trabajo compositivo para él, a lo que se sumaron múltiples encomiendas hechas por el Cardenal Patriarca de las Indias, encaminadas a subsanar problemas derivados de la pérdida de los documentos musicales aquella noche del 24 de diciembre de 1734. Algunas de las tareas consistían en elaborar una relación de obras musicales pertenecientes a la Capilla Real que incluyera aquellas que José de Torres había escrito después del incendio, para posteriormente hacer un listado de obras que considerara necesario comprar, indicando el costo que pudieran tener las que se adquirieran completas, así como el de aquellas que habrían de ser copiadas al no poder ser adquiridas de otro modo.⁷⁴

Francisco Courcelle invirtió mucho esfuerzo en las labores de recuperación de obras y reabastecimiento del archivo musical, pero los distintos obstáculos a los que se enfrentó en el camino –de los que da cuenta en la carta con la que respondió al Patriarca de las Indias– le llevaron a redoblar su labor compositiva para resolver las necesidades de la Capilla, e incluso, a costear con su propio dinero los gastos derivados de la adquisición de otras obras:

Viendo yo esto, y no hallandome con obras ningunas proporcionadas al estilo, y metodo de la Rl. Capilla, y estando siguiendo las jornadas con motivo de la honrra que yo tenia de enseñar a los Serenisimos Señores Ynfantes, è Ynfantas, me ví precisado para dâr el debido cumplimiento al culto de la Rl. Capilla hasta poder formar el surtido necesario de mis obras, (cuyos materiales han sido hasta ahora de mi costa), de comprar todas las obras del Maestro Dn. Felipe Falconi, (que de Dios haya) por medio de Dn. Josef Cañizares, como consta de una carta suya de lo que las justó, y las pagué, y una porcion de las que se pudieron adquirir de Dn. Josef Torres, como tambien consta de una minuta que tengo de propio puño de Dn. Josef Nebra de lo que me costaron.⁷⁵

La preferencia existente a mediados del siglo XVIII, de solemnizar todas las

⁷⁴ “Orden del Cardenal Patriarca de las Indias D. Alvaro de Mendoza, al Maestro de Capilla D. Francisco Corseli, sobre que exiva una Nota de las Obras de Musica existentes en la R^l. Capilla de S. M. y de las que se habran de necesitar. Año de 1751”. *Colección de documentos...*, op. cit.

Consultado en línea en la Biblioteca Digital Hispánica, el 10 de febrero de 2022, en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106077&page=1>

⁷⁵ *Respuesta del Maestro de Capilla D. Francisco Corseli, al Cardenal Patriarca de las Indias*. Año de 1751. Ídem. Consultado en línea en la Biblioteca Digital Hispánica, el 10 de febrero de 2022, en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106077&page=1>

festividades del año –excepto las Dominicas de Adviento y Septuagésima⁷⁶– con música vocal que incluía partes específicas para instrumentos, condujo a Courcelle a investigar dónde podría encontrar las mejores obras apegadas a una práctica compositiva que aún se consideraba moderna en España.⁷⁷ Gracias a una carta fechada el 27 de junio de 1751, en la que el compositor informó al Cardenal Patriarca de Indias sobre los avances en las labores encomendadas, se entiende que el lugar donde se podía obtener mayor cantidad de obras útiles, era la Real Capilla de Sicilia, porque ahí debía “haberlas abundantes, y de los mas insignes Maestros, como de Dn. Alejandro Scarlati, Dn. Domingo Sarro, Dn. Leonardo Leo, Dn. Franco. Durante, y otros, y de los que actualmente sirben”.⁷⁸ Lo anterior, evidencia una inclinación de Francisco Courcelle por las prácticas compositivas italianas, y reafirma la tendencia estilística extendida en España.

La música de Francisco Courcelle en archivos de México

Con respecto a la circulación de las composiciones de Francisco Courcelle, el catálogo del *Archivo Cabildo Catedral Metropolitano de México* sirve para comprobar que algunas de sus obras viajaron a través del Atlántico y llegaron a Nueva España. No obstante, en los otros catálogos consultados no se encontraron composiciones suyas.

Las 2 obras vocales de Courcelle que se conservan en la Catedral Metropolitana de México corresponden a repertorio en latín: 1 oficio de vísperas (conformado por 3 salmos, 1 himno y 1 cántico) y 1 antífona (ver gráfica 11). Todas las composiciones son policorales y tienen instrumentación que incluye oboes, clarines, trompas, violines y órgano. La ausencia de repertorio en castellano concuerda con el hecho de que, tras la muerte de Felipe V y el ascenso al trono de Fernando VI y Bárbara de Braganza, cayeran en desuso los géneros más

⁷⁶ En esas ocasiones, la música debía ser interpretada sin instrumentos.

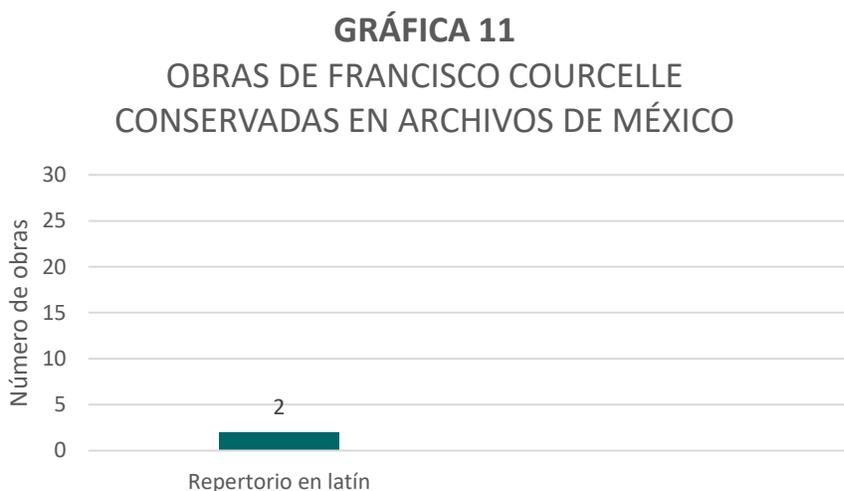
⁷⁷ “De los maestros Españoles antiguos, hay muchas obras selectísimas sin Instrumentos por que la practica de ellos es moderna en España”. *Papel de D. Joseph Nebra, al Cardenal Patriarca de las Indias*. Junio 27 de 1751, Madrid. *Ídem*.

Consultado en línea en la Biblioteca Digital Hispánica, el 10 de febrero de 2022, en <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000106077&page=1>

⁷⁸ *Papel del Mro de Capilla D. Fran^{co}. Corselli, al Cardenal Patriarca* [año de 1751]. *Ídem*.

Consultado en línea en la Biblioteca Digital Hispánica, el 10 de febrero de 2022, en <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000106077&page=1>

arraigados en España para dar paso a los responsorios en latín, cuya labor compositiva recayó en gran medida en Francisco Courcelle.⁷⁹



2.4. Vicente Adán.

Aunque el nombre del músico valenciano Vicente Adán (cuyas fechas de nacimiento y muerte se desconocen) no es tan recurrente en documentos, como sí lo son los de otros compositores de la Capilla Real de Madrid del siglo XVIII, algunas fuentes primarias de la segunda mitad de ese siglo hacen suponer que se trató de un compositor, organista y teórico musical de considerable importancia.

Una de las mayores contribuciones de este músico fue el tratado titulado *Documentos para instrucción de Músicos y Aficionados que intentan saber el arte de la composición* (Madrid, 1786), que mereció una carta laudatoria escrita por el representante de la Juventud Músico-Aficionada, Anacleto de Leta, impresa en la imprenta real de Madrid en 1786. A través de esta carta, es posible conocer un poco más de la opinión favorable que se tenía en la corte acerca de las contribuciones musicales de Vicente Adán:

Mas etele, que por un acaso (que hay acasos que son la misma tentacion) llega á mis manos el *Memorial Literario de la Corte de Madrid*, perteneciente al mes de Febrero

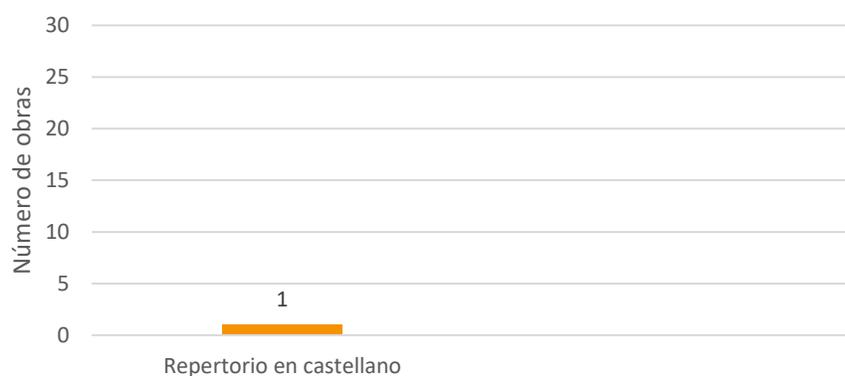
⁷⁹ Para obtener más información al respecto, consultar el capítulo 1 del presente trabajo.

de este año, y por mal de mis pecados tropiezo en la página 219 con el Artículo sobre la Música, en que se dá al Público una circunstanciada noticia de lo contenido en la obra de Vm., y de su mucho mérito: aquí fue donde al leer tantas y tan exquisitas particularidades como en dicho Artículo se expresan, dieron por tierra todos los bártulos de mi forzada conformidad.⁸⁰

Entre sus composiciones instrumentales hay cuartetos para flauta, violín, viola y bajo; piezas para salterio; *minuetes* para pianoforte; sonatas para órgano y sinfonías concertadas para salterio, flauta, violines, violas, trompas y bajo. En cuanto a música vocal, Vicente Adán compuso seguidillas y tiranas⁸¹ que se cantaron en los teatros de la Corte, pero también arias sacras, como hace constar el *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*, realizado por Drew Edward Davies y publicado en el año 2013.

El nombre de este compositor no aparece en otros catálogos mexicanos consultados, y la única obra suya de la que se tiene registro en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango es un aria en castellano para Tiple con acompañamiento de trompas, violines y bajo (ver gráfica 12).

GRÁFICA 12
OBRAS DE VICENTE ADÁN
CONSERVADAS EN ARCHIVOS DE MÉXICO



⁸⁰ Leta de, Anacleto. (1786). *Carta laudatoria á don Vicente Adan, en acción de gracias por la publicacion de su obra, intitulada: Documentos para instruccion de Músicas y Aficionados, que intentan saber el arte de la composición*. Madrid: Imprenta Real. P. 12.

Consultado en línea en la Biblioteca Digital Hispánica, el 10 de febrero de 2022, en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075894&page=1>

⁸¹ La edición 2021 de la *Real Academia Española* ofrece varias definiciones de “tirana”, entre las que se encuentra la siguiente: Canción popular española, ya en desuso, de aire lento y ritmo sincopado en compás ternario, surgida de una que empezaba con las palabras ¡Ay, tirana, tirana!

Consultado en línea el 23 de abril de 2022 en <https://dle.rae.es/tirano>

3. SELECCIÓN DE OBRAS Y CRITERIOS GENERALES DE TRANSCRIPCIÓN

En el capítulo anterior se destacó que, tras la revisión de los catálogos de archivos históricos de instituciones religiosas y seculares de México, se localizaron manuscritos e impresos de 80 composiciones musicales pertenecientes al ámbito religioso que fueron escritas por José de Torres, José de Nebra, Francisco Courcelle y Vicente Adán, en latín o en castellano. Siete composiciones en castellano fueron seleccionadas para realizar las ediciones críticas que se presentan en este trabajo. Este corpus musical fue elegido entre los documentos valorados como posiblemente únicos tras haberlos rastreado en catálogos de archivos de Latinoamérica y España. Se eligieron solamente obras escritas en castellano y no en latín, porque el repertorio en castellano tiene la cualidad de reflejar aspectos culturales que trascienden el ámbito religioso, por ejemplo, las coyunturas políticas responsables de los procesos de complejización formal de los géneros y de los cambios en los gustos musicales; la relación establecida la monarquía y ciertas festividades,⁸² así como la predilección de la gente por algunas de estas;⁸³ y los experimentos relacionados con la métrica de los textos poéticos de finales del siglo XVII y principios del XVIII que contribuyeron a que, tanto en el siglo XIX como en la actualidad, se juzgara aquella escritura poética como “una mera prolongación decadente de la poesía del siglo XVII”.⁸⁴ Esto último pudo haber sido propiciado por la constante aparición de irregularidades en la versificación de los textos poéticos, entre otras cosas. Es importante destacar también, que los porcentajes de las obras policorales y las obras para 4 voces son muy similares en las obras escritas en castellano, y el porcentaje restante, comparativamente menor, se distribuye entre obras a dos voces –con 8%– y a solo –con 17%–

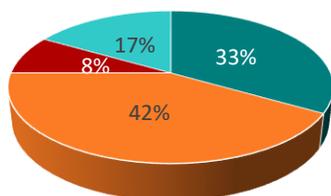
⁸² La tradicional *pietas eucharistica* fue un importante elemento de identidad dinástica para los Austria, y la entrada de los Borbón no implicó cortar de tajo con la importancia de la exaltación de esta virtud piadosa del rey. Por otra parte, algunos registros apuntan a que la predilección que la Corona tenía hacia el dogma de la Inmaculada Concepción fue tal, que incluso llegó a ser considerado Asunto de Estado. Para más información, consultar los capítulos 5.4 y 5.7 del presente trabajo.

⁸³ Un ejemplo de esto es el sentimiento popular en favor de la Inmaculada, que tuvo especial arraigo en el pueblo español debido a la piedad natural que se siente por el cariño de la madre, el cual se ve incrementado por la protección y asistencia sobrenatural que Ella ejerce sobre sus hijos. Si además de esto, se considera que es la depositaria de los tesoros de Dios, la compensación a su amor no tiene límites. Para más información, consultar el capítulo 5.7.1. del presente trabajo.

⁸⁴ A. Bègue, “*Degeneración y prosaísmo de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas*”, en *Criticón*, No. 103.104, 2008, p. 21.

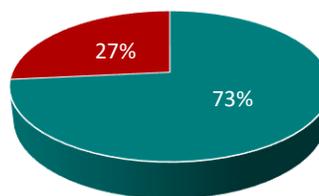
(ver gráfica 13). Además de estar escritas para diferentes dotaciones, se identificaron prácticas compositivas distintas, por ejemplo, el empleo del bajo continuo como único acompañante de las voces en algunas de las obras –conocido como *seconda pratica*–, y la escritura policoral⁸⁵ e inclusión de instrumentos de cuerda frotada y viento en otras composiciones. La variedad de prácticas ocurre en menor medida en el repertorio en latín localizado; por esta razón, las obras en castellano podrían ser de mayor interés para los intérpretes que deseen abordar un repertorio variado correspondiente a una época en específico. Además, tomando en cuenta que la finalidad de este trabajo es difundir las obras mediante su interpretación, es importante considerar la dificultad que representaría reunir los elementos humanos, técnicos y financieros requeridos para la ejecución de un programa constituido en su totalidad por obras policorales –como lo son la mayoría de las composiciones en latín mencionadas en este trabajo (ver gráfica 14)–.

GRÁFICA 13
REPERTORIO EN CASTELLANO



- Obras policorales con instrumentos de cuerda frotada y viento
- Obras a 4 voces, con o sin instrumentos
- Obras a 2 voces, con o sin instrumentos
- Obras a solo, con o sin instrumentos

GRÁFICA 14
REPERTORIO EN LATÍN



- Obras policorales con instrumentos de cuerda frotada y viento
- Obras de dotación vocal menor, con o sin instrumentos

La acotación del corpus musical a siete composiciones, se logró también gracias a que se tomaron en cuenta sólo aquellas obras compuestas para tres de las festividades más importantes de la época a la que corresponde esta música: la Natividad de Nuestro Señor,

⁸⁵ Esta práctica está relacionada con la manera de componer conocida por los italianos como *cori spezzati*. Para más información, consultar el capítulo 5.2.1 del presente trabajo.

el Santísimo Sacramento y la Inmaculada Concepción, considerando adicionalmente: 1) que no existieran concordancias con la mayoría de estas composiciones en otros archivos; 2) que las obras tuvieran distintas dotaciones vocales e instrumentales; 3) que los símbolos, conceptos sacros y consideraciones teológicas presentes en los textos poéticos de las obras, fueran distintas; y 4) en el caso de las obras compuestas a la Natividad de Nuestro Señor, se procuró que el carácter fuera distinto de una a otra obra.⁸⁶ Cabe destacar que, pese a la dificultad que representa reunir todos los elementos necesarios para interpretar obras policorales, se tomó la decisión de transcribir dos villancicos para 8 voces e instrumentos debido a la importancia que esta práctica compositiva adquirió durante el siglo XVIII, tanto en la Península como en Nueva España.

Así, la selección del corpus a transcribir quedó del siguiente modo:

Composiciones a la Natividad de Nuestro Señor:

- *A contarte vengo, Gila* (José de Torres).
- *Si el espíritu divino* (José de Torres).⁸⁷
- *Al cielo, al establo* (José de Nebra).

Composiciones al Santísimo Sacramento:

- *Al cándido velo* (José de Torres).
- *Matizadas flores* (José de Torres).⁸⁸
- *Alarma, discurso* (José de Nebra).

⁸⁶ Dos de las obras a la Natividad de Nuestro Señor, que fueron seleccionadas para ser transcritas, muestran un carácter sencillo, festivo, pastoril y teatral. No obstante, uno de los villancicos seleccionados fue escrito para ser interpretado en la Calenda de Navidad; por este motivo, tanto la música como el texto poético son más complejos y solemnes.

⁸⁷ Aunque en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala se conserva un ejemplar del villancico *Si el espíritu divino*, se tomó la decisión de agregarlo al corpus de obras a transcribir porque se trata de un *contrafactum* empleado para celebrar la Natividad de Nuestro Señor en México, y el Santísimo Sacramento en Guatemala.

⁸⁸ Del villancico a 4 voces titulado *Matizadas flores* (José de Torres), sí se conserva un ejemplar en el Archivo Histórico de la Catedral de Salamanca; no obstante, se hizo una excepción con esta obra debido a que corresponde a una práctica compositiva distinta a las de las otras obras compuestas para 4 voces. Por otro lado, la simbología presente en los textos poético y musical es muy interesante, además de que adquiere un significado especial en el ámbito en que se recontextualizó en Nueva España.

Composiciones a la Inmaculada Concepción:

- *Luz de las luces* (José de Torres).

A continuación, se explican los criterios generales que se emplearon en la transcripción y edición de las obras:

Incipit.

Solamente se ha agregado *incipit* en aquellas transcripciones de obras cuya fuentes originales presentan alguna notación distinta a la que se utiliza en la actualidad.

Transcripción de claves.

Las claves de los instrumentos y del bajo cantante han sido conservadas tal y como aparecen en las fuentes originales, mientras que las claves de Do con que están escritas las voces cantantes superiores, han sido transcritas de acuerdo a las convenciones actuales: clave de Sol en segunda línea para Tiples, Contralto y Tenor.⁸⁹

Transcripción de compás.

Los compases de la mayoría de las obras contenidas en fuentes manuscritas han sido conservados. No obstante, el compás de las dos obras impresas está indicado con los símbolos “C3”, que algunos tratadistas de los siglos XVII y XVIII denominan *tiempo de proporción menor* y definen del siguiente modo:

En el tiempo menor de proporción menor, que señala con vna Ce, y vn tres guarismo, assi: C3 y por vso con Ce, y Zeda assi: CZ⁹⁰.

En este tiempo, según Andrés Lorente explica en la cita anterior, se cantan tres mínimas en un compás.

⁸⁹ En las fuentes originales, los Tiples están escritos en clave de Do en primera línea, los Altos en clave de Do en tercera línea y los Tenores en clave de Do en cuarta línea.

⁹⁰ A. Lorente, “Libro segundo, Arte de canto de órgano. Proporción menor, Capítulo XVIII”, en *El porqué de la música*, Alcalá de Henares, 1672, p. 165.

Pablo Nassarre también dedica algunas líneas de su tratado *Escuela música según la práctica moderna* (1724), a explicar el tiempo de proporción menor:

En este tiempo (segun comunmente se usa) son todas las figuras imperfectas, menos la *semibreve*, que ora sea por abuso, como quiere Lorente, ò por regla es perfecta. Tienen el valor siguiente todas, la *maxima* de ocho *compases*, la *longa* de quatro, la *breve* vale dos, la *semibreve* uno, tres *minimas* entran en un compàs, seis *semínimas* (aunque se pintan como *corcheas*) y doze *corcheas*, aunque figuradas como *semicorcheas*.⁹¹

Nassarre explica claramente que, aunque en el tiempo de proporción menor prácticamente todas las figuras son imperfectas (binarias), la semibreve, que ocupa un compás, es perfecta. De ahí, que un compás lo ocupen tres mínimas, lo que en notación actual equivaldría a tres blancas por compás. Teniendo en cuenta lo antes expuesto, se tomó la decisión de transcribir en compás de 3/2 (proporción sesquiáltera) las dos obras que originalmente están en tiempo de proporción menor.

Otro aspecto que es importante señalar debido al problema que representa para los intérpretes actuales que se enfrentan a este tipo de obras a partir de fuentes originales, son las *hemiolas*, señaladas gráficamente a través del ennegrecimiento de las notas. Respecto a estos ennegrecimientos tan recurrentes en el compás de proporción menor, Cerone escribió:

[...] en los números Ternarios, no se han de escurescer las Figuras, si no es por fuerça de imperfeccion, y por la reintegracion del Ternario. Concluyremos pues, que la naturaleza y calidad de las Figuras, es que cada Figura, compuesta de numero Ternario, siendo llena de color, queda imperfecta; es a sauer queda diminuyda de la cantidad de vna tercia parte.⁹²

Lo que Cerone explica en ese fragmento de su tratado, es que las notas ennegrecidas pierden un tercio de su valor original; por ejemplo, una semibreve que en el compás de proporción menor originalmente vale tres mínimas, valdrá dos al momento de ser

⁹¹ P. Nassarre, "Libro tercero, Capítulo VI, En que se trata del tiempo de la proporción menor", en *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, 1724, p. 240.

⁹² P. Cerone, "Libro setimo. De las Notas coloradas y bipartidas, Cap. VI", en *El melopeo y maestro... op. cit.*, p. 522.

ennegrecida.⁹³ Ese cambio de ritmo es conocido como *hemiola*, y es importante tenerla en cuenta a la hora de realizar una edición moderna, ya que realizar pequeñas adaptaciones en la notación, pueden conducir a desplazamientos evidentes en la acentuación del texto poético:

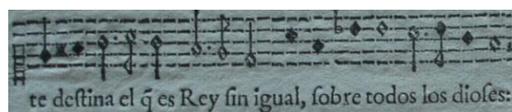


Ilustración 1. Tono *Luz de las luces* (José de Torres), ennegrecimientos en un fragmento del Tiple. Ejemplo 1.

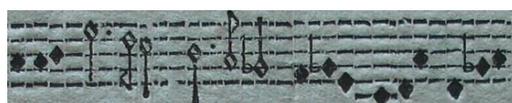


Ilustración 2. Tono *Luz de las luces* (José de Torres), ennegrecimientos en un fragmento del acompañamiento. Ejemplo 1.



Ilustración 3. *Luz de las luces* (José de Torres). Transcripción de fragmento. Ejemplo 1.

Es notorio el efecto que tienen las barras de compás en algunas de las notas que en el impreso aparecen como semibreves ennegrecidas, indicando de ese modo que son binarias

⁹³ A pesar de lo que Pedro Cerone explica, la experiencia indica que a veces se usaba la notación negra para indicar simplemente cambios rítmicos, sín copas o notas acentuadas en parte débil. Posiblemente esto se fue perdiendo hasta que, en la época que nos ocupa, su uso fue principalmente para indicar hemiolas.

(ver ilustraciones 1, 2 y 3). El mantener la transcripción en 3/2, actúa en detrimento de la acentuación correcta del texto. El ennegrecimiento de ciertas notas tiene como objetivo el cambio de agrupación ternaria a binaria, conformando la hemiola y favoreciendo la acentuación prosódica del texto a través de los compases que abarca –“sÓbre tÓdos los diÓses”–, algo que se pierde en el ejemplo de la ilustración 3.

Otro caso en que podría afectar la barra de compás colocada en una edición moderna es el que se puede apreciar en las ilustraciones 4 y 5:



Ilustración 4. *Luz de las luces* (José de Torres), ennegrecimientos en un fragmento de Tiple. Ejemplo 2.



Ilustración 5. *Luz de las luces* (José de Torres), ennegrecimientos en un fragmento del acompañamiento. Ejemplo 2.

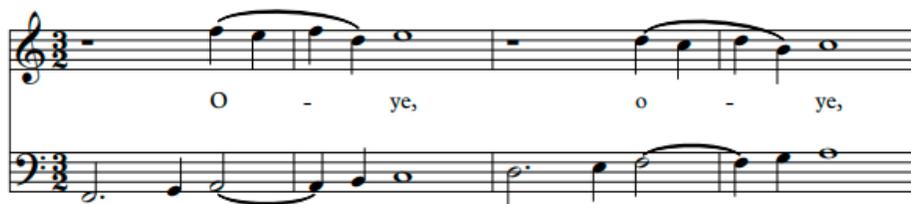


Ilustración 6. *Luz de las luces* (José de Torres). Transcripción de fragmento de Tiple y acompañamiento. Ejemplo 2.

En la ilustración 6, se puede observar que las barras de compás del pentagrama superior seccionan el melisma de la palabra “oye”, provocando que la segunda mitad caiga en el tiempo fuerte del compás. En el pentagrama inferior ocurre algo similar a lo planteado en el ejemplo 1 (ver ilustración 3).

Lorente parece ofrecer la solución a la problemática antes expuesta, en el siguiente texto:

[...] Y también partido el Tiempo menor para pasar algunas cosas primorosas en la Obra à compàs mayor, assi CZ [...] Advirtiendò, que en este Tiempo de Proporción menor, se cantan tres Mínimas en vn compàs; la vna es al dar, y las dos al alçar (esto à diferencia de la Proporción mayor, que en ella se cantan dos Semibreves al dar del compàs y vno al alçar) [...]⁹⁴

De la cita anterior se infiere que en el compàs mayor entran tres semibreves por compàs (tres redondas) a diferencia del menor, en el que entran tres mínimas. Por otro lado, está la sugerencia de que en una misma obra pueden coexistir el compàs de proporción menor y el compàs de proporción mayor.

Con base en los argumentos hasta aquí expuestos, se ha propuesto la siguiente solución: Si bien la transcripción ha sido realizada en compàs de 3/2, en ocasiones ha sido necesario englobar dos de esos compases en un compàs de 3/1, aunque este último no ha sido colocado en la transcripción para no afectar la continuidad en la lectura del intérprete (ver ilustraciones 7 y 8).

Ilustración 7. *Luz de las luces* (José de Torres). Alternativa de transcripción para el ejemplo 1 (ver ilustraciones 1, 2 y 3).

⁹⁴ A. Lorente, “Libro segundo, Arte de canto de órgano. Proporción menor, Capítulo XVIII”, en *El por qué de la música...*, op. cit., p. 165.

Aplicando la solución planteada al fragmento mostrado en la ilustración 7, la nota Mi escrita después de la línea punteada del primer compás, queda colocada como anacrusa al tercer tiempo, algo que favorece la pronunciación del texto poético al desplazar el acento hacia el verbo “destina”. Por el contrario, en la transcripción de la ilustración 3, esa misma nota queda colocada en tiempo fuerte a causa de la barra, provocando que el pronombre personal átono “te” quede acentuado.⁹⁵

En el cuarto compás de la ilustración 7 también se da solución a un problema de acentuación generado en la transcripción de la ilustración 3, donde la sílaba tónica de la preposición “sobre” quedaba colocada en tiempo débil del compás.

El problema de transcripción planteado en el ejemplo 2 (ver ilustración 6), parece encontrar solución del mismo modo:

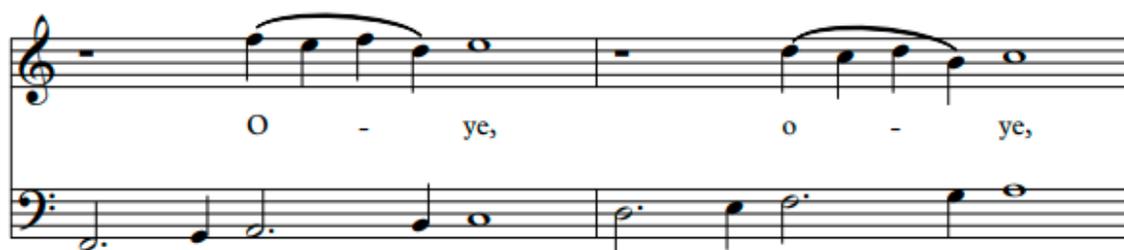


Ilustración 8. *Luz de las luces* (José de Torres). Alternativa de transcripción para el ejemplo 2 (ver ilustraciones 4, 5 y 6).

Tomando en cuenta lo expuesto hasta aquí, todas las obras que originalmente estén escritas en compás de proporción menor (C3), serán transcritas en compás de 3/2 que

⁹⁵ Según el *Diccionario Panhispánico de Dudas* de la Real Academia Española (2005) consultado en línea el 30 de enero de 2022, los pronombres personales átonos son “aquellos que funcionan como complemento verbal no preposicional (Ya te lo he dicho) o como formante de los verbos pronominales (Ahora me arrepiento). Precisamente por su carácter átono, se pronuncian ligados al verbo, con el que forman una unidad acentual [...]”. Consultado en línea, el 22 de noviembre de 2021, en <https://www.rae.es/dpd/pronombres%20personales%20C3%A1tonos>.

ocasionalmente transitará a 3/1 debido a la alternancia con el tiempo de proporción mayor (CZ).

Es importante mencionar que la propuesta de transcripción del tiempo de proporción menor ha sido puesta en práctica mediante la interpretación del tono *Luz de las luces* (José de Torres) –transcrito en este trabajo–, en el concierto “Dialogues Hispaniques” ofrecido por el ensamble *Capilla Hispánica*, en el marco del *Festival Musique et Orgue de Vinça* (Francia). (Ver anexo 4). Los resultados obtenidos fueron favorables.

Añadidos.

La mayoría de los añadidos han sido colocados entre corchetes en la transcripción, mientras que las ligaduras sugeridas pueden ser identificadas por la discontinuidad en la línea. Las excepciones serán mencionadas más adelante en el apartado correspondiente.

Normalización del becuadro.

Al tratarse de fuentes originales escritas durante un periodo en el que la utilidad de algunos símbolos aún se estaba definiendo, el becuadro no era el único que cumplía la función que actualmente desempeña. En ocasiones, el bemol cancela el sostenido al descender medio tono la nota. El sostenido también puede cancelar la acción del bemol, subiendo medio tono la nota. En las transcripciones se ha empleado el becuadro para todos los casos mencionados anteriormente.

Alteraciones accidentales.

La música transcrita en este trabajo corresponde a una época en que, si bien ya se escribían algunas alteraciones accidentales, todavía no se hacía de forma tan sistemática porque los compositores presuponían que los cantantes las entonarían, estuvieran escritas o

no.⁹⁶ Aun así, después de haber mencionado algunas reglas con las que “los antiguos” se guiaban para escribir algunas de estas alteraciones en las obras, Pietro Cerone señaló:

Aunque todo esto sea seguro, todavia bien es señalarlos alomenos en todos aquellos lugares, que no estuuieren debaxo de las dichas reglas general, adonde puede auer sospecha de entonar Quinta, Octava, Dozena, ò Quinzena falsa con otra parte; que no señalandolos, en tales ocasiones, cometeran grande error [...] Exorto pues, que el Compositor *en los lugares dudosos y peligrosos*, ponga la señal de **b** ò de **♯** o de **X** según hiziere a proposito; afin que el Cantor no aya a pronunciar cosa que sea contra su intencion y proposito; con que de vna vez venga à dar mala satisfacion assi mesmo, al Componedor, y à los que estuuieren escuchando.⁹⁷

Además de señalar que no era usual escribir todas las alteraciones accidentales, Cerone advierte de la posibilidad de que el intérprete cometa errores si la semitonía subintelecta o aplicación de “ficta” se deja a su criterio. Probablemente estos errores hayan comenzado a ocurrir por la coexistencia y el choque entre el sistema de hexacordos en el que se asumía que el intérprete agregaría los semitonos en los lugares correspondientes, y la aparición de una nueva manera de solfear en la que no había necesidad de hacer las mutanzas propias del sistema de solmización, ni de aplicar varias de las reglas con las que antes decidían poner una alteración u otra a la línea melódica.⁹⁸ Independientemente del motivo que haya ocasionado el problema que Cerone plantea, lo que es evidente en los papeles originales de música del siglo XVIII es que están escritas muchas más alteraciones accidentales que en las fuentes correspondientes al Barroco temprano o épocas previas.

⁹⁶ Mariano Lambea (1996) explica que el hecho de que los intérpretes de aquel entonces estuvieran tan familiarizados con el sistema de solmización, la tradición oral, la práctica secular e incluso su intuición musical, hacían que se sobreentendieran los sitios en los que debían ir dichas alteraciones, lo que eximía a los compositores de escribirlas. Para más información sobre semitonía subintelecta, véase M. Lambea, (1996). “La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (El melopeo y maestro, 1713)”, en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, XII, 2, 1996, p. 197.

⁹⁷ P. Cerone, “Libro XIII. De las sobredichas tres señales, qual sea la mas usada. Cap. XXIII”, en *El melopeo y maestro...*, *op. cit.*, p. 716.

⁹⁸ Pietro Cerone dedicó en su tratado un espacio titulado “De una nueva manera de solfear, adonde no ay necesidad de hacer Mutança” en el que explica el funcionamiento de este nuevo método y las reglas para aplicar las alteraciones. *Ídem*, pp. 514-515.

En las ediciones elaboradas como parte de este trabajo, se han respetado la mayoría de las alteraciones accidentales que aparecen en los manuscritos e impresos. No obstante, y atendiendo a lo antes expuesto, se han añadido algunas en los sitios que se consideraron necesarias.

Agrupación de notas.

La agrupación de notas empleada en las fuentes originales es muy clara, va acorde con la distribución silábica y proporciona información tanto de articulación como de fraseo. Por esta razón, se ha respetado dicha agrupación al momento de hacer la transcripción.

Asignación de texto.

Se ha respetado la distribución del texto tanto como ha sido posible; sin embargo, en algunas obras ha sido necesario tomar ciertas decisiones de acomodo, e incluso modificar valores de algunas notas para respetar la prosodia de las palabras. Por otro lado, aquellos casos donde faltaba un fragmento de texto en la fuente original, o que en su lugar había signos de repetición, se ha completado utilizando tipografía cursiva en la transcripción.

Cifrado de bajo continuo.

En las partituras completas se han colocado exclusivamente aquellas cifras que existen en las fuentes originales. No obstante, los anexos incluyen partes de continuo con cifrado sugerido (ver anexo 1).⁹⁹

⁹⁹ El cifrado sugerido en las partes de continuo, contenidas en el anexo 1, es una propuesta del Mtro. Javier Caballero Ross surgida durante varias sesiones experimentales y ensayos para presentar la música en concierto.

4. DESCRIPCIÓN DE LAS FUENTES Y CRÍTICA DE LA EDICIÓN

Los compositores de todas las épocas han sido muy cuidadosos al manejar los recursos propios de las distintas notaciones y prácticas compositivas e interpretativas existentes en su momento, con la finalidad de que sus obras sean comprendidas por los ejecutantes y que ellos sean capaces de construir sus propuestas interpretativas. No obstante, la aplicación de parámetros y concepciones estéticas actuales a la música producida en otras épocas conlleva el riesgo de tergiversar el mensaje surgido en un contexto distinto, restándole claridad que, según el hispanorromano Marco Fabio Quintiliano, es una de las tres virtudes del discurso:

iam cum oratio tris habeat virtutes, ut emendata, ut dilucida, ut ornata sit.¹⁰⁰ (Quint. I, 5, 1.).

La falta de claridad en la transmisión de un mensaje es un defecto importante en la elocución de un discurso textual o musical. Considerando que durante el Barroco se retomaron muchos ideales de la antigüedad clásica,¹⁰¹ y que algunos aspectos como la duración de las notas y las marcas de articulación, buscaban emular al lenguaje oral,¹⁰² podría decirse que el dicho defecto constituye uno de los mayores fracasos del intérprete.¹⁰³ Esto debe tomarse muy en cuenta, ya que la interpretación de una obra antigua comienza desde el

¹⁰⁰ “Tres son las virtudes del discurso, corrección, claridad y ornato”. Traducción de la autora de este trabajo. Para más información, véase H. E. Butler, *The Institutio Oratoria of Quintilian, Volume I*, Londres, William Heinemann, 1920, p. 78.

¹⁰¹ Francisco Javier Díez de Revenga y Francisco Florit Durán (1994) señalaron que “En otros muchos aspectos podemos advertir el cambio iniciado con el barroco, y entre ellos ninguno hay tan representativo como la nueva forma de ver el mundo antiguo. A la admiración y conocimiento de la antigüedad clásica, sucedió también un culto intenso de la clasicidad [...]”. (p. 9).

¹⁰² John Butt (1990) escribió: “The relationship between verbal and musical metre is of particular importance to articulation, especially when the writing is syllabic” (la relación entre el metro oral y verbal tiene particular importancia en la articulación, especialmente cuando la notación es silábica). “Presumably the metrical hierarchy also influenced the performance of melismas when there was no change of syllable” (aparentemente la jerarquía métrica también influenciaba la ejecución de los melismas cuando no había cambio de sílaba). Véase J. Butt, *Bach Interpretation. Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*, Nueva York, Cambridge University Press, 1990, pp. 12 – 13.

¹⁰³ “The importance of words and the ‘grammatical’ accentuation of the music suggest that *clarity* is perhaps the major component of the style” (la importancia de las palabras y la acentuación gramatical de la música sugiere que la *claridad* es el componente más importante del estilo). *Ídem*, p. 15.

momento en que el editor toma el documento original y analiza la mejor manera de transcribirlo a una notación distinta.

A lo largo de la historia, las notaciones y las prácticas compositivas se han ido retroalimentando entre sí, de tal modo que podría decirse que no hay notación “más perfecta” para una determinada obra, que aquella con la que fue compuesta. Además, es posible que al no existir equivalentes lo suficientemente precisos de los símbolos musicales antiguos, se corra actualmente el riesgo de perder información valiosa al realizar la transcripción paleográfica de una obra. Por ese motivo, además del capítulo previo en que se expusieron los criterios generales de transcripción, en este apartado se ofrece información sobre los documentos musicales originales y se explican las particularidades en los criterios de edición de cada obra. De ese modo, el ejecutante tendrá más información para tomar decisiones bien sustentadas al momento de hacer su propuesta interpretativa.

4.1. Obras de José De Torres (1670 – 1738)

I. Título: *A contarte vengo, Gila.*

Compositor: José de Torres

Género o forma: Villancico.

Festividad: Navidad.

Año: aprox. 1791-1848.¹⁰⁴

Fondo y fuente: Colección Sánchez Garza (CSG. 278), CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez), México.

Datos de portada: Villancico a Duo a la Natividad de N. S. Jesu-Christo./ Por Don Joseph de Torres.

Dotación: 2 voces, Acompañamiento.

Partes existentes: Tp1, Tp2, Ac

¹⁰⁴ Las fechas son posteriores a la muerte del compositor, por lo que este documento debe ser una copia del original. Véase A. Tello, N. Hurtado, O. Morales y B. Pérez, *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), 2018, p. 161.

Incipit musical:

Tiple 1

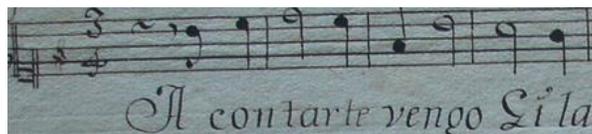


Ilustración 9. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). *Incipit* Tiple 1. Manuscrito.



Ilustración 10. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). *Incipit* Tiple 1. Transcripción.

Observaciones sobre el documento original: es un manuscrito que consta de siete papeles en muy buen estado de conservación y perfectamente legibles. Resulta interesante que la notación musical empleada en este documento es distinta a la de las otras dos obras en castellano de José de Torres contenidas en la Colección Sánchez Garza (*Luz de las luces* y *Matizadas flores*), que están impresas en notación mensural. En este manuscrito, la notación empleada se asemeja más a la actual, por lo que el empleo de barras de compás condujo a una manera distinta de escribir la *hemiola* (ver ilustración 11). La práctica compositiva correspondiente todavía al siglo XVII, en contraste con la notación musical de épocas más tardías, hace suponer que muy probablemente se trate de una transcripción de un documento previo (impreso en notación mensural), realizada por algún copista profesional de épocas considerablemente posteriores al de la composición del villancico.

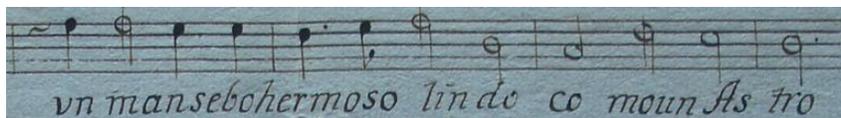


Ilustración 11. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). *Hemiolas*. Manuscrito.

Notas de edición: considerando el cambio de notación que presenta este manuscrito con respecto a las otras dos obras de José de Torres contenidos en la misma colección de música, se ha tomado la decisión de transcribir la obra siguiendo los parámetros empleados en los impresos donde las composiciones están escritas en compás de proporción menor. Con esto se pretende recuperar información que pudiera haberse perdido al momento de copiar la obra en una notación distinta a la original, además de homogeneizar las ediciones modernas ofrecidas en este trabajo.

Suponiendo que la fuente de la que el copista transcribió la obra estaba escrita en tiempo de proporción menor, el manuscrito contenido en la *Colección Sánchez Garza* presenta valores de notación reducidos, ya que atendiendo a las convenciones actuales que indican que tres mínimas equivalen a tres blancas, el compás transcrito debería ser de 3/2. Dicho compás, alternará eventualmente con 3/1 como se explica en el capítulo 3, número III, del presente trabajo (ver ilustración 12). Esto proporciona al intérprete información más clara con respecto a la ejecución de la hemiola y la acentuación de la música.¹⁰⁵

The image shows a musical score for the piece 'A contarte vengo, Gila' by José de Torres. It consists of three staves: a vocal line in G major (one sharp) and 3/2 time, a piano accompaniment line in G major, and a bass line in G major. The vocal line has lyrics: 'un man - ce-bo her - mo - so, lin - do co - mo un as - tro. por - que con su vis - ta ya no ha - brá tra - ba - jos.' The piano accompaniment and bass line provide harmonic support with a steady rhythm.

Ilustración 12. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). *Hemíolas*, compases 67-70. Transcripción.

¹⁰⁵ La pertinencia de la decisión de transcribir en compás de 3/2 el dúo *A contarte vengo, Gila*, pudo ser comprobada en el concierto “Dialogues Hispaniques” ofrecido por el ensamble Capilla Hispánica, en el marco del Festival Musique et Orgue de Vinça (Francia), donde se interpretó el villancico *A contarte vengo, Gila* (Ver anexo 4). También fue interpretado en concierto dentro del marco del Festival de Música de Morelia “Miguel Bernal Jiménez” 2021 (ver anexo 5).

Compás 44: la distribución del texto poético, observada en el manuscrito, ocasiona que la palabra “sembrar” quede acentuada de forma incorrecta (ver ilustración 13); por ello, en la transcripción se propone una distribución distinta de las palabras (ver ilustración 14).

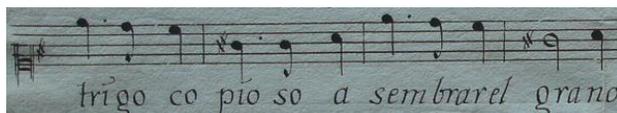


Ilustración 13. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). Fragmento de la parte de Tiple 1. Manuscrito.



Ilustración 14. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). Redistribución del texto poético en Tiple 1, compases 44-48. Transcripción.

Compás 54: en el manuscrito, el primer tiempo de este compás –en la parte del acompañamiento– está ocupado por dos notas que no están ligadas (ver ilustración 15). En su lugar se colocó una nota redonda en la transcripción (ver ilustración 16).

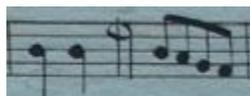


Ilustración 15. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). Fragmento del acompañamiento. Manuscrito.



Ilustración 16. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). Acompañamiento, compás 54. Transcripción.

Compás 65: : según lo observado en el manuscrito (ver ilustración 17), el segundo tiempo de este compás debería ser una redonda; no obstante, en la edición moderna se sugieren valores distintos para favorecer la pronunciación del segundo texto poético (ver ilustración 18).

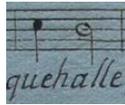


Ilustración 17. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). Fragmento de la parte de Tiple 1. Manuscrito.

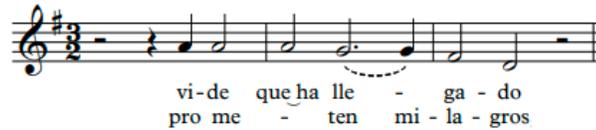


Ilustración 18. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). Cambio de rítmica y redistribución del texto poético en Tiple 1, compases 64-66. Transcripción.

Compás 71: la rítmica observada en el manuscrito perjudica la pronunciación del primer texto poético (ver ilustración 19). En la edición moderna se ofrece una alternativa rítmica y se redistribuye el texto con la finalidad de favorecer la pronunciación (ver ilustración 20).

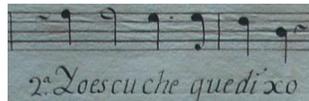


Ilustración 19. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). Fragmento de la parte de Tiple 2. Manuscrito.

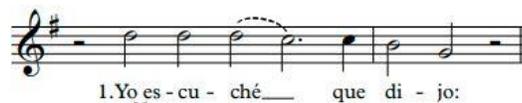


Ilustración 20. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). Alternativa rítmica y redistribución del texto poético en Tiple 2, compases 71-72. Transcripción.

Compás 77: según lo observado en el manuscrito (ver ilustración 21), el segundo tiempo de este compás debería ser una redonda; no obstante, en la edición moderna se sugieren valores distintos para favorecer la pronunciación del segundo texto poético (ver ilustración 22).

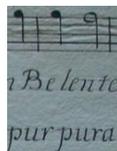


Ilustración 21. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). Fragmento de la parte de Tiple 2. Manuscrito.



Ilustración 22. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). Alternativa rítmica y redistribución del texto poético en Tiple 2, compases 76-78. Transcripción.

Compás 81: la nota redonda presente en el manuscrito (ver ilustración 23) entorpece la correcta pronunciación del primer texto poético, por lo que en la transcripción se optó por dividir dicha nota en dos blancas y posteriormente se redistribuyó el texto poético (ver ilustración 24).

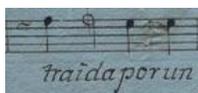


Ilustración 23. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). Fragmento de la parte de Tiple 2. Manuscrito.



Ilustración 24. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). Redistribución del primer texto poético en Tiple 2, compás 81. Transcripción.

Compás 92: según lo observado en el manuscrito (ver ilustración 25), el segundo tiempo de este compás debería ser una redonda; no obstante, en la edición moderna se sugieren valores distintos para favorecer la pronunciación del segundo texto poético (ver ilustración 26).

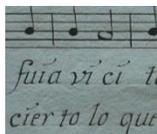


Ilustración 25. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). Fragmento de la parte de Tiple 2. Manuscrito.



Ilustración 26. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). Alternativa rítmica y redistribución del texto poético en Tiple 2, compases 91-93. Transcripción.

II. Título: *Al cándido velo.*

Compositor: José de Torres

Género o forma: Villancico.

Festividad: Santísimo Sacramento.

Año: Ca. 1750.

Fondo y fuente: Archivo de la Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe (MEX-Mahbg, Caja T2, 1470).

Datos de portada: Villan^{co}.. Al SS^{mo}../ A 4º/ con VV^{ss}. Y Tromp^s./ Ad Livitum/ Al Cándido Velo/ Mtro. Torres.

Dotación: 4 voces, 2 trompas, 2 violines, acompañamiento continuo.

Partes existentes: Tp1, Tp2, A, T, Tmp1, Tmp2, Vln1, Vln2, Ac

Incipit musical:

Violín 1



Ilustración 27. *Al cándido velo* (José de Torres). *Incipit* Violín 1. Manuscrito.



Ilustración 28. *Al cándido velo* (José de Torres). *Incipit* Violín 2. Transcripción.

Tiple 1



Ilustración 29. *Al cándido velo* (José de Torres). *Incipit* Tiple 1. Manuscrito.



Ilustración 30. *Al cándido velo* (José de Torres). *Incipit* Tiple 1. Transcripción.

Observaciones sobre el documento original: es un manuscrito que consta de dieciséis papeles que presentan una caligrafía limpia y elegante. Hay dos partes sueltas de bajo continuo que difieren en algunas notas.

Título: *Luz de las luces*

Compositor: José de Torres

Género o forma: Tono divino

Festividad: Inmaculada Concepción

Año: aprox. 1699-1738¹⁰⁶

Fondo y fuente: Colección Sánchez Garza (CSG. 278), custodiada en CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez), México.

Concordancias: como consta en el *Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional, siglos XVII y XVIII* (Madrid, 1990), el texto *Luz de las luces* fue puesto en música en distintas ocasiones para solemnizar los Maitines de la Purísima Concepción en la Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla. Los compositores que emplearon el texto de forma total o parcial, fueron:

Salazar, Diego José. Villancico III: “Luz de las luces”, año 1702.

R/34199.

Rabassa, Pedro. Villancico Quinto: “Luz de las luces”, año 1744.

VE/1310-91 Foliación ms.: “222-223”.

Ripa, Antonio. Villancico Quinto: “Luz de las Luces”, año 1778.

VE/1305-102

¹⁰⁶ La datación aproximada se propone a partir de la fecha en que comenzó a funcionar la Imprenta de Música de José de Torres (por la leyenda en la portada que indica que el documento fue impreso ahí) y hasta el año de su muerte. Véase A. Tello, N. Hurtado, O. Morales y B. Pérez, *Colección Sánchez Garza..., op. cit.*, p. 165.

Además, existe una transcripción realizada a partir del mismo documento por Raúl Angulo Díaz y publicada en 2012 en el libro *José de Torres y Martínez Bravo (ca. 1670 – 1738). Obras a solo y a dúo de la Imprenta de Música. 2ª edición aumentada y revisada*, de la editorial Ars Hispana. En esa edición los valores de las notas están reducidos con respecto a los de la fuente original.

Datos de portada: TONADA/ DE N.S. DE LA CONCEPCION./ Lvz de las lvzes, &c./ D. JOSEPH DE TORRES/ CON PRIVILEGIO/ EN MADRID/ En la Imprenta DE MUSICA.

Dotación: voz y acompañamiento.

Partes existentes: Tp, Ac.

Incipit musical:

Tiple

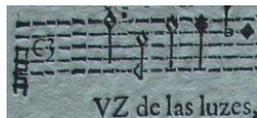


Ilustración 31. *Luz de las luces* (José de Torres). *Incipit Tiple*. Manuscrito.



Ilustración 32. *Luz de las luces* (José de Torres). *Incipit Tiple*. Transcripción.

Observaciones sobre el documento original: es un impreso que se conserva en muy buenas condiciones y, por lo mismo, es completamente legible. Consta de cuatro papeles, de los cuales el primero corresponde a la portada, mientras que los otros tres contienen la parte de estribillo de la voz, las coplas de la voz, y el acompañamiento de toda la obra.

Notas de edición:

Compás: el compás de proporción menor (C3) fue transcrito a 3/2.

Compás 33: el silencio de la transcripción (ver ilustración 34) parece haber estado también en la fuente original, pero ya es prácticamente imperceptible (ver ilustración 33).



Ilustración 33. *Luz de las luces* (José de Torres), silencio en la parte de Tiple. Impreso.



Ilustración 34. *Luz de las luces* (José de Torres), silencio en la línea de Tiple, compás 33. Transcripción.

III. Título: *Matizadas flores.*

Compositor: José de Torres

Género o forma: Villancico.

Festividad: Santísimo Sacramento.

Año: 1709 (impresión).

Fondo y fuente: Colección Sánchez Garza (CSG. 278), CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez), México

Concordancias: se conserva un ejemplar sin portada en la Catedral de Salamanca, España, con signatura Cj. 5104 n° 09. En el catálogo de ese archivo se menciona que, por la imprenta, la obra se le atribuye con reservas a José de Torres.¹⁰⁷ Si se compara este impreso con el ejemplar contenido en la *Colección Sánchez Garza* (ver anexo 2), es posible deducir que se trata de documentos producidos en el mismo tiraje de impresión debido a la similitud (ver ilustraciones 35 y 36). El impreso conservado en México sí tiene portada, y en ella se aprecia el nombre de José de Torres y la leyenda

¹⁰⁷ *Ídem*, p. 165.

de “privilegio en la Imprenta de Música”, lo que confirma la autoría del ejemplar conservado en Salamanca.

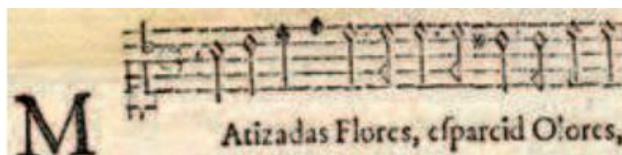


Ilustración 35. *Matizadas flores* (José de Torres). Fragmento Tiple. Salamanca.



Ilustración 36. *Matizadas flores* (José de Torres). Fragmento Tiple. México.

Datos de portada: QUATRO/ AL SANTISSIMO/ MATIZADAS FLORES, &c./ D. JOSEPH DE TORRES/ CON PRIVILEGIO/ EN MADRID/ En la imprenta DE MVSICA./ 5. Papeles. Num. 541.

Dotación: 4 voces y acompañamiento

Partes existentes: Tp1, Tp2, A, T, Ac

Incipit musical:

Tiple 1

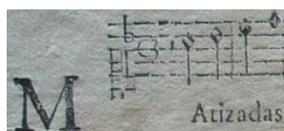


Ilustración 37. *Matizadas flores* (José de Torres). *Incipit* Tiple. Impreso.



Ilustración 38. *Matizadas flores* (José de Torres). *Incipit* Tiple. Transcripción.

Observaciones sobre el documento original: es un impreso con múltiples enmendaduras, pero legible. Consta de diez papeles, de los cuales el primero corresponde a la portada. El papel numerado en la esquina superior derecha como “1. Papel” corresponde a la parte de estribillo de Tiple 1; el siguiente, numerado como “2. Papel” corresponde a la parte de estribillo de Tiple 2; “3. Papel” corresponde al estribillo de Alto; “4. Papel” al estribillo de Tenor; “5. Papel” al acompañamiento de toda la obra; además, contiene otros cuatro folios que no están numerados y que corresponden a las coplas de cada una de las voces.

Notas de edición:

Compás: el compás de proporción mayor (C3) fue transcrito a 3/2.

Asignación de texto: en los últimos tres compases de Tiple 1 y Tenor se sugiere un acomodo más favorable para la pronunciación de las palabras con respecto al que se aprecia en la fuente original (coplas 2, 3, 4 y 5). (Ver ilustraciones 39 y 40).

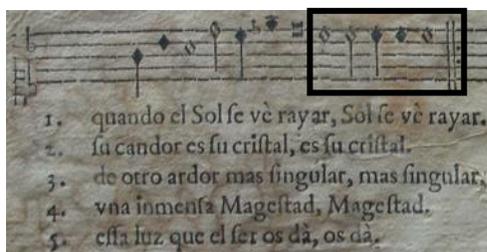


Ilustración 39. *Matizadas flores* (José de Torres). Texto Tiple 1, fragmento final de coplas. Impreso.

sol se ve ra - yar.
 es — su cris - tal.
 más — sin - gu - lar.
 ma - - ges - tad.
 luz que el ser os da.

Ilustración 40. *Matizadas flores* (José de Torres). Texto Tiple 1, fragmento final de coplas. Transcripción.

Compás 14: en la fuente original el acompañamiento tiene un ritmo distinto al de la transcripción (ver ilustraciones 41 y 42). La modificación fue realizada para que hubiera concordancia con los motivos rítmicos que presenta la obra antes y después del punto señalado.



Ilustración 41. *Matizadas flores* (José de Torres). Ritmo en fragmento del acompañamiento. Impreso.



Ilustración 42. *Matizadas flores* (José de Torres). Ritmo en fragmento del acompañamiento, compás 14. Transcripción.

Compás 23: la fuente original está rota, por lo que el acompañamiento ha sido reconstruido. (Ver ilustraciones 43 y 44).



Ilustración 43. *Matizadas flores* (José de Torres). Fragmento roto en la parte del acompañamiento. Impreso.



Ilustración 44. *Matizadas flores* (José de Torres). Fragmento del acompañamiento reconstruido, compás 23. Transcripción.

Compás 31 (último tiempo) y compás 32 (primer tiempo): la fuente original está rota, por lo que el Tenor ha sido reconstruido. (Ver ilustraciones 45 y 46).

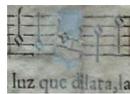


Ilustración 45. *Matizadas flores* (José de Torres). Fragmento roto en la parte del Tenor. Impreso.



Ilustración 46. *Matizadas flores* (José de Torres). Fragmento reconstruido en la parte del Tenor, compases 31-32. Transcripción.

Compás 46: la última nota del Tiple 2 es Si en la fuente original. En la transcripción se ha modificado por La bemol (Ver ilustraciones 47 y 48).



Ilustración 47. *Matizadas flores* (José de Torres). Fragmento de la parte de Tiple 2. Impreso.



Ilustración 48. *Matizadas flores* (José de Torres). Fragmento de la línea de Tiple 2, compás 46. Transcripción.

Compás 57: las ligaduras de Tiple 1 y Tenor no existen en la fuente original. Se han colocado en la transcripción por el acomodo sugerido del texto de las coplas 2 y 3 (ver ilustraciones 39 y 40).

- IV. Título:** *Si el espíritu divino.*
Compositor: José de Torres
Género o forma: Villancico.
Festividad: Navidad/ San Joaquín.
Año: 1739.

Fondo y fuente: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (MEX-Mc, A1850).

Concordancias: el *Índice de la Colección de Micropelículas del Archivo de Música de la Catedral de Guatemala*¹⁰⁸ indica que se conserva un manuscrito (signatura 07-019) fechado el año de 1732, correspondiente a este villancico.¹⁰⁹ Este documento, a diferencia del de México, está escrito en partes sueltas y contiene una portada con los siguientes datos: “Villan^{co}. Al Ssant^{mo}./ A 8/ Con Viol^s y Clarin;/ Si el Espíritu divino/ Mtro. Torres/ 1732”. El texto poético de este, coincide parcialmente con uno de los dos textos que se aprecian en el documento original resguardado en la Catedral Metropolitana de México (ver anexo 3).¹¹⁰

Datos de identificación: Vill^{co}. 1. de Navidad de 1739/ S. Joaqⁿ .

Dotación: 8 voces, 2 violines, oboe o clarín y bajo

Partes existentes: este documento, a diferencia de los otros, se conserva en formato de partitura. Contiene las siguiente secciones: Introducción a 4, estribillo, coplas solas y a 4.

Incipit musical:

Tiple 1

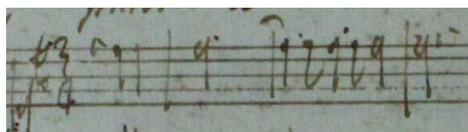


Ilustración 49. *Si el espíritu divino* (José de Torres). *Incipit* Tiple 1. Manuscrito.



Ilustración 50. *Si el espíritu divino* (José de Torres). *Incipit* Tiple 1. Transcripción.

¹⁰⁸ *Colección Música Colonial de la Catedral de Guatemala*, Archivo Histórico del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA). Consultado en línea el 19 de noviembre de 2021.

¹⁰⁹ El documento actualmente se resguarda en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala.

¹¹⁰ El documento resguardado en la Catedral Metropolitana de México tiene dos textos poéticos escritos con distintas tintas. Muy probablemente uno de esos textos haya sido utilizado para Navidad, mientras que el otro pudo haber sido utilizado para la festividad de San Joaquín.

Observaciones sobre el documento original: la obra se conserva en formato de partitura completa, sin portada ni nombre de compositor.¹¹¹ Son diez papeles en buen estado de conservación, pero con múltiples tachaduras. El primero de ellos contiene la introducción de la obra (a cuatro voces y acompañamiento) y unas leyendas con la siguiente información: “Vill^{co}. 1. de Navidad de 1739”¹¹² y “S. Joaqⁿ.”. Esa información y la presencia de dos textos distintos cuya tinta es diferente, hacen pensar que posiblemente se trata de un *contrafactum*, es decir, dos piezas surgidas a partir de la asignación de distintos textos a la misma música, y que posiblemente habrían sido utilizadas en Navidad y la festividad de San Joaquín, respectivamente. Los siguientes papeles contienen el estribillo a ocho voces, con acompañamiento de violines, oboe o clarín y bajo. Aquí también se observan dos textos diferentes, escritos con tintas distintas. Los últimos tres folios y medio, corresponden a las coplas a solo y a cuatro voces, con acompañamiento de violines, oboe o clarín y bajo.

Notas de edición:

Asignación de texto: se han colocado ambos textos del *contrafactum* en la transcripción. Para agruparlos en primer y segundo texto, se observó la tinta con la que fueron escritos.

Compases 1-24: el segundo texto de la introducción está escrito debajo de la línea del acompañamiento en la fuente original.

Compás 8: la parte de Tiple 1 está borrada en la fuente original (ver ilustraciones 51 y 52).

¹¹¹ El manuscrito es anónimo y Musicat lo atribuye a José de Torres y Martínez Bravo. El villancico conservado en Guatemala cuya música y texto poético coincide con el encontrado en México, sirve para confirmar la autoría de Torres.

¹¹² Datación posterior a la muerte de José de Torres y a la fecha escrita en la portada del documento conservado en Guatemala, por lo que la obra resguardada en la Catedral Metropolitana de México seguramente es una copia.

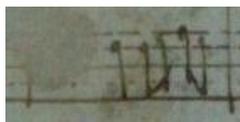


Ilustración 51. *Si el espíritu divino* (José de Torres). Fragmento de la línea de Tiple 1. Manuscrito.



Ilustración 52. *Si el espíritu divino* (José de Torres). Fragmento de Tiple 1, compases 8-9. Transcripción.

Compases 19 y 20: se sugiere Fa natural en el acompañamiento por el sentido de bordadura que tiene este motivo, mismo que ha sonado con anterioridad en las voces (ver ilustraciones 53 y 54).



Ilustración 53. *Si el espíritu divino* (José de Torres). Fragmento del acompañamiento. Manuscrito.



Ilustración 54. *Si el espíritu divino* (José de Torres). Acompañamiento, compases 19-20. Transcripción.

Compás 35: segundo y tercer tiempo de la línea del oboe están borrados en la fuente original (ver ilustraciones 55 y 56).



Ilustración 55. *Si el espíritu divino* (José de Torres). Fragmento de la línea de oboe. Manuscrito.



Ilustración 56. *Si el espíritu divino* (José de Torres). Oboe, compás 35. Transcripción.

Compás 56: en la fuente original hace falta un compás entero de silencio en la línea del oboe.

Compás 83: el primer tiempo del Alto del coro 2 es Fa en la fuente original (ver ilustración 57). En la transcripción se ha cambiado por Sol (ver ilustración 58).

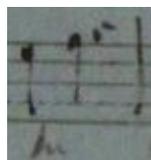


Ilustración 57. *Si el espíritu divino* (José de Torres). Fragmento de la línea de Alto (coro 2). Manuscrito.



Ilustración 58. *Si el espíritu divino* (José de Torres). Alto (coro 2), compás 83. Transcripción.

Compás 132: no hay nota alguna en la línea de Tiple del coro 2 en la fuente original (ver ilustración 59). En la transcripción se sugiere La (ver ilustración 60).

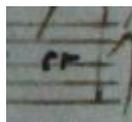


Ilustración 59. *Si el espíritu divino* (José de Torres). Fragmento de la línea de Tiple (coro 2). Manuscrito.

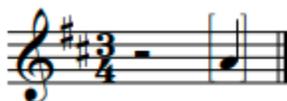


Ilustración 60. *Si el espíritu divino* (José de Torres). Tiple (coro 2), compás 132. Transcripción.

Compás 149: está repetido en la parte del acompañamiento (ver ilustración 61). En la transcripción se ha eliminado uno de los compases (ver ilustración 62).

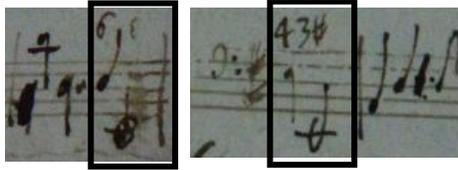


Ilustración 61. *Si el espíritu divino* (José de Torres). Fragmento del acompañamiento. Manuscrito.



Ilustración 62. *Si el espíritu divino* (José de Torres). Acompañamiento, compases 148-150. Transcripción.

4.2. Obras de José de Nebra (1702 – 1768)

I. **Título:** *Al cielo, al establo.*

Compositor: José de Nebra

Género o forma: Pastoral.

Festividad: Navidad.

Año: Ca. 1750

Fondo y fuente: Archivo de la Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe (MEX-Mahbg, Caja N1, N° 1105).

Datos de portada: Pastoral A 4./ con dos V^s. Dos Trompas y Bajo/ De Don Joseph Nebra.

Dotación: 4 voces, 2 trompas, 2 violines, bajo.

Partes existentes: Tp1, Tp2, A, T, Tmp1, Tmp2, Vln1, Vln2, b.

Incipit musical:

Violín 1



Ilustración 63. *Al cielo, al establo* (José de Nebra). *Incipit* Violín 1. Manuscrito.



Ilustración 64. *Al cielo, al establo* (José de Nebra). *Incipit* Violín 1. Transcripción.

Observaciones sobre el documento original: el documento original se conserva en partes sueltas, todas ellas escritas por la misma mano al igual que la portada. La caligrafía es limpia y elegante, sin tachones ni anotaciones adicionales, por lo que pareciera que se trata del trabajo de algún copista profesional del siglo XVIII. El documento está constituido por diez papeles numerados en la parte inferior derecha, y en la mayoría de ellas se leen las palabras *Pastorela A 4* en el margen superior izquierdo, mientras que en las partes de las trompas y el tenor sólo se lee *Pastorela*.

Notas de edición:

Barra de repetición: en la fuente original no hay barra de repetición. En su lugar, hay un *al seño* (ver ilustraciones 65 y 66).



Ilustración 65. *Al cielo, al establo* (José de Nebra). *Seño* en un fragmento del bajo.



Ilustración 66. *Al cielo, al establo* (José de Nebra). Indicación de regresar *al seño* en un fragmento del bajo.

II. Título: *Alarma discurso.*

Compositor: José de Nebra

Género o forma: Villancico.

Festividad: Santísimo Sacramento.

Año: 1744.

Fondo y fuente: Archivo de Música del Colegio de Santa Rosa-Conservatorio de las Rosas (MEX-MOcr, 040).

Datos de portada: Billan^{co} A 8^o. / Con Vio^{ss} Al SS^{mo}. / Al arma discurso/ S3. N18/ ES 71/ Año de 1744/ Nebra.

Dotación: 8 voces, 2 violines, bajo.

Partes existentes: Tp1, Tp2, A, T, Tp.1, A, T, B, Vln1, Vln2, b.

Incipit musical:

Violín 1

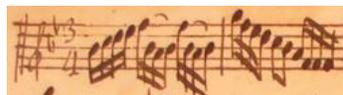


Ilustración 67. *Alarma discurso* (José de Nebra). *Incipit* Violín 1. Manuscrito.



Ilustración 68. *Alarma discurso* (José de Nebra). *Incipit* Violín 1. Transcripción.

Alto 1 (Coro 1)



Ilustración 69. *Alarma discurso* (José de Nebra). *Incipit* Alto 1 (Coro 1). Manuscrito.

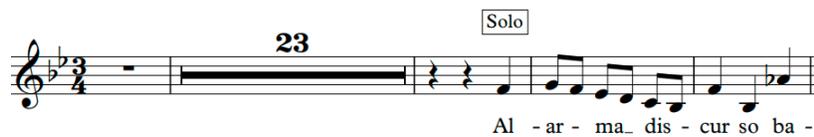


Ilustración 70. *Alarma discurso* (José de Nebra). *Incipit* Alto 1 (Coro 1). Transcripción.

Observaciones sobre el documento original: el documento se conserva en partes sueltas y está constituido por veinte papeles, uno de ellos corresponde a la portada y el resto a las partes vocales e instrumentales.

Notas de edición:

Asignación de texto: se ha respetado prácticamente toda la distribución del texto del manuscrito. Sin embargo, en la transcripción ha sido necesario completar las partes en donde la fuente original tiene signos de repetición; esos fragmentos podrán ser identificados por la tipografía cursiva en la edición moderna.

Compás 28: en la transcripción se omitió una ligadura que el manuscrito tenía en la parte de Alto (ver ilustraciones 71 y 72).



Ilustración 71. *Alarma discurso* (José de Nebra), ligadura en la parte de Alto. Manuscrito.



Ilustración 72. *Alarma discurso* (José de Nebra), parte de Alto sin ligadura, compases 28-29. Transcripción.

Compás 128 - 130: la ligadura del Tenor del coro superior que se sugiere en la transcripción, no aparece en la fuente original.

Compás 186: el último Mi del Violín 1 tiene un becuadro en la fuente original.

Compás 198: el segundo tiempo del Violín 1 presenta ritmo distinto en la fuente original, excediendo el 2/4 en el que está escrita esa sección (ver ilustraciones 73 y 74). En la transcripción se ha modificado para hacerlo coincidir rítmicamente con el Violín 2 y que no exceda la duración del compás.



Ilustración 73. *Alarma discurso* (José de Nebra). Fragmento de Violín 1. Manuscrito.



Ilustración 74. *Alarma discurso* (José de Nebra). Violín 1, compás 198. Transcripción.

5. CONSIDERACIONES PARA EL INTÉRPRETE

La función principal de los intérpretes es transmitir un mensaje contenido en un discurso elaborado previamente por un compositor. Conocer dicho mensaje facilita al intérprete la transmisión comprensible tanto de las ideas que lo conforman, como del discurso musical en su totalidad.

Es un hecho que las prácticas compositivas han ido cambiando con el paso del tiempo, y también se ha modificado la manera de comprender y abordar los elementos que engloba la música. De ahí que sea indispensable que el intérprete se documente para comprender el mensaje que va a transmitir, pues, aunque es cierto que la interpretación es poliédrica –como la verdad–, un mensaje difícilmente podrá ser comunicado con claridad cuando no ha sido entendido previamente; no hay que olvidar que la falta de claridad puede conducir al intérprete a uno de sus mayores fracasos.

Tomando en cuenta lo anterior, el presente capítulo analiza el texto poético y el discurso musical de las composiciones de José de Torres y José de Nebra transcritas en este trabajo. En algunos casos se consideró oportuno realizar ejercicios de transtextualidad, mencionar aspectos teológicos, retóricos, socio-políticos y culturales, en función de la naturaleza de cada obra. En otros casos, particularmente en los de aquellas obras relacionadas con creencias teológicas complejas, fue más importante presentar elementos iconográficos para ilustrar los complicados conceptos sacros contenidos en el texto poético y la música.

Algunas de las consideraciones más importantes para el intérprete son las extraídas de fuentes primarias y secundarias porque le ayudarán a comprender las características de las corrientes literarias de la época en que fueron concebidas las obras, así como la manera en que el texto poético se interrelaciona con la música para generar un discurso que el intérprete debe ser capaz de transmitir con elocuencia, algo que involucra la correcta interpretación de indicaciones musicales y símbolos que en su momento fueron explicados de manera detallada por los tratadistas de los siglos XVII y XVIII, y que en la actualidad pueden ser entendidos de un modo distinto, o sencillamente han caído en desuso. Una vez que el ejecutante haya indagado en la información procedente de disciplinas como la música, la pintura, la literatura,

la teología, la retórica y la historia, logrará comprender con mayor profundidad el texto, lo que incrementará su capacidad de generar propuestas interpretativas que muevan los afectos y estimulen el intelecto del auditorio.

A diferencia del orden seguido en otros capítulos, en éste se presenta la música agrupada de acuerdo con la festividad a la que corresponde, ya que existen muchos elementos en común entre las obras que fueron concebidas para su interpretación en contextos similares. De este modo, las consideraciones ofrecidas al intérprete en torno a una obra, pueden contribuir a que comprenda mejor las otras. Una vez agrupadas por festividades, las obras se separaron por compositores para que el lector pueda identificar fácilmente las características compositivas inherentes a la época en que la música fue compuesta, así como el estilo particular de cada músico. En concordancia con el orden cronológico en que estuvieron activos en la Capilla Real de Madrid, primero se presentan las obras de José de Torres y después las de José de Nebra, acomodadas en orden alfabético de acuerdo al primer verso del texto poético de cada composición.

COMPOSICIONES A LA NATIVIDAD DE NUESTRO SEÑOR

5.1. *A contarte vengo, Gila* (José de Torres). Villancico.

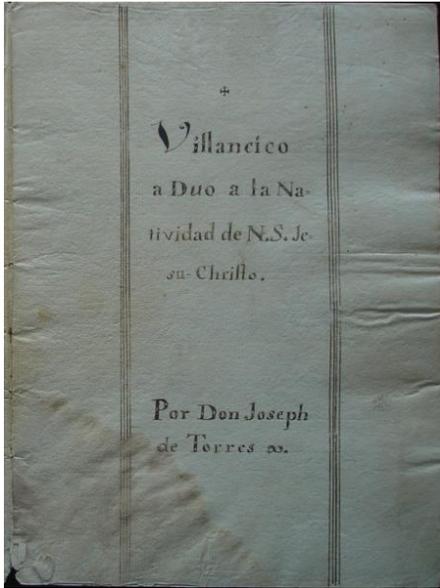


Ilustración 75. Portada del villancico *A contarte vengo, Gila* (José de Torres).

El villancico *A contarte vengo, Gila*, para dos Tiples y acompañamiento continuo, fue compuesto por José de Torres para la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo (ver ilustración 75). Este es uno de muchos ejemplos de obras cuyo carácter lúdico y festivo pretende celebrar el advenimiento del Redentor. Su texto poético refleja, mediante el uso de diálogos, el carácter teatral propio del género villanciqueril, por lo que de forma similar a como ocurre en el teatro menor, se da la palabra a personajes que cumplen un rol específico en la sociedad: los pastores.¹¹³

Es muy común encontrar la figura del pastor en los villancicos barrocos de Navidad y Epifanía, donde recupera su origen literario, evangélico y teatral en medio de toda la carga festiva. La explicación de su recurrencia en los textos poéticos, quizá se encuentra en que este fue uno de los primeros personajes del teatro de nuestra era al protagonizar los tropos medievales del *Officium Pastorum*, basado en distintos textos evangélicos, entre los que destaca el de San Lucas. Así que es en torno a esto que se construye la tradición pastoril castellana representada en obras navideñas.¹¹⁴

Los personajes del villancico que ahora nos ocupa son Gila y Bato, un par de pastores cuyos nombres aparecen de manera recurrente en coloquios pastoriles y entremeses hispanoamericanos, en los que la trama suele llevarlos a tener disputas que después se ven

¹¹³ A. Bègue, "La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro". En *Criticón*, No. 83, 2001, Pp. 133 – 134. Consultado en línea, el 20 de agosto de 2023, en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/-la-primer-replica-en-los-villancicos-dialogados-de-jose-perez-de-montoro-1052053/>.

¹¹⁴ E. Borrego Gutiérrez, "El hibridismo del villancico: la figura del pastor entre lo lírico y lo teatral", en *Hipogrifo*, 9.1, España, Universidad Complutense de Madrid, 2021, pp. 102 – 103.

interrumpidas por la noticia del nacimiento de Cristo. Un interesante ejemplo –debido a las similitudes encontradas con ciertos elementos del texto poético del dúo *A contarte vengo, Gila*– se halla en el entremés anónimo titulado *El pleito de los pastores*, conservado en el convento de Santa Teresa de la Villa Imperial de Potosí (la actual Bolivia) –recinto que resguarda varias piezas de teatro para las fiestas del Carmelo datadas entre los siglos XVII y XIX–. Aquí, la trama adquiere cierto toque cómico a raíz de un enfrentamiento entre Bato y otro pastor que reclama un cordero, pero el pleito no llega a más porque “es de la Navidad/día que trae contentos”.¹¹⁵ Aun así, los pastores siguen intercambiando burlas hasta que la disputa termina por la llegada de Gila y otra pastora, quienes traen vino y buñuelos, además de la noticia del nacimiento de Cristo que Gila expone de la siguiente manera:

vide repentinamente
por los aires un mancebo
hermoso que a los pastores
les iba diciendo:
“¡Ea, pastores, andad
de Belén a su terreno
y hallaréis en un portal
nacido al Divino Verbo”.¹¹⁶

De manera similar a como ocurre en la trama del citado entremés, la finalidad celebrativa de este tipo de villancicos hace que los personajes se planteen y evolucionen en “espacios eufóricos”; por ejemplo, el Belén y el mundo pastoril o campesino.¹¹⁷ En el caso particular del dúo *A contarte vengo, Gila*, los pastores narran que se encontraban en la aldea, cuando de pronto “un mancebo hermoso, lindo como un astro” llegó a anunciarles que en Belén estaba “la gloria y descanso traída por un Niño del alto palacio”.

¹¹⁵ I. Arellano y A. Eichmann, *Entremeses, loas y coloquios de Potosí (colección del convento de Santa Teresa)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2005, p. 72.

¹¹⁶ I. Arellano, *El pleito de los pastores, anónimo inédito de la villa imperial de Potosí*, España, Universidad de Navarra, 2004, p. 2.

¹¹⁷ Los espacios “eufóricos” se caracterizan por ser seguros, de modo que afectan sólo de modo positivo a los personajes. Para obtener más información, consultar A. Bègue, “La primera réplica en los villancicos...”, *op. cit.*, p. 136.

5.1.1. Análisis del texto poético y el discurso musical.

Estribillo

Es importante tener en cuenta que la finalidad de este tipo de obras es divertir e involucrar al auditorio en el ambiente festivo propio de la ocasión, por este motivo, la teatralidad requerida al momento de interpretarlas se ve incrementada. En este caso, el uso de dos voces permitió al autor del texto poético alcanzar una teatralidad basada en la creación de personajes bien diferenciados que interactúan entre ellos, como puede comprobarse en los diálogos y discusiones entabladas entre Gila y Bato:¹¹⁸

[PERSONAJE]	ESTRIBILLO
Bato:	A contarte vengo, Gila,
Gila:	a decirte vengo, Bato,
Bato:	que vi un hermoso prodigio,
Gila:	que vide un bello milagro.
Bato:	Que ha nacido,
Gila:	que ha llegado
Bato:	hoy para el mundo, oiga,
Gila:	hoy al rebaño, oiga.
Bato y Gila:	Yo primero, es forzoso declararlo, por más señas, que vino entre pajas de trigo copioso a sembrar el grano.

¹¹⁸ En su tesis doctoral, Omar Morales Abril profundiza en el aspecto de la teatralidad difusa en el ámbito de la “liturgia-fiesta-teatro”, y señala que los diálogos presentes en textos poéticos de villancicos, que constituyen la voz de los personajes presentes, dan un mayor peso teatral. Para más información véase O. Morales Abril, *Teatralización de villancicos paralitúrgicos del siglo XVII en Hispanoamérica: una propuesta metodológica para el análisis de rasgos de teatralidad*, Tesis Doctoral, Ciudad de México, UNAM, 2021, p. 189.

The image shows a musical score for a villancico. It consists of three staves. The top staff is for the voice, with the tempo marking 'Airoso' above it. The lyrics 'A con - tar - te ven - go, Gi - la' are written below the notes. The middle staff is empty, and the bottom staff is for the piano accompaniment, labeled 'Acompañamiento a Dúo'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/2.

Ilustración 76. Compás e indicación agógica en el villancico *A contarte vengo, Gila* (José de Torres), compases 1-3.

Tanto el compás escrito en proporción sesquiáltera —en el que ocurren alternancias entre tiempo de proporción menor y tiempo de proporción mayor—, como la indicación agógica de “airoso” (ver ilustración 76),¹¹⁹ contribuyen a ese carácter festivo y alegre que se ve reforzado por el movimiento apuntillado y los inicios anacrúsicos en ciertas secciones de la obra.

En el primer verso del estribillo, el personaje inicial (Bato) comienza a interactuar, dirigiéndose a su interlocutora (Gila) mediante una modalidad enunciativa de carácter informativo, para así hacerle partícipe del espacio celebrativo: “A contarte vengo, Gila”. Pero la importancia de esta primera intervención no radica únicamente en su contenido semántico, pues tomar la palabra al inicio de un villancico dialogado supone plantear la base musical a partir de la cual se situarán las demás voces (ver ilustración 77).¹²⁰

¹¹⁹ El *Diccionario de Autoridades* – Tomo I (1726), define *airoso* como “la cosa que tiene garbo, gentileza y brío”. Por otro lado, la definición de *aire* contiene lo siguiente: “cantar o tañer con *áire*. Es cantar ò tocar el instrumento músico con primór y ligeréza: y assi de los que lo executen bien y arregladamente se dice que tienen buen *áire* en tañer ò cantar”. Consultado en línea, el 28 de agosto de 2023, en <https://apps2.rae.es/DA.html>. Es importante señalar que el “airoso” también es una forma musical en lengua vernácula, de carácter ligero, acompañada generalmente por laúd, guitarra o vihuela.

¹²⁰ *Idem*, p. 143.

Estribillo
Allegro

A con - tar - te ven - go, Gi - la,
A de - cir-te ven - go, Ba - to,

Acompañamiento a Dúo

Ilustración 77. Fragmento inicial del villancico *A contarte vengo, Gila* (José de Torres), compases 1-10.

En el momento en que Gila interviene, se hace partícipe del mismo mensaje con el verso: “a decirte vengo, Bato” (ver ilustración 77). Así, ambos personajes empiezan a desarrollar una misma idea, contestándose mutuamente y encadenando las réplicas hasta llegar a un punto en que, por desaparición de diferencias en el contenido textual, se convierte en un mensaje único presentado a modo de contrapunto imitativo que ayuda a ilustrar una escena en la que los pastores, llenos de emoción, se van arrebatando la palabra el uno al otro para ser el primero en dar la noticia del nacimiento del Niño (ver ilustración 78). Resulta significativo el hecho de que el mensaje se unifica cuando el texto poético hace alusión a la parábola del sembrador, en la que Jesús compara la Palabra de Dios con un grano que se siembra –como el trigo– y que puede quedar en distintos terrenos; así, el que es capaz de escuchar es “tierra buena”, por tanto, la Palabra sembrada en su corazón dará un fruto abundante.¹²¹ El Niño que ha nacido, ha venido a sembrar el grano entre pajas de trigo copioso; esta analogía parece estar haciendo referencia al género humano a partir de lo que se lee en Lucas 3:17, donde Dios, representado como un agricultor, separará a los justos de los malvados como si separa el trigo de la paja empleando un aventador. Para resaltar esta parte del discurso, José de Torres empleó el recurso de la repetición de fragmentos musicales a distintas alturas y en las distintas voces (*synonimia* y *polyptoton*),¹²² además de una *hemiola* hacia el final del estribillo (ver ilustración 79).

¹²¹ Mt. 13.

¹²² R. López Cano, *Música y Retórica en el Barroco*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 134, 135, 138.

Ilustración 78. Juego imitativo con un mismo texto poético en los Tiples. Villancico *A contarte vengo*, *Gila* (José de Torres), compases 29-37.

Ilustración 79. Figuras retóricas de repetición y *hemiola* al final del estribillo del villancico *A contarte vengo*, *Gila* (José de Torres), compases 51-55.

Además de lo comentado hasta aquí, a lo largo de la obra se hacen presentes otras figuras retóricas que pueden ser englobadas dentro de la hipotiposis, puesto que contribuyen a poner de manera viva y patética las emociones implícitas en la obra; algunas de estas figuras son: las escalas ascendentes con movimiento por grado conjunto, conocidas como *anabasis*,¹²³ que en este caso ayudan a transmitir el carácter alegre y festivo de las frases; y los saltos consonantes llamados *exclamatio*,¹²⁴ que ayudan precisamente a reforzar el carácter exclamativo de varias secciones del texto poético (ver ilustración 80). Por otro lado, el ágil movimiento melódico descendente del continuo en distintos puntos de la obra, ayuda a transmitir el toque cómico y el apuro que tienen ambos personajes por platicar lo que les ha sucedido (ver ilustración 81).

¹²³ D. Bartel, *Musica Poetica...*, op. cit., p. 179.

¹²⁴ R. López Cano, *Música y Retórica...* op. cit., p. 155.

Ilustración 80. Hipotiposis manifestada mediante *anabasis* y *exclamatio* en el estribillo del villancico *A contarte vengo, Gila* (José de Torres), compases 38-46.

Ilustración 81. Hipotiposis manifestada mediante ágil escala descendente en el continuo melódico. Villancico *A contarte vengo, Gila* (José de Torres), compases 11-15.

Coplas

La música de esta sección se interpreta dos veces, y a cada una de las vueltas le corresponde un texto poético distinto. Como puede verse a continuación, gran parte de la primera vuelta de esta sección está basada en el texto evangélico de San Lucas, que narra la manera en que un ángel del Señor se les presentó a unos pastores para transmitirles la buena nueva de que en la ciudad de David había nacido un Salvador;¹²⁵ por otro lado, el texto de la segunda vuelta se enfoca en una descripción del Niño, que podría ser entendida como parte de la adoración de los Pastores:

¹²⁵ Lc. 2: 8-20.

[PERSONAJE]	[PRIMER TEXTO]	[SEGUNDO TEXTO]
Bato:	Yo estaba en la aldea muy bien descuidado, cuando de repente, vide que ha llegado un mancebo hermoso lindo como un astro.	Sus ojos hermosos son divinos rayos, que vertiendo perlas prometen milagros porque con su vista ya no habrá trabajos.
Gila:	Yo escuché que dijo: Todos levantaos, que en Belén tenéis la gloria y descanso traída por un Niño del alto palacio.	Claveles parecen sus hermosos labios, que púrpura muestran envuelto en topacios, y haciendo pucheros hace mil halagos.
Bato:	Calla, dormilona;	Yo lo vi estar riendo.
Gila:	calla, flojonazo;	Yo lo vi llorando.
Bato:	yo ya vide al Niño.	Cállate, embustera.
Gila:	ya fui a visitarlo.	Es cierto lo que hablo.
Bato y Gila:	Por más señas, que vino entre pajas de trigo copioso a sembrar el grano.	Por más señas, que vino entre pajas de trigo copioso a sembrar el grano.

La narración de la aparición del Ángel es iniciada por el personaje de Bato y continuada por Gila sobre una estructura melódica y armónica idéntica a la que antes fue empleada para el texto de su interlocutor. Después de esto, regresa la estructura en la que los personajes se van contestando mutuamente, encadenando las respuestas, arrebatándose la palabra en medio de una discusión con tono festivo que recuerda a los diálogos entremesiles en los que dos personajes antagónicos muestran visiones contrapuestas, y que resulta ser común en este tipo de villancicos dialogados (ver ilustración 82).¹²⁶ Las coplas terminan con la unificación del mensaje de ambos personajes, retomando el fragmento final del estribillo

¹²⁶ Para leer algunos ejemplos de villancicos dialogados donde los personajes se enfrascan en discusiones cómicas, consultar E. Borrego Gutiérrez, "El hibridismo del villancico...", *op. cit.*, pp. 111 – 115.

para enfatizar la idea central de la obra y recordar a los feligreses que Cristo ha nacido para traer la palabra de Dios y ser redentor del linaje humano.

Ca - lla, dor - mi - lo - na; yo ya vi - de al Ni - ño.
 Yo lo vi - es - tar rien - do. Cá - lla - te, em - bus - te - ra.

Ca - lla, flo - jo - na - zo; ya fui a
 Yo lo vi llo - ran - do. Es cier -

Ilustración 82. Fragmento de coplas del villancico *A contarte vengo, Gila* (José de Torres), compases 85-91.

La estructura musical de las coplas de *A contarte vengo, Gila*, conserva algunas de las características observadas en el estribillo; por ejemplo, el carácter anacrúsico y apuntillado que otorga ligereza y agilidad, saltos por intervalos mayores a 3ª que transmiten la emoción y el carácter exclamativo, y la alternancia entre tiempo de proporción menor y tiempo de proporción mayor que genera *hemiolas*.

5.2. *Si el espíritu divino* (José de Torres). Villancico.



Ilustración 83. Villancico *Si el espíritu divino*. Fragmento de manuscrito.

El villancico *Si el espíritu divino*, compuesto por José de Torres y conservado en el Archivo Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), es una composición con estructura tripartita dividida en introducción, estribillo y coplas. Por ello, funciona como uno de muchos ejemplos de las transformaciones formales que, a lo largo del siglo XVII, fue sufriendo el villancico bipartito tradicional que se cultivaba todavía a principios de esa centuria.¹²⁷

Aunque el documento carece de portada, el primer papel contiene ciertas leyendas que, sumadas al contenido poético de la obra, proporcionan información clara sobre los distintos contextos en que pudo haber sido interpretada esta composición. En el margen superior derecho de la ilustración 83, se aprecia la leyenda “vill[anci]co 1. De Navidad de 1739”, la cual, además de indicar festividad y año en que se interpretó este villancico, señala que fue empleado como apertura de serie. No olvidemos que este tipo de obras se adaptaron a la estructura de los Maitines, teniendo que organizarse en series que estaban compuestas de entre 1 y 10 obras, en función del objeto de la celebración religiosa. Debido a su localización dentro de la serie, los villancicos inaugurales –como parece ser este al que ahora nos referimos– debían transmitir la importancia de la celebración litúrgica y la magnificencia del poder eclesiástico,¹²⁸ algo que solía verse reflejado en el empleo de ciertos recursos estilísticos en los textos poético y musical, así como en la solemnidad de la interpretación.

¹²⁷ Para obtener más información con respecto a las características formales de los villancicos, consultar A. Bègue, “El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo (1665 – 1746)”, en *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, Alemania, Reichenberger, 2019, pp. 26 – 30.

¹²⁸ *Ídem*, p. 37.

En el margen superior izquierdo del mismo papel del documento conservado en el ACCMM, se aprecia la leyenda “S[an] Joaq[ui]n”, lo cual podría indicar que la obra también fue empleada, en algún momento, para solemnizar la festividad de ese Santo Patrono. Esto quizá explique el hecho de que, en algunos fragmentos de música –como el de la ilustración 83– haya dos textos poéticos distintos.

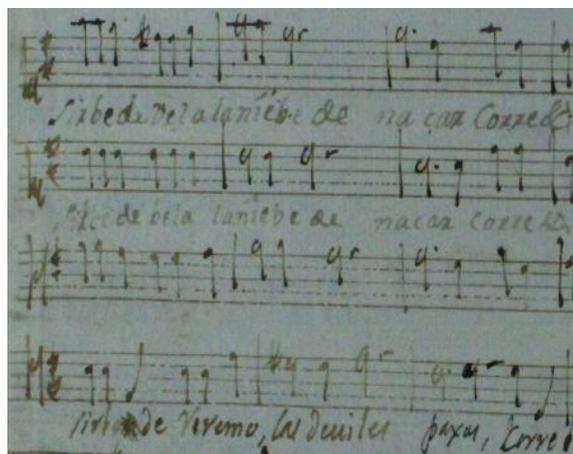


Ilustración 84. Distintos textos poéticos en el villancico *Si el espíritu divino*. Fragmento de manuscrito.

Aparentemente, a las dos festividades antes mencionadas como posibles contextos en que esta obra se interpretó, se suma una tercera. En la portada de un manuscrito resguardado en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, se aprecia la leyenda “Villan[ci]co Al Sant[ísi]mo” y el título *Si el espíritu divino*, de donde se toma para el del ACCMM que carece de portada (ver ilustración 85). La música de esta fuente documental coincide con la del documento conservado en el ACCMM; no obstante, las pequeñas diferencias en puntos específicos de los textos poéticos de los documentos antes mencionados, obedecen a las distintas festividades en las que este *contrafactum* fue empleado.



Ilustración 85. Fragmento de portada del villancico *Si el espíritu divino* (José de Torres). Manuscrito conservado en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala.

Independientemente del empleo de esta obra en un contexto u otro, la presencia de ciertas imágenes, símbolos y conceptos en la música y el texto, corresponde a un tipo de composición empleada habitualmente en los momentos más solemnes: el villancico “de Calenda”.

La Calenda (o Kalenda) es un anuncio que se canta el día previo a una fiesta importante, en el cual, se leen los elogios de los santos correspondientes a la festividad del día siguiente. Los villancicos de Calenda eran interpretados después de dicha lectura, y aunque existían algunas composiciones hechas para festividades como la Purísima Concepción o la Natividad de María, un importante porcentaje de estas obras correspondía a la celebración por la Natividad de nuestro Señor.

Los villancicos de Calenda de Navidad eran compuestos para ser interpretados en la hora Prima del 24 de diciembre, después del canto de la Calenda, también llamado Anuncio de Navidad.¹²⁹ Según José Sierra (2001), al tratarse de obras compuestas para ser interpretadas de forma previa a la fiesta, la expectativa está presente en ellas, algo que se relaciona con un mayor contenido poético y dimensión teológica.¹³⁰ Y en efecto, a juzgar por lo observado en los pliegos de letras de villancicos de Calenda interpretados en los festejos de Navidad de la Catedral de Cádiz en 1709 y 1710,¹³¹ en este tipo de obras se hace patente

¹²⁹ G. Sánchez, “Los Villancicos de San Lorenzo y San Jerónimo en el Monasterio del Escorial”, en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, España, Ediciones Escursialenses: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2008, P.956.

¹³⁰ J. Sierra, “Presencia del castellano en la liturgia latina: el villancico”, en *Nassarre*, XVII, 1-2, 2001, p. 145.

¹³¹ *Letras de los villancicos que se cantaron en la Iglesia Catedral de Cadiz, en la Kalenda, Noche y Días del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo este año de 1709*. Consultado en línea, en la *Biblioteca Digital*

el culmen del tiempo de Adviento mediante el empleo de textos poéticos conceptuosos y distintos recursos musicales que transmiten la emoción y la esperanza por la inminente llegada del Niño.

5.2.1. Análisis de los textos poéticos.

A continuación, se presenta un análisis de los textos poéticos contenidos en el documento resguardado en el Archivo Cabildo Catedral Metropolitano de México; estos han sido clasificados en primer y segundo texto con fines de practicidad. El texto que en el manuscrito está escrito en su totalidad, es el que ha sido considerado como principal. Del otro texto, considerado como secundario, solamente están escritos aquellos fragmentos que difieren con respecto al primero (ver ilustración 86).

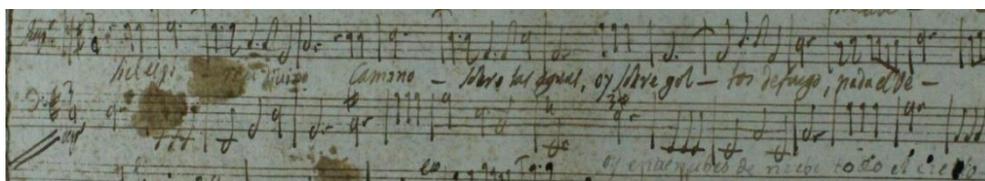


Ilustración 86. Dos textos escritos en un fragmento de la introducción del villancico *Si el espíritu divino* (José de Torres).

Introducción

Como se aprecia a continuación, los dos textos poéticos de la introducción constan de cuatro versos octosílabos, de los cuales, los pares presentan rima paroxítona asonante, mientras que los nones quedan sueltos:

PRIMER TEXTO DEL CONTRAFACUM	SEGUNDO TEXTO DEL CONTRAFACUM
Si el Espíritu Divino caminó sobre las aguas, hoy sobre golfos de fuego nada el Verbo en pobre barca.	Si el Espíritu Divino caminó sobre las aguas, hoy entre nubes de nieve todo el cielo se disfraza.

Hispánica, el 16 de octubre de 2023 en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000060845&page=1>.
Letras de los villancicos que se cantaron en la Iglesia Catedral de Cadiz, en la Kalenda, noche, y días del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, este año de 1710. Consultado en línea, en la *Biblioteca Digital Hispánica*, el 16 de octubre de 2023 en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000142018&page=1>.

Comúnmente, la introducción en los villancicos tripartitos cumple una función esencialmente informativa; es aquí donde se llama la atención del oyente en la historia que se va a contar, y se empieza a plantear el tema que será desarrollado posteriormente.¹³² Para comprender lo que es introducido en esta parte del villancico *Si el espíritu divino*, conviene pensar en lo que debía ocurrir antes de la interpretación del villancico en el contexto de los festejos por la Natividad de Nuestro Señor: el Anuncio de Navidad.

El Anuncio de Navidad es un texto en forma de pregón que se encuentra en el Martirologio Romano, en el apartado correspondiente al día 24 de diciembre, localizado justo después de la lectura de los mártires. En dicho texto, se contempla la creación, el diluvio y la alianza,¹³³ así como la promesa de salvación para la humanidad, que sería concretada por medio de Cristo. Debido a lo anterior, resulta comprensible que los primeros dos versos del texto poético del villancico aludan al momento de la creación, cuando “la tierra estaba informe y vacía, la tiniebla cubría la superficie del abismo, mientras el espíritu de Dios se cernía sobre la faz de las aguas”.¹³⁴ Esta conexión entre el espíritu de Dios y las aguas, también aparece de otras formas en diversos pasajes de la Biblia.

Inmediatamente después, el primer texto del *contrafactum* anuncia la inminente llegada del Verbo en su pobre barca; esta última, funciona como prefiguración de la Iglesia.¹³⁵ La imagen de la llegada del Verbo nadando sobre golfos de fuego, está ligada a la del Espíritu Divino caminando sobre las aguas, pues Cristo, al igual que su Padre, tiene control sobre los elementos y las fuerzas de la naturaleza.

Otra explicación de la incorporación del “agua” y el “fuego” en el texto poético, y que sin duda ayudará al intérprete a comprender lo que se desarrolla posteriormente en el estribillo, se encuentra en el siguiente pasaje de las Sagradas Escrituras: “Yo los bautizo a ustedes con agua para que se arrepientan. Pero el que viene detrás de mí, cuyo calzado

¹³² *Idem*, p. 32.

¹³³ Gen. 9: 11-17.

¹³⁴ Gen. 1:2.

¹³⁵ Esta idea será desarrollada y explicada posteriormente, en el apartado dedicado al estribillo de la obra.

no soy digno de llevar, es más poderoso que yo. Él los bautizará con el Espíritu Santo y con fuego”.¹³⁶ Aquí, Mateo presenta a Juan el Bautista como aquel que bautizaba a la gente y predicaba el arrepentimiento, preparando el camino para la venida de Jesús. El “fuego” tiene dos sentidos en este mensaje: uno de ellos está relacionado con el bautismo de los creyentes y alude a la obra purificadora del Espíritu Santo; el otro, está relacionado con el momento del juicio divino, en el cual, los impenitentes serán consumidos por el fuego eterno.¹³⁷ El empleo de referentes tomados del Antiguo Testamento, e incluso los del Nuevo Testamento que aluden al Antiguo, refleja la importancia de la celebración litúrgica, así como la solemnidad del villancico de apertura de serie.

En cuanto al segundo texto poético que se aprecia en el manuscrito conservado en México, es importante señalar que coincide con el del documento resguardado en el archivo localizado en Guatemala, cuya portada indica que se trata de una composición al Santísimo Sacramento. En esta versión, solamente los últimos dos versos –de la introducción– son distintos, pues incorporan una analogía relacionada con la hostia consagrada: las nubes de nieve.¹³⁸

Estribillo

En los villancicos del siglo XVIII es común que el movimiento más complejo en cuanto a la música y la métrica del texto, sea el estribillo. Como podemos apreciar a continuación, ninguno de los dos textos poéticos de esta sección musical obedece a algún esquema métrico preciso:

¹³⁶ Mt. 3:11.

¹³⁷ Mt. 3:10-12.

¹³⁸ La forma de conceptear (emplear frecuentemente conceptos agudos o ingeniosos) en la que se relacionan objetos, empleando la “agudeza por semejanza”, se explica en el capítulo 5.1.2., en el apartado dedicado a las coplas del villancico al Santísimo titulado *Al cándido velo* (José de Torres).

PRIMER TEXTO DEL <i>CONTRAFACUM</i>	SEGUNDO TEXTO DEL <i>CONTRAFACUM</i>
<p>Corta las ondas, vence las llamas, bajelillo a quien sirven de remos las débiles pajas. Corre, vuela, corta las ondas, vence las llamas, tira, anda. Pues los aires son flámulas bellas, pues los mares son líquidas cajas, pues los aires son ruidosas trompas con que te hacen los orbes la salva. Lidia, triunfa, logra, manda. Oh, pesebre en que todos los hombres venciendo borrascas, en lugar de que salgan a tierra, del cielo se amparan.</p>	<p>Corta las ondas, vence las llamas, bajelico a quien sirve de vela la nieve de nácar. Corre, vuela, corta las ondas, vence las llamas, tira anda. Pues los aires son flámulas bellas, pues los mares son líquidas cajas, pues los aires son ruidosas trompas con que te hacen los orbes la salva. Lidia, triunfa, logra, manda. Navecilla en que todos los hombres venciendo borrascas, en lugar de que salgan a tierra, del cielo se amparan.</p>

En esta sección, se desarrolla la idea expuesta en la introducción. El símbolo de la barca sigue presente, combatiendo a las llamas del fuego eterno, separando a los justos de los injustos del mismo modo en que un granjero, ayudándose con un aventador, separa el trigo de la paja (“bajelillo a quien sirven de remo las débiles pajas”).¹³⁹

Dado que Jesús viene a combatir el mal, y que la presencia de elementos guerreros es una característica más de los villancicos de Calenda, es natural que en el texto poético se encuentren incorporados algunos instrumentos musicales como las trompas y las cajas,¹⁴⁰ que al igual que las flámulas, fueron vinculadas por el autor del texto mediante distintas analogías, a diversos elementos de la naturaleza. Todo esto puede ser una nueva manera de transmitir la alegría por la llegada de quien salvará a la humanidad, así como una alusión a su dominio sobre los elementos, algo que estaría directamente ligado a los últimos cuatro versos del estribillo: el pesebre que vence borrascas pareciera ser una forma de relacionar el

¹³⁹ Lc. 3:17.

¹⁴⁰ En el capítulo 5.1.2. del presente trabajo, dedicado al villancico *Al cándido velo* de José de Torres, ya ha sido mencionada la recurrencia con la que las trompas aparecen en composiciones alusivas a la guerra y el triunfo. Por otro lado, “caja” (caxa), es otra manera de llamar al tambor, especialmente en el ámbito de los soldados. *Diccionario de Autoridades – Tomo II* (1729). Consultado en línea el 08 de agosto de 2023 en <https://apps2.rae.es/DA.html>.

lugar en que Jesús nacerá y la barca a la que subió para adentrarse en el mar de Galilea, donde una tempestad se desató mientras dormía, por lo que sus discípulos, que lo habían seguido hasta allí, corrieron a pedirle que los salvara, o de lo contrario, perecerían. Jesús, después de cuestionarles su falta de fe, se levantó y reprendió a los mares y los vientos.¹⁴¹ Este es uno de los milagros de Jesús en el Evangelio. La Iglesia Católica, al igual que la barca, navega por un mar embravecido, sufriendo embates de maldad, incredulidad e incluso las faltas de sus propios tripulantes; pero si estos últimos se acogen a ella, serán salvados.

En relación con lo anterior, los últimos dos versos del estribillo contrastan a la tierra con el cielo. Con respecto a esto, José Sierra (2001) explica que se trata de una manera de aludir a la luz de “el que viene ya muy cerca”, y el hombre que necesita esa luz. En la tierra está “la oscuridad, el azaroso mar”, mientras que “en el cielo está la salvación, que es Jesús”.¹⁴²

El texto secundario sufre cambios muy pequeños con respecto al principal y están realizados de manera muy similar a lo observado en la introducción: elementos que, al aplicarles la *agudeza por semejanza* –relacionada con la figura retórica conocida como metáfora–,¹⁴³ remiten a la hostia consagrada; por ejemplo, la nieve de nácar.

Coplas

Este villancico tiene cuatro coplas a solo, cada una de ellas conformada por dos estrofas que combinan arte mayor y arte menor:¹⁴⁴ un verso dodecasílabo y dos versos hexasílabos. Ambas estrofas presentan rima paroxítona consonante entre el primero y segundo verso. Al finalizar cada copla a solo, sigue una copla a cuatro voces que funciona

¹⁴¹ Mt. 8:23-27.

¹⁴² J. Sierra, “Presencia del castellano en la liturgia latina: el villancico” ..., *op. cit.*, p. 145.

¹⁴³ Baltasar Gracián explica que la agudeza por semejanza es una forma de conceptear en la que se confronta un objeto con otro “como imagen que le exprime de su ser” a partir de sus características y propiedades principales, de tal suerte, que la semejanza da origen a una “inmensidad conceptuosa” porque de ella “manan los símiles conceptuosos, y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos, y otras innumerables diferencias de sutileza”. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, reproducción digital de la ed. Facsímil, Amberes, Casa de Jerónimo y Juan Baptista Verdussen, 1669, p. 54. Consultado en línea en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, el 07 de marzo de 2023, en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/agudeza-y-arte-de-ingenio--0/>

¹⁴⁴ Se considera que un verso es de arte menor cuando está conformado por ocho sílabas o menos, mientras que los versos de arte mayor tienen nueve sílabas o más.

como respuesta y está conformada por cuatro versos pentasílabos, de los cuales, los pares tienen rima asonante y los nones quedan sueltos. El contenido de las coplas a cuatro, se relaciona siempre con el texto de la copla a solo precedente:

COPLA 1	COPLA 3
Al muelle del mundo, el autor de la vida llegó en bruñida galera dorada, que viene a enseñar que su amante grandeza está en su fineza y no en su abundancia.	Las lajas son remos y leves aristas, a muchas conquistas su imperio les basta; pues guían un buque en que tanto se encierra, del cielo a la tierra midiendo distancias.
Copla a 4	Copla a 4
Cuando las pompas tanto le agracian, es reprenderlas el escusarlas.	Que a las piedades de un Dios contrastan, siendo blanduras las eficacias.
COPLA 2	COPLA 4
Volcanes de fuego navega amoroso, y el aire dichoso publica su llama; pues es esta noche su nítida esfera, diáfana hoguera que alumbra y abrasa.	Belén es el puerto a que llega esta nave, Y al ver que no cabe, se está a sus murallas; que lo que del mundo llenó la codicia no admite delicia que no sea profana.
Copla a 4	Copla a 4
Luz a las gentes que la luz aman, fuego al que huye por no mirarla.	Al bien no saben darle posada, los que de males llenar sus almas.

Las coplas glosan lo que ha sido desarrollado previamente en el estribillo, por lo que también son recurrentes los elementos de la naturaleza –principalmente el agua y el fuego– y el símbolo conceptual de la barca. El discurso de esta sección se centra fundamentalmente en comentar tres ideas: la llegada de Cristo, su batalla contra el mal, y la manera en que salvará a la humanidad.

5.2.2. El discurso musical de *Si el espíritu divino*.

Introducción

Como ya ha sido explicado, el texto poético de la introducción cumple una función esencialmente informativa. Por lo mismo, la música de esta sección ayuda a introducir el espacio dramático de lo que posteriormente será desarrollado; para ello, José de Torres empleó recursos compositivos y retóricos muy claros. La dotación de esta sección es muy sencilla: cuatro voces y acompañamiento. Dos de estas voces se van moviendo de forma homofónica la mayor parte de esta sección, mientras que en las otras dos voces, los octavos se mueven en torno a una nota, posicionando adyacentemente dos *circoli mezz*¹⁴⁵ de movimientos contrarios entre sí, y dibujando una figura retórica llamada *circulatio* (ver ilustración 87).¹⁴⁶ Este motivo circular que podemos relacionar con eternidad y perfección, transmite a su vez la sensación del movimiento ondulatorio del Espíritu Divino caminando sobre las olas.



Ilustración 87. *Circulatio* en las voces de Tiple 2 y Alto del villancico *Si el espíritu divino* (José de Torres), compases 6-8.

Estribillo

En la siguiente sección, la estructura musical del estribillo acompaña la complejidad del texto poético; esto es notorio en aspectos tales como la incorporación de un segundo coro,

¹⁴⁵ El *circulo mezzo* consiste en cuatro notas que visualmente representan la forma de un semicírculo. (Traducción de la autora). D. Bartel, *Musica Poetica...*, op. cit., p. 219.

¹⁴⁶ La *circulatio* es un pasaje musical en el que las voces parecen moverse en forma circular, y funcionan como una manera de expresar palabras o contenidos relacionados con dicho movimiento. (Traducción de la autora). *Idem*, p. 217.

dos partes para instrumentos de cuerda frotada y una para instrumento de viento, así como en el desarrollo de los recursos compositivos y retóricos introducidos en la sección previa.

El empleo de la escritura policoral en los estribillos de villancicos tripartitos del siglo XVIII era bastante común. Esta manera de componer fue descrita por Cerone a partir del término *cori spezzati*, acuñado por los italianos para referirse a una práctica, proveniente de Venecia, en la que se empleaban “coros divididos o apartados”.¹⁴⁷ Dada la frecuencia con que se recurría a esta técnica compositiva, el tratadista consideró pertinente mencionar una serie de reglas a las que debía sujetarse la escritura policoral; expresó, por ejemplo, que debía existir una clara diferencia entre la manera de componer la música para los distintos coros: el primero debía ser compuesto de manera artificiosa, alegre y fugada, para que “los más diestros cantantes” lo interpretasen con mucha gracia. Por el contrario, el segundo coro debía ser menos artificioso y fugado, y en caso de existir un tercero, este debía ser compuesto sin artificio ni fugas, pero “sonoro, lleno y de mucha majestad”.¹⁴⁸

Una de las ventajas que ofrecía la policoralidad, era el incremento en la variedad de la dotación instrumental y vocal, y consecuentemente, en el sonido y las texturas. Nassarre explicó que al contar con varios coros en una obra, alguno podía estar conformados sólo de voces humanas, otro de voces instrumentales e incluso alguno podía ser mixto.¹⁴⁹ El criterio de distribución de voces en los coros era más estricto desde la perspectiva de Cerone: el primer coro debía ser cantado con cuatro voces sencillas; el segundo, debía ser interpretado por varios instrumentos, acompañados cada uno –o al menos la parte de tiple y bajo– por una voz, de tal modo que las palabras pudieran ser pronunciadas; y de existir un tercer coro, este sería interpretado poniendo varios cantantes por cuerda, acompañados por cornetas, sacabuches, fagotes y otros instrumentos similares.¹⁵⁰

En el caso del villancico *Si el espíritu divino*, se observan grandes secciones del estribillo donde, debido a la complejidad de la música, el papel protagónico lo tiene el primer

¹⁴⁷ P. Cerone, “Libro décimo segundo . Las partes que ha de tener una composición para ser bien hecha; y de unos avisos, que son para que salga más elegante. Cap. VI”, en *El melopeo y maestro... op. cit.*, pp. 675 – 676.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 676.

¹⁴⁹ P. Nassarre, “Libro tercero, Capítulo XV, Del conocimiento de los ocho tonos naturales en canto de órgano, así para lo que se canta, como para el órgano”, en *Escuela música... op. cit.*, pp. 331 – 332.

¹⁵⁰ P. Cerone, “Libro décimo segundo . Las partes que ha de tener una composición para ser bien hecha; y de unos avisos, que son para que salga más elegante. Cap. VI”, en *El melopeo y maestro... op. cit.*, p. 676.

coro; no obstante, existen secciones en las que el segundo coro imita el movimiento fugado de las voces del primero, dando una sensación de “persecución” que concuerda con el movimiento del bajel, que “corre, vuela, corta las ondas, vence las llamas, tira y anda” (ver ilustración 88).

on - das, ven - ce - las - lla - mas, cor - ta - las - on - das,
 ven - ce - las - lla - mas, cor - ta las on - das,
 ven - ce - las - lla - mas, cor - ta las on - das,
 on - das, ven - ce - las - lla - mas, cor - ta - las - on - das,
 ven - ce, cor - ta - las - on - das, ven - ce - las -
 ven - ce, cor - ta las on - das, ven - ce las
 ven - ce, cor - ta las on - das, ven - ce las
 ven - ce, cor - ta - las - on - das, ven - ce - las

Ilustración 88. Movimiento fugado en ambos coros del villancico *Si el espíritu divino* (José de Torres), compases 45-49.

La figura retórica predominante en esta sección es la *circulatio*, que ya había sido empleada en la introducción de la obra, pero que ahora aparece de manera reiterada y a distintos niveles, desarrollando un motivo que pinta sonoramente la imagen del bajel en la que el Verbo, surcando las olas, llega a combatir al mal y a salvar a la humanidad (ver ilustración 89).



Ilustración 89. *Circulatio* en Tiple 1 y Tiple 2 del primer coro del villancico *Si el espíritu divino* (José de Torres), compases 45-49.

Los elementos que aluden a la batalla también están contenidos en el discurso musical mediante una figura llamada *tirata*, a la que Bartel (1997) define como una escala rápida que se expande desde una cuarta hasta una octava o más, y puede adquirir un carácter expresivo y afectivo, especialmente cuando se emplea en conjunto con un texto poético.¹⁵¹ El artificio retórico también se hace presente por medio de figuras como las *anabasis*,¹⁵² que consisten en escalas ascendentes, y *catabasis*,¹⁵³ consistentes en escalas descendentes. El movimiento ascendente en este contexto podría estar relacionado con la alegría por la llegada de Jesús, mientras que el movimiento descendente podría implicar todos los aspectos negativos que serán combatidos por Él. Esto se observa con mayor frecuencia en las partes de los violines (ver ilustración 90).



Ilustración 90. *Anabasis* y *catabasis* en violines 1 y 2 del villancico *Si el espíritu divino* (José de Torres), compases 30-35.

Las figuras hasta aquí mencionadas, seguirán apareciendo; no obstante, una doble barra colocada en el manuscrito (compás 98 de la transcripción) anuncia un cambio de sección musical dentro del mismo estribillo. En este punto, el texto poético incorpora

¹⁵¹ D. Bartel, *Musica Poetica...*, op. cit., p. 409.

¹⁵² *Idem*, p. 179.

¹⁵³ *Idem*, p. 214.

analogías entre algunos instrumentos musicales que comúnmente se relacionan con la guerra, y las fuerzas de la naturaleza sobre las que Jesús tiene control. La alegría por la llegada del Niño, y su inminente triunfo sobre el mal, queda representada en los violines mediante una figura consistente en un salto melódico, superior a una tercera, llamada *exclamatio*. En este caso, los saltos observados son de octava, intervalo que, al generar consonancia perfecta, expresa alegría.¹⁵⁴

Por otro lado, el movimiento circular que antes se observaba con figuras de octavos en las voces, ahora aparece con figuras de cuartos (ver ilustración 91).



Ilustración 91. *Circulatio* en tiples 1 y 2 del primer coro del villancico *Si el espíritu divino* (José de Torres), compases 113-115.

Esta nueva manera de presentar la *circulatio*, transmite una imagen menos impetuosa del bajel sobre las aguas, algo que va preparando la atmósfera para la llegada de una sección del texto poético en la que se expresa que, aquellos hombres que se encuentren combatiendo tempestades, encontrarán la calma y la salvación amparándose del cielo y la Iglesia, cuyo símbolo conceptuoso es la barca o el pesebre en que llega Jesús. Esa idea de salvación es precisamente la que cierra el estribillo, y para reforzarla, José de Torres escribió una *hemiola* en todas las voces, que genera un cambio de ritmo justo en el momento en que se pronuncian por última vez las palabras “del cielo se amparan” (ver ilustración 92).

¹⁵⁴ R. López Cano, *Música y Retórica... op. cit.*, p. 155.

The image shows a musical score for a villancico. It features ten staves. The first four staves are vocal parts, and the last six are instrumental accompaniment. A red box highlights a section of the score, specifically the second measure of the vocal parts, where a hemiola is used. The lyrics are: "lo, del cie - lo se am - pa - ran." The hemiola is indicated by a 3/4 time signature over the vocal lines in that measure.

Ilustración 92. Hemiola en voces y acompañamiento del villancico *Si el espíritu divino* (José de Torres), compases 145-147.

Coplas

El discurso musical de las coplas está dividido en dos secciones. La primera de ellas es ternaria, y fue pensada para ser interpretada a solo, con violines y acompañamiento. En el manuscrito se lee claramente qué voz debe cantar en cada vuelta, así como el texto asignado a cada una de ellas. Dada la función que cumplen las coplas, de comentar lo que antes ha sido desarrollado en el estribillo, figuras como la *circulatio* y la *exclamatio* siguen siendo recurrentes. La segunda sección de las coplas es binaria, funciona como respuesta a la primera, y está escrita para ser interpretada a cuatro voces, dos violines, oboe o clarín y acompañamiento. Aquí, prácticamente todo el movimiento de las voces es silábico, mostrando una estructura homofónica muy sencilla entre ellas. Por el contrario, en el cierre instrumental del villancico, las partes de oboe y violines incorporan nuevos elementos al

discurso musical. La *corta*, es una figura rítmica simple consistente en tres notas, donde una de ellas iguala el valor de la suma de las otras dos, y se emplea frecuentemente en composiciones en las que se desea transmitir emociones alegres o agitadas (ver ilustración 93).¹⁵⁵ Con esa misma intención parecieran estar colocadas las figuras de cuatro dieciseisavos, que recuerdan al *stile concitato*, o “estilo agitado”, desarrollado por Claudio Monteverdi durante la etapa temprana del Barroco (ver ilustración 94). En ambos casos, la manera sugerida para ejecutar la figura es haciendo un énfasis sobre la primera nota.¹⁵⁶



Ilustración 93. Figuras *cortas* en oboe/clarín, violín 1 y violín 2 del villancico *Si el espíritu divino* (José de Torres), compases 190-192.



Ilustración 94. Fragmento oboe/clarín, violín 1 y violín 2 del villancico *Si el espíritu divino* (José de Torres), compases 196-197.

¹⁵⁵ D. Bartel, *Musica Poetica...*, op. cit., p. 234.

¹⁵⁶ J. Butt, *Bach Interpretation. Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*, Nueva York, Cambridge University Press, 1990, p. 20.

Sobre la correcta manera de interpretar la indicación de “eco”

Las indicaciones de dinámica tienen un peso considerable en el aspecto retórico de las obras, y aunque los intérpretes suelen estar familiarizados con muchas de ellas, existen otras tantas que han caído en desuso con el paso del tiempo, o que sencillamente ahora son comprendidas de otro modo. Un ejemplo es la indicación de “eco” que está escrita en la introducción y en la segunda sección del estribillo del villancico (ver ilustración 95).

23 *Eco*
na-da el Ver - bo en po-
to-do_el cie - lo se_

Eco
na-da el Ver - - - - - bo en po-
to-do_el cie - - - - - lo se_

Eco
na-da el Ver - - - - - bo en po-
to-do_el cie - - - - - lo se_

Eco
na-da el Ve - - - - - bo en po-
to-do_el cie - - - - - lo se_

Ilustración 95. Indicación de “eco” en la introducción del villancico *Si el espíritu divino* (José de Torres), compases 23-27.

El *Diccionario de Autoridades* ofrece varias definiciones de “eco”, y entre ellas hay una que dice: “en la música es la repetición de las últimas sílabas o palabras, que se cantan a media voz por distinto coro de músicos, y en los órganos se hace por registro distinto, hecho a propósito para este fin”.¹⁵⁷

¹⁵⁷ *Diccionario de Autoridades* – Tomo III (1732). Consultado en línea el 10 de agosto de 2023, en <https://apps2.rae.es/DA.html>.

Pablo Nassarre (1724) ofreció una descripción mucho más detallada de cómo ejecutar las advertencias de “eco” hechas por los mismos compositores en la música:

Quando se advierte *Eco*, ha de apocar la voz mas que la mitad; pero debe conformarse con todos los demás que cantaren juntos; porque si la obra es a quatro, o a mas voces, y en aquel periodo cantan todas, también estará en todas hecha la advertencia del *Eco*, y oyendose unos a otros, deben igualarse las voces, no sonando mas una, que otra. Quando huvieren juntas dos, o tres advertencias de *Eco*, la primera ha de ser a media voz, la segunda a menos, y la tercera menos, que la segunda; y se procede con el mismo orden, si fueren mas.

Quando fuere sola una voz, la que canta, al llegar a dichas advertencias de *Eco*, no tan solamente las ha de hacer la voz, si tambien el instrumento, con que fuere acompañada; pues a la misma proporcion, que apoca la voz que canta, se han de apocar las voces del instrumento; y porque esto no se puede hazer en todos comodamente, como en los Organos y Clavicordios, el diestro acompañante en tales instrumentos lo debe suplir con no llenar, poniendo las menos voces, que pudiere.¹⁵⁸

De la cita anterior, se infiere que la indicación de “eco” tenía implicaciones similares a las del *piano* actual, pero en caso de que la indicación apareciera varias veces y de forma sucesiva, se iría generando algo similar a nuestro *diminuendo* actual. Nassarre hizo especial hincapié en que todas las voces e instrumentos deben igualar la intensidad del sonido.

¹⁵⁸ P. Nassarre, “Libro tercero, Capítulo XI, Del modo de cantar con letra el canto de órgano”, en *Escuela música... op. cit.*, p. 282.

5.3. *Al cielo, al establo* (José de Nebra). Pastorela.



Ilustración 96. Portada de la pastoral *Al cielo, al establo* (José de Nebra).

Una de las primeras características que saltan a la vista al revisar el contenido del manuscrito resguardado en el Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe de la Ciudad de México, es su estructura distinta a la del resto de las composiciones transcritas en este trabajo, que son bipartitas o tripartitas; en este caso, la obra está conformada por una sección

solamente. Por otro lado, en la portada del documento se aprecia la leyenda “Pastoral a 4” (ver ilustración 96).

Si bien el contenido de las pastorales –o pastorelas– es navideño, su forma no se ajusta a la de los villancicos propiamente, aunque pueden llegar a formar parte de ellos; tampoco se espera que tengan algún tipo de estrofa en particular, ni combinaciones específicas de metros. Lo que sí es claro, es la naturaleza pastoril de los textos que en la mayoría de los casos reflejan un intento de persuasión para que otros emprendan el camino a Belén, o que aluden a la adoración de los pastores al Niño.¹⁵⁹ Esta obra es un claro ejemplo de lo anterior, pues hace referencia, mediante un lenguaje sencillo, al texto evangélico de San Lucas, que relata que un ángel del Señor anunció a los pastores el nacimiento del Salvador en Belén, y de manera posterior, apareció una multitud de las huestes celestiales que alababan a Dios – de ahí que se emplee el verso “alada milicia”–.¹⁶⁰ Cabe señalar también, que la exhortación a los pastores para que vayan a celebrar el nacimiento de Jesús, es evidente en el texto poético, como se observa a continuación:

¹⁵⁹ M. Sánchez Siscart, “Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochescos en las catedrales zaragozanas”, en *Recerca musicològica*, No. 9-10, 1989, p. 331

¹⁶⁰ Lc. 2: 8-20.

Al cielo, al establo,
alada milicia
pastores convoca,
aplausos excita.
A que canten llama,
promueve a que digan:
viva, viva, viva;
viva el Niño, viva.
Y quien ingrato rehusare las voces,
lllore el exceso rindiendo la vida.

El empleo de elementos guerreros en los textos poético y musical es muy común en las composiciones en castellano relacionadas con la Navidad, donde no sólo se establece relación entre ángeles y milicia, sino que también se hace referencia a pastores milicianos que marchan a Belén para ponerse al servicio del General del cielo y la tierra.¹⁶¹ Además, existen obras en las que el autor del texto poético incluyó los nombres de distintos instrumentos musicales –como cajas y trompas– para reforzar el discurso de que Jesús ha venido a combatir el mal y a salvar al linaje humano.¹⁶² Considerando esto último, es factible pensar que la decisión de José de Nebra de incluir dos trompas al momento de componer esta obra, estuvo encaminada a construir un artificio retórico por medio de sonidos que, en el imaginario colectivo, se vinculan a la milicia y lo triunfal, pero también a los ambientes bucólicos y de cacería.

Con respecto a la transmisión de ciertos afectos implícitos en el discurso, cabe señalar que el regocijo y el triunfo se relacionan con el sonido de las trompas, pero también con los ritmos apuntillados y la tonalidad en que se desarrolla esta obra (ver ilustración 97).

La tonalidad de Re Mayor era muy socorrida por los compositores del siglo XVIII al momento de componer aquellas obras que debían transmitir regocijo, animación, escándalo

¹⁶¹ N. Alonso Cortés, *Villancicos y representaciones populares de Castilla*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1982, pp. 112 – 114.

¹⁶² El texto del villancico *Si el espíritu divino*, compuesto por José de Torres y transcrito en este mismo trabajo de investigación, funciona como ejemplo de obra en la que se mencionan instrumentos musicales relacionados con la guerra.



Ilustración 97. Pastoral *Al cielo, al establo* (José de Nebra), compases 1-4.

e incluso beligerancia.¹⁶³ La práctica de elegir una tonalidad en función de los afectos que se pretendía transmitir mediante la música, no era algo que se acotara únicamente a la Península Ibérica o a Italia, sino que se había extendido por los distintos territorios hasta el punto en que tratadistas como Charpentier, Mattheson y Rameau escribieron al respecto. Partiendo de esto, se vuelve factible mencionar algunos ejemplos de obras de distintos compositores, que pueden servir al intérprete al momento de elegir el carácter que imprimirá a la

interpretación de este pastoral. El conocido oratorio *Gloria* RV 589, compuesto por Antonio Vivaldi en la tonalidad de Re Mayor, trae implícitos distintos afectos relacionados con el triunfo y la magnificencia del Señor; en esa misma dirección, el famoso número coral titulado *Aleluya*, perteneciente al oratorio *El Mesías* de George Friedrich Händel, está compuesto en Re Mayor y también pretende alabar y resaltar la grandeza del Creador por la resurrección de su hijo. Por otro lado, la sección B del aria *Es ist vollbracht*, perteneciente a la *Pasión según San Juan* de Johann Sebastian Bach, está escrita en Re Mayor para resaltar el carácter beligerante y heroico del texto: “El héroe de Judá vence poderoso, y concluye la batalla”.

En el caso de la pastoral *Al cielo, al establo*, el regocijo, el triunfo y el carácter beligerante son algunos de los afectos que debían ser transmitidos al auditorio para involucrarlo en el ambiente festivo propio de la ocasión, ya que se pretendía celebrar el nacimiento de quien combatiría al mal y sería redentor de la humanidad. Es importante que además de tomar en cuenta las consideraciones ofrecidas hasta aquí, el intérprete tenga presente la influencia del teatro religioso antiguo en la tradición pastoril de las composiciones en castellano al momento de realizar su propuesta interpretativa.¹⁶⁴

¹⁶³ R. López Cano, *Música y Retórica... op. cit.*, p. 67.

¹⁶⁴ La relación existente entre el teatro religioso antiguo y la música en castellano de tradición pastoril, se explica en el capítulo 5.1., dedicado al villancico *A contarte vengo, Gila*, de José de Torres.

COMPOSICIONES AL SANTÍSIMO SACRAMENTO

5.4. *Al cándido velo* (José de Torres). Villancico.

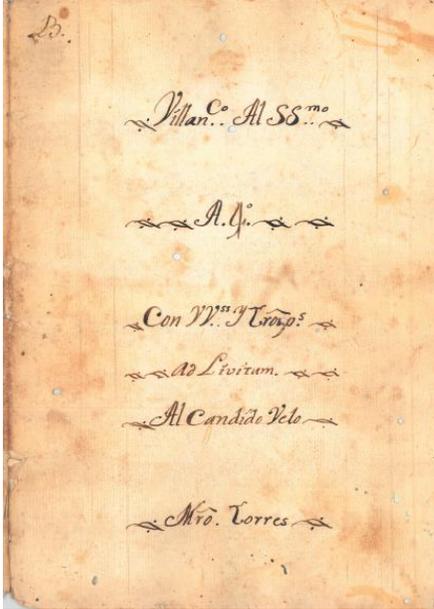


Ilustración 98. Portada del villancico *Al cándido velo*.

El villancico *Al cándido velo* está dedicado al Santísimo Sacramento como mucha música en castellano compuesta en la Capilla Real de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVII y el siglo XVIII (ver ilustración 98).¹⁶⁵ Para comprender el motivo de la abundancia de obras dedicadas al Santísimo, es importante tener en cuenta que la definición del dogma de la Transubstanciación en el Concilio de Trento, determinó que una parte importante de los esfuerzos contrarreformistas se centraran en la exaltación de la Eucaristía por tratarse del eje de la fe católica, y por ser uno de los sacramentos cuestionados por la Reforma.

En medio de este contexto, la tradicional *pietas eucharistica* que acompañaba a la casa Austria desde sus orígenes, se convirtió en un importante elemento de identidad dinástica. Algunos registros apuntan a que incluso en algún momento llegó a ser empleada como método paliativo contra la difícil situación que atravesaba la corona española hacia la segunda mitad del siglo XVII, ya que se extendieron el número de exposiciones mensuales del Santísimo Sacramento, y con ello, se incrementó la producción de música para las grandes ceremonias que se realizaban.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Aunque el archivo musical de la Capilla Real de Madrid se perdió en el incendio de 1734, es posible tomar como referencia los fondos conservados en otras instituciones religiosas como la catedral de Valladolid, en donde se pueden encontrar cerca de un centenar de obras de la segunda mitad del siglo XVII procedentes de la Capilla Real, de las cuales, según Pablo-L. Rodríguez, un 52% del repertorio en castellano corresponde al Santísimo Sacramento, mientras que el 48% restante se distribuye entre otras festividades. Esto podría estar relacionado con la cantidad de música necesaria para solemnizar las exposiciones mensuales del Santísimo Sacramento dentro de la capilla del Alcázar. P. L. Rodríguez, *Música, devoción y esparcimiento...*, op. cit., pp. 38 – 41.

¹⁶⁶ Según Pablo-L. Rodríguez, la extensión de la ceremonia donde se exponía el Santísimo Sacramento, tuvo lugar en 1644 bajo el nombre de *Cuarenta Horas*. Para más información, véase P. L. Rodríguez, *Música, devoción y esparcimiento...*, op. cit., p. 33.

La entrada de la dinastía Borbón a inicios del siglo XVIII, no implicaría cortar de tajo con la importancia de la exaltación de las virtudes piadosas del rey. Por el contrario, la concepción teológica imperante en el modelo de la monarquía hispánica, hizo que manifestaciones artísticas de toda índole se pusieran al servicio del poder para legitimar las dinastías gobernantes como una forma de autoridad otorgada en la Tierra por voluntad Divina.¹⁶⁷ Como testimonio de esto último, algunos archivos históricos conservan documentos que contienen composiciones al Santísimo Sacramento donde se muestra la relación establecida entre la figura del monarca y la *pietas eucharistica*.¹⁶⁸

5.4.1. Análisis del texto poético.

Estribillo

El texto poético del villancico *Al cándido velo*, refleja pretensiones literarias elevadas que podrían ser explicadas por su vínculo con un dogma teológico complejo: la Transubstanciación.¹⁶⁹ Así, conforme transcurren los versos de esta obra, van apareciendo sofisticadas alegorías relacionadas con diversas consideraciones eucarísticas.

La primera consideración eucarística se plantea en el primer verso del estribillo: el *cándido velo*, que podría estar aludiendo a la fe ciega e inocente que se necesita para creer en este sacramento,¹⁷⁰ pues como Santo Tomás de Aquino explica, nuestros ojos son incapaces de ver el cuerpo de Cristo, ya que las especies sacramentales lo cubren como un

¹⁶⁷ El empleo de las distintas artes en favor de la exaltación de las virtudes del monarca, era sólo una evidencia más de una práctica común en Castilla y en los reinos europeos. Nieto Soria detalla aspectos relacionados con un modelo de realeza que procuraba difundir la imagen moralizadora del “rey virtuosísimo”, empleado entre los siglos XIII y XVI. Para más información sobre este tema, consultar J. M. Nieto Soria, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla, siglos XIII – XVI*, Madrid, Eudema, 1988, pp. 84 – 89.

¹⁶⁸ Un interesante ejemplo se resguarda en el Archivo Histórico de la Catedral de Salamanca (España): el villancico al Santísimo Sacramento compuesto por Tomás Miciezes el Menor (1655-1718), titulado *Vengan los enfermos* [E-Sa. Cj.5083 No 11], contiene las palabras “por el pobre Philipppo / que está en campaña”, que pueden ser interpretadas como una alusión al rey y a la guerra de sucesión, enmarcada en un contexto religioso. Para obtener más información al respecto, consultar A. J. Torrente, *The sacred villancico in early...*, *op. cit.*, p. 93.

¹⁶⁹ El dogma de la Transubstanciación es complejo porque se vincula a un Misterio que, por su cualidad inefable, no puede ser explicado con palabras, sólo mediante la fe.

¹⁷⁰ En una de las definiciones que el *Diccionario de Autoridades – Tomo II* (1729) ofrece del término *candor*, se lee lo siguiente: “Metafóricamente se toma por la sinceridad, pureza y candidez del ánimo [...]”. Consultado en línea, el 24 mayo de 2023, en <https://apps2.rae.es/DA.html>.

velo.¹⁷¹ Así como ocurre con la vista, los otros sentidos también son incapaces de comprobar que la Transubstanciación ha ocurrido, porque en las especies de pan y vino han permanecido el color, el olor, el peso y el sabor.¹⁷²

Por otro lado, en las Sagradas Escrituras se menciona varias veces un velo que, dentro del Tabernáculo de Moisés, separaba el Lugar Santo del lugar Santísimo, la morada de Dios,¹⁷³ un espacio al que sólo el Sumo Sacerdote tenía permitido entrar mediante un sacrificio de sangre.¹⁷⁴ Dicha tela ocultaba la presencia de Dios del mismo modo que Cristo lo encubría en su cuerpo humano con el velo de su carne. Cuando Cristo murió, el velo del tabernáculo se rasgó,¹⁷⁵ abriendo el acceso a Dios a través de su carne,¹⁷⁶ una imagen estrechamente ligada a la comunión eucarística.¹⁷⁷ Considerando lo anterior, el símbolo del *cándido velo*, además de aludir a la fe ciega, podría estar haciendo referencia a la hostia consagrada, blanca y resplandeciente (cándida¹⁷⁸), que oculta las finezas de Jesucristo en el misterio eucarístico:

ESTRIBILLO
Al cándido velo, que disfraza patentes finezas ¹⁷⁹ de ocultos misterios.

¹⁷¹ *Summa Theologiae*, III, q76, a8. Para más información, consultar D. Byrne, *Santo Tomás de Aquino. Suma Teológica. Tomo V*, 4ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, p. 674.

¹⁷² *Summa Theologiae*, III, q75, a5. Para más información, consultar D. Byrne, *Santo Tomás de Aquino...*, op. cit., p. 660.

¹⁷³ Ex. 26:33.

¹⁷⁴ Lv. 16:15.

¹⁷⁵ Mt. 27:51.

¹⁷⁶ Heb. 10:20.

¹⁷⁷ En Hebreos se explica que el velo del tabernáculo representa la humanidad de Cristo. Heb. 10:19-20.

Además, tal como explica Santo Tomás de Aquino (*Summa Theologiae*, III, q76), y como posteriormente lo definió el Concilio de Trento, Jesucristo está contenido verdadera, real y sustancialmente en el sacramento de la eucaristía. Para más información, consultar D. Byrne, *Santo Tomás de Aquino...*, op. cit., pp. 666 – 676.

¹⁷⁸ Otra de las definiciones que el *Diccionario de Autoridades – Tomo II* (1729) ofrece del término *candor*, es la siguiente: “La blancura, no entendida simplemente como color, sino la que está unida y tiene en sí resplandor, y arroja de sí una como luz”. Consultado en línea, el 24 mayo de 2023, en <https://apps2.rae.es/DA.html>.

¹⁷⁹ El *Diccionario de Autoridades – Tomo III* (1732), define *fineza* como “perfección, pureza y bondad de alguna cosa en su línea”. Consultado en línea, el 24 mayo de 2023, en <https://apps2.rae.es/DA.html>. Por otro lado, el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), fol. 10v., de Sebastián de Covarrubias Orozco, define *fino* como “lo que en su especie es perfecto, y acabado [...]”. Consultado en línea, el 24 de mayo de 2023, en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el-0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064_763.html.

Los siguientes dos versos del estribillo contienen aspectos que son más fáciles de explicar a partir del ejemplo más modélico de la unión de Cristo con su Iglesia: la vida religiosa femenina.¹⁸⁰ En los espacios habitados por religiosas, la idea del amor a Dios cobró dimensiones especiales que se han reflejado, por ejemplo, en la relación establecida entre la Eucaristía y la esponsalidad.¹⁸¹ Sin el sacramento de la Eucaristía sería imposible vivir la relación esponsal, pues es ahí donde la presencia de Cristo adquiere también una dimensión corporal. Ese es el momento en que aquellos que han decidido consagrar su vida a Dios, comprueban que Cristo no sólo es un espíritu,¹⁸² porque con Él se puede convivir y compartir todo. Quizá el siguiente fragmento del *Libro de la vida de Santa Teresa de Jesús*, sea uno de los testimonios más claros de aquella manera tan profunda e intensa de vivir el amor a Dios:

Quiso el señor que viesse aquí algunas veces esta vision. Vi a un Angel cabe mi hacia el lado izquierdo con forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla, aunque muchas veces se me representan Angeles, es sin verlos, sino como la vision pasada que dije primero, en esta vision quiso el Señor le viesse, no era grande sino pequeño, hermoso mucho, el Rostro tan encendido que parecia los que llaman cherubines, que los nombres no me los dicen, mas bien veo yo que en el cielo ay tanta diferencia de unos Angeles a los otros que no lo sabia decir. Viale en las manos un Dardo de oro largo, y al fin del yerro me parecia tenia un poco de fuego, este me parece algunas veces meterme en el coraçon que me llegava a las entrañas, al sacarle me parecia las llevaba consigo, y me dexava toda abressada en amor grande de Dios, era tan grande el dolor que hacia dar aquellos quexidos, y tan excessiva la suavidad que me pone este dolor que no ay dessear se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino spi[ritual], aunque no dexa de participar el cuerpo algo y aun harto, es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios que suplico yo a su bondad lo de a gustar a quien pensare que miento [...]¹⁸³

¹⁸⁰ J. S. Cerrillo Becerra, *Corpus Christi en la Nueva España circa 1700: Dos villancicos anónimos al Santísimo Sacramento* [Tesis de Maestría], Barcelona, Universidad de Barcelona, 2019, p. 14.

¹⁸¹ Las alegorías sobre la alianza entre Dios y su pueblo, contenidas en textos cuya temática puede ser relacionada también con el amor humano, están presentes en el *Cantar de los cantares* del Antiguo Testamento; esto, en conjunto con las ideas que se fueron desarrollando durante la Edad Media sobre el amor a Dios, han estado presentes una y otra vez en distintas manifestaciones artísticas.

¹⁸² Lc. 24:37-39.

¹⁸³ TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida de Santa Teresa de Jesús* [Manuscrito, s. XVII], ms. 2601 de la Biblioteca Nacional de España, f.84v. Consultado en línea en la Biblioteca Digital Hispánica, el 21 de febrero de 2023, en <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000044170&page=1>.

La analogía entre el fuego abrasante y el amor grande de Dios, contenida en las palabras de Santa Teresa de Jesús, podría estar relacionada con el incendio que se menciona en el sexto verso del estribillo, mientras que el cuarto y el quinto verso le dan sentido por completo a la idea: en la blancura de la hostia consagrada, se deleite quien adora el amor grande de Dios (“el incendio”). Así, la especial intimidad con Cristo que se consigue por medio de la comunión Eucarística, queda plasmada en los siguientes versos:

en su albor se recree
quien adora el incendio.

En las últimas líneas del estribillo, las llamas floridas vuelven a hacer referencia al amor abrasante de Dios, por el que Cristo resucitó – cual Fénix – después de tantos padecimientos,¹⁸⁴ alcanzando la gloria (“su centro”) del mismo modo que las almas anhelantes de su Creador la alcanzarán por medio de la comunión, porque gloria y salvación son efectos del Santísimo Sacramento.¹⁸⁵ Cabe destacar que el adjetivo “amante” está relacionado con la concepción previamente explicada del Divino Esposo.¹⁸⁶

Y en llamas floridas,
Fénix amante busque su centro.

Coplas

Las seis coplas de este villancico están escritas con métrica idéntica: cuatro versos octosílabos con rima paroxítona asonante en los pares. Todas se cantan sobre la misma música, glosan el contenido poético del estribillo y completan la teología eucarística.

La primera copla contiene otra alegoría de la hostia, misma que puede ser explicada de distintas maneras. Una de las perspectivas apela al conceptismo sacro, que en este caso puede ser comprendido a través de la *agudeza por semejanza*, a la que Baltasar Gracián

¹⁸⁴ Is. 53:10-12.

¹⁸⁵ Santo Tomás de Aquino explica que ya que a través de la eucaristía “el hombre queda unido perfectamente a Cristo en su pasión”. *Summa Theologiae*, III, q73, a3. Para ampliar la información, consultar D. Byrne, *Santo Tomás de Aquino...*, *op. cit.*, pp. 639 – 640.

¹⁸⁶ Es bien conocida esta línea tan delgada entre el amor divino y el profano que existía en el siglo XVII y el XVIII. Drew Edward Davies ejemplifica claramente el modo en que se reemplazaba el amor secular con el amor divino, y la fidelidad conyugal con la fidelidad religiosa en los *contrafactum*. D. Edward Davies, “El repertorio italianizado de la Catedral de Durango en el siglo XVIII”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, no. 3, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 169.

dedicó un apartado de su tratado *Agudeza y arte de ingenio*. Para el autor, la agudeza es la capacidad que tiene el ingenio para expresarse, mientras que el ingenio es lo que nos ayuda a comprender un concepto. Gracián explica que la *agudeza por semejanza* es una forma de conceptear en la que se confronta un objeto con otro “como imagen que le exprime de su ser” a partir de sus características y propiedades principales, de tal suerte, que la semejanza da origen a una “inmensidad conceptuosa” porque de ella “manan los símiles conceptuosos, y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos, y otras innumerables diferencias de sutileza”.¹⁸⁷ Tomando en cuenta lo anterior, la nube de jazmines que se menciona en la primera copla, al ser de color blanco, remite a la imagen de la hostia.

La otra explicación se relaciona con la travesía de los israelitas por el desierto cuando salieron de Egipto huyendo del faraón: el decimoquinto día del segundo mes, el pueblo de Israel increpó a Moisés y Aarón porque no había nada para comer. Posteriormente, la gloria del Señor apareció en una nube en el desierto para informar a Moisés que por la tarde los hijos de Israel comerían carne y por la mañana se saciarían de pan. Al caer la tarde, una nube cubrió el campamento, y por la mañana estaba rodeado de rocío, el cual, al caer sobre el desierto, se convirtió en una cosa redonda y menuda como la escarcha que, según Moisés, era el pan que el Señor les daba para comer. Los israelitas llamaron “maná” a ese alimento blanco con sabor a hojuelas con miel.¹⁸⁸ Cabe destacar que Santo Tomás de Aquino se refiere al maná como la figura principal del efecto de este sacramento, pues dicho alimento “contenía en sí *todas las delicias*, como se dice en Gal. 16,20, de la misma manera que la gracia de este sacramento reconforta al alma con todos los deleites también”.¹⁸⁹ Con esto, se refuerza la concepción de la hostia como un alimento espiritual y un velo encubridor de Cristo (el “Sol”):¹⁹⁰

COPLA 1
Esa nube de jazmines, abreviado firmamento del alba florida copia, que le sirve al Sol de velo.

¹⁸⁷ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio... op. cit.*, p. 54. Consultado en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, el 07 de marzo de 2023 en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/agudeza-y-arte-de-ingenio--0/>

¹⁸⁸ Ex. 16.

¹⁸⁹ Para más información, consultar D. Byrne, *Santo Tomás de Aquino..., op. cit.*, p. 643.

¹⁹⁰ Lc. 1, 78.



Ilustración 99. *Éxtasis de Santa Teresa*, Gian Lorenzo Bernini (1645-1652). Iglesia de Santa María de la Victoria (Roma, Italia).¹⁹¹

En la segunda copla se introduce un símbolo que no había aparecido en el texto poético, pero es recurrente en el repertorio en castellano del periodo Barroco: el arpón. Durante el periodo referido, la delgada línea entre el amor profano y el divino se manifestaba en distintas prácticas; por ejemplo, la de tomar ciertas obras profanas, como los tonos humanos, y convertirlos en tonos divinos realizando mínimas variaciones –o ninguna– en el texto poético.¹⁹² Por esta razón, el arpón y las flechas fueron empleadas a menudo para hablar tanto del amor profano como del divino, pues estas son las herramientas con las que Cupido concede el deseo amoroso.

Para explicar la connotación del símbolo antes mencionado, conviene retomar el fragmento de la *Vida y obra de Santa Teresa de Jesús* citado previamente¹⁹³ y representado por Bernini en el *Éxtasis de Santa Teresa* (ver ilustración 99). El arpón con que el querubín hiere a Santa Teresa para inundar su corazón con “amor grande de Dios”, podría estar relacionado con el sacramento de la Eucaristía, mediante el cual, se alcanza total comunión con Dios:¹⁹⁴

COPLA 2

<p>Es el blanco de las vidas, de los corazones centro, arpón de los albedríos, dulce imán de los afectos.</p>

¹⁹¹ Fotografía tomada de: Stella Manaut, *El “éxtasis de Santa Teresa” de Bernini, como punto de partida para un breve análisis de la personalidad de Santa Teresa*, en “Revista La Alcazaba”, consultado en línea el 26 de febrero de 2023 en <http://www.laalcazaba.org/el-extasis-de-santa-teresa-de-bernini-como-punto-de-partida-para-un-breve-analisis-de-la-personalidad-de-teresa-por-stella-manaut-escritora-y-actriz/>

¹⁹² El *Libro de Tonos Humanos* copiado casi en su totalidad por Diego Pizarro entre 1655 y 1656 y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid –E:Mn– bajo la signatura M.1262, contiene algunos tonos con indicaciones que remiten a versiones divinizadas copiadas en legajos aparte del corpus del cancionero. Para más información véase M. Lambea, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII, I. Libro de Tonos Humanos (1655-1656), Vol. I*, Barcelona, Institución “Milà y Fontanals”, 2000, p. 66.

¹⁹³ Sergio Cerrillo (2019) explica, apoyándose en dicho fragmento de la *Vida y obra de Santa Teresa de Jesús*, que en la época de la contrarreforma “la flecha del amor de Dios adquiere dimensiones sensoriales”. J. S. Cerrillo Becerra, *Corpus Christi...*, op. cit., pp. 22 – 23.

¹⁹⁴ Santo Tomás de Aquino explica (*Summa Theologiae*, III, q73, a4) que en la Eucaristía el hombre queda perfectamente unido a Cristo en su pasión. Para más información, consultar D. Byrne, *Santo Tomás de Aquino...*, op. cit., p. 640.

En la tercera copla se explica que en la hostia consagrada se encubre Amor, que bien podría ser una forma más de llamar a Dios, pero también guarda una estrecha relación con el arpón de la copla anterior, pues *Amor*, en la poesía latina, es el equivalente de Cupido, un personaje de la mitología clásica que comúnmente se representa con arco y flecha, herramientas con las que concede amor y deseo romántico. El empleo de Cupido como símbolo conceptual, vuelve a hacer patente la relación esponsal con Cristo. Posteriormente, el texto poético retoma lo expuesto en el estribillo con respecto a la fe, que logra que ni el observador más perspicaz, vea lo que realmente se oculta bajo las especies de pan y vino:

COPLA 3

En su esfera Amor se encubre,
a la fe tan manifiesto,
que no le perciben lince
y le gozan los más ciegos.

La cuarta copla podría estar haciendo referencia a la fe implícita en este misterio, que somete las facultades a obediencia haciendo que la luz del entendimiento sea prácticamente nula en comparación con la blancura y el brillo de la hostia. Para transmitir dicha idea, el poeta emplea en más de una ocasión una figura retórica de contradicción llamada *antithesis*.¹⁹⁵ la potencia que es avasallada, el noble cautiverio, y la sombra de los candores:

COPLA 4

Las potencias avasalla
con tan noble cautiverio,
que es sombra de sus candores
la luz del entendimiento.

En el primer verso de la quinta copla, se emplea el símbolo del rayo de un modo similar al arpón de la segunda copla. En el segundo verso, mediante otro empleo de ideas contrarias, el color de la nieve nos vuelve a remitir a la hostia consagrada, de la cual, mana

¹⁹⁵ Rubén López Cano (2000) menciona a la *antithesis* como una de varias maneras de referirse a la *antitheton*, a la que él mismo, citando a Kircher y Bartolomé Jiménez Patón (entre otros), define como una figura de “oposición de contrarios”. Para obtener más información, consultar R. López Cano, *Música y Retórica... op. cit.*, pp. 204 – 206.

el amor grande de Dios (“arroja incendios”). Los últimos dos versos se refieren de nueva cuenta a la fe que se necesita para creer que, aunque los sentidos siguen percibiendo los accidentes del pan y del vino, lo que realmente contienen es el cuerpo y la sangre de Cristo:

COPLA 5
De las flores vibra rayos, de la nieve arroja incendios, negándose a los sentidos, pero no a los sentimientos.

La sexta copla pareciera ser una incitación a los querubines para que disparen sus arpones al pecho de los creyentes, en una clara alusión al sacramento de la Eucaristía por el cual, como antes hemos dicho, se obtiene gloria, salvación y el amor grande de Dios:

COPLA 6
Ea, amantes generosos, disparad arpones tiernos al blanco de nuestras dichas, pues a tiro se os ha puesto

Es importante mencionar que, al finalizar cada copla, se cantan los siguientes versos a modo de enlace:

Al cándido velo, Fénix amante busque su centro.
--

Estos versos siempre son cantados sobre parte de la música de las coplas. El empleo reiterativo de estas líneas refuerza, mediante el símbolo conceptuoso del Fénix, la relación que existe entre el sacramento de la eucaristía, la pasión de Cristo y, por ende, su resurrección, y recuerda a los creyentes que por medio de la comunión se obtiene la salvación. Es muy probable que este sea un recurso del compositor de la música.

Paralelismos políticos

Hasta aquí, sólo han sido considerados los aspectos teológicos, pero también existen ciertos paralelismos políticos que, independientemente que hayan sido pensados o no por el autor del texto y tentativamente por el de la música, valen la pena mencionar como parte de un ejercicio de interpretación desde la teoría de la transtextualidad. El símbolo del ave Fénix ha sido constantemente vinculado a la monarquía, ya que esta última representa la continuidad del orden político, social e histórico. Tras la progresiva decadencia de la poderosa dinastía Austria durante el siglo XVII, la dinastía Borbón debía buscar su conservación, pero la pérdida de dominios europeos durante la guerra de Sucesión impediría parcialmente su cometido. No obstante, los cambios sociales y culturales implícitos en una época que sirvió de tránsito hacia el siglo de la Razón y de las Luces, así como el vínculo de Felipe V con la monarquía poderosa y prestigiosa de Luis XIV de Francia, impulsarían la búsqueda de una nueva imagen española a la vez que europea, sin que esto representase su renuncia a todo aquello que le otorgaba legitimidad. De este modo, la monarquía española ahora a cargo de los Borbón, mantendría su continuidad, pero resurgiría, como el ave Fénix, mostrando un aspecto más jovial y atractivo.¹⁹⁶

Si la monarquía representa la continuidad, entonces la persona que encarna la monarquía tiene como misión hacer que se conserve y aumente. Como decíamos antes, esta misión se vio entorpecida por las disputas políticas entre los dos aspirantes al trono y la guerra de Sucesión. No obstante, tras muchos años de conflicto bélico, la partición de los estados de la Monarquía Hispánica y la pérdida para la corona española de extensos territorios, Felipe V fue reconocido como rey español, algo que queda perfectamente descrito en los últimos versos del estribillo: *Y en llamas floridas/ Fénix amante busque su centro*. Más adelante, los versos que funcionan como enlace entre copla y copla se encargarán de reiterar el mensaje: *Al cándido velo/ Fénix amante busque su centro*.

Otro acontecimiento histórico por el cual se ha vinculado el símbolo del Fénix a Felipe V, está relacionado con la prematura muerte de Luis I de España, quien empuñó el cetro en enero de 1724 después de que su padre abdicara en su favor; pero el nuevo rey

¹⁹⁶ M. A. Pérez Samper, *La imagen de la monarquía española en el siglo XVIII*, en "Obradoiro de Historia Moderna, No. 20", Universidad de Barcelona, 2011, p. 106.

falleció sólo unos meses más tarde, por lo que el rey emérito se vio obligado a regresar al trono. En un impreso sobre las reales exequias realizadas en la ciudad de Granada en honor a Luis I, hay un espacio dedicado “a la majestad católica del Señor Don Felipe V, rey de España” en el que se puede leer lo siguiente:

Busca Granada su Corona en los Reales pies de Vuestra Magestad, quien reasumiento el Gobierno de esta Monarquía, se ha vinculado al glorioso renombre de Fenix Coronado de España. A el tiempo, que V. Magestad edificaba para sí en los retiros de la soledad, un anticipado Sepulcro, en que ensayarse a morir, disponia alto consejo de oculta providencia, que V. Magestad renaciesse para ceñir de nuevo Su Corona. El misterioso Sepulcro de aquella Real Soledad fue Ocaso, y Ori[n]te en el Cielo de España: Fue Ocaso de las primeras luces del feliz Reynado de Vuestra Magestad; fue Ori[n]te de los desseados resplandores de su nuevo Gobierno.¹⁹⁷

Es clara la analogía entre el ave Fénix que resucita y Felipe V, quien habiéndose retirado de la corona, se vio obligado a retomarla, y a hacer uso de todas su virtudes más las que su hijo había añadido a la corona. La monarquía se perpetuaba entonces de un modo distinto: bajo el mandato del antecesor, pero en un nuevo y resplandeciente (*cándido*) gobierno. Así pues, Felipe V resurgió de las cenizas, y envuelto *en llamas floridas* regresó a su *centro*.

Como podemos observar hasta aquí, ya son varios los elementos que apuntan a que este villancico fue hecho con la intención de transmitir un doble mensaje en su época, pero especialmente interesante resulta el hecho de que el compositor de la música de esta obra figuró entre los miles de austracistas exiliados durante la represión borbónica. José de Torres manifestó su apoyo al archiduque Carlos cuando este disputaba la corona a Felipe V, pero tiempo después, regresó y solicitó el perdón real. El compositor consiguió que lo reintegraran a la Capilla Real, y pese al agravio cometido previamente, fue nombrado maestro de capilla en 1718, por lo que no resulta descabellado pensar que existiera una imperiosa necesidad de

¹⁹⁷ *Teatro funesto de las reales exequias que a la majestad de nuestro Católico Monarca el Señor D. Luis Primero consagró la muy N. Leal, nombrada y Gran Ciudad de Granada en su Real Capilla*, Granada, Imprenta de Andrés Sánchez, 1724, p. S/N.

demostrar su lealtad y apoyo al rey Borbón, y ¿qué mejor manera de hacerlo, que mediante la música?

5.4.2. El discurso musical de *Al cándido velo*

Baltasar Gracián nos explica en su tratado *Agudeza y arte de ingenio* (1669) que las artes han sido creadas para que, mediante el artificio de “un argumento, un silogismo y la retórica al ornato de palabras”, se llegue al entendimiento.¹⁹⁸ Más adelante explica que el concepto es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia o la correlación artificiosa que se haya entre dos objetos,¹⁹⁹ de tal suerte, que podemos deducir que mediante el “artificio retórico” es posible llegar al entendimiento de un concepto. Cabe aclarar, que no cualquier idea puede ser considerada un concepto ya que, para serlo, debe haber surgido de un pensamiento perspicaz.²⁰⁰

El villancico *Al cándido velo* aborda el Misterio eucarístico mediante toda clase de metáforas y alegorías, contribuyendo al entendimiento de un concepto sumamente complejo, pues la Eucaristía es un inefable Misterio de fe,²⁰¹ y como tal, no puede ser descrito con palabras. La música, como parte de las artes artificiosas de las que habla Gracián, posee también esa cualidad inefable, y eso la convierte en “metáfora viva del lenguaje del Misterio”.²⁰²

En esta obra se nota una clara intención por parte del compositor de recrear imágenes, figuras y conceptos contenidos en el texto poético, y lo hace mediante una figura retórica llamada hipotiposis,²⁰³ que el *Diccionario de Autoridades* (1734) define como una “figura

¹⁹⁸ B. Gracián, *Agudeza y arte...*, op. cit., p. 6.

¹⁹⁹ B. Gracián, *Agudeza y arte...*, *idem*, p. 7.

²⁰⁰ C. Sacristán, *¡A la mar, que se anega la nave! (1705): Figuras de la contrarreforma en un villancico a San Pedro puesto en música por Antonio de Salazar* [Tesis de Maestría], Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 25.

²⁰¹ Para obtener más información, véase R. Dominique, “Transmisión poética y dramaturgía del dogma en el auto El nuevo palacio del Retiro de Calderón. La teología eucarística en metáforas”, en *Criticón*, 102, 2008, pp. 113-114.

²⁰² J. Piqué Collado, *TEOLOGÍA Y MÚSICA: Una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio (Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Messiaen)*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2006, 81.

²⁰³ Dietrich Bartel (1997) explica que esta figura “podría considerarse el recurso compositivo expresivo de texto más importante y común de la música barroca”. (Traducción de la autora). D. Bartel, *Musica Poetica*.

retórica, que hace la descripción de una cosa, la cual pone patente a los ojos, y la da a conocer con un modo vivo y patético”.²⁰⁴

La hipotiposis busca lograr mediante una experiencia sensorial, que el escucha reciba la música como una percepción trascendental del Misterio;²⁰⁵ por este motivo, desde el inicio y durante toda la obra, los violines recrean a través del diseño melódico a la hostia mediante una figura retórica llamada *circolo mezzo*²⁰⁶ en los dieciseisavos, mientras que los intervallos ascendentes de octava y las marcas de articulación señaladas con líneas verticales, podrían estar simulando los destellos de luz producidos por su candor (ver ilustración 100). Francesco Geminiani explica en su tratado *El arte de tocar el violín*, que las líneas verticales se ejecutan separando el arco de las cuerdas en cada nota,²⁰⁷ y esto, al ser contrastado con la ligadura que implica ejecutar todas las notas sin levantar el arco y sin evidenciar eventuales presiones – como sugiere Leopold Mozart en su tratado *Escuela de violín* –,²⁰⁸ da el efecto acústico deseado.

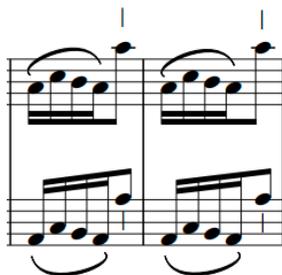


Ilustración 100. Marcas de articulación en violines 1 y 2 del villancico *Al cándido velo* (José de Torres), compases 10-11.

Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997, p. 307.

²⁰⁴ *Diccionario de Autoridades – Tomo IV (1734)*. Consultado en línea el 05 de marzo de 2023 en <https://apps2.rae.es/DA.html>

²⁰⁵ J. Piqué Collado, *TEOLOGÍA Y MÚSICA...*, op. cit., p. 81.

²⁰⁶ El *circolo mezzo* “consiste en cuatro notas que visualmente representan la forma de un semicírculo”. (Traducción de la autora). D. Bartel, *Musica Poetica...*, op. cit., p. 219.

²⁰⁷ F. Geminiani, *The art of playing the violin*, Londres, 1754, p. 8.

²⁰⁸ G. Pacor, *Leopold Mozart. Scuola di Violino. III edizione, Augsburg, 1787*, Gaeta, Geroglifico, 1991, p.48.

Pero los afectos representados en este villancico no están orientados únicamente a la alegría. Recordemos que, tal como explica Santo Tomás de Aquino, en este sacramento está implícita la pasión de Cristo,²⁰⁹ y si bien es cierto que actualmente se encuentra glorioso, su paso por la vida terrenal estuvo marcada – voluntariamente – por la cruz, la humillación, y demás sufrimientos que el compositor plasma en una *catabasis*²¹⁰ con *passus duriusculus*²¹¹ introducido por el violín 1, y retomado por el tiple 1 hacia el final del estribillo y en el verso de vuelta que se canta entre copla y copla (ver ilustraciones 101 y 102).



Ilustración 101. *Catabasis* y *passus duriusculus* en violín 1 del villancico *Al cándido velo* (José de Torres), compases 13-15.



Ilustración 102. *Catabasis* y *passus duriusculus* en Tiple 1 del villancico *Al cándido velo* (José de Torres), compases 79-81.

El trayecto de los arpones en el aire también es representado en varios lugares de las coplas por medio de ágiles *catabasis* colocadas en los violines (ver ilustraciones 103 y 104).

²⁰⁹ “En lo que se refiere al mismo Cristo ya padecido, que es lo que contiene este sacramento, fueron figuras de él todos los sacrificios del *Antiguo Testamento*”. D. Byrne, *Santo Tomás de Aquino...*, *op. cit.*, p. 643.

²¹⁰ La *catabasis* es “un pasaje musical descendente que expresa descenso, humildad, o imágenes y afectos negativos”. (Traducción de la autora). D. Bartel, *Musica Poetica...*, *op. cit.*, p. 214.

²¹¹ El *passus duriusculus* es “una línea melódica cromática ascendente o descendente” que, según Bartel, “no es un término retórico, pero sí una descripción vívida del artilugio musical: es un “paso” o “pasaje” (*passus*) “duro” (*duriusculus*), musicalizado a través de varios usos del semitono”. (Traducción de la autora). *Idem*, p.357.



Ilustración 103. *Catabasis* en violín 1 del villancico *Al cándido velo* (José de Torres), compases 87-89.



Ilustración 104. *Catabasis* en violines 1 y 2 del villancico *Al cándido velo* (José de Torres), compás 128.

En las voces humanas también podemos encontrar figuras retóricas que incrementan la elocuencia a la hora de decir el texto poético de este villancico. Uno de los ejemplos es el descrito anteriormente, en el que *catabasis* y *passus duriusculus* en tiple 1 aluden al sufrimiento de Cristo. Otro ejemplo es el momento en que la frase “busque su centro” se presenta de forma reiterativa, porque la insistencia también se hace presente en la música por medio del *polyptoton*.²¹² Quizá esto sea un recordatorio de la importancia de la constancia en la fe, o una alegoría de la insistente búsqueda de salvación y gloria por parte de las almas anhelantes de su Creador (ver ilustración 105).²¹³

²¹² “El *polyptoton* repite un pasaje en diversas claves o alturas”. (Traducción de la autora). *Idem*, p. 368.

²¹³ Estos planteamientos teóricos fueron llevados a la práctica en marzo de 2023, a través de la puesta del programa “España virreinal: voces e instrumentos de Hispanoamérica en el Barroco”, presentado por los becarios de la Academia de Música Antigua de la UNAM, bajo la supervisión de la Dra. Eunice Padilla, directora artística, en coordinación con el equipo de tutores (ver anexo 5). El resultado final fue muy satisfactorio por la elocuencia alcanzada.

Ilustración 105. *Polyptoton* en voces del villancico *Al cándido velo* (José de Torres), compases 73-78.

Las trompas

No es extraño encontrar estos instrumentos en composiciones del siglo XVIII en las que se pretende reforzar mediante un elemento más del artificio retórico, el carácter glorioso y triunfante de la música; sin embargo, existen elementos que hacen dudar de que la composición original tuviera parte escrita para trompas.

El argumento más sólido es la muerte de José de Torres, ocurrida en 1738. El conflicto radica en que hasta 1739 no figuraban las trompas en la plantilla de la Capilla Real de Madrid,²¹⁴ así que por muy tarde que Torres hubiera compuesto el villancico *Al cándido velo*, no habría escrito partes para trompas por la sencilla razón de que no había. Por otro lado, aun suponiendo que en su momento se hubieran contratado trompas supernumerarios, las composiciones de quien fuera maestro de capilla en la Real de su Majestad suelen tener acompañamiento de continuo, y cuando mucho, violines, clarines y oboes, instrumentos con los que sí contaba ese departamento de la Casa Real.

Es probable que este villancico haya sido una de las obras que se salvó del incendio del Alcázar por encontrarse resguardada en otro lugar, o bien, que hubiera sido compuesto en algún momento comprendido dentro de los últimos cuatro años de vida del compositor. Quizá algún músico retomó la composición y le agregó las trompas al menos 18 años después

²¹⁴ Según Hergueta (1898), en 1743 ya había una trompa en la plantilla. Información tomada de A. Martín Moreno, *Historia de la música..., op. cit.*, p. 35.

de la muerte de Torres, pues en el *Reglamento o Planta de las Voces e Instrumentos* de 1756 ya figuran dos trompas.²¹⁵ Recordemos que en 1751, Francisco Courcelle recibió la encomienda de hacer una relación de obras musicales que incluyeran aquellas que José de Torres había escrito después del incendio, y de hacer un listado de aquellas que considerara necesario comprar o copiar (ver capítulo 2.4). Es importante mencionar también, que estos instrumentos comienzan a figurar en la Catedral de México también desde la segunda mitad del siglo XVIII.²¹⁶ Una opción adicional a considerar, es que las partes fueran originalmente para clarines u oboes, y que después hubieran sido sustituidas por trompas.

5.5. *Matizadas flores* (José de Torres). Villancico.



Ilustración 106. Portada del villancico *Matizadas flores* (José de Torres).

Este villancico a cuatro voces y acompañamiento, compuesto por José de Torres, es otro ejemplo de obras vinculadas a creencias teológicas complejas cuyo texto poético, cargado de conceptismo sacro, dificulta la comprensión del mensaje. De las consideraciones para el intérprete ofrecidas en los capítulos dedicados a otros villancicos al Santísimo transcritos en el presente trabajo, se puede deducir que, en las obras compuestas para esta festividad, es común encontrar símbolos cuyas cualidades y características físicas remiten a la hostia consagrada o aluden de algún modo al amor de Dios. El título que se aprecia en la portada del impreso contenido en la *Colección Sánchez Garza* (ver ilustración 106), introduce un símbolo que de primera

²¹⁵ *Colección de documentos...*, op. cit., p. S/N.

²¹⁶ Las primeras noticias en actas sobre el uso de trompas corresponden a la segunda mitad del siglo XVIII. *Musicat*, catálogo consultado por última vez el 03 de febrero de 2023, en <http://www.musicat.unam.mx/>

impresión es más difícil de relacionar con alguna consideración eucarística, pero que es recurrente en la pintura del siglo XVIII cuya temática es el plano espiritual de la vida monástica: las flores. Dicho símbolo va ligado a su vez, con un tipo iconográfico que tiene por protagonista al jardín místico, originalmente vinculado a la iconografía tradicional carmelitana, pero que también ha sido adoptado por otras órdenes por tratarse de una imagen que pugna a favor de la perfección virtuosa de las monjas. En estas obras suele aparecer Cristo como figura central, representado como el Divino Esposo de la Iglesia y de las vidas que han sido consagradas a Dios, especialmente de las monjas.

El óleo sobre tela titulado *Desposorios Místicos*, que forma parte de la exposición permanente del acervo del Museo Nacional del Virreinato (Tepotzotlán, Estado de México), es una interesante representación del desposorio místico de Jesucristo con el alma religiosa (ver ilustración 107). El jardín florido que se observa en el óleo, es el enclave comúnmente mostrado como espacio alusivo al desposorio de las monjas con Cristo. Al centro de la pintura, María acoge en sus brazos al Niño Jesús y a una novicia. El Niño, acompañado por una inscripción parlante en la que se lee “Dame tu corazón”, sostiene la mano de la *sponsa christi*, a la vez que penetra un clavo en su corazón; esta imagen remite al arpón con que el querubín hiere el pecho de Santa Teresa de Jesús para incendiarla con el amor grande de Dios.²¹⁷ La novicia, también acompañada por una inscripción parlante, responde “Soy toda tuya”.

²¹⁷ La connotación del arpón que hiere el corazón de Santa Teresa de Jesús, se aborda en el capítulo 5.1.2.1., dedicado a analizar el texto poético del villancico *Al cándido velo*, compuesto por José de Torres.



Ilustración 107. Autor desconocido, *Desposorios místicos*, Nueva España, óleo sobre tela, finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX. Colección Museo Nacional del Virreinato, CONACULTA-INAH. Fotografía: Mayela Flores.²¹⁸

Al costado de la figura central del óleo *Desposorios místicos*, Santa Teresa, arrodillada y acompañada de una inscripción en la que se lee “Conságrate al esposo de las vírgenes”, ofrece una vara de azucenas a la recién profesa.²¹⁹ Las azucenas, símbolo de pureza y castidad, son recurrentes en este tipo de pinturas (ver ilustraciones 108 – 110).

²¹⁸ Imagen tomada de A. M. Flores Enríquez, *Jardines místicos carmelitanos... op. cit.*, p. 9.

²¹⁹ Flores Enríquez (2014) ofrece un detallado análisis de los elementos contenidos en el óleo *Desposorios místicos*. Para obtener más información al respecto, consultar A. M. Flores Enríquez, *Jardines místicos carmelitanos y su representación en la pintura del siglo XVIII: alegorías de la perfección monjil* (Tesis de Maestría), Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.



Ilustración 108. José de Ibarra, *El Divino Esposo*, Ciudad de México, óleo sobre tela, 1727, Convento de Santa Teresa la Nueva, México D.F., 110 x 170 cm. Fotografía: Mario Sarmiento.²²⁰



Ilustración 109. *El Divino Esposo*. Pureza.



Ilustración 110. *El Divino Esposo*. Castidad.

El óleo titulado *El Divino Esposo*, resguardado en el Convento de Santa Teresa la Nueva (Ciudad de México), también presenta un jardín florido a modo de escenario en el que se invita a contemplar al *Galán Divino* (ver ilustración 108). Al observar con atención las flores pintadas alrededor del *amante*, es posible apreciar las palabras escritas sobre algunas de ellas: *amor, pureza, castidad, gracia, esperanza, padecer, mortificación, contemplación*

²²⁰ Imagen tomada de A. M. Flores Enríquez, *Jardines místicos carmelitanos... op. cit.*, p. 8.

(ver ilustración 111). Esto, en palabras de Sergio Cerrillo (2019), es un *metamensaje* que indica que “sólo se puede agradar al *Esposo* en el seguimiento de las virtudes”.²²¹



Ilustración 111. *El Divino Esposo*. Flores y virtudes.

Tanto la pintura del *Desposorio místico*, como la de *El Divino Esposo*, sirven para ejemplificar la función de las flores como símbolos de virtud, pero también existe otro aspecto a considerar, que adquiere especial relevancia tomando en cuenta que el villancico al que este capítulo está dedicado, forma parte de la *Colección Sánchez Garza* que contiene música proveniente del convento de la Santísima Trinidad de Puebla: las flores también funcionan como un elemento de auto representación para las monjas; es decir que, el lenguaje de las flores no sólo nos habla de virtudes, sino también de personas.²²² Según un análisis iconográfico realizado por Flores Enríquez (2014), el juego retórico de auto representación es notorio en las pinturas del siglo XVIII que retratan monjas portando coronas y velas floridas a modo de metáfora “del jardín del desposorio con el que se coronan” (ver ilustración 112).²²³

²²¹ J. S. Cerrillo Becerra, *Corpus Christi...*, *op. cit.*, p. 17.

²²² A. M. Flores Enríquez, *Jardines místicos...* *op. cit.*, p. 41.

²²³ *Ídem*, pp. 40 – 41.



Ilustración 112. Manuel Montes, *Retrato de Anna Francisca de la Encarnación*, Nueva España, óleo sobre tela, 1751, Colección Museo Franz Mayer. Fotografía: Karen Muro.²²⁴

5.5.1. Análisis del texto poético.

Estribillo

El estribillo de *Matizadas flores* está conformado por dos cuartetos con versos de arte menor, hexasílabos. El primer cuarteto tiene rimas consonantes paroxítonas entre primer y segundo verso, y tercero y cuarto (aabb); el segundo cuarteto presenta rima oxítona consonante entre primer y cuarto verso, mientras que segundo y tercero quedan sueltos (abca).

ESTRIBILLO
Matizadas flores, esparcid olores, pues al Sol debéis lo que florecéis, pompa y suavidad, que es alma brillante la luz que dilata ²²⁵ con su claridad.

²²⁴ *Ídem*, p. 40.

²²⁵ El *Diccionario de Autoridades* – Tomo III (1732), ofrece la siguiente definición de *dilatar*: “Metafóricamente se dice de las cosas no materiales que se extienden y amplifican”. Consultado en línea, el 24 mayo de 2023, en <https://apps2.rae.es/DA.html>.

En el primer cuarteto del estribillo se introduce directamente el símbolo de las flores, pero también se emplea al Sol, que inmediatamente recuerda a la custodia construida con los rayos metálicos que salen del espacio donde se coloca la hostia, a modo de recordatorio de que Jesús es el sol naciente.²²⁶ Así, retomando la consideración según la cual, el símbolo de las flores tiene más de una connotación, la metáfora empleada en el primer cuarteto del estribillo podría tener más de un mensaje implícito: uno de ellos es que, mediante el sacramento de la Eucaristía –en el que Cristo está contenido–, se cultivan las virtudes. El otro, es aplicable al contexto –o al menos uno de ellos– en que este villancico se interpretó en Nueva España: el conventual. Visto desde esta perspectiva, los primeros cuatro versos del estribillo podrían ser una exhortación para que las monjas (las flores) consagren sus virtudes al *Divino Esposo*, pues es él quien las acompaña, desposa y redime.²²⁷

En relación a la segunda interpretación, vale la pena mencionar un interesante aspecto iconográfico: si observamos los pies de Jesús en el óleo *El Divino Esposo* (ver ilustración 108), podremos apreciar un cordero con un dardo en el pecho, un detalle que nos recuerda al clavo en el corazón de la novicia en la pintura *Desposorios místicos* (ver ilustración 107) y al arpón con que el querubín hiere a Santa Teresa en la *Transverberación*. Sobre el cordero flechado con el amor de Dios, reposa una cruz en la que se leen las palabras “Con mi sangre te redimí” (ver ilustración 113). Este mensaje, recuerda a la *sponsa Christi* el motivo de su compromiso:²²⁸ Cristo ha muerto en la cruz para salvar a la humanidad, entonces, el camino hacia la gloria y redención se abrió a través de su carne, algo estrechamente ligado a la comunión eucarística. Cabe destacar que quien decide consagrar su vida a Dios, sabe que no es posible vivir la relación esponsal sin la Eucaristía, porque es ahí donde Cristo adquiere dimensión corporal, y, por tanto, en ese momento se comprueba que no sólo es un espíritu, sino alguien con quien se puede compartir todo.

²²⁶ Lc. 1, 78.

²²⁷ A. M. Flores Enríquez, *Jardines místicos... op. cit.*, p. 7.

²²⁸ J. S. Cerrillo Becerra, *Corpus Christi...*, *op. cit.*, p. 17.



Ilustración 113. “Con mi sangre te redimí”. Detalle del óleo *El Divino Esposo*.

En el segundo cuarteto del estribillo se hace referencia al candor de la hostia, cualidad entendida como la blancura resplandeciente.²²⁹

Coplas

Las cinco coplas están constituidas por versos de arte menor, octosílabos, que presentan rima oxítona en los pares, mientras que los versos nones quedan sueltos. El contenido poético gira en torno a símbolos y conceptos explicados en el apartado dedicado al estribillo.

La primera copla también hace referencia al brillo de la hostia consagrada en la que está contenido el *Galán Divino*, y por la cual, las virtudes florecen y todo embellece:

COPLA 1
Qué agraciado, qué lucido, qué brillante y qué galán; dora el aire y viste el prado cuando el Sol se ve rayar.

²²⁹ Este punto es tratado en el capítulo 5.1.2.1., dedicado al análisis del texto poético del villancico *Al cándido velo* (José de Torres).

En la segunda copla se introduce un personaje de la mitología griega que suele ser empleado como alusión a Dios en la literatura que aborda el tema de la vida conventual; por ejemplo, el auto sacramental *El divino Narciso*, para el que sor Juana Inés de la Cruz tomó al *Cantar de los Cantares* como guía, utiliza al jardín como metáfora del convento, es decir, el lugar donde las monjas pueden gozar del amor a Dios, a quien se alude precisamente como Narciso.²³⁰ Este hermoso personaje mitológico es ligado por el autor del texto poético del villancico *Matizadas flores*, a las cualidades de claridad y brillo de la hostia, que reflejan su pureza:

COPLA 2
Cada flor es un Narciso de su hermosa claridad que para que se enamoren su candor es su cristal

La tercera copla emplea las azucenas como símbolo de pureza y castidad, virtudes con las que se agrada al *Divino Esposo*. El tercer y cuarto verso de la copla podrían estar haciendo referencia a que, encubierto en la hostia consagrada, a la que adoran, está Cristo:

COPLA 3
Maravillas y azucenas le pretenden retratar, que es enigma el Sol que adoran de otro ardor más singular.

La cuarta copla hace referencia a las dos especies eucarísticas en las que Cristo se encubre. La manera de “conceptear” que el autor del texto poético eligió, fue la *agudeza por semejanza*: la nieve, por su color, remite a la hostia y a los jazmines –que representan la pureza y castidad–, mientras que el coral recuerda al vino y al clavel encarnado, símbolo del amor divino encerrado en la Sagrada Forma.²³¹

²³⁰ A. M. Flores Enríquez, *Jardines místicos... op. cit.*, p. 30.

²³¹ L. Robledo Estaire, *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid barroco*, Madrid, Editorial Alpuerto, 2004, p. 44.

COPLA 4

En dorados tornasoles
de la nieve y el coral,
forma un velo que recata
una inmensa majestad.

La quinta copla recuerda el mensaje con el que abrió el estribillo, y exhorta a la adoración del *Esposo* mediante la consagración de las virtudes:

COPLA 5

Pues el Sol es vuestra vida,
flores bellas adorad
con acentos de fragancias
esa luz que el Ser os da.

5.5.2. El discurso musical de *Matizadas flores*.

Estribillo

El villancico *Matizadas flores*, escrito en compás de sesquiáltera, comienza con una estructura homofónica que facilita la comprensión del texto, otorgando carácter de exordio a la frase, captando la atención del auditorio y predisponiendo su ánimo mediante un majestuoso ritmo apuntillado en las *hemiolas* (ver ilustración 114).

The image shows a musical score for the villancico "Matizadas flores" by José de Torres. It consists of four staves of music, each with lyrics underneath. The lyrics are: "Ma - ti - za - das flo - res, es - par-cid o -". A red rectangular box highlights the second half of the score, specifically the notes and lyrics "flo - res, es - par-cid o -". This highlighted section illustrates the hemiola rhythm, which is a 3/2 time signature where the first half of the measure contains three eighth notes and the second half contains two eighth notes, creating a 3+2 eighth-note pattern.

Ilustración 114. *Hemiola* con ritmo apuntillado. Villancico *Matizadas flores* (José de Torres), compases 1-3.

La frase de carácter exhortativo, se vuelve más contundente porque se repite inmediatamente, pero en un nivel superior. A esta figura retórica se le conoce como *synonimia* (ver ilustración 115).²³²

ma - ti - za - das flo - res es - par-cid o - lo - res,
ma - ti - za - das flo - res, es - par-cid o - lo - res,
ma - ti - za - das flo - res, es - par-cid o - lo - res,
ma - ti - za - das flo - res, es - par-cid o - lo - res,

Ilustración 115. Repetición en un nivel superior del fragmento inicial (*synonimia*) en el villancico *Matizadas flores* (José de Torres), compases 5-8.

La estructura homofónica se mantiene hasta el primer verso del segundo cuarteto; después de eso, la polifonía de tipo imitativo construye el artificio retórico empleando la *hypotiposis* para pintar de forma sonora los destellos de luz de la hostia consagrada, algo que José de Torres logró mediante el empleo de *anabasis* o líneas melódicas con movimientos ascendentes,²³³ y saltos consonantes (ver ilustración 116).

Que es al - ma bri - llan - te, al - ma bri - llan - te,
Que es al - ma bri -
Que es al - ma bri - llan - te, al - ma bri -

Ilustración 116. Contrapunto imitativo en el villancico *Matizadas flores* (José de Torres), compases 21-24.

²³² R. López Cano, *Música y Retórica... op. cit.*, p. 134.

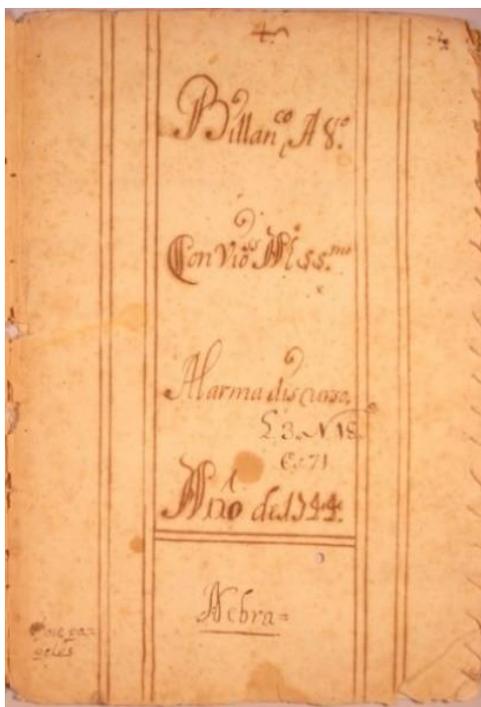
²³³ D. Bartel, *Musica Poetica..., op. cit.*, p. 179.

A partir del compás 26 de la transcripción, el estribillo vuelve a su estructura homofónica y los últimos dos versos del texto poético de esa sección, se repiten una y otra vez, enfatizando la imagen del brillo de la hostia consagrada.

Coplas

Las cinco coplas se cantan sobre la misma música, cuyo carácter es homofónico prácticamente toda la sección, favoreciendo la claridad y transparencia del mensaje.

5.6. *Alarma, discurso* (José de Nebra). Villancico.



La portada de este manuscrito indica que el villancico *Alarma, discurso*, es una composición al Santísimo Sacramento (ver ilustración 117). El contenido poético de esta composición gira en torno a la fe, que deberá imponerse a los sentidos y a la razón del creyente, para que este logre “comprender” el Misterio. La manera en que el texto poético se presenta, remite a un discurso cuya *dispositio* – que es la sección del sistema retórico donde las ideas y argumentos son ordenados y distribuidos – se divide perfectamente en los siguientes momentos:²³⁴

Ilustración 117. Portada del villancico *Alarma discurso* (José de Nebra).

²³⁴ R. López Cano, *Música y Retórica... op. cit.*, p. 82.

1. *Exordium*. Según Quintiliano, los griegos con más fundamento lo llamaban “proemio”. Este es el momento en que el orador capta la atención del auditorio, predisponiendo su benevolencia y docilidad ante lo que está por escuchar.²³⁵ En el caso de esta obra, esta sección corresponde a la introducción instrumental, localizada del compás 1 al 25 de la transcripción.
2. *Narratio*. Sirve para informar de manera breve y concisa sobre el tema que posteriormente será desarrollado.²³⁶ Corresponde a los compases 26-40 de la transcripción.
3. *Propositio*. Aquí se enuncia la tesis fundamental del discurso.²³⁷ Comprende del compás 41 al 175 de la transcripción.
4. *Confutatio*. En esta parte del discurso, el mismo orador se adelanta a su adversario a modo de defensa, formulando las posibles antítesis para después desacreditarlas y ridiculizarlas.²³⁸ Esta sección corresponde a las coplas de *Alarma, discurso*, localizadas del compás 176 al 198 de la transcripción.
5. *Confirmatio*. Es la confirmación de la tesis fundamental.²³⁹ Esta sección corresponde a las respuestas a 4 voces, localizadas en los compases 199-215 de la transcripción.
6. *Peroratio*. Según Quintiliano, también le llamaban “complemento de la oración” o “conclusión”, y servía para recapitular y poner bajo un golpe de vista todo el discurso. En ocasiones finaliza el discurso con los mismos elementos con los que se comenzó, y en otros, apela a todas las riquezas del arte para hacer un último esfuerzo de persuasión.²⁴⁰ En esta obra, la *Peroratio* se ubica del compás 207 al 215 de la transcripción.

²³⁵ I. Rodríguez y P. Sandier, *Instituciones Oratorias por Marco Fabio Quintiliano* (traducción), Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y C., 1887, Libro cuarto, capítulo I, 1. Consultado en línea, el 10 de agosto de 2023, en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffbc2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_44.html#l_56_

²³⁶ I. Rodríguez y P. Sandier, *Instituciones Oratorias... op. cit.*, Libro cuarto, capítulo II, 3. Consultado en línea, el 10 de agosto de 2023, en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffbc2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_44.html#l_57_

²³⁷ R. López Cano, *Música y Retórica... op. cit.*, p. 83.

²³⁸ *Ídem*.

²³⁹ *Ídem*, p. 84.

²⁴⁰ I. Rodríguez y P. Sandier, *Instituciones Oratorias... op. cit.*, Libro sexto, capítulo I. Consultado en línea, el 10 de agosto de 2023, en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffbc2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_46.html#l_83_

La manera en que la música se va entrelazando con el texto juega un papel primordial en la *Perspicuitas*, que corresponde a la claridad y transparencia del mensaje, mientras que la *Decoratio* u ornamentación, que está relacionada con las figuras retóricas, vuelve más eficaz y convincente el mensaje a pesar de implicar cierto “desvío” con respecto a las normas de la claridad.²⁴¹ Todo lo anterior, logra convertir a esta obra en el discurso mismo con que se pretende persuadir a los fieles.

5.6.1. Análisis del texto poético.

Estribillo

La tesis fundamental del discurso es enunciada en el estribillo, y puede ser explicada por medio de la cuestión 75 de la *Suma Teológica*, donde se aborda la conversión del pan y del vino, en el cuerpo y en la sangre de Cristo. En el artículo 1 de dicha cuestión, Santo Tomás de Aquino plantea cuatro objeciones por las que pareciera que en el sacramento de la Eucaristía no está el cuerpo de Cristo en realidad, sino sólo en figura o como signo. Algunas líneas más adelante, se comienza a plantear la solución, afirmando que Cristo está contenido verdaderamente en las especies de pan y de vino, aunque los sentidos no puedan verificarlo, ya que esto sólo puede hacerlo la fe, que “se funda en la autoridad divina”.²⁴²

En los primeros versos del estribillo, correspondientes a la *Narratio* del discurso, queda patente la finalidad de la obra. Aquí, el emisor se dirige en segunda persona al discurso, motivándolo a tomar las armas para incentivar la fe del receptor y que así, este último logre vencer a los sentidos:

ESTRIBILLO
Alarma, discurso, batalle la fe, si a cuatro sentidos pretende vencer.

²⁴¹ *Ídem*, p. 93.

²⁴² D. Byrne, *Santo Tomás de Aquino...*, op. cit., p. 654.

A pesar de la naturaleza de los verbos empleados en los primeros versos de la *Proposito*, la batalla que el discurso debe librar dista mucho de ser violenta; por el contrario, como se puede leer a continuación, es mediante una apacible manera de explicar, que se llega a “comprender” el Misterio:

Pues a pelear,
pues a combatir;
lidiad, embestid,
pelead y romped.

Que en pausa apacible,
en suave placer,
el discurso lidia
mezclando esta vez
quieto difinid²⁴³,
ruidoso²⁴⁴ entender.

Los últimos cuatro versos del estribillo reafirman el propósito del villancico:

*Alarma, discurso,
batalle la fe,
si a cuatro sentidos
pretende vencer.*

Coplas y respuestas

Una vez que ha sido expuesta la tesis fundamental, el discurso comienza a librar su batalla explicando uno de los aspectos más importantes del sacramento de la Eucaristía: “la fe no se opone a los sentidos, sino que a ella le conciernen cosas que los sentidos no pueden detectar”.²⁴⁵ Según Santo Tomás de Aquino, el cuerpo de Cristo en su presencia sacramental

²⁴³ Al consultar la palabra “difinir”, el Diccionario de Autoridades recomienda buscar el término “definir” puesto que significa lo mismo. Véase *Diccionario de Autoridades – Tomo III (1732)*. Consultado en línea el 21 de abril de 2022, en <https://apps2.rae.es/DA.html>.

²⁴⁴ Entre las definiciones que ofrece el Diccionario de Autoridades, de la palabra “ruido”, figura la siguiente: “metafóricamente se toma por apariencia grande, en las cosas que en la realidad del hecho no tienen substancia”. *Diccionario de Autoridades – Tomo V (1737)*. Consultado en línea el 07 de mayo de 2023, en <https://apps2.rae.es/DA.html>.

²⁴⁵ D. Byrne, *Santo Tomás de Aquino..., op. cit.*, p. 660.

sólo puede ser percibido por la inteligencia sobrenatural o divina, llamada “ojo espiritual”, que funciona mediante la fe como en todas las cosas sobrenaturales.

El autor del texto poético de este villancico, procuró transmitir lo anterior mediante dos partes muy importantes del discurso: la *confutatio*, asignada a las coplas, y la *confirmatio*, asignada a las respuestas. Quintiliano afirmó que siempre se tuvo por más difícil el defender que el acusar, con lo cual, quien defiende la causa debe gozar de una elocuencia consumada e impedir que lo que se alega en su contra, sea cosa que pertenezca a la parte acusadora.²⁴⁶ Por tal motivo, en la *confutatio* es el mismo orador quien formula las posibles antítesis de su propia tesis, adelantándose de ese modo a su adversario.²⁴⁷ Un ejemplo que sin duda puede ayudar al intérprete a comprender el manejo del discurso en esta sección del villancico, es la segunda objeción planteada por Santo Tomás en el artículo 5 de la cuestión 75 de su *Suma Teológica*:

Aún más: en el sacramento de la verdad no debe haber lugar para ningún engaño. Ahora bien, por los accidentes juzgamos de la sustancia. Parece, pues, que quedaría engañado el juicio humano si permaneciesen los accidentes y no permaneciese la sustancia del pan. Luego esta permanencia es incompatible con este sacramento.²⁴⁸

Después de plantear la antítesis, Santo Tomás realiza la *confirmatio* de su tesis, desacreditando los argumentos planteados en la *confutatio*:

A la segunda hay que decir: No hay engaño alguno en este sacramento, porque los sentidos juzgan acerca de los accidentes, y éstos están ahí en toda su realidad. Ahora bien, la inteligencia, cuyo objeto propio es la sustancia, como se dice en III *De anima*, es preservada del engaño por la fe.²⁴⁹

En el villancico *Alarma*, discurso, las cinco coplas están construidas de manera similar: cuatro versos heptasílabos con rima oxítónica asonante en los pares. Por otro lado, las

²⁴⁶ I. Rodríguez y P. Sandier, *Instituciones Oratorias... op. cit.*, Libro quinto, capítulo XIII, 1 – 2. Consultado en línea el 10 de agosto de 2023, en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffbc2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_45.html#l_77_

²⁴⁷ R. López Cano, *Música y Retórica... op. cit.*, p. 83.

²⁴⁸ D. Byrne, *Santo Tomás de Aquino..., op. cit.*, pp. 659 – 660.

²⁴⁹ *Ídem*, p. 660.

respuestas están escritas en versos hexasílabos cuya rima oxítónica también es asonante y se encuentra en los pares.

La primera copla está destinada a vencer al sentido de la vista relacionado a los ojos corporales: no importa que perciban pan, porque es el cuerpo de Cristo lo que realmente encubre. Para lograrlo, el autor del texto poético recurrió a la “agudeza por semejanza” al emplear el término “armiño”, que el *Diccionario de Autoridades* define como un animal blanco y pequeño que se tiene como símbolo de pureza. En esa misma definición, se explica que la palabra tiene su raíz etimológica en el latín *Armus* – que significa “hombro” –, ya que la piel de dicho animal se empleaba para hacer los forros que se ponía la gente sobre los hombros en los países septentrionales, o para elaborar las mucetas de los canónigos de algunas iglesias.²⁵⁰ La idea de un trozo de piel blanca que recubre algo, remite a la imagen de la hostia consagrada que encubre el cuerpo de Cristo.

La respuesta que sucede a la primera copla, recuerda que el discurso combate al sentido de la vista para hacer que los fieles crean en la Transubstanciación, y reitera que la presencia de Cristo sólo puede ser vista por la inteligencia divina, que actúa mediante la fe:

COPLA 1
Qué importa que a la vista mire pan esta vez, si el terso armiño emboza otro objeto y otro ser.
RESPUESTA
Y así, pues, lidiando le hace creer. <i>Alarma, discurso, batalle la fe.</i>

²⁵⁰ Para obtener más información, véase *Diccionario de Autoridades – Tomo I (1726)*. Consultado en línea el 13 de mayo de 2023, en <https://apps2.rae.es/DA.html>.

La segunda copla combate al sentido del tacto, explicando que no importa que las manos perciban la especie de pan, porque es Cristo lo que verdaderamente contiene, y por lo mismo, el amor, la constancia y el poder son efectos de este sacramento. Por otro lado, al estar contenido Cristo en la hostia consagrada, también le habitan Padre y Espíritu Santo como unidad del Altísimo, algo a lo que hace referencia en la respuesta localizada justo después de la copla:

COPLA 2
Qué importa que las manos tocando pan estén, si es centro de su especie la constancia y el poder. ²⁵¹
RESPUESTA
Y así pues, en Cristo le habitan los tres. <i>Alarma, discurso, batalle la fe.</i>

En la tercera copla se arguye que, a pesar de lo que pueda percibir el olfato, la inteligencia divina reconocerá la presencia de Cristo, encubierta tras los accidentes del pan. Inmediatamente después, la idea es reafirmada en la respuesta:

COPLA 3
Qué importa que el olfato el pan huelga tan bien, si ignora lo que encubre el color y el parecer.
RESPUESTA
Y así pues, se engaña si ignora lo que es. <i>Alarma, discurso, batalle la fe.</i>

²⁵¹ En el manuscrito, la parte del tenor dice: “si el centro de su especie es el amor y el poder”.

En la cuarta copla, dirigida al sentido del gusto, el autor del texto poético recurre de manera metafórica al dosel, por venir definido como un adorno honorífico y majestuoso que recubre y hermosea algo.²⁵² En este caso, la respuesta reafirma que de ese modo se llegará a la “comprensión del misterio”:

COPLA 4
<p>Qué importa sepa el gusto que es pan a su entender, Si sólo ese pan sirve de matiz y de dosel.</p>
RESPUESTA
<p>Y así pues, de esotros²⁵³ sigue el comprender. <i>Alarma, discurso, batalle la fe.</i></p>

Hasta aquí, han sido mencionados los cuatro sentidos de los que se habla en el estribillo; no obstante, el autor del texto poético agregó una quinta copla incluyendo de ese modo al sentido restante. La última respuesta, recuerda el inicio y final del estribillo, y cierra el discurso afirmando que, con todos los argumentos antes esgrimidos, se logrará vencer a los sentidos:

COPLA 5
<p>Informe pedir pueden, el oído de quien conocerán los cuatro el misterio de la ley.²⁵⁴</p>
RESPUESTA
<p>Y así pues, él solo los puede vencer. <i>Alarma, discurso, batalle la fe.</i></p>

²⁵² *Diccionario de Autoridades – Tomo III (1732)*. Consultado en línea el 13 de mayo de 2023, en <https://apps2.rae.es/DA.html>

²⁵³ Contracción de “esos otros”. (*Real Academia Española*, edición 2021. Consultado en línea el 21 de abril de 2022, en <https://dle.rae.es/esotro>).

²⁵⁴ El oído que ha estado escuchando el discurso, puede pedir informe (obtener información) sobre el misterio de Aquél que conocerán sus cuatro sentidos.

5.6.2. El discurso musical de *Alarma, discurso*.

Estribillo

El estribillo del villancico *Alarma, discurso*, está escrito a dos coros, dos violines y acompañamiento continuo. Desde el inicio de la obra, los instrumentos comienzan a construir el artificio retórico que predispondrá el ánimo del auditorio, cumpliendo la función de *Exordium* en este discurso. Uno de los aspectos que inmediatamente llama la atención de quien escucha, es la manera en que empiezan a presentarse las notas: en una rápida sucesión, sin pausa alguna, como si se tratase de un orador que, empleando todas sus herramientas de elocuencia, ha comenzado su discurso sin dejar apenas espacio al cuestionamiento. Es por este motivo, que en los violines hay diversas figuras musicales retóricas que aluden a la batalla que el discurso va a librar; por ejemplo, las ágiles escalas llamadas *tirata*,²⁵⁵ y los saltos melódicos superiores al intervalo de tercera, llamados *exclamatio*.²⁵⁶

Si de herramientas de elocuencia hablamos, es importante mencionar uno de los recursos más poderosos al momento de persuadir: la repetición. López-Cano (2000) señala que se repite aquello que no ha sido bien entendido, o aquello que, por su importancia, no debe ser olvidado.²⁵⁷ Tomando en cuenta que el propósito de esta obra es lograr que el “ojo espiritual” o inteligencia divina se imponga a los sentidos, se hace fundamental alimentar la fe, y esto puede ser logrado mediante la reiteración de un mensaje. Por tal motivo, durante todo el estribillo aparecen diversas figuras de repetición; por ejemplo, la *epizeuxis*, que consiste en la repetición inmediata de un fragmento musical dentro de la misma unidad (ver ilustración 118);²⁵⁸ la *gradatio*, consistente en la repetición de un fragmento que asciende o desciende por grado conjunto en forma de secuencia (ver ilustración 119);²⁵⁹ y la *traductio*, un fragmento que, al repetirse, tiene ciertas modificaciones con respecto al original (ver ilustración 120).²⁶⁰

²⁵⁵ D. Bartel, *Musica Poetica...*, op. cit., p. 409.

²⁵⁶ R. López Cano, *Música y Retórica...* op. cit., p. 155.

²⁵⁷ *Ídem*, p. 124.

²⁵⁸ *Ídem*, p. 129.

²⁵⁹ *Ídem*, p. 136.

²⁶⁰ *Ídem*, p. 134.



Ilustración 118. *Epizeuxis* en violín 1 del villancico *Alarma, discurso* (José de Nebra), compás 16.



Ilustración 119. *Gradatio* en violín 1 del villancico *Alarma, discurso* (José de Nebra), compases 20-21.



Ilustración 120. *Traductio* en violines 1 y 2 del villancico *Alarma, discurso* (José de Nebra), compases 53-56.

La responsabilidad de la primera intervención vocal, recae en un alto solista, a quien corresponde hacer la breve enunciación de lo que posteriormente será desarrollado por los dos coros. Contrario a lo que se aprecia en el villancico policoral *Si el espíritu divino*, de José de Torres, analizado en el capítulo 5.1.4, aquí no se observa tanta diferencia en cuanto a la complejidad musical de uno y otro coro: en ambos, la estructura es mayoritariamente homofónica, algo que puede contribuir a la claridad en la articulación del texto poético –a pesar de que un coro suele ir imitando al otro–, y, por tanto, a la correcta transmisión del mensaje al momento de ejecutar la obra.

Las indicaciones agógicas también juegan un papel importante en la retórica de esta obra. Las figuras y los valores rítmicos de las notas escritas en los instrumentos, dan una idea de que esta obra debe comenzar siendo abordada con cierta ligereza y velocidad; no obstante, hay dos sitios en el estribillo en que se aprecia la indicación “despacio”; esto coincide con

los momentos en que el texto poético dice: “que en pausa apacible/ en suave placer”, y “quieto difinid”. La elección de un *tempo* adecuado para esta sección, que contraste con el *tempo* previo, debería reforzar el mensaje e incrementar la elocuencia en la interpretación (ver ilustración 121).

The image shows a musical score for a vocal chorus, consisting of four staves. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are: "quie-to di-fi-nid, quie-to, di-fi-nid, quie-to di-fi-nid, quie-to di-fi-nid,". The tempo marking "Despacio" is placed above the first, third, and fourth staves. The second staff has a [2] marking above it. The lyrics are written below the notes, with some words hyphenated. The score includes rests, quarter notes, and half notes, with a dashed line under the final "quie-to di-fi-nid,".

Ilustración 121. Fragmento de coro 1 del villancico *Alarma, discurso* (José de Nebra), compases 125-130.

Posteriormente, las indicaciones de “mismo aire” y “vivo”, sugieren que se retome el *tempo* previo. Aquí también, en ambos casos, se refuerzan los fragmentos del texto poético que dicen: “el discurso lidia/mezclando esta vez” y “ruidoso entender” (ver ilustración 122).

Mismo aire

rui - do - so, rui - do so en - ten - der.

rui - do - so, rui - do - so en - ten - der.

Vivo

rui - do - so, rui - do - so en - ten - der.

do - so, rui - do - so en - ten - der.

do - so, rui - do - so en - ten - der.

do - so, rui - do - so en - ten - der.

do - so, rui - do - so en - ten - der.

Ilustración 122. Fragmento de coros 1 y 2 del villancico *Alarma, discurso* (José de Nebra), compases 131-134.

En las voces también hay figuras retóricas que ayudan a reiterar el mensaje; por ejemplo, el *polyptoton*, que consiste en la repetición de un mismo fragmento musical en otra voz (ver ilustración 123).²⁶¹

²⁶¹ R. López Cano, *Música y Retórica... op. cit.*, p. 138.

Ilustración 123. *Polyptoton* en coros 1 y 2 del villancico *Alarma, discurso* (José de Nebra), compases 115-118.

Coplas y respuestas

La última parte del villancico *Alarma, discurso*, alterna una sección binaria de coplas a dos voces, violines y acompañamiento, con una sección ternaria que funciona como respuesta, escrita para cuatro voces y acompañamiento. En ambos casos, son cinco textos distintos que se cantan sobre la misma música. En las coplas, los violines sostienen el artificio retórico mediante diversas figuras antes empleadas en el estribillo, mientras que las voces de alto y tenor se mueven mayoritariamente de forma homofónica, contribuyendo así a la claridad del mensaje. En las respuestas, la música comienza con un contrapunto imitativo para cuatro voces, escrito sobre un acompañamiento de continuo, y cierra de forma contundente con una estructura homofónica sobre las mismas palabras que iniciaron la obra: “Alarma, discurso/batalle la fe/si a cuatro sentidos/pretende vencer”.

COMPOSICIONES A LA INMACULADA CONCEPCIÓN

5.7. *Luz de las luces* (José de Torres). Tono divino.

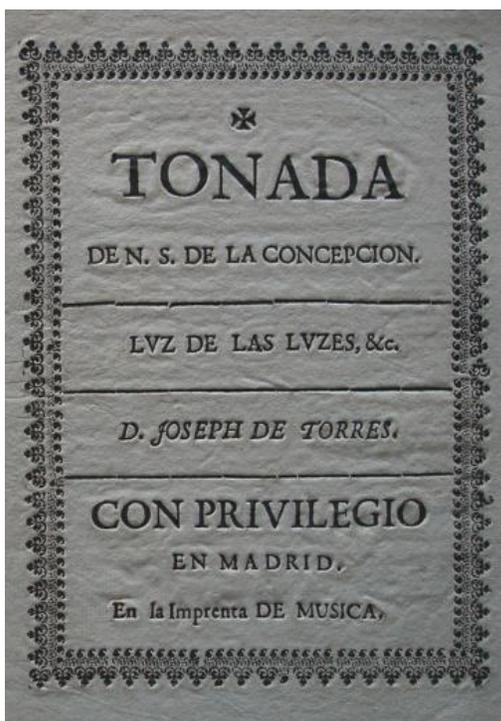


Ilustración 124. Portada del tono *Luz de las luces* (José de Torres).

El tono divino titulado *Luz de las luces*, compuesto por José de Torres e impreso con privilegio real en su propia Imprenta de Música (ver ilustración 124), está dedicado a la Inmaculada Concepción, una festividad que se desarrolló con particular devoción junto al fervor eucarístico, y que fue impulsada desde la realeza sobre todo a partir del reinado de Felipe III,²⁶² aunque su definición dogmática no fue realizada sino hasta 1854 por el papa Pío IX, quedando plasmada en la carta *Ineffabilis Deus*. La protección que la corona ejercía sobre este dogma fue tal, que llegó a ser considerado incluso un Asunto de Estado.²⁶³ Esta creencia teológica según la cual, Dios otorgó a la Virgen María el privilegio de la exención del pecado original

desde el mismo instante de su concepción, llegó a convertirse en seña de religiosidad española, y por lo mismo, se vio reflejada en distintas manifestaciones artísticas.

²⁶² A. Pascual Chenel, “Fiesta sacra y poder político: la iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamérica”, en *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, Vol. 1, No. 1, España, 2013, p. 61.

²⁶³ Ruiz-Gálvez Priego (2008) señala, con base en el expediente de la Inmaculada custodiado en el Ministerio de Asuntos Exteriores (España), que Felipe III mandó realizar encuestas territoriales y diversos trabajos de la Junta de la Inmaculada, para impulsar la causa en Roma. Para obtener más información, consultar E. Ruiz-Gálvez, “*Sine Labe*. El inmaculismo en la España de los siglos XV a XVII: La proyección social de un imaginario religioso”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol. LXIII, No. 2, España, 2008, p. 198.

5.7.1. Análisis del texto poético.

Estribillo

Los pintores barrocos, sobre todo los que se desempeñaron en España, tenían muy clara la iconografía de la Inmaculada Concepción de María: una mujer de rostro hermoso cuyas manos se juntan en posición de rezar mientras sus pies se posan sobre la luna y aplastan al mismo tiempo al Dragón o la Serpiente Infernal. La cabeza de la doncella está circundada por doce estrellas, y todo su cuerpo, envuelto en mantos blancos y azules, “parece iluminado por un resplandor superior a los brillos del más resplandeciente sol” (ver ilustración 125).²⁶⁴ Esta simbología, claramente basada en Apocalipsis, capítulo 12, versículos 1-17, nos servirá para empezar a comprender lo que se plantea en el estribillo del tono *Luz de las luces*:

ESTRIBILLO
Luz de las luces, Flor de las flores, a quien hoy da matices y rayos el Sol de los soles.
Si a Reina y Madre de ángeles y hombres, te destina el que es Rey sin igual sobre todos los dioses:
oye, Señora, oye.
Pues, aunque hoy te concibes, ya eres y vives, y no quieras que digan los pecadores que hay instante en que vives y no los oyes.
<i>Oye, Señora, oye.</i>

²⁶⁴ F. de P. Solá, *La Inmaculada Concepción. Estudio Histórico-Dogmático-Litúrgico*, Barcelona, Editorial Lumen, 1941, p. 50.



Ilustración 125. Giovanni Battista Tiepolo, *Inmaculada Concepción*, óleo sobre lienzo, año 1767-1769. Museo del Prado, Madrid.²⁶⁵

Esta sección del texto poético comienza aludiendo a María Santísima de dos maneras: la primera analogía –contenida en el primer verso–, se relaciona con Apocalipsis 12:1, donde se lee que “apareció en el cielo una gran señal: una mujer envuelta en el sol como en un vestido” (ver ilustración 126). El sol mencionado en dicho versículo, es la luz que solían plasmar los pintores en torno a la Virgen para reflejar su gracia santificante, su pureza, virtud que le fue otorgada por Dios desde el momento mismo en que creó su alma,²⁶⁶ privilegio al que los Santos Padres solían aludir aplicando el siguiente texto del *Cantar de Cantares*: “Como el lirio entre los espinos, así es mi amiga entre las doncellas”.²⁶⁷ Aquí, el lirio –o la azucena– es empleado como símbolo conceptuoso de la pureza en contraposición a las espinas que simbolizan el pecado (ver ilustración 127). Considerando lo anterior, se puede deducir que la *Luz de las luces* y la *Flor*

de las flores, es la Virgen María representada en el texto poético mediante los símbolos que aluden a su pureza.

Si la Santísima Virgen quedó preservada de la mácula del pecado original desde el primer instante de su concepción, fue por gracia y privilegio de la omnipotencia de Dios, en virtud y previsión de los méritos de Jesucristo Redentor del linaje humano.²⁶⁸ Así, ese *Sol de los soles* que *da matices y rayos* a María, *Luz de luces*, es el mismo Jesucristo, y así lo explicó

²⁶⁵ Imagen tomada de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/8da40987-dd6b-4bb3-ab0e-4210ecb6495e>.

²⁶⁶ F. de P. Solá, *La Inmaculada Concepción... op. cit.*, p. 30.

²⁶⁷ Cant. 2:2.

²⁶⁸ *Ídem*, pp. 30, 33.

el papa Pío IX en el año 1854, en la carta apostólica *Ineffabilis Deus* donde declaró el dogma de la Inmaculada Concepción:

Convenia absolutamente, á la verdad, que brillara siempre adornada con el esplendor de la santidad mas perfecta; que completamente exenta de la mancha misma del pecado original, alcanzase sobre la antigua serpiente la victoria mas completa, esta Madre venerable á la que Dios Padre resolvió dar á su Hijo Unico engendrado en su seno, igual á El, y á quien amó como á sí mismo de tal manera, que fuese naturalmente y a un mismo tiempo Hijo de Dios y de la Virgen; esta Madre que el mismo Hijo escogió para que fuera substancialmente Madre suya, y de la que el Espíritu Santo quiso que por su operacion fuese concebido y naciese Aquel de quien el mismo procede.²⁶⁹



Ilustración 126. Francisco Rizi, *La Inmaculada Concepción*, óleo sobre lienzo, 211 x 376 cm, siglo XVII. Museo de Cádiz.²⁷⁰

²⁶⁹ L. Carbonero y Sol, *Bula de N. S. P. El Papa Pio IX, declarando dogma de fe el Misterio de la Inmaculada Concepción de María Santísima. Texto latino y traducción castellana*, Sevilla, Imprenta y taller de encuadernaciones de Juan Moyano, 1855, p. 22.

²⁷⁰ Imagen tomada de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/c62019ed-c690-451e-9ff8-31c8d29af5a9>.



Ilustración 127. Detalle de ángeles con lirios en pinturas de Francesco Rizi y Giovanni Battista Tiepolo.

La explicación de la redención preventiva de la Virgen está en que, si su alma hubiera estado expuesta un solo instante al mal, no habría sido Madre digna del hijo de Dios. Los méritos y las virtudes de las que María fue dotada, la colocaron en un lugar superior al de los demás Santos y Ángeles –de quienes es *Reina* y *Señora*–, de tal modo que por encima de ella sólo está la infinitud del que es *Rey sin igual sobre todos los dioses*, el mismo que la destinó a ser Madre del Redentor desde antes de ser concebida.

Todo lo que hasta aquí ha sido mencionado, intenta dar explicación a los símbolos y conceptos contenidos en la mayoría de los versos del estribillo, que parecen estar dirigidos a la Virgen María, para que, en su calidad de intercesora, escuche a los pecadores. Esta súplica a quien es venerada como *Reina* y amada como *Madre*, se hará presente una y otra vez a lo largo del estribillo por medio de las palabras: “oye, Señora, oye”.

Coplas

Las seis coplas del tono *Luz de las luces* se cantan sobre la misma música y tienen estructura similar: tres versos heptasílabos y un endecasílabo; los versos pares presentan rima paroxítona asonante, mientras los nones quedan sueltos.

COPLA 1	COPLA 4
Ya eres Reina escogida, Hija y Madre a quien toque; por Hija de las luces, ser Madre y hacer días nuestras noches.	No comprenderte ²⁷¹ aquella deuda del primer hombre, te hace madre tan rica que nunca podrán ser tus hijos pobres.
COPLA 2	COPLA 5
Si cuando te concibes, te da estéril consorte unas solas entrañas, hoy te da el mundo inmensos corazones.	La original cadena de nuestros eslabones ni un solo instante arrastras, pero en un solo instante nos la rompes.
COPLA 3	COPLA 6
Pues ya eres mar de gracia, siendo, porque se engolfe, cuanto al cielo navegue, tu concepción, altura, imán y norte.	Tú eres, pues, la que el cielo dispone que ambos orbes, así que te posean, te confiesen, te aclamen y te adoren.

Como es común, el contenido poético de las coplas gira en torno a las consideraciones expuestas en el estribillo; no obstante, existen algunos elementos que, aunque vienen implícitos en el dogma de la Inmaculada Concepción, se mencionan de forma explícita en esta sección. El primero de ellos está contenido en la segunda copla: la frase “hoy te da el mundo inmensos corazones” está relacionado con el sentimiento popular en favor de la Inmaculada, que tuvo particular arraigo en el pueblo español, donde una vez adoptada esta idea proveniente de la Inglaterra del siglo XI, la convicción de que la Madre de Dios no pudo jamás tener la más mínima mancha, pasó a ser considerada incluso un Asunto de Estado.²⁷² La razón de que este sea uno de los dogmas que más penetró en el corazón del pueblo es muy sencilla: la piedad natural que se siente por el cariño de la madre –que en este caso se trata de una Madre celestial–, se ve incrementada por la protección y asistencia sobrenatural que

²⁷¹ Comprender: Abrazar, incluir o cerrar con los brazos o las manos alguna cosa. Viene del Latino *Comprehendere*, que significa esto mismo. (*Diccionario de Autoridades – Tomo II (1729)*, consultado en línea el 22 de abril de 2022 en <https://apps2.rae.es/DA.html>). Según el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias Orozco, *comprender* significa “abrazar, a verbo comprehendo [...]”. Comprenderse una cosa en otra, estar virtualmente inclusa en ella. Estar comprendido, estar incorporado, y admitido. Comprensión, comprehensio”. Consultado en línea, el 23 de marzo de 2023, en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el-0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064_520.html.

²⁷² E. Ruiz-Gálvez Priego, “*Sine Labe*. El inmaculismo en la España de los siglos XV a XVII: La proyección social de un imaginario religioso”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIII, No. 2, Francia, Universidad de Caen, 2008, p. 197.

Ella ejerce sobre sus hijos, y si se considera además que es la depositaria de los tesoros de Dios, la compensación a su amor no tiene límites.²⁷³

El otro aspecto a resaltar, está contenido en las coplas 4 y 5: ambas comienzan aludiendo a la deuda de Adán y a la herencia del pecado original, el mismo que la Virgen Santísima, como descendiente de Adán, debía haber heredado. No obstante, el privilegio otorgado por Dios a María, la exentó de las cadenas para que fuera la Madre del Redentor, y, por tanto, corredentora de los hombres.

5.7.2. El discurso musical de *Luz de las luces*.

La hipotiposis, como parte importante del artificio retórico del discurso musical, se hace presente desde el inicio de la obra: la primera nota del Tiple es la más aguda de toda la frase musical inicial, y está colocada en la palabra “Luz”, generando un foco sobre ella y confiriéndole al sonido un brillo superior con respecto a las demás notas de la frase. El puntillo de aumentación, colocado sobre la nota, ayuda a hacer más ligero el movimiento de la melodía (ver ilustración 128). Inmediatamente después se replica esa misma frase musical, pero a un intervalo de 4ª descendente sobre el verso “Flor de las flores”, algo que podría estar relacionado con el espacio físico donde mentalmente solemos ubicarlas (ver ilustración 129).



Ilustración 128. *Hypotiposis* en Tiple del tono *Luz de las luces* (José de Torres), compases 1-2.

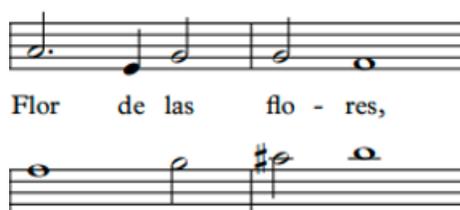


Ilustración 129. *Hypotiposis* en Tiple del tono *Luz de las luces* (José de Torres), compases 3-4.

²⁷³ F. de P. Solá, *La Inmaculada Concepción... op. cit.*, p. 124.

Más adelante, una línea melódica ascendente (*anabasis*)²⁷⁴ pinta de forma sonora los rayos con los que el *Sol de los soles* ilumina a la Virgen María (ver ilustración 130). Otras figuras retóricas que contribuyen a la transmisión del mensaje de modo vivo y patético en el estribillo son, por ejemplo, la *exclamatio* de intervalo de 4ª ascendente sobre la palabra “Reina”, la *anabasis* cuando el texto se refiere a los ángeles, y la *exclamatio* de 8ª descendente cuando el texto se refiere al género humano. Además, el ritmo apuntillado otorga un carácter más grandilocuente que puede estar vinculado a la imagen de la *Reina y Madre*, y de quien es *Rey sin igual sobre todos los dioses* (ver ilustración 131), cuya omnipotencia es resaltada mediante las *hemiolas* colocadas en el verso “sobre todos los dioses” (ver ilustración 132).



Ilustración 130. *Anabasis* en Tiple del tono *Luz de las luces* (José de Torres), compases 8-11.

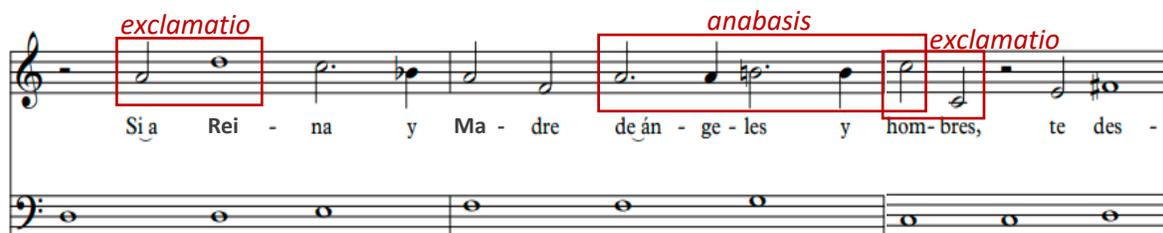


Ilustración 131. *Hipotiposis* en Tiple del tono *Luz de las luces* (José de Torres), compases 23-25.

²⁷⁴ D. Bartel, *Musica Poetica...*, op. cit., p. 179.

hemíolas

Ilustración 132. *Hemíolas* en el tono *Luz de las luces* (José de Torres), compases 27-30.

Hacia el final del estribillo, una línea melódica descendente –*catabasis*–²⁷⁵ en la línea de Tiple, que concluye con un salto de 3ª también descendente, refuerza el momento del texto poético en que se habla de los pecadores (ver ilustración 133); posteriormente, la súplica de los mismos para con la Virgen se vuelve más evidente por las figuras retóricas de repetición contenidas en la música, por ejemplo, la repetición de un pasaje a diversas alturas –*polyptoton*–,²⁷⁶ y la *paronomasia*, que consiste en la repetición de un fragmento con una adición o variación (ver ilustración 134).²⁷⁷

Ilustración 133. *Hipotiposis* en Tiple del tono *Luz de las luces* (José de Torres), compases 39-42.

²⁷⁵ *Ídem*, p. 214.

²⁷⁶ *Ídem*, p. 368.

²⁷⁷ R. López Cano, *Música y Retórica... op. cit.*, p. 137.

The image displays two systems of musical notation for a vocal piece. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system shows the vocal line with notes and rests, and the bass line with notes and rests. The second system continues the melody and accompaniment. The lyrics are: "O - ye, o - ye, Se - ño - ra, o - - ye," and "o - - ye, o - - ye, Se - ño - ra, o - - ye."

Ilustración 134. Figuras retóricas de repetición en el tono *Luz de las luces* (José de Torres), compases 57-66.

A lo largo de las coplas, que comentan lo que ha sido expuesto en el estribillo, seguirán apareciendo varios de los recursos musicales explicados hasta aquí.

5.7.3. Otras consideraciones en torno a la interpretación de los tonos.

Estructura

Aunque la estructura tradicional básica de los tonos es la de estribillo y coplas –como en el caso del tono *Luz de las luces*–, la manera en la que estos se encadenan suele presentar variantes; en ocasiones, el estribillo da inicio al tono, pero en otros, lo hacen las coplas. La frecuencia con la que deberían ser intercaladas estas secciones suele despertar dudas, y aunque lo más lógico es cantar el estribillo y después todas las coplas seguidas (o viceversa, según sea el caso), no parece haber algún criterio en específico a seguir, pero a juzgar por las indicaciones escritas en algunos tonos, también es posible que, cuando el número de coplas es alto, estas se dividan en dos o más bloques y se intercale el estribillo entre los mismos.²⁷⁸

²⁷⁸ L. Robledo Estaire, *Tonos a lo divino...*, op. cit., p. 44 – 45.

Acompañamiento

Por lo regular, el acompañamiento continuo del tono monofónico que predominó hacia la segunda mitad del siglo XVII, era realizado con un instrumento de cuerda pulsada,²⁷⁹ algo que no es de extrañar dado que la guitarra se introdujo desde finales del siglo XVI en el Real Alcázar de Madrid, siendo hasta 1639, con Vicente Suárez, que se confirmó el carácter fijo de este instrumento en la Capilla Real de Madrid. Además del instrumento ya mencionado, fuentes documentales y testimonios literarios señalan que también eran empleados otros instrumentos como la tiorba, el laúd, la viola da gamba y el arpa.²⁸⁰ Más adelante, hacia finales del siglo XVII y principios del XVIII, se empezaron a incorporar instrumentos de tecla para realizar el acompañamiento de continuo.²⁸¹

Sobre la transposición de los tonos

No fueron pocos los tratadistas que entre 1674 y 1724, dejaron constancia sobre la práctica de transponer este tipo de composiciones. Gaspar Sanz (1674) escribió en su *Instrucción de música sobre la guitarra española* que, en caso de que la parte escrita para los Tiples alcance registros muy agudos, se puede transportar el acompañamiento en la guitarra a una 4ª baja para que el cantor se encuentre más cómodo.²⁸² Por su parte, José de Torres (1702) señaló que a la clave de fa en cuarta línea se le llama clave natural porque se toca por donde está escrita, mientras que la de do en cuarta línea se le conoce como clave transportada porque siempre que aparece en los acompañamientos de las obras españolas, se tañen transportadas una 4ª baja.²⁸³ Ya en 1724, Pablo Nassarre condensó los testimonios de los

²⁷⁹ R. López-Cano, *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618 – 1699)*, Tesis Doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 60.

²⁸⁰ L. Robledo Estaire, *Juan Blas de Castro (circa 1561 – 1631): vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, p. 55 – 56.

²⁸¹ R. López-Cano, *De la retórica a la ciencia cognitiva... op. cit.*, p. 60.

²⁸² G. Sanz, “Libro primero, Documentos y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, arpa, órgano, o cualquier otro instrumento”, en *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, 1674, pp. 1 – 2.

²⁸³ J. de Torres, *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y arpa, con sólo saber cantar la parte, o un bajo en canto figurado*, Madrid, Imprenta de Música, 1702, pp. 10 – 11.

otros tratadistas, haciendo también la distinción entre claves bajas y claves altas, siendo estas últimas las que debían ser transportadas en intervalo de 4ª descendente.²⁸⁴

A juzgar por los testimonios de los tratadistas aquí citados, y de otros tantos entre los que figuran Pedro Cerone, Andrés Lorente, Lucas Ruiz de Ribayaz y Santiago de Murcia, en España estaba consolidado tanto el uso de distintas claves como la transposición a un intervalo de cuarta baja de aquellas obras escritas en claves altas.²⁸⁵ En esa misma dirección, Robledo Estaire (1989) señala a partir de numerosos indicios, que toda música escrita en claves altas entre los siglos XVI y XVII se transportaba a una tesitura inferior, y más específicamente, que entre 1670 y 1730 se transportaban una 4ª baja.²⁸⁶

Una vez sabiendo lo expuesto hasta aquí, se puede optar por acomodar este tipo de obras a la tesitura del cantante, transportándolas de tonalidad en beneficio de su comodidad vocal.

²⁸⁴ P. Nassarre, "Libro tercero, Capítulo XV, Del conocimiento de los ocho tonos naturales en canto de órgano, así para lo que se canta, como para el órgano", en *Escuela música... op. cit.*, p. 311.

²⁸⁵ Como dato adicional, es importante mencionar que en Italia también se hablaba de las *chiavette*, que eran lo mismo que las claves altas.

²⁸⁶ L. Robledo Estaire, *Juan Blas de Castro... op. cit.*, p. 87.

6. TEXTOS POÉTICOS

A continuación, se presentan los textos poéticos normalizados de las obras transcritas en este trabajo. Con la finalidad de contribuir a la comprensión por parte del intérprete, se han realizado algunos ajustes en los signos de puntuación. Las obras han sido separadas por compositor, tomando en cuenta el orden cronológico en que estuvieron activos en la Capilla Real de Madrid.

OBRAS DE JOSÉ DE TORRES

6.1. *A contarte vengo, Gila. Villancico a la Natividad de Nuestro Señor.*

ESTRIBILLO

BATO:	A contarte vengo, Gila,
GILA:	A decirte vengo, Bato,
BATO:	que vi un hermoso prodigio.
GILA:	que vide un bello milagro.
BATO:	Que ha nacido,
GILA:	Que ha llegado,
BATO:	hoy para el mundo, oiga.
GILA:	hoy al rebaño, oiga.
GILA Y BATO:	Yo primero, es forzoso declararlo, por más señas, que vino entre pajas de trigo copioso a sembrar el grano.

COPLA 1ª A SOLO

BATO: Yo estaba en la aldea
muy bien descuidado,
cuando de repente,
vide que ha llegado
un mancebo hermoso,
lindo como un astro.

COPLA 2ª A SOLO

GILA: Yo escuché que dijo:
Todos levantaos,
que en Belén tenéis
la gloria y descanso
traída por un Niño
del alto palacio.

COPLA A DÚO

BATO: Calla, dormilona;
GILA: Calla, flojonazo;
BATO: yo ya vide al Niño.
GILA: ya fui a visitarlo.
GILA Y BATO: Por más señas,
que vino entre pajas
de trigo copioso
a sembrar el grano.

COPLA 3ª A SOLO

BATO: Sus ojos hermosos
son divinos rayos,
que vertiendo perlas
prometen milagros,
porque con su vista
ya no habrá trabajos.

COPLA 4ª A SOLO

GILA: Claveles parecen
sus hermosos labios,
que púrpura muestran
envuelto en topacios,
y haciendo pucheros
hace mil halagos.

COPLA A DÚO

BATO: Yo lo vi estar riendo.
GILA: Yo lo vi llorando.
BATO: Cállate, embustera.
GILA: Es cierto lo que hablo.
GILA Y BATO: Por más señas,
que vino entre pajas
de trigo copioso
a sembrar el grano.

6.2. *Al cándido velo.* Villancico al Santísimo Sacramento.

ESTRIBILLO

Al cándido velo,
que disfraza patentes finezas
de ocultos misterios,
en su albor se recree
quien adora el incendio.
Y en llamas floridas,
Fénix amante busque su centro.

COPLA 1ª A DÚO

Esa nube de jazmines,
abreviado firmamento
del alba florida copia,
que le sirve al Sol de velo.

COPLA A 4

*Al cándido velo,
Fénix amante busque su centro.*

COPLA 2ª A DÚO

Es el blanco de las vidas,
de los corazones centro,
arpón de los albedríos,
dulce imán de los afectos.

COPLA A 4

*Al cándido velo,
Fénix amante busque su centro.*

COPLA 3ª A DÚO

En su esfera Amor se encubre,
a la fe tan manifiesto,
que no le perciben lince
y le gozan los más ciegos.

COPLA A 4

*Al cándido velo,
Fénix amante busque su centro.*

COPLA 4ª A DÚO

Las potencias avasalla
con tan noble cautiverio,
que es sombra de sus candores
la luz del entendimiento.

COPLA A 4

*Al cándido velo,
Fénix amante busque su centro.*

COPLA 5ª A DÚO

De las flores vibra rayos,
de la nieve arroja incendios,
negándose a los sentidos,
pero no a los sentimientos.

COPLA A 4

*Al cándido velo,
Fénix amante busque su centro.*

COPLA 6ª A DÚO

Ea, amantes generosos,
disparad arpones tiernos
al blanco de nuestras dichas,
pues a tiro se os ha puesto.

COPLA A 4

*Al cándido velo,
Fénix amante busque su centro.*

6.3.Luz de las luces. Tono a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora.

ESTRIBILLO

Luz de la luces,
Flor de las flores,
a quien hoy da matices y rayos
el Sol de los soles.

Si a Reina y Madre
de ángeles y hombres
te destina el que es Rey sin igual
sobre todos los dioses:

oye, Señora, oye.

Pues aunque hoy te concibes,
ya eres y vives,
y no quieras que digan
los pecadores
que hay instante en que vives
y no los oyes.

Oye, Señora, oye.

COPLA 1ª

Ya eres Reina escogida,
Hija y Madre a quien toque.
Por hija de las luces,
ser Madre y hacer días nuestras noches.

COPLA 2ª

Si cuando te concibes
te da estéril consorte
unas solas entrañas,
hoy te da el mundo inmensos corazones.

COPLA 3ª

Pues ya eres mar de gracia,
siendo, porque se engolfe,
cuanto al cielo navegue:
tu concepción, altura, imán y norte.

COPLA 4ª

No comprenderte aquella
deuda del primer hombre,
te hace Madre tan rica,
que nunca podrán ser tus hijos pobres.

COPLA 5ª

La original cadena
de nuestros eslabones
ni un solo instante arrastras,
pero en un solo instante nos la rompes.

COPLA 6ª

Tú eres, pues, la que el cielo
dispone que ambos orbes,
así que te posean,
te confiesen, te aclamen y te adoren.

6.4. *Matizadas flores.* Villancico al Santísimo Sacramento.

ESTRIBILLO

Matizadas flores,
esparcid olores,
pues al Sol debéis
lo que florecéis,

pompa y suavidad,
que es alma brillante
la luz que dilata
con su claridad.

COPLA 1ª A 4

Qué agraciado, qué lucido,
qué brillante y qué galán;
dora el aire y viste el prado
cuando el Sol se ve rayar.

COPLA 2ª A 4

Cada flor es un Narciso
de su hermosa claridad,
que para que se enamoren,
su candor es su cristal.

COPLA 3ª A 4

Maravillas y azucenas
le pretenden retratar,
que es enigma el Sol que adoran
de otro ardor más singular.

COPLA 4ª a 4

Pues el Sol es vuestra vida,
flores bellas adorad
con acentos de fragancias
esa luz que el Ser os da.

6.5. *Si el espíritu divino. Villancico a la Natividad de Nuestro Señor.*

PRIMER TEXTO DEL *CONTRAFACUM*

INTRODUCCIÓN

Si el Espíritu Divino
caminó sobre las aguas,
hoy sobre golfos de fuego
nada el Verbo en pobre barca.

SEGUNDO TEXTO DEL *CONTRAFACUM*

INTRODUCCIÓN

Si el Espíritu Divino
caminó sobre las aguas,
hoy entre nubes de nieve
todo el cielo se disfraza.

ESTRIBILLO

Corta las ondas, vence las llamas,
bajelillo a quien sirven de remos
las débiles pajas.

Corre, vuela, corta las ondas,
vence las llamas, tira, anda.

Pues los aires son flámulas bellas,
pues los mares son líquidas cajas,
pues los aires son ruidosas trompas
con que te hacen los orbes la salva.

Lidia, triunfa, logra, manda.
Oh, pesebre en que todos los hombres
venciendo borrascas,
en lugar de que salgan a tierra,
del cielo se amparan.

ESTRIBILLO

Corta las ondas, vence las llamas,
bajelico a quien sirve de vela
la nieve de nácar.

Corre, vuela, corta las ondas,
vence las llamas, tira anda.

Pues los aires son flámulas bellas,
pues los mares son líquidas cajas,
pues los aires son ruidosas trompas
con que te hacen los orbes la salva.

Lidia, triunfa, logra, manda.
navecilla en que todos los hombres
venciendo borrascas,
en lugar de que salgan a tierra,
del cielo se amparan.

COPLA 1ª A SOLO

Al muelle del mundo, el autor de la vida
llegó en brunida
galera dorada,

que viene a enseñar que su amante grandeza
está en su fineza
y no en su abundancia.

COPLA A 4

Cuando las pompas
tanto le agracian,
es reprenderlas
el escusarlas.

COPLA 2ª A SOLO

Volcanes de fuego navega amoroso,
y el aire dichoso
publica su llama;

pues es esta noche su nítida esfera,
diáfana hoguera
que alumbra y abrasa.

COPLA A 4

Luz a las gentes
que la luz aman,
fuego al que huye
por no mirarla.

COPLA 3ª A SOLO

Las lajas son remos y leves aristas,
a muchas conquistas
su imperio les basta;

pues guían un buque en que tanto se encierra,
del cielo a la tierra
midiendo distancias.

COPLA A 4

Que a las piedades
de un Dios contrastan,
siendo blanduras
las eficacias.

COPLA 4ª A SOLO

Belén es el puerto a que llega esta nave,
y al ver que no cabe,
se está a sus murallas;

que lo que del mundo llenó la codicia,
no admite delicia
que no sea profana.

COPLA A 4

Al bien no saben
Darle posada
Los que de males
Llenan sus almas.

OBRAS DE JOSÉ DE NEBRA

6.6. *Al cielo, al establo. Pastorela.*

Al cielo, al establo,
alada milicia
pastores convoca,
aplausos excita.
A que canten llama,
promueve a que digan:
viva, viva, viva;
viva el Niño, viva.
Y quien ingrato rehusare las voces,
llore el exceso rindiendo la vida.

6.7. *Alarma, discurso.* Villancico al Santísimo Sacramento.

ESTRIBILLO

Alarma, discurso,
batalle la fe,
si a cuatro sentidos
pretende vencer.

Pues a pelear,
pues a combatir;
lidiad, embestid,
pelead y romped.

Que en pausa apacible,
en suave placer,
el discurso lidia
mezclando esta vez
quieto difinid,
ruidoso entender.

*Alarma, discurso,
batalle la fe,
si a cuatro sentidos
pretende vencer.*

COPLA 1ª

Qué importa que a la vista
mire pan esta vez,
si el terso armiño emboza
otro objeto y otro ser.

RESPUESTA

Y así, pues, lidiando
le hace creer.
*Alarma, discurso,
batalle la fe.*

COPLA 2ª

Qué importa que las manos
tocando pan estén,
si es centro de su especie
la constancia y el poder.

RESPUESTA

Y así, pues, en Cristo
le habitan los tres.
*Alarma, discurso,
batalle la fe.*

COPLA 3ª

Qué importa que el olfato
el pan huela tan bien,
si ignora lo que encubre
el color y el parecer.

RESPUESTA

Y así, pues, se engaña
si ignora lo que es.
Alarma, discurso,
batalle la fe.

COPLA 4ª

Qué importa sepa el gusto
que es pan a su entender,
si sólo ese pan sirve
de matiz y de dosel.

RESPUESTA

Y así, pues, de esotros
sigue el comprender.
Alarma, discurso,
batalle la fe.

COPLA 5ª

Informe pedir pueden,
el oído de quien
conocerán los cuatro
el misterio de la ley.

RESPUESTA

Y así, pues, él solo
los puede vencer.
Alarma, discurso,
batalle la fe.

7. TRANSCRIPCIONES

A contarte vengo, Gila

Villancico a Dúo a la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo

José de Torres
[1670 - 1738]

Estribillo
Airoso

Tiple 1
[Bato]

Tiple 2
[Gila]

Acompañamiento a Dúo

A

A con - tar - te ven - go, Gi - la,

6 6 7

7

que vi un her - mo - so pro -
de - cir-te ven - go, Ba - to,

6 5 # # # # #

14

di - gio.
que vi - de un be - llo mi - la - gro.

6

21

Que ha na - ci - do, hoy pa-ra el mun - do,
 Que ha lle - ga - do, hoy al re -

6/5 #

27

oi - ga. Yo pri - me - ro, es for - zo - so
 ba - ño, oi - ga. Yo pri - me - ro, es for -

#

33

de-cla - rar - lo, de - cla - rar - lo, por más se - ñas,
 zo - so de-cla - rar - lo, por más se - ñas,

#

40 [1]

por más se - ñas, que vi - no en-tre pa - jas de tri - go co -
 por más se - ñas, que vi - no en-tre pa - jas de

6/5

[1] La distribución del texto poético, propuesta para esta edición, está encaminada a resolver el siguiente problema de acentuación en la palabra "sembrar" observado en documento original:

de tri - go co - pio - so a sem - brar el gra - no

46

pio - so a sem - brar el gra - no, de tri - go co - pio - so a sem - brar el tri - go co - pio - so a sem - brar el gra - no, de tri - go co - pio - so a sem -

6
5

53

Coplas solas y a dúo

gra - no a sem - brar el gra - no. 1. Yo es - ta - ba en la al - de - a
2. Sus o - jos her - mo - sos

brar el gra - no, el gra - no.

[2] Coplas

6

58

muy bien des - cui - da - do, cuan - do de - re -
son di - vi - nos ra - yos, que ver - tien - do

6 # # #

63

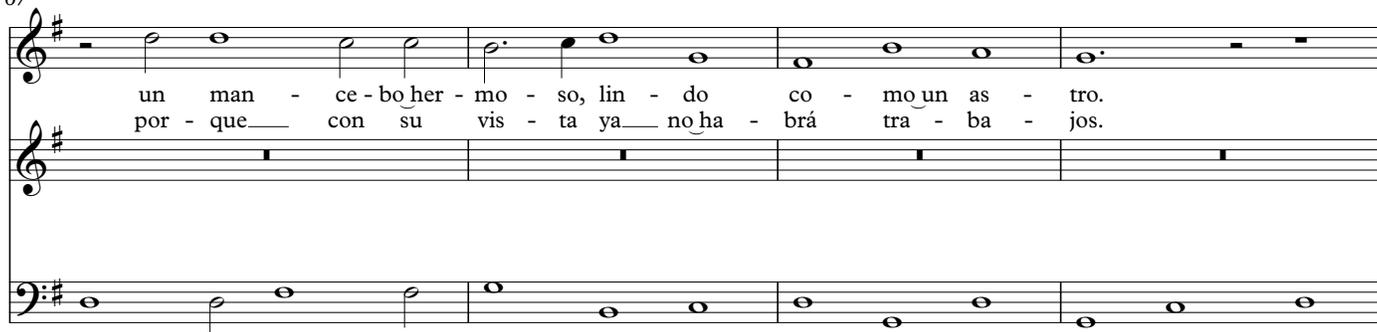
[3]

pen - te vi - de que ha lle - ga - do
per - las pro - me - ten mi - la - gros,

6

[2] Compás 54: En el manuscrito, el primer tiempo de este compás -en la parte del acompañamiento- esta ocupado por dos notas blancas que no están ligadas.
[3] Compás 65: Según lo observado en el manuscrito, el segundo tiempo de este compás debería ser una redonda; no obstante, en esta edición se sugieren valores distintos para favorecer la pronunciación del segundo texto poético.

67



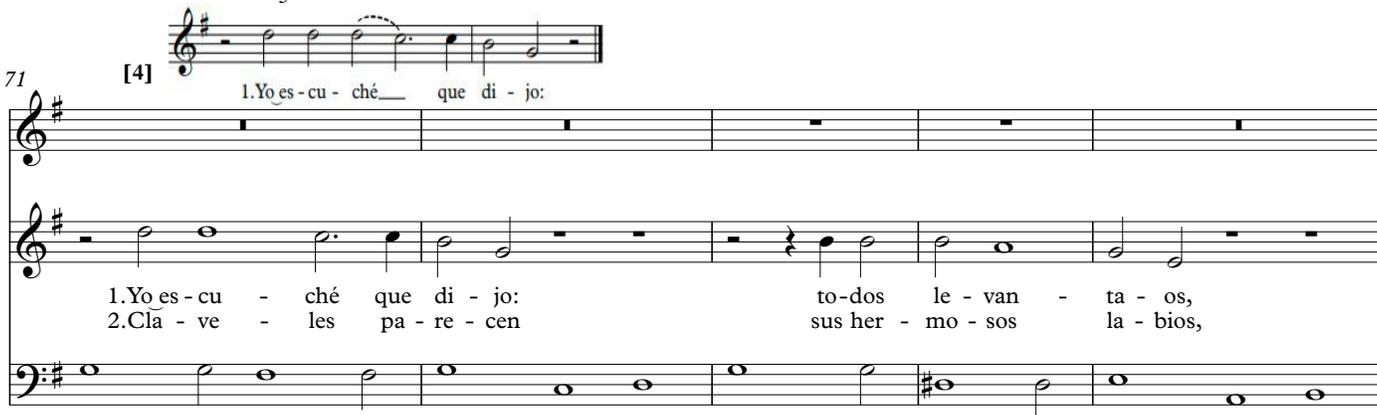
un man - ce - bo her - mo - so, lin - do co - mo un as - tro.
por - que con su vis - ta ya no ha - brá tra - ba - jos.

6
5

6

71

[4]



1. Yo es - cu - ché que di - jo:
2. Clá - ve - les pa - re - cen

1. Yo es - cu - ché que di - jo: to - dos le - van - ta - os,
sus her - mo - sos la - bios,

76



[5]
que en Be - lén te - néis que púr - pu - ra mues - tran la glo - ria y des - en - vuel - to en to -

80



[6]
can - so tra - í - da por un Ni - ño del al - to pa - la - pa - cios,
y ha - cien - do pu - che - ros ha - ce mil ha - la -

[4] Alternativa que favorece la pronunciación del primer texto poético.

[5] Compás 77: Según lo observado en el manuscrito, el segundo tiempo de este compás debería estar ocupado por una redonda; no obstante, en esta edición se sugieren valores distintos para favorecer la pronunciación del segundo texto poético.

[6] Compás 81: Según lo observado en el manuscrito, el segundo tiempo de este compás debería estar ocupado por una redonda; no obstante, en esta edición se sugieren valores distintos para favorecer la pronunciación del primer texto poético.

84

Ca-lla, dor - mi - lo - na; yo ya
Yo lo vi es - tar rien - do. Cá-lla -

cio.
gos. Ca-lla, flo - jo - na - zo;
Yo lo vi llo - ran - do.

♯ 6

90

vi - de al Ni - ño. Por más se - ñas, que
te, em - bus - te - ra. [7] ya fui a vi - si - tar - lo. Por más se - ñas, que
Es cier - to lo que ha - blo.

♯

97

vi - no en - tre pa - jas de tri - go co - pio - so a sem - brar el gra - no,
vi - no en - tre pa - jas de tri - go co - pio - so a sem - brar el

6 6 ♯

104

de tri - go co - pio - so a sem - brar el gra - no a sem - brar el gra - no.
gra - no, de tri - go co - pio - so a sem - brar el gra - no, el gra - no.

♯ 6 5

[7] Compás 92: Según lo observado en el manuscrito, el segundo tiempo de este compás debería ser una redonda; no obstante, en esta edición se sugieren valores distintos para favorecer la pronunciación del segundo texto poético.

Al cándido velo
Villancico al Santísimo
A 4. Con violines y trompas
Ad Libitum

[José de] Torres
[1670 - 1738]

Estribillo

Violín 1

Violín 2

Trompas 1 y 2

Acompañamiento Continuo

6 6 6 6 6



8

6 6 6 4 3 6 6 5

17

Dúo

Tiple 1

Al cán-di-do ve - lo, que dis - fra - za pa - ten - tes fi - ne - zas de o

Tiple 2

Al cán-di-do ve - lo, que dis - fra - za pa - ten - tes fi - ne - zas,

Alto

Al cán-di-do ve - lo,

Tenor

Al cán-di-do ve - lo,

Piano introduction in G minor, measures 1-6. The music features a treble and bass staff with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes.

Piano accompaniment, measures 7-12. The bass staff continues with rhythmic accompaniment, primarily using eighth and sixteenth notes.

Vocal line, measures 1-6. The melody is in G minor, with lyrics: cul-tos mis - te - rios, de o-cul - tos mis te - rios mis - te - rios.

Vocal line, measures 7-12. The melody continues with lyrics: que dis - fra - za pa - ten-tes fi - ne - zas de o-cul - tos mis - te - rios.

Vocal line, measures 13-18. The melody continues with lyrics: que dis - fra - za pa - ten-tes fi - ne - zas de o-cul - tos mis - te - rios.

Vocal line, measures 19-24. The melody continues with lyrics: que dis - fra - za pa - ten-tes fi - ne - zas de o-cul - tos mis - te - rios.

Piano accompaniment, measures 25-30. The bass staff concludes the passage with a final chord and a fermata.

Al cán-di-do ve-lo, que dis

Al cán-di-do ve-lo, que dis -

Al cán-di-do ve-lo, que dis - fra - za pa - ten - tes fi - ne - zas, que dis

Al cán-di-do ve-lo, que dis - fra - za pa - ten - tes fi - ne - zas, que dis

40

fra - za pa - ten - tes fi - ne - zas de o - cul - tos mis - te - rios. Al

fra - za pa - ten - tes fi - ne - zas de o - cul - tos mis - te - rios. Al

fra - za pa - ten - tes fi - ne - zas de o - cul - tos mis - te - rios. Al

fra - za pa - ten - tes fi - ne - zas de o - cul - tos mis - te - rios. Al

b b b b 4 # #

cán-di-do ve - lo, en su n - bor se re - cree quien

cán-di-do ve - lo, en su al - bor se re - cree_

cán-di-do ve - lo, en su al - bor se re - cree_

cán-di-do ve - lo, en su al - bor se re - cree_ quien

— a - do-ra el in - cen - dio, el in - cen - dio. Y en

Dúo

quien — a - do - ra el in - cen - dio. Y en

quien — a - do - ra el in - cen - dio. Y en

— a - do-ra el in - cen - dio, el in - cen - dio. Y en

lla-mas flo - ri - das, Fé-nix a - man- te, bus - que su cen- tro. Y en

lla-mas flo - ri - das, Fé-nix a - man- te, bus - que su cen- tro. Y en

lla-mas flo - ri - das, Fé-nix a - man- te, bus - que su cen- tro,

lla-mas flo - ri - das, Fé-nix a - man- te, bus - que su cen- tro,

6 7^b 7 # #

lla-mas flo - ri - das,

bus-que su cen - tro,

lla-mas flo - ri - das,

bus-que su cen - tro,

bus-que su cen - tro,

bus-que su

bus-que su cen - tro,

bus que su

7b

4

4

b

6

bus-que su cen- tro, bus que su cen-tro, bus-que su cen - tro.

bus que su cen tro, bus-que su cen - tro.

cen- tro, bus que su cen tro, bus - que su cen - tro.

cen- tro, bus que su cen tro, bus-que su cen - tro.

Seis coplas a dúo y a 4.

1. E - sa nu - be de jaz -
2. Es el blan - co de las
3. En su es - fe - ra A - mor se en -
4. Las po - ten - cias a - va -
5. De las flo - res vi - bra
6. E - a a - man - tes ge - ne -

1. E - sa nu - be de jaz -
2. Es el blan - co de las
3. En su es - fe - ra A - mor se en -
4. Las po - ten - cias a - va -
5. De las flo - res vi - bra
6. E - a a - man - tes ge - ne -

mi - nes,
vi - das,
cu - bre,
sa - lla
ra - yos,
ro - sos,

del al - ba flo - ri - da
ar - pón de los al - be -
que no le per - ci - ben
que es som - bra de sus can -
ne - gán - do - se a los sen -
al blan - co de nues - tras

1. a - bre - via - do fir - ma - men - to
2. de los co - ra - zo - nes cen - tro,
3. a la fe tan ma - ni - fies - to,
4. con tan no - ble cau - ti - be - rio,
5. de la nie - ve a - rro - ja in - cen - dios,
6. dis - pa - rad ar - po - nes tier - nos

1. a - bre - via - do fir - ma - men - to
2. de los co - ra - zo - nes cen - tro,
3. a la fe tan ma - ni - fies - to,
4. con - tra no - ble cau - ti - ve - rio,
5. de la nie - ve a - rro - ja in - cen - dios,
6. dis - pa - rad ar - po - nes tier - nos

mi - nes,
vi - das,
cu - bre,
sa - lla
ra - yos,
ro - sos,

del al - ba flo - ri - da
ar - pón de los al - be -
que no le per - ci - ben
que es som - bra de sus can -
ne - gán - do - se a los sen -
al blan - co de nues - tras

co - pia, que le sir - ve al sol de ve - lo, que le *sir - ve al sol de*
 drí - os, dul - ce i - mán de los a - fec - tos, dul - ce i - mán de los a -
 lin - ces y le go - zan los más cie - gos, y le go - zan los más
 do - res la luz del en - ten - di - mien - to, la luz del en - ten - di -
 ti - dos, pe - ro no a los sen - ti - mien - tos, pe - ro no a los sen - ti -
 di - chas, pues a ti - ro se os ha pues - to, pues a ti - ro se os ha

que le sir - ve al sol de ve - lo, que le *sir - ve al sol de*
 dul - ce i - mán de los a - fec - tos, dul - ce i - mán de los a -
 y le go - zan los más cie - gos, y le go - zan los más
 la luz del en - ten - di - mien - to, la luz del en - ten - di -
 pe - ro no a los sen - ti - mien - tos, pe - ro no a los sen - ti -
 pues a ti - ro se os ha pues - to, pues a ti - ro se os ha

que le sir - ve al sol de ve - lo, que le *sir - ve al sol de*
 dul - ce i - mán de los a - fec - tos, dul - ce i - mán de los a -
 y le go - zan los más cie - gos, y le go - zan los más
 la luz del en - ten - di - mien - to, la luz del en - ten - di -
 pe - ro no a los sen - ti - mien - tos, pe - ro no a los sen - ti -
 pues a ti - ro se os ha pues - to, pues a ti - ro se os ha

co - pia, que le sir - ve al sol de ve - lo, que le *sir - ve al sol de*
 drí - os, dul - ce i - mán de los a - fec - tos, dul - ce i - mán de los a -
 lin - ces y le go - zan los más cie - gos, y le go - zan los más
 do - res la luz del en - ten - di - mien - to, la luz del en - ten - di -
 ti - dos, pe - ro no a los sen - ti - mien - tos, pe - ro no a los sen - ti -
 di - chas, pues a ti - ro se os ha pues - to, pues a ti - ro se os ha

ve - lo, que le sir - ve al sol de ve - lo.
 fec - tos, dul - ce i - mán de los a - fec - tos.
 cie - gos, y le go - zan los más - cie - gos.
 mien - to, la luz del en - ten - di - mien - to.
 mien - tos, pe - ro no a los sen - ti - mien - tos.
 pues - to, pues a ti - ro se os ha pues - to.

ve - lo, que le sir - ve al sol de ve - lo.
 fec - tos, dul - ce i - mán de los a - fec - tos.
 cie - gos, y le go - zan los más cie - gos.
 mien - to, la luz del en - ten - di - mien - to.
 mien - tos, pe - ro no a los sen - ti - mien - tos.
 pues - to, pues a ti - ro se os ha pues - to.

ve - lo, que le sir - ve al sol de ve - lo.
 fec - tos, dul - ce i - mán de los a - fec - tos.
 cie - gos, y le go - zan los más cie - gos.
 mien - to, la luz del en - ten - di - mien - to.
 mien - tos, pe - ro no a los sen - ti - mien - tos.
 pues - to, pues a ti - ro se os ha pues - to.

ve - lo, que le sir - ve al sol de ve - lo.
 fec - tos, y le go - zan los a - fec - tos.
 cie - gos, y le go - zan los más cie - gos.
 mien - to, la luz del en - ten - di - mien - to.
 mien - tos, pe - ro no a los sen - ti - mien - tos.
 pues - to, pues a ti - ro se os ha pues - to.

Al cán-di-do ve - lo, Fé - nix a - man - te, bus-que su cen - tro,

Al cán-di-do ve - lo, Fé - nix a - man - te, bus-que su cen - tro,

Al cán-di-do ve - lo, Fé - nix a - man - te, bus-que su cen - tro,

Al cán-di-do ve - lo, Fé - nix a - man - te, bus-que su cen - tro,

bus que *su cen tro*, bus - que su cen - tro.

bus - que su cen - tro.

bus - que, su cen - tro.

bus - que su cen - tro.

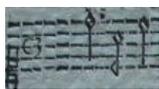
Luz de las luces

Tonada de Nuestra Señora de la Concepción

José de Torres
[1670 - 1738]

Estribillo

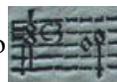
[Tiple]



Luz de las lu - ces, Flor de las flo - res,

Acompañamiento Estribillo

Acompañamiento



6

a quien hoy da ma - ti - ces y ra - yos el Sol de los

11

so - les. Luz de las lu - ces, Flor de las flo - res,

16

a quien hoy da ma - ti - ces y ra - yos el Sol de los

22

so - les. Si a Rei - na y Ma - dre de án - ge - les y

25

hom - bres, te des - ti - na el que es Rey sin i - gual so - bre

29

to - dos los dio - ses: o - ye,

32

o - ye, Se - ño - ra, o - ye.

36

Pues aun que hoy te con - ci - bes, ya e - res y vi - ves,

[1] Compás 33: En la fuente original no está el silencio, pero se agregó por concordancia con el pasaje del compás 59.

40

y no quie - ras que di - gan los pe - ca - do - res

44

que hay ins - tan - te en que vi - ves y no los o -

49

yes; que hay ins - tan - te en que vi - ves, que hay ins -

54

tan - te en que vi - ves y no los o -

58

yes. O - ye, o - ye,

61

Se - ño - ra, o - - - ye;

64

o - ye, o - ye, Se - ño - ra,

67

Coplas

o - ye.

1. Ya e - res Rei - na es - co - gi - da, Hi - ja y
2. Si cuan - do te con - ci - bes te da es -
3. Pues ya e - res mar de gra - cia, sien - do, por -
4. No com - prehen - der - te a - que - lla deu - da
5. La o - ri - gi - nal ca - de - na de nues -
6. Tú e - res, pues, la que el cie - lo dis - po -

6 5

71

Ma - dre a quien to - que. Por hi - ja de las
 te - ril con - sor - te u - nas so - las en -
 que se en - gol - fe, cuan - to al cie - lo na -
 del pri - mer hom - bre, te ha - ce Ma - dre
 tros es - la - bo - nes ni un so - lo ins tan - te a -
 ne que am - bos or - bes, a - sí que te po -

6

74

lu - ces, ser Ma - dre y ha - cer dí - as nues - tras no -
 tra - ñas, hoy te da el mun - do in - men - sos co - ra - zo -
 ve - gue: tu con - cep - ción, al - tu - ra, i - mán y nor -
 tan ri - ca, que nun - ca po - drán ser tus hi - jos po -
 rras - tras, pe - ro en un so - lo ins - tan - te nos las rom -
 se - an, te con - fie - sen, te a - cla - men y te a - do -

77

ches;
 nes;
 te;
 bres;
 pes;
 ren;
 por hi - ja de las
 u - nas so - las en -
 cuan - to al cie - lo na -
 te ha - ce Ma - dre
 ni un so - lo ins - tan - te a -
 sí que te po -

79

lu - ces, ser Ma - dre y ha - cer dí - as nues - tras no - ches.
 tra - ñas, hoy te da el mun - do in - men - sos co - ra - zo - nes.
 ve - gue: tu con - cep - ción, al - tu - ra, i - mán y nor - te.
 tan ri - ca, que nun - ca po - drán ser tus hi - jos po - bres.
 rras - tras, pe - ro en un so - lo ins - tan - te nos las rom - pes.
 se - an, te con - fie - sen, te a - cla - men y te a - do - ren.

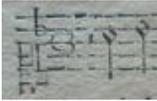
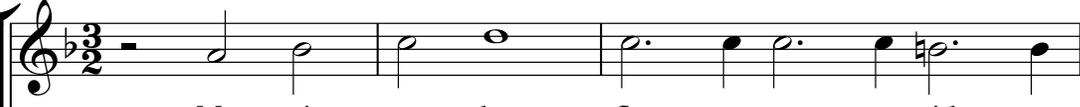
Matizadas flores

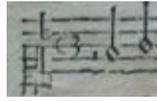
Cuatro al Santísimo

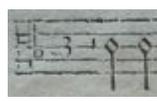
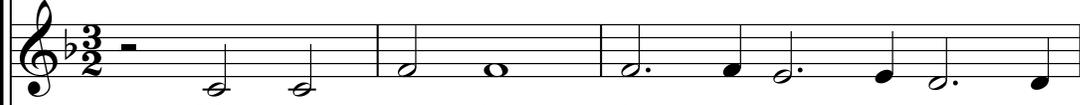
José de Torres

[1670 - 1738]

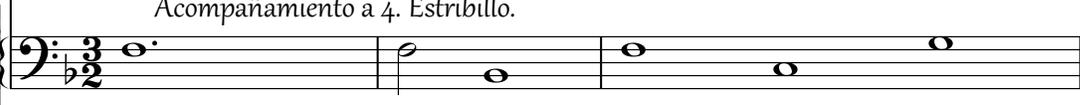
Estribillo a 4.

[Tiple 1]  
Ma - ti - za - das flo - res, es - par-cid o -

[Tiple 2]  
Ma - ti - za - das flo - res, es - par-cid o -

[Alto]  
Ma - ti - za - das flo - res, es - par-cid o -

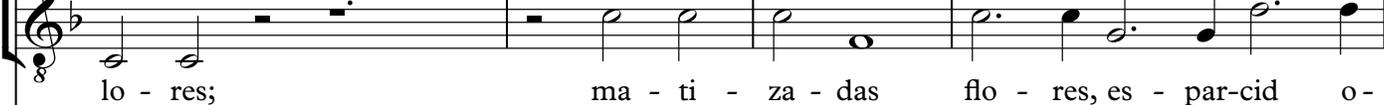
[Tenor]  
Ma - ti - za - das flo - res, es - par-cid o -

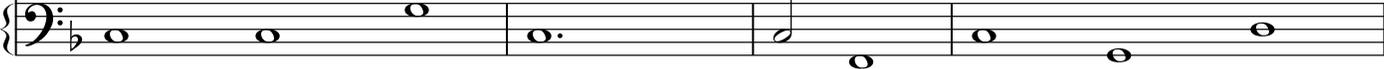
Acompañamiento a 4. Estribillo.  

4 
lo - res; ma - ti - za - das flo - res es - par-cid o -


lo - res; ma - ti - za - das flo - res, es - par-cid o -


lo - res; ma - ti - za - das flo - res, es - par-cid o -


lo - res; ma - ti - za - das flo - res, es - par-cid o -



8

lo - res, pues al sol de - beis lo que flo - re -

lo - res, pues al sol de - beis lo que flo - re -

lo - res, pues al sol de - beis lo que flo - re -

lo - res, pues al sol de - beis lo que flo - re -

13

ceis, pom-pa y sua - vi - dad; pues al sol de -

ceis, pom-pa y sua - vi - dad; pues al sol de -

ceis, pom-pa y sua - vi - dad; pues al sol de -

ceis, pom-pa y sua - vi - dad; pues al sol de -

[1]

[1] Compás 14: En la fuente original el bajo continuo tiene un ritmo distinto al de la presente edición. La modificación fue realizada para que hubiera concordancia con los motivos rítmicos que presenta la obra antes y después del punto señalado.

17

beis lo que flo - re - ceis, pom - pa y sua - vi - dad.

beis lo que flo - re - ceis, pom - pa y sua - vi - dad.

beis lo que flo - re - ceis, pom - pa y sua - vi - dad.

beis lo que flo - re - ceis, pom - pa y sua - vi - dad.

21

Que es al - ma bri - llan - te, al - ma bri -

Que es al - ma bri -

[2]

[2] Compás 23: La fuente original está rota, por lo que el bajo continuo ha sido reconstruido en la presente edición.

llan - te, es bri - llan - te la
 que es al - ma bri - llan - te la
 Que es al - ma bri - llan - te, al - ma bri - llan - te, la
 llan - te, al - ma bri - llan - te, al - ma bri - llan - te la

luz que di - la - ta con su cla - ri - dad; la luz que di -
 luz que di - la - ta con su cla - ri - dad; la luz que di -
 luz que di - la - ta con su cla - ri - dad; la luz que di -
 luz que di - la - ta con su cla - ri - dad; la luz que di - [3]
 luz que di - la - ta con su cla - ri - dad; la luz que di -

[3] Compás 31 (último tiempo) y compás 32 (primer tiempo): La fuente original está rota, por lo que el Tenor ha sido reconstruido en la presente edición.

32

la - ta, la luz que di - la - ta, la luz que di - la - ta con

la - ta, la luz que di - la - ta, la luz que di - la - ta con

la - ta, la luz que di - la - ta, la luz que di - la - ta con

la - ta, la luz que di - la - ta, la luz que di - la - ta con

35

su cla - ri - dad; la luz que di - la - ta con su cla - ri - dad.

su cla - ri - dad; la luz que di - la - ta con su cla - ri - dad.

su cla - ri - dad; la luz que di - la - ta con su cla - ri - dad.

su cla - ri - dad; la luz que di - la - ta con su cla - ri - dad.

6



1. Qué a - gra - cia - do, qué lu - ci - do,
 2. Ca - da flor es un nar - ci - so
 3. Ma - ra - vi - llas ya - zu - ce - nas
 4. En do - ra - dos tor - na - so - les
 5. Pues el sol es vues - tra vi - da,



1. Qué a - gra - cia - do, qué lu - ci - do,
 2. Ca - da flor es un nar - ci - so
 3. Ma - ra - vi - llas ya - zu - ce - nas
 4. En do - ra - dos tor - na - so - les
 5. Pues el sol es vues - tra vi - da,



1. Qué a - gra - cia - do, qué lu - ci - do,
 2. Ca - da flor es un nar - ci - so
 3. Ma - ra - vi - llas ya - zu - ce - nas
 4. En do - ra - dos tor - na - so - les
 5. Pues el sol es vues - tra vi - da,



1. Qué a - gra - cia - do, qué lu - ci - do,
 2. Ca - da flor es un nar - ci - so
 3. Ma - ra - vi - llas ya - zu - ce - nas
 4. En do - ra - dos tor - na - so - les
 5. Pues el sol es vues - tra vi - da,

Coplas a 4.



qué bri - llan - te y qué ga - lán, qué ga -
 de su her - mo - sa cla - ri - dad, cla - ri -
 le pre - ten - den re - tra - tar, re - tra -
 de la nie - ve y el co - ral, y el co -
 flo - res be - llas a - do - rad, a - do -

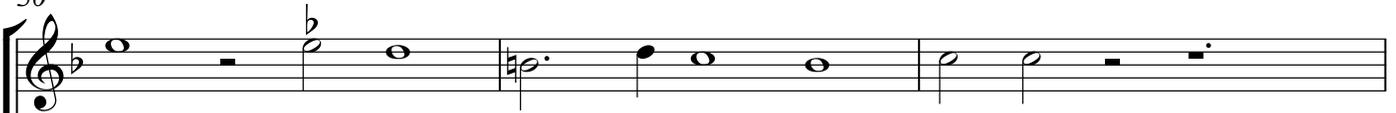
[4]

qué bri - llan - te y qué ga - lan, qué ga -
 de su her - mo - sa cla - ri - dad, cla - ri -
 le pre - ten - den re - tra - tar, re - tra -
 de la nie - ve y el co - ral, y el co -
 flo - res be - llas a - do - rad, a - do -

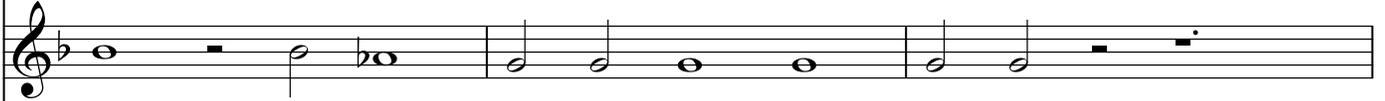
qué bri - llan - te y qué ga - lán, qué ga -
 de su her - mo - sa cla - ri - dad, cla - ri -
 le pre - ten - den re - tra - tar, re - tra -
 de la nie - ve y el co - ral, y el co -
 flo - res be - llas a - do - rad, a - do -

qué bri - llan - te y qué ga - lán, qué ga -
 de su her - mo - sa cla - ri - dad, cla - ri -
 le pre - ten - den re - tra - tar, re - tra -
 de la nie - ve y el co - ral, y el co -
 flo - res be - llas a - do - rad, a - do -

[4] Compás 46: La última nota del tiple segundo es Si en la fuente original.



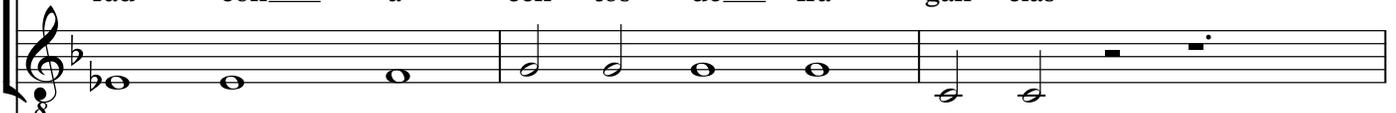
lán; do - ra el ai - re y vis - te el pra - do
 dad, que pa - ra que se en - a - mo - ren,
 tar, que es e - nig - ma el sol que a - do - ran
 ral, for - ma un ve - lo que re - ca - ta
 rad con a - cen - tos de fra - gan - cias



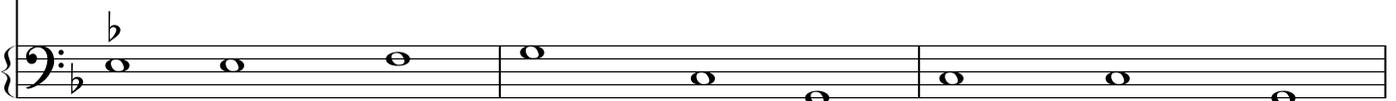
lán; do - ra el ai - re y vis - te el pra - do
 dad, que pa - ra que se en - a - mo - ren,
 tar, que es e - nig - ma el sol que a - do - ran
 ral, for - ma un ve - lo que re - ca - ta
 rad con a - cen - tos de fra - gan - cias



lán; do - ra el ai - re y vis - te el pra - do
 dad, que pa - ra que se en - a - mo - ren,
 tar, que es e - nig - ma el sol que a - do - ran
 ral, for - ma un ve - lo que re - ca - ta
 rad con a - cen - tos de fra - gan - cias



lán; do - ra el ai - re y vis - te el pra - do
 dad, que pa - ra que se en - a - mo - ren,
 tar, que es e - nig - ma el sol que a - do - ran
 ral, for - ma un ve - lo que re - ca - ta
 rad con a - cen - tos de fra - gan - cias



b

b

cuan - do el sol se ve ra -
 su can - dor es su cris -
 de o - tro ar - dor más sin - gu -
 u - na in - men - sa ma - ges -
 e - sa luz que el ser os

cuan - do el sol se ve ra -
 su can - dor es su cris -
 de o - tro ar - dor más sin - gu -
 u - na in - men - sa ma - ges -
 e - sa luz que el ser os

yar, _____ sol se ve ra - yar.
 tal, _____ es _____ su cris - tal.
 lar, _____ más _____ sin - gu - lar.
 tad, _____ ma - ges - tad.
 da, _____ luz que el ser os da.

cuan - do el sol se ve ra - yar.
 su can - dor es su cris - tal.
 de o - tro ar - dor más sin - gu - lar.
 u - na in - men - sa ma - ges - tad.
 e - sa luz que el ser os da.

cuan - do el sol se ve ra - yar.
 su can - dor es su cris - tal.
 de o - tro ar - dor más sin - gu - lar.
 u - na in - men - sa ma - ges - tad.
 e - sa luz que el ser os da.

yar, _____ sol se ve ra - yar.
 tal, _____ es _____ su cris - tal.
 lar, _____ más _____ sin - gu - lar.
 tad, _____ ma - ges - tad.
 da, _____ luz que el ser os da.

[5] Compás 57: Las ligaduras de Tiple 1 y Tenor no existen en la fuente original. Se han colocado en la presente edición por el acomodo sugerido de las coplas 2 y 3.

Si el espíritu divino
 Villancico 1. de Navidad de 1739
 San Joaquín

[José de Torres]
 [1670 - 1738]

Introducción a 4

Despacio
 [1]

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features five staves: Tiple 1, Tiple 2, Alto, Tenor, and [Acompañamiento]. The lyrics are: "Si el es - pí - - ri - tu di - vi - no ca - mi -". The Tiple 1 and Tenor parts have a long note on the first measure, while the Tiple 2 and Alto parts have a more active melodic line. The [Acompañamiento] part is a simple bass line.

[1] Compás 1-24: El segundo texto de la introducción está escrito debajo de la línea del bajo continuo en la fuente original (solo los fragmentos en los que no coincide con el primer texto).

6 [2]

nó sobre las a - guas, hoy so - bre gol - -
hoy en - tre nu - -

- nó sobre las a - guas, hoy so - bre gol - -
hoy en - tre nu - -

- nó sobre las a - guas, hoy so - bre gol - -
hoy en - tre nu - -

nó sobre las a - guas, hoy so - bre gol - -
hoy en - tre nu - -



11

- fos de fue - go na-da el Ver - - - -
- bes de nie - ve to-do_el cie - - - -

- fos de fue - go na-da el Ver - - - -
- bes de nie - ve to-do_el cie - - - -

- fos de fue - go na-da el Ver - - - -
- bes de nie - ve to-do_el cie - - - -

- fos de fue - go na-da el Ver - - - -
- bes de nie - ve to-do_el cie - - - -

[2] Compás 8: La parte de Tiple 1 está borrada en la fuente original.

- bo en po - bre bar - ca;
- lo se dis - fra - za;

Eco

- bo en po - bre bar - ca;
- lo se dis - fra - za;

Eco

- bo en po - bre bar - ca;
- lo se dis - fra - za;

Eco

- bo en po - bre bar - ca;
- lo se dis - fra - za;

[3]

Eco

na-da el Ver - - bo en po - bre bar - ca.
to-do_el cie - - lo se dis-fra - za.

Eco

na-da el Ver - - - - - bo en po - bre bar - ca.
to-do_el cie - - - - - lo se dis - fra - za.

Eco

na-da el Ver - - - - - bo en po - bre bar - ca.
to-do_el cie - *Eco* - - - - - lo se dis-fra - za.

na-da el Ve - - - - - bo en po - bre bar - ca.
to-do_el cie - - - - - lo se dis-fra - za.

[3] Compás 19 (Bajo continuo): Se sugiere Fa natural por el sentido de bordadura que tiene este motivo, el mismo que ha sonado con anterioridad en las voces.

25 Estribillo

Oboe/
Clarín

Violín 1

Violín 2

[CORO 1]

Tiple 1

Tiple 2

Alto

Tenor

[CORO 2]

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Acomp

Detailed description: This is a musical score for a chorus section titled 'Estribillo' starting at measure 25. The score is written for a full orchestra and choir. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The instruments and voices are arranged in a standard orchestral layout. The Oboe/Clarinet part is mostly rests. The Violin 1 and 2 parts play a rhythmic melody of eighth notes. The Coro 1 and Coro 2 parts are currently silent, indicated by rests. The Accompaniment part plays a steady eighth-note bass line.

The image shows a musical score for measures 31 to 35. The score is written on 11 staves. The top two staves contain musical notation for measures 31-35. The middle six staves are empty, indicating that the original notation for the oboe part in measures 32 and 33 was removed. The bottom staff contains musical notation for measures 31-35. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

[4] Compás 35: Segundo y tercer tiempo de la línea del oboe estan borrados en la fuente original.

Cor-ta las on-das, ven-ce las lla-mas, cor-ta las

Cor-ta las on-das, ven-ce las lla - mas, cor-ta las

Cor-ta las on-das, ven-ce las lla - mas, cor-ta las

Cor-ta las on-das, ven-ce las lla-mas, cor-ta las

Cor-ta, ven-ce, cor-ta las on-das,

Cor-ta, ven-ce, cor-ta las on-das,

Cor-ta, ven-ce, cor-ta las on-das,

Cor-ta, ven-ce, cor-ta-las on-das,

on - das, cor - ta_ las_ on - das,
on - das, ven - ce las lla - mas, cor - ta_ las_ on - das,
on - das, ven - ce las lla - mas, ven - ce_ las_
on - das, ven - ce_ las_ lla - mas, ven - ce_ las_ lla - mas,
ven - ce_ las_ lla - mas, cor - ta, ven - ce,
ven - ce las lla - mas, cor - ta, ven - ce,
ven - ce las lla - mas, cor - ta, ven - ce,
ven - ce_ las_ lla - mas, cor - ta, ven - ce,

ven - ce - las - lla - - - mas, ba - je - li - llo, ba - je -
 ven - ce - las - lla - - - mas, ba - je - li - llo, ba - je -
 lla - mas, lla - mas, las lla - mas, ba - je - li - llo, ba - je -
 ven - ce - las - lla - mas, las lla - mas, ba - je - li - llo, ba - je -
 ven - ce - las - lla - mas las - lla - mas, ba - je - li - llo,
 ven - ce - las lla - mas las lla - mas, ba - je - li - llo,
 ven - ce - las lla - mas las lla - mas, ba - je - li - llo,
 ven - ce - las lla - - - mas, ba - je - li - llo,

li - llo a quien sir - ven de re - mos las dé - bi - les pa -
sir - ve de ve - la la nie - ve de na -

li - llo a quien sir - ven de re - mos las dé - bi - les pa -
sir - ve de ve - la la nie - ve de na -

li - llo a quien sir - ven de re - mos las dé - bi - les pa -
sir - ve de ve - la la nie - ve de na -

li - llo a quien sir - ven de re - mos las dé - bi - les pa -
sir - ve de ve - la la nie - ve de na -

co - rre, vue - la,

co - rre, vue - la,

co - rre, vue - la,

co - rre vue - la

[5] En la fuente original hace falta un compás entero de silencio en la línea del oboe.

- jas; ba - je - li - llo a quien sir - ven de re - mo las
 - car; ve - la la

- jas; ba - je - li - llo a quien sir - ven de re - mo las
 - car; ve - la la

- jas; ba - je - li - llo a quien sir - ven de re - mo las
 - car; ve - la la

- jas; ba - je - li - llo,
 - car;

ba-je - li - llo,
 ba-je - li - llo,
 ba-je - li - llo,
 ba-je - li - llo,

dé - bi - les pa - jas. Co - rre, vue - la,
nie - ve de na - car.

dé - bi - les pa - jas. Co - rre, vue - la,
nie - ve de na - car.

de - bi - les pa - jas. Co - rre, vue - la,
nie - ve de na - car.

dé - bi - les pa - jas. Co - rre, vue - la,
nie - ve de na - car.

ti - ra, an - da, ti - ra,
ti - ra, an - da, ti - ra,
ti - ra, an - da, ti - ra,
ti - ra, an - da, ti - ra,

cor - ta las on - das, ven - ce las lla - mas, co - rre, vue - la,
 cor - ta_ las_ on - das, ven - ce_ las_ lla - mas, co - rre,
 cor - ta las on - das, ven - ce las lla - mas, co - rre,
 cor - ta_ las_ on - das, ven - ce_ las_ lla - mas, co - rre,
 an - da, cor - ta_ las_ on - das, ven - ce las lla - mas, co - rre,
 an - da, cor - ta las on - das, ven - ce_ las_ lla - mas, co - rre,
 an - da, cor - ta las on - das, ven - ce las lla - mas, co - rre,
 an - da, cor - ta_ las_ on - das, ven - ce_ las_ lla - mas, co - rre,

ti - ra, ti - ra, co - rre, vue - la,
vue - la, ti - ra, an - da, co - rre, vue - la,
ti - ra, an - da, co - rre, vue - la,
ti - ra, co - rre, vue - la,
vue - la, an - da, co - rre, vue - la,
vue - la, an - da, co - rre, vue - la,
vue - la, an - da, co - rre, vue - la,
vue - la, an - da, co - rre, vue - la,

[6]

[6] Compás 83: El primer tiempo del Alto del coro inferior es Fa en la fuente original.

ti - ra, an - da,

ti - ra, an-da.

ti - ra, an-da. Pues los ai - res son flá - mu - las

ti - ra, an-da. Pues los ai - res son flá - mu - las

ti - ra, an-da.

Eco

The musical score for page 100 consists of several staves. At the top, there is a piano accompaniment section with two staves (treble and bass clef) in a key signature of two sharps (F# and C#). The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Below the piano part, there are four vocal staves, each with lyrics underneath. The lyrics are: "ca - jas, pues los ai - res son rui - do - sas". The first two vocal staves have lyrics on the first and second lines, while the last two have lyrics on the first line. The music is written in a key signature of two sharps and a common time signature.

The musical score for page 106 consists of several staves. At the top, there are two staves of piano accompaniment. Below them are four vocal staves, each with lyrics underneath. The lyrics are: "trom - pas con que te ha-cen los or - bes la". The vocal parts are arranged in a four-part setting. Below the vocal staves are three more staves, likely for a trombone or trumpet part, with lyrics "trom - pas,". At the bottom of the page is a single bass staff with a melodic line.

sal - va. lo - gra, man - da, lo - gra,
 sal - va. Li - dia, trium - fa, lo - gra,
 sal - va. li - dia, li - dia, lo - gra,
 sal - va. li - dia, lo - gra,
 Sal - vas. trium - fa, lo - gra,
 Sal - vas. trium - fa,
 Sal - vas. trium - fa,
 Sal - vas. trium - fa,

oh, pe - se-bre en que to-dos los hom-bres ven-cien-do bo-
na-ve - ci-lla en que en que #

oh, pe - se-bre en que to-dos los hom-bres ven-cien-do bo-
na-ve - ci-lla en que

oh, pe - se-bre en que to-dos los hom-bres ven-cien-do bo-
na - ve - ci-lla en que

oh, pe - se bre en q[ue] to-dos los hom-bres ven-cien-do bo-
na-ve - ci-lla en q[ue]

man - da. Oh,
man - da. Oh,
man - da. Oh,
man - da. Oh,

rras-cas, en lu - gar de que sal-gan a tie-rra, del cie - - -

rras-cas, en lu - gar de que sal-gan a tie-rra, del cie - lo se am-

rras-cas, en lu - gar de que sal-gan a tie-rra, del cie - lo se am-

rras-cas, en lu - gar de que sal-gan a tie-rra, del cie - lo se am-

en lu - gar del cie - lo

-lo se am - pa - ran, del cie -
 pa - ran, se am - pa -
 pa - ran, se am - pa -
 pa - ran, se am - pa -

[7]

cie - lo
 del cie - lo
 del cie - lo
 del cie - lo

[7] Compás 132: En la fuente original no hay nota alguna en la línea de Tiple del coro inferior.

lo, del cie - lo — se am - pa - ran.

ran, del cie - lo — se am - pa - ran.

ran, del cie - lo — se am - pa - ran.

ran, del cie - lo — se am - pa - ran.

del cie - lo — se am - pa - ra.

del cie - lo — se am - pa - ra.

del cie - lo — se am - pa - ra.

del cie - lo — se am - pa - ra.

Coplas a solo
Despacio

The first system of music consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, and a piano accompaniment. The treble clef part has six measures of whole rests. The piano accompaniment starts with a whole rest in the first measure, followed by eighth and quarter notes in the subsequent measures.

[Cada voz canta una copla a solo (orden: Tiple 1, Tenor, Tiple 2, Alto)
alternando con las coplas a 4]

The second system of music consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, and a piano accompaniment. The treble clef part has four staves of music, each with a line of lyrics underneath. The piano accompaniment continues with eighth and quarter notes.

1. Al mue-lle del mun-do, el au - tor de la vi-da lle-gó en bru

3. Las la - jas son re - mos y le - ves a - ris-tas, a mu-chas con

4. Be - lén es el puer-to a que lle-ga es - ta na-ve, y al ver que no

2. Vol - ca-nes de fue - go na - ve-ga a - mo - ro - so, y el ai - re di-

ni - da ga - le - ra do - ra - da, ga - le - ra di - ra - da,

quis - tas su im - pe - rio les bas - ta, su im - pe - rio les bas - ta;

ca - be, se es - tá a sus mu - ra - llas, se es - tá a sus mu - ra - llas;

cho - so pu - bli - ca su lla - ma, pu - bli - ca su lla - ma;

[8]

[8] El compás 149 del bajo continuo esta duplicado en la fuente original.

que vie-ne a en - se - ñar que su a- man - te gran - de - za es -
 pues guí - an un bu - que en que tan - to se en - cie - rra, del
 que lo que del mun - do lle - nó la co - di - cia, no ad
 pues es es - ta no - che su ní - ti - da es - fe - ra, di -

tá en su fi - ne - za y no en su a bun - dan - cia, es - tá en su fi -
 cie - lo a la tie - ra mi - dien - do dis - tan - cias, del cie - lo a la
 mi - te de - li - cia que no se - a pro - fa - na, no ad - mi - te de -
 á - fa - na ho - gue - ra que a - lum - bra y a - bra - sa, di - á - fa - na ho -

[9]

[9] Compás 158: La primer nota de la línea de Tiple 2 del coro superior, está borrada en la fuente original.

ne - za y no en su a bun - dan - cia.

tie - rra mi - dien - do dis - tan - cias.

li - cia que no se - a pro - fa - na.

gue - ra que a lum - bra y a - bra - sa.

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has four phrases of lyrics. The piano accompaniment includes a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a bass line. The first staff of the piano accompaniment is mostly rests. The second and third staves of the piano accompaniment have notes that correspond to the vocal line. The fourth staff of the piano accompaniment has notes that correspond to the vocal line. The fifth and sixth staves of the piano accompaniment have notes that correspond to the vocal line. The seventh staff of the piano accompaniment has notes that correspond to the vocal line. The eighth staff of the piano accompaniment has notes that correspond to the vocal line.

1. Cuan-do las pom-pas tan - to le a - gra - cian, es re - pren
 2. Luz a las gen - tes que la luz a - man, fue - go al que
 3. Que a las pie - da - des de un Dios con - tras - tan, sien - do blan
 4. Al bien no sa - ben dar - le po - sa - da, los que de

1. Cuan-do las pom-pas tan - to le a - gra - cian, es re - pren
 2. Luz a las gen - tes que la luz a - man, fue - go al que
 3. Que a las pie - da - des de un Dios con - tras - tan, sien - do blan
 4. Al bien no sa - ben dar - le po - sa - da, los que de

1. Cuan-do las pom-pas tan - to le a - gra - cian, es re - pren
 2. Luz a las gen - tes que la luz a - man, fue - go al que
 3. Que a las pie - da - des de un Dios con - tras - tan, sien - do blan
 4. Al bien no sa - ben dar - le po - sa - da, los que de

1. Cuan-do las pom-pas tan - to le a - gra - cian, es re - pren
 2. Luz a las gen - tes que la luz a - man, fue - go al que
 3. Que a las pie - da - des de un Dios con - tras - tan, sien - do blan
 4. Al bien no sa - ben dar - le po - sa - da, los que de

der-las el es-cu-sar-las, es re-pren-der-las el es-cu-sar -
 hu-ye, por no mi-rar-la, fue-go al que hu-ye, por no mi-rar -
 du-ras las e-fi-ca-cias, sien-dō blan-du-ras las e-fi-ca -
 ma-les lle-nan sus al-mas, los que de ma-les lle-nan sus al -

der-las el es-cu-sar-las, es re-pren-der-las el es-cu-
 hu-ye, por no mi-rar-la, fue-go al que hu-ye, por no mi-
 du-ras las e-fi-ca-cias, sien-dō blan-du-ras las e-fi-
 ma-les lle-nan sus al-mas, los que de ma-les lle-nan sus-

der-las el es-cu-sar-las, es re-pren-der-las el es-cu-
 hu-ye, por no mi-rar-la, fue-go al que hu-ye, por no mi-
 du-ras las e-fi-ca-cias, sien-dō blan-du-ras las e-fi-
 ma-les lle-nan sus al-mas, los que de ma-les lle-nan sus

der-las el es-cu-sar-las, es re-pren-der-las el es-cu-sar -
 hu-ye, por no mi-rar-la, fue-go al que hu-ye, por no mi-rar -
 du-ras las e-fi-ca-cias, sien-dō blan-du-ras las e-fi-ca -
 ma-les lle-nan sus al-mas, los que de ma-les lle-nan sus al -

Three staves of piano accompaniment in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The first staff has a whole rest in the first measure, followed by eighth-note patterns. The second and third staves have similar rhythmic patterns.

Vocal line in treble clef, key signature of two sharps. It begins with a half note G4, followed by four measures of whole rests.

- las.
 - la.
 - cias.
 - mas.

Vocal line in treble clef, key signature of two sharps. It begins with a half note G4, followed by four measures of whole rests.

-sar - las.
 -rar - la.
 -ca - cias.
 al - mas.

Vocal line in treble clef, key signature of two sharps. It begins with a half note G4, followed by four measures of whole rests.

sar - las.
 rar - la.
 ca - cias.
 al - mas.

Vocal line in treble clef, key signature of two sharps. It begins with a half note G4, followed by four measures of whole rests.

- las.
 - la.
 - cias.
 - mas.

Bass line in bass clef, key signature of two sharps. It starts with a half note G2, followed by eighth-note patterns and rests.

The image shows a musical score for Violin 2, measures 185-189. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first two staves contain the main melodic line. The third staff contains a reconstruction of measures 188-189, marked with [10]. The bottom four staves are empty, indicating that the original source is incomplete for these parts. The bass staff at the bottom contains a rhythmic accompaniment.

[10] Compás 188-189 (Violín 2): Sugerencia de reconstrucción. La fuente original está incompleta.

Al cielo, al establo
Pastoral a 4
Con dos violines, dos trompas y bajo

José de Nebra
[1702 - 1768]

Pastorela a 4

Trompas 1 y 2

Violín 1

Violín 2

Bajo

dolce

p

6

f

f

11

17

Tutti

Tr.

f

f

Tiple 1

Tiple 2

Alto

Tenor

f

Al cie - lo al es - ta - blo, a - la - da mi -

Al cie - lo al es - ta - blo, a - la - da mi -

Al cie - lo al es - ta - blo, a - la - da mi -

Al cie - lo al es - ta - blo, a - la - da mi -

- li - cia pas - to - res con - vo - ca, a - plau - sos ex - ci - ta. A
 li - cia pas - to - res con - vo - ca, a - plau - sos ex - ci - ta. A
 li - cia pas - to - res con - vo - ca, a - plau - sos ex - ci - ta. A
 li - cia pas - to - res con - vo - ca, a - plau - sos ex - ci - ta. A

que can - ten lla - ma, pro - mue - ve a que di - gan: vi - va, vi - va,

que can - ten lla - ma, pro - mue - ve a que di - gan: vi - va, vi - va,

que can - ten lla - ma, pro - mue - ve a que di - gan: vi - va, vi - va,

que can - ten lla - ma, pro - mue - ve a que di - gan: vi - va, vi - va,

que can - ten lla - ma, pro - mue - ve a que di - gan: vi - va, vi - va,

que can - ten lla - ma, pro - mue - ve a que di - gan: vi - va, vi - va,

que can - ten lla - ma, pro - mue - ve a que di - gan: vi - va, vi - va,

que can - ten lla - ma, pro - mue - ve a que di - gan: vi - va, vi - va,

The musical score consists of a piano accompaniment and four vocal parts. The piano part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a steady accompaniment with chords and moving lines. The vocal parts are also in treble clef with the same key signature and time signature. They feature a melody with lyrics in Spanish. The lyrics are: "vi - va; vi - va el ni - ño, vi - va; vi - va el ni - ño, vi - va;".

vi - va; vi - va el ni - ño, vi - va; vi - va el ni - ño, vi - va;

vi - va; vi - va el ni - ño, vi - va; vi - va el ni - ño, vi - va;

vi - va; vi - va el ni - ño, vi - va; vi - va el ni - ño, vi - va;

vi - va; vi - va el ni - ño, vi - va; vi - va el ni - ño, vi - va;

y quien in-gra-to rehu - sa - re las vo - ces, y quien in-gra-to rehu - sa - re las vo -
 y quien in-gra-to rehu - sa - re las vo - ces, y quien in-gra-to rehu - sa - re las vo -
 y quien in-gra-to rehu - sa - re las vo - ces, y quien in-gra-to rehu - sa - re las vo -
 y quien in gra-to rehu - sa - re las vo - ces, y quien in gra-to rehu - sa - re las vo -

ces, llo - re el ex - ce - so rin - dien - do la vi - da; llo -

ces, llo - re el ex - ce - so rin - dien - do la vi - da; llo -

ces, llo - re el ex - ce - so rin - dien - do la vi - da; llo -

ces, llo - re el ex - ce - so rin - dien - do la vi - da; llo -

ces, llo - re el ex - ce - so rin - dien - do la vi - da; llo -

This musical score is for page 52 and is written in G major (one sharp). It consists of seven staves. The first staff is a single treble clef staff with a 7/8 time signature. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The fourth, fifth, and sixth staves are individual treble clef staves, likely for different instruments or voices. The seventh staff is a bass clef staff. The music is divided into four measures. The first measure contains a complex rhythmic pattern with many rests. The second and third measures feature a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The fourth measure concludes the piece with a final cadence. The key signature is G major, indicated by a single sharp (F#).

Alarma, discurso

Villancico a 8
Con violines al Santísimo
Año de 1744

[José de] Nebra
[1702 - 1768]

Estribillo

Violín 1

Violín 2

bajo

b4

5

b5

b

10

7_b

15

6

20

4 3

25

Alto

Solo [1]

A - lar - ma, - dis - cur - so, ba - ta - - - lle la fe, - si a

6 6 b5 6



32

3

cua - tro sen - ti - dos pre - ten - de ven - cer.

6

[1] Compás 28: En la presente edición se omitió una ligadura que en el manuscrito estaba colocada sobre las notas Fa-Mi-Fa.

37

Violín 1

Violín 2

[CORO 1]

Tiple 1

Tiple 2

Alto

Tenor

A -

A -

A -

A -

[CORO 2]

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

bajo

b5

lar-ma, dis-cur-so, ba-ta-lle-la fe,

lar-ma, dis-cur-so, ba-ta-lle-la fe,

lar-ma, dis-cur-so, ba-ta-lle-la fe,

lar-ma, dis-cur-so, ba-ta-lla-la fe,

A-lar-ma, dis-cur-so, si-a-cua-tro sen-ti-dos pre

A-lar-ma, dis-cur-so, si-a-cua-tro sen-ti-dos pre-ten-de, pre

A-lar-ma, dis-cur-so, si-a-cua-tro sen-ti-dos pre-ten-de, pre

A-lar-ma, dis-cur-so, si-a-cua-tro sen-ti-dos pre

Piano introduction for measures 50-54, featuring a treble and bass staff with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music consists of flowing eighth-note patterns in both hands.

Vocal entries for measures 50-54. The lyrics are: "si a cua - tro sen - ti - dos, si a cua - tro sen - ti - dos, si a cua - tro sen - ti - dos, si a cua - tro sen - ti - dos, si a". The lyrics are distributed across four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass).

Vocal responses for measures 50-54. The lyrics are: "ten-de ven - cer,". The lyrics are distributed across four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass).

Piano accompaniment for measures 50-54, featuring a bass staff with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music consists of a steady eighth-note bass line.

ti - dos, si a cua - tro sen - ti - dos, pre - ten - de ven - cer.

cua - tro sen - ti - dos pre - ten - de, pre - ten - de ven - cer.

cua - tro sen - ti - dos, pre - ten - de, pre - ten - de ven - cer.

ti - dos, si a cua - tro sen - ti - dos pre - ten - de ven - cer.

60

Musical notation for measures 60-64. The right hand features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes and some slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Empty musical staff with a treble clef and a key signature of two flats.

Empty musical staff with a treble clef and a key signature of two flats.

Empty musical staff with a treble clef and a key signature of two flats.

Empty musical staff with a treble clef and a key signature of two flats.

Empty musical staff with a treble clef and a key signature of two flats.

Empty musical staff with a treble clef and a key signature of two flats.

Empty musical staff with a treble clef and a key signature of two flats.

Empty musical staff with a bass clef and a key signature of two flats.

Musical notation for measures 60-64. The right hand is empty, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

b5

Piano introduction for measures 65-70, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both in a minor key.

Vocal line 1 for measures 65-70. The lyrics are: "Pues a pe-le-ar, pues a com-ba-tir; pues a pe-le - ar, pues a com-ba - tir; em-bes".

Vocal line 2 for measures 65-70. The lyrics are: "Pues a pe le-ar, pues a com-ba-tir; pues a *pe-le* - ar, pues a com-ba - tir; em-bes".

Vocal line 3 for measures 65-70. The lyrics are: "Pues a pe-le-ar, pues a com-ba-tir; pues a pe-le-ar, pues a com-ba - tir; em-bes".

Vocal line 4 for measures 65-70. The lyrics are: "pues a pe-le-ar, pues a com-ba-tir; pues a pe-le - ar, pues a com-ba - tir; em-bes".

Vocal line 5 for measures 65-70. The lyrics are: "Pues a pe-le - ar, pues a com-ba - tir; li - diad,".

Vocal line 6 for measures 65-70. The lyrics are: "Pues a pe-le - ar, pues a com-ba - tir; li - diad,".

Vocal line 7 for measures 65-70. The lyrics are: "Pues a pe-le - ar, pues a com-ba - tir; li - diad,".

Vocal line 8 for measures 65-70. The lyrics are: "Pues a pe-le - ar, pues a com-ba - tir; li - diad,".

Piano accompaniment for measures 65-70, featuring a bass line in the left hand.

tid, pe - le - ad y rom - ped; li - diad, em - bes - tid, pe - le - ad y rom - ped.

tid, pe - le - ad, y rom - ped; li - diad, em - bes - tid, pe - le - ad y rom - ped.

tid, pe - le - ad y rom - ped; li - ad, em - bes - tid, pe - le - ad y rom - ped.

tid, pe - le - ad y rom - ped; li - diad, em - bes - tid, pe - le - ad y rom - ped.

pe - le - ad y rom - ped; pe - le - ad y rom - ped.

pe - le - a[d] y rom - ped; pe - le - ad y rom - ped.

pe - le - ad y rom - per; pe - le - ad y rom - ped.

pe - le - ad y rom - ped; pe - le - ad y rom - ped.

78

b 6



83

[CORO 1]

Despacio

Que en pau-sa a - pa

Que en pau - sa a - pa - ci - ble,

Despacio

Que en

Despacio

6 b5 b5 6

ci - ble, en su - a - ve pla - cer, en su - a - ve

que en pau-sa a - pa - ci - ble, en su - a - ve pla - cer, en su-

Despacio

Que en pau-sa a - pa - si - ble, en su - a - ve pla - cer, en su-

pau-sa a - pa - ci - ble, a - pa - ci - ble, en su - a - ve pla - cer, en su-

4 7b 7b 7b b5

pla - cer,

a - ve_ pla - cer,

a - ve pla - cer,

a - ve pla - cer,

Mismo aire

103

Mismo aire

el dis -

♯ b6/4 ♯ b6/4 ♯ b6

cur - so li - dia mez - clan - do, mez - clan - do es - ta - vez,

cur - so, li - dia mez - clan - do, mez - clan - do es - ta vez,

cur - so, li - dia mez - clan - do, mez - clan - do es - ta - vez,

cur - so, li - dia mez - clan - do, mez - clan - do es - ta vez,

el dis - cur - so li - dia mez - clan - do es - ta vez,

el dis - cur - so li - dia mez - clan - do es - ta vez,

el dis - cur - so li - dia mez - clan - do es - ta vez,

el dis - cur - so li - dia mez - clan - do es - ta vez,

el dis - cur - so, el dis - cur - so

el dis - cur - so, el dis - cur - so

el dis - cur - so, el dis - cur - so,

el dis - cur - so, el dis - cur - so

el dis - cur - so, el dis - cur - so li - dia mez -

el dis - cur - so, el dis - cur - so li - dia mez -

el dis - cur - so, el dis - cur - so li - dia mez -

el dis - cur - so, el dis - cur - so li - dia mez -

[2] Compases 120, 121 y 122: Los sostenidos del Alto del coro inferior aparecen como becuadros en la fuente original.

Piano accompaniment for measures 121-126. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and rests.

li - dia mez - clan-do es-ta vez

li - dia mez - clan-do es-ta vez quie - to

li - dia mez - clan-do es-ta vez

li - dia mez - clan-do es-ta vez *Despacio*
quie - to

clan do, mez - clan-do es-ta vez

clan - do, mez - clando es-ta vez

clan - do, mez - clan-do es-ta vez

clan do, mez - clan-do es-ta vez

Despacio

*Despacio**Mismo aire*

quié-to di - fi - nid, rui - do - so, rui - do so en - ten-

di - fi - nid, quié-to, di - fi - nid, rui - do - so, rui - do-so en - ten-

Despacio

quié-to di - fi - nid, rui - do - so, rui - do-so en - ten-

[3]

Vivo

di - fi - nid, rui - do - so, rui - do-so en - ten-

rui - do - so, rui - do-so en-ten-

rui - do - so, rui - do-so en - ten-

rui - do - so, rui - do-so en - ten-

rui - do - so, rui - do-so en - ten-

Mismo aire

[3] Compás 128 - 130: La ligadura del Tenor del coro superior que se sugiere en la presente edición, no aparece en la fuente original.

Piano introduction for measures 134-137. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Vocal line 1 for measures 134-137. The staff contains a whole note followed by three rests, indicating a long vocal line.

der.

Vocal line 2 for measures 134-137. The staff contains a whole note followed by three rests.

der.

Vocal line 3 for measures 134-137. The staff contains a whole note followed by three rests.

der.

Vocal line 4 for measures 134-137. The staff contains a whole note followed by three rests.

der.

Vocal line 5 for measures 134-137. The staff contains a whole note followed by three rests.

der.

Vocal line 6 for measures 134-137. The staff contains a whole note followed by three rests.

der.

Vocal line 7 for measures 134-137. The staff contains a whole note followed by three rests.

der.

Vocal line 8 for measures 134-137. The staff contains a whole note followed by three rests.

der.

Piano accompaniment for measures 134-137. The bass line consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex eighth-note pattern in the left hand.

138

Musical score for measures 138-142. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The first two staves are connected by a brace on the left. The music features a complex melodic line in the upper staves and a steady bass line in the lower staff. The bass line includes a flat sign (b5) under the first measure and a sharp sign (♯) under the second measure.



143

Musical score for measures 143-147. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The first two staves are connected by a brace on the left. The music continues with a complex melodic line in the upper staves and a steady bass line in the lower staff. A flat sign (7b) is present at the end of the bass line in the final measure.



148

Musical score for measures 148-152. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The first two staves are connected by a brace on the left. The music continues with a complex melodic line in the upper staves and a steady bass line in the lower staff. A flat sign (6) is present at the end of the bass line in the final measure.

6

Two staves of piano music. The upper staff features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

A single vocal staff in treble clef with a key signature of two flats. It contains five measures of whole rests, followed by two measures of music starting with a quarter rest and a quarter note.

A - lar - ma, dis -

A single vocal staff in treble clef with a key signature of two flats. It contains five measures of whole rests, followed by two measures of music starting with a quarter rest and a quarter note.

A - lar - ma, dis -

A single vocal staff in treble clef with a key signature of two flats. It contains five measures of whole rests, followed by two measures of music starting with a quarter rest and a quarter note.

A - lar - ma, dis -

A single vocal staff in treble clef with a key signature of two flats. It contains five measures of whole rests, followed by two measures of music starting with a quarter rest and a quarter note.

A - lar - ma, dis -

A single vocal staff in treble clef with a key signature of two flats. It contains five measures of whole rests, followed by two measures of music starting with a quarter rest and a quarter note.

A -

A single vocal staff in treble clef with a key signature of two flats. It contains five measures of whole rests, followed by two measures of music starting with a quarter rest and a quarter note.

A -

A single vocal staff in treble clef with a key signature of two flats. It contains five measures of whole rests, followed by two measures of music starting with a quarter rest and a quarter note.

A -

A single vocal staff in bass clef with a key signature of two flats. It contains five measures of whole rests, followed by two measures of music starting with a quarter rest and a quarter note.

A -

A single staff of piano accompaniment in bass clef with a key signature of two flats. It contains six measures of music with eighth and quarter notes.

cur - so, ba - ta - lla la fe,

cur - so, ba - ta - lla la fe, si a

cur - so, ba - ta - lla la fe, si a

cur - so, ba - ta - lla la fe,

lar - ma, dis - cur-so, si a cua - tro sen - ti - dos pre - ten - de ven

lar - ma, dis - cur-so, si a cua - tro sen - ti - dos pre - ten - de, pre - ten - de ven

lar - ma, dis - cur-so, si a cua - tro sen - ti - dos pre - ten - de, pre - ten - de ven

lar - ma, dis - cur-so, si a cua - tro sen - ti - dos pre - ten - de ven

Piano introduction consisting of two staves of music. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns, and the lower staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic motifs.

Vocal entry for measures 172-181. The music is in a B-flat major key signature. The lyrics are: *si a cua - tro sen - ti - dos, si a cua - tro sen - ti - dos, si a*

Vocal continuation for measures 182-191. The lyrics are: *cer, si a cua - tro sen - ti - dos, si a*

Piano accompaniment for measures 192-196. The lower staff shows a simple harmonic accompaniment with a bass line. The lyrics *cer, si a cua - tro sen - ti - dos, si a* are aligned with the vocal lines above.

Coplas a dúo

cua - tro sen - ti - dos, pre - ten - de ven - cer.

ti - dos, pre - ten - de, pre - ten - de ven - cer.

ti - dos, ba - ta - lla, ba - ta - lla la fe.

cua - tro sen - ti - dos, pre - ten - de ven - cer.

cua - tro sen - ti - dos pre - ten - de ven - cer.

cua - tro sen - ti - dos pre - ten - de ven - cer.

cua - tro sen - ti - dos pre - ten - de ven - cer.

cua - tro sen - ti - dos pre - ten - de ven - cer.

1. Que im - por - ta que a la vis - ta mi - re pan es - ta
 2. Que im - por - ta que las ma - nos to - can do pan es -
 3. Que im - por - ta que el ol - fa - to el pan hue - la tan
 4. Que im - por - ta se - pa el gus - to que es pan a su en - ten
 5. In - for - me pe - dir pue - den, el o - í - do de

1. Que im - por - ta que a la vis - ta mi - re pan es - ta
 2. Que im - por - ta que las ma - nos to - can do pan es -
 3. Que im - por - ta que el ol - fa - to el pan hue - la tan
 4. Que im - por - ta se - pa el gus - to que es pan a su en - ten
 5. In - for - me pe - dir pue - den, el o - í - do de

186 [3]

vez, si el ter-so ar mi - ño em bo -
 tén, si es cen-tro de___ su es - pe -
 bien, si ig - no - ra lo_____ que en
 der, si só - lo e - se pan___
 quien, co - no - ce - rán_____ los cua -

vez, si el ter-so ar- mi -
 tén, si el cen-tro de___
 bien, si ig - no - ra lo_____
 der, si só - lo e -
 quien, co - no - ce - rán_____

[3] Compás 186: El último Mi del Violín 1 tiene un becuadro en la fuente original.

za, em-bo - za o-tro ob-je - to y o - tro - ser.

cie, es - pe - cie, la cons tan cia y el po - der.

bre, en - cu - bre el sa - bor y el pa - re - cer.

sir - ve, sir - ve de ma - tiz y de do - sel.

tro, los cua - tro, el mis - te - rio de la ley.

-ño em-bo - za o-tra e - sen - cia y o - tro ser.

su es - pe - cie es el a - mor y el po - der.

que en - cu - bre el co - lor y el pa re - cer.

se pan sir - ve de dis - fraz y de do - sel.

los cua - tro, el e - nig - ma de la ley.

h

[4] Compás 198: El segundo tiempo del Violín 1 presenta ritmo distinto en la fuente original. En la presente edición se ha modificado para hacerlo coincidir con el Violín 2.

Respuesta a 4

- 1. Ya - sí, pues, li -
- 2. Ya - sí, pues, en -
- 3. Ya - sí, pues, se en -
- 4. Ya - sí, pues, de e -
- 5. Ya - sí, pues, él -

- 1. Ya - sí, pues, li - dian - do le
- 2. Ya - sí, pues, en Cris - to, le ha -
- 3. Ya - sí, pues, se en - ga - ña, si ig -
- 4. Ya - sí, pues, de e - so - tros, si -
- 5. Ya - sí, pues, él so - lo, los

- 1. Ya - sí, pues, li - dian - do, ya - sí pues li -
- 2. Ya - sí, pues, en - Cris - to, ya - sí pues en
- 3. Ya - sí, pues, se en - ga - ña, ya - sí pues se en -
- 4. Ya - sí, pues, de e - so - tros, ya - sí pues de e -
- 5. Ya - sí, pues, él so - lo, ya - sí pues él

- 1. Ya -
- 2. Ya -
- 3. Ya -
- 4. Ya -
- 5. Ya -

dian - do le ha - ce, le ha - ce cre - er,
 Cris - to, le ha - bi - tan, le ha - bi - tan los tres,
 ga - ña, si ig - no - ra, si ig - no - ra lo que es,
 so - tros, si - gue, si - gue el com - pren - der,
 so - lo, los pue - de, los pue - de ven - cer,
 ha - ce, le ha - ce cre - er, a -
 bi - tan, le ha - bi - tan los tres,
 no - ra, si ig - no - ra lo que es,
 gue, si - gue el com - pren - der,
 pue - de, los pue - de ven - cer,
 dian - do le ha - ce cre - er, a -
 Cris - to, le ha - bi - tan los tres,
 ga - ña, si ig - no - ra lo que es,
 so - tros, si - gue el com - pren - der,
 so - lo, los pue - de ven - cer,
 sí, pues, li - dian - do le ha - ce cre - er,
 sí, pues, en Cris - to le ha - bi - tan los tres,
 sí, pues, se en - ga - ña, si ig - no - ra lo que es,
 sí, pues, de e - so - tros, si - gue el com - pren - der,
 sí pues, él so - lo los pue - de ven - cer,



a -lar-ma, dis - cur-so; a -lar-ma dis - cur-so; a -lar-ma, dis - cur-so, ba - ta-lle la fe.



lar-ma, dis - cur-so; a -lar-ma, dis - cur-so; a -lar-ma, dis - cur-so, ba - ta-lle, ba - ta-lle la fe.



lar-ma, dis - cur-so; a -lar-ma, dis - cur-so; a -lar-ma, dis - cur-so, ba - ta-lle, ba - ta-lle la fe.



a -lar-ma, dis - cur-so; a -lar-ma, dis - cur-so, a -lar-ma, dis - cur-so, ba - ta-lla la fe.



b b b b

8. REFLEXIONES FINALES

Para realizar este trabajo se planteó la hipótesis de que, tomando en cuenta el fenómeno de circulación musical entre Europa y América durante el periodo de dominación española, sería posible rastrear obras de compositores de la Capilla Real de Madrid del siglo XVIII que pudieran haberse conservado en repositorios musicales mexicanos. Se logró identificar un total de 80 obras en archivos que actualmente son custodiados tanto en instituciones religiosas como seculares a lo largo del territorio. Esto confirmó la circulación, presencia e interpretación en la Nueva España del siglo XVIII de una considerable cantidad de obras de algunos de los compositores más relevantes de la Capilla Real: José de Torres, José de Nebra, Francisco Courcelle y Vicente Adán. Lo anterior pone de manifiesto a su vez, la recepción en Nueva España de cánones compositivos y estéticos tanto peninsulares como italianos debido a las coyunturas políticas de España en el siglo XVIII, y a los procesos de circulación de música y músicos, con la que se establecía conexiones geográficas.

Casi todas las obras transcritas y editadas del repertorio en castellano fueron localizadas sólo en repositorios de México, excepto dos de ellas, que se localizaron en dos archivos de diferentes países: 1) el villancico *Matizadas Flores* contenido en la *Colección Sánchez Garza* (México), que también se conserva en el Archivo Histórico de la Catedral de Salamanca (España) y, 2) el villancico *Si el Espíritu Divino*, resguardado en la Catedral Metropolitana de México, que también se conserva en el Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez” de Guatemala.

De lo anterior se desprende que muchos de los documentos localizados en archivos de México podrían ser únicos. Esta hipótesis adquiere relevancia al tener en cuenta la pérdida de documentos musicales que, tal como se describe en la *Colección de documentos referentes a la Capilla Real* (1750 – 1800), ocurrió durante el catastrófico incendio del Alcázar en 1734.

Se seleccionaron siete de las obras localizadas en documentos impresos o en manuscritos resguardados en archivos de México, para realizar su transcripción y edición crítica. Las características formales y estilísticas de estas obras, destacan por su relación con

diversos hechos históricos que demuestran el peso de las coyunturas políticas en las prácticas compositivas (particularmente las italianas) que permearon en España durante el siglo XVIII.

La funcionalidad del trabajo de transcripción y edición realizado fue constatada mediante la interpretación de tres de las obras transcritas y editadas en esta tesis: el tono *Luz de las Luces*, y los villancicos *A contarte vengo*, *Gila*, y *Al cándido velo*. De esta manera, pudo comprobarse que la forma de entender y abordar algunos aspectos –como los cambios de ritmo resultantes de la alternancia entre el tiempo de proporción menor y el tiempo de proporción mayor– a partir de las ediciones modernas, es fundamental para favorecer la prosodia del texto y la construcción del artificio retórico propio de estas músicas. Fue también a partir del trabajo interpretativo, que se realizaron modificaciones en la distribución del texto poético de algunas de las composiciones editadas aquí.

Este trabajo de transcripción y edición crítica contribuirá a la difusión de las obras seleccionadas y posiblemente estimulará el interés de investigadores e intérpretes por este repertorio.

Con base en lo anteriormente mencionado, y considerando que este trabajo se inscribe en el programa de Doctorado en Interpretación Musical, es importante destacar que la principal aportación la constituye el capítulo relacionado con las consideraciones para el intérprete. Al iniciar esta investigación se había considerado realizar un análisis tradicional de las composiciones, a partir de su estructura armónica y melódica, ligada, cuando mucho, a ciertos aspectos retóricos. No obstante, al avanzar el trabajo se vio la necesidad de recurrir a otras disciplinas y áreas de conocimiento para proporcionar una mayor cantidad de herramientas interpretativas a los ejecutantes. La visión transversal del intérprete que aplica las consideraciones teóricas de los tratados de los siglos XVII y XVIII sobre este repertorio, y las complementa con aspectos teológicos, retóricos, filológicos, iconográficos, socio-políticos y culturales, contribuye a hacer propuestas interpretativas sustentadas en un criterio histórico. Esto, al mismo tiempo, facilita la transmisión del mensaje, logra estimular el intelecto y mover los afectos del auditorio (ver ilustración 125).

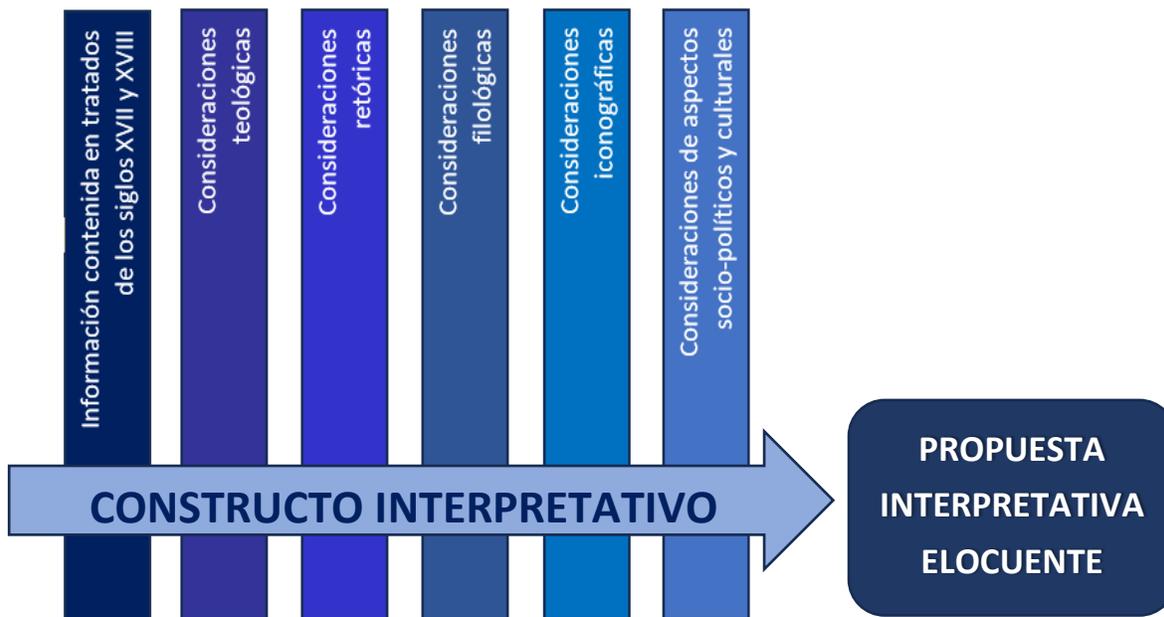


Ilustración 135. Propuesta de visión transversal para desarrollar un constructo interpretativo.

Los resultados favorables del uso de las herramientas que se brindan en esta investigación, también pudieron ser comprobados mediante la interpretación de las tres obras antes mencionadas.

Finalmente, es posible que el trabajo de transcripción y edición de las obras musicales seleccionadas, junto con las aportaciones complementarias de tipo documental y hermenéutico, pueda ser el punto de partida para continuar con la recuperación de muchas otras obras y la exploración de las posibles respuestas a algunas de las preguntas planteadas en el marco teórico que ayudaron a vertebrar esta investigación. En el futuro podría investigarse, por ejemplo, la manera en que algunas de estas músicas se recontextualizaron en los distintos lugares hacia los que circularon; o en qué medida impactaron en el gusto musical y en el quehacer compositivo de aquellos centros donde estuvieron presentes; descubrir si otro ejemplar de estas obras se resguarda en alguno de los muchos archivos olvidados de Latinoamérica.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Tono <i>Luz de las luces</i> (José de Torres), ennegrecimientos en un fragmento del Tiple. Ejemplo 1.	52
Ilustración 2. Tono <i>Luz de las luces</i> (José de Torres), ennegrecimientos en un fragmento del acompañamiento. Ejemplo 1.	52
Ilustración 3. <i>Luz de las luces</i> (José de Torres). Transcripción de fragmento. Ejemplo 1.	52
Ilustración 4. <i>Luz de las luces</i> (José de Torres), ennegrecimientos en un fragmento de Tiple. Ejemplo 2.	53
Ilustración 5. <i>Luz de las luces</i> (José de Torres), ennegrecimientos en un fragmento del acompañamiento. Ejemplo 2.	53
Ilustración 6. <i>Luz de las luces</i> (José de Torres). Transcripción de fragmento de Tiple y acompañamiento. Ejemplo 2.	53
Ilustración 7. <i>Luz de las luces</i> (José de Torres). Alternativa de transcripción para el ejemplo 1.	54
Ilustración 8. <i>Luz de las luces</i> (José de Torres). Alternativa de transcripción para el ejemplo 2.	55
Ilustración 9. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). <i>Incipit</i> Tiple 1. Manuscrito.	61
Ilustración 10. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). <i>Incipit</i> Tiple 1. Transcripción.	61
Ilustración 11. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). <i>Hemiolas</i>. Manuscrito.	61
Ilustración 12. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). <i>Hemiolas</i>, compases 67-70. Transcripción.	62
Ilustración 13. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). Fragmento de la parte de Tiple 1. Manuscrito.	63
Ilustración 14. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). Redistribución del texto poético en texto poético en Tiple 1, compases 44-48. Transcripción	63
Ilustración 15. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). Fragmento del acompañamiento. Manuscrito.	63
Ilustración 16. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). Acompañamiento, compás 54. Transcripción.	63
Ilustración 17. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). Fragmento de la parte de Tiple 1. Manuscrito.	64

Ilustración 18. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). Cambio de rítmica y redistribución del texto poético en Tiple 1, compases 64-66. Transcripción.	64
Ilustración 19. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). Fragmento de la parte de Tiple 2. Manuscrito.	64
Ilustración 20. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). Alternativa rítmica y redistribución del texto poético en Tiple 2, compases 71-72. Transcripción.	64
Ilustración 21. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). Fragmento de la parte de Tiple 2. Manuscrito.	64
Ilustración 22. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). Alternativa rítmica y redistribución del texto poético en Tiple 2, compases 76-78. Transcripción.	65
Ilustración 23. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). Fragmento de la parte de Tiple 2. Manuscrito.	65
Ilustración 24. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). Redistribución del primer texto poético en Tiple 2, compás 81. Transcripción.	65
Ilustración 25. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). Fragmento de la parte de Tiple 2. Manuscrito.	65
Ilustración 26. <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres). Alternativa rítmica y redistribución del texto poético en Tiple 2, compases 91-93. Transcripción.	65
Ilustración 27. <i>Al cándido velo</i> (José de Torres). <i>Incipit</i> Violín 1. Manuscrito.	66
Ilustración 28. <i>Al cándido velo</i> (José de Torres). <i>Incipit</i> Violín 2. Transcripción.	66
Ilustración 29. <i>Al cándido velo</i> (José de Torres). <i>Incipit</i> Tiple 1. Manuscrito.	66
Ilustración 30. <i>Al cándido velo</i> (José de Torres). <i>Incipit</i> Tiple 1. Transcripción.	66
Ilustración 31. <i>Luz de las luces</i> (José de Torres). <i>Incipit</i> Tiple. Manuscrito.	68
Ilustración 32. <i>Luz de las luces</i> (José de Torres). <i>Incipit</i> Tiple. Transcripción.	68
Ilustración 33. <i>Luz de las luces</i> (José de Torres), silencio en la parte de Tiple. Impreso.	69
Ilustración 34. <i>Luz de las luces</i> (José de Torres), silencio en la línea de Tiple, compás 33. Transcripción.	69
Ilustración 35. <i>Matizadas flores</i> (José de Torres). Fragmento Tiple. Salamanca.	70
Ilustración 36. <i>Matizadas flores</i> (José de Torres). Fragmento Tiple. México.	70
Ilustración 37. <i>Matizadas flores</i> (José de Torres). <i>Incipit</i> Tiple. Impreso.	70
Ilustración 38. <i>Matizadas flores</i> (José de Torres). <i>Incipit</i> Tiple. Transcripción.	70

Ilustración 39. <i>Matizadas flores</i> (José de Torres). Texto Tiple 1, fragmento final de coplas. Impreso.	71
Ilustración 40. <i>Matizadas flores</i> (José de Torres). Texto Tiple 1, fragmento final de coplas. Transcripción.	71
Ilustración 41. <i>Matizadas flores</i> (José de Torres). Ritmo en fragmento del acompañamiento. Impreso	72
Ilustración 42. <i>Matizadas flores</i> (José de Torres). Ritmo en fragmento del acompañamiento, compás 14. Transcripción.	72
Ilustración 43. <i>Matizadas flores</i> (José de Torres). Fragmento del acompañamiento roto. Impreso.	72
Ilustración 44. <i>Matizadas flores</i> (José de Torres). Fragmento del acompañamiento reconstruido, compás 23. Transcripción.	72
Ilustración 45. <i>Matizadas flores</i> (José de Torres). Fragmento roto en la parte del Tenor. Impreso.	72
Ilustración 46. <i>Matizadas flores</i> (José de Torres). Fragmento reconstruido en la parte del Tenor, compases 31 – 32. . Transcripción.	73
Ilustración 47. <i>Matizadas flores</i> (José de Torres). Fragmento en la parte de Tiple 2. Impreso.	73
Ilustración 48. <i>Matizadas flores</i> (José de Torres). Fragmento de la línea de Tiple 2, compás 46. Transcripción.	73
Ilustración 49. <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). <i>Incipit</i> Tiple 1. Manuscrito.	74
Ilustración 50. <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). <i>Incipit</i> Tiple 1. Transcripción.	74
Ilustración 51. <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). Fragmento de la línea de Tiple 1. Manuscrito.	76
Ilustración 52. <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). Fragmento de Tiple 1, compases 8-9. Transcripción.	76
Ilustración 53. <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). Fragmento del acompañamiento. Manuscrito.	76
Ilustración 54. <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). Acompañamiento, compases 19-20. Transcripción.	76
Ilustración 55. <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). Fragmento de la línea del oboe. Manuscrito.	76
Ilustración 56. <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). Oboe, compás 35. Transcripción.	77

Ilustración 57. <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). Fragmento de la línea de Alto (coro 2). Manuscrito.	77
Ilustración 58. <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). Alto (coro 2), compás 83. Transcripción.	77
Ilustración 59. <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). Fragmento de la línea de Tiple (coro 2). Manuscrito.	77
Ilustración 60. <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). Tiple (coro 2), compás 132. Transcripción.	77
Ilustración 61. <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). Fragmento del acompañamiento. Manuscrito.	78
Ilustración 62. <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). Acompañamiento, compases 148-150. Transcripción.	78
Ilustración 63. <i>Al cielo, al establo</i> (José de Nebra). <i>Incipit</i> Violín 1. Manuscrito.	79
Ilustración 64. <i>Al cielo, al establo</i> (José de Nebra). <i>Incipit</i> Violín 1. Transcripción.	79
Ilustración 65. <i>Al cielo, al establo</i> (José de Nebra). <i>Seño</i> en un fragmento del bajo.	79
Ilustración 66. <i>Al cielo, al establo</i> (José de Nebra). Indicación de regresar <i>al seño</i> en un fragmento del bajo.	79
Ilustración 67. <i>Alarma discurso</i> (José de Nebra). <i>Incipit</i> Violín 1. Manuscrito.	80
Ilustración 68. <i>Alarma discurso</i> (José de Nebra). <i>Incipit</i> Violín 1. Transcripción.	80
Ilustración 69. <i>Alarma discurso</i> (José de Nebra). <i>Incipit</i> Alto 1 (Coro 1). Manuscrito.	80
Ilustración 70. <i>Alarma discurso</i> (José de Nebra). <i>Incipit</i> Alto 1 (Coro 1). Transcripción.	81
Ilustración 71. <i>Alarma discurso</i> (José de Nebra), ligadura en la parte de Alto. Manuscrito.	81
Ilustración 72. <i>Alarma discurso</i> (José de Nebra), parte de Alto sin ligadura, compases 28.29. Transcripción.	81
Ilustración 73. <i>Alarma discurso</i> (José de Nebra). Fragmento de Violín 1. Manuscrito.	82
Ilustración 74. <i>Alarma discurso</i> (José de Nebra). Fragmento de Violín 1, compás 198. Transcripción.	82
Ilustración 75. Portada del villancico <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres).	85
Ilustración 76. Compás e indicación agógica en el villancico <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres), compases 1-3.	88
Ilustración 77. Fragmento inicial del villancico <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres), compases 1-10.	89

Ilustración 78 Juego imitativo con un mismo texto poético en los Tiples. Villancico <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres), compases 29-37.	90
Ilustración 79. Figuras retóricas de repetición y <i>hemiola</i> al final del estribillo del villancico <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres), compases 51-54.	90
Ilustración 80. Hipotiposis manifestada mediante <i>anabasis</i> y <i>exclamatio</i> en el estribillo del villancico <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres), compases 38-46.	91
Ilustración 81. Hipotiposis manifestada mediante ágil escala descendente en el continuo melódico. Villancico <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres), compases 11-15.	91
Ilustración 82. Fragmento de coplas del villancico <i>A contarte vengo, Gila</i> (José de Torres), compases 85-91.	93
Ilustración 83. Villancico <i>Si el espíritu divino</i> . Fragmento de manuscrito.	94
Ilustración 84. Distintos textos poéticos en el villancico <i>Si el espíritu divino</i> . Fragmento de manuscrito.	95
Ilustración 85. Fragmento de portada del villancico <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres). Manuscrito conservado en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala.	96
Ilustración 86. Dos textos escritos en un fragmento de la introducción del villancico <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres).	97
Ilustración 87. <i>Circulatio</i> en las voces de Tiple 2 y Alto del villancico <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres), compases 6-8.	103
Ilustración 88. Movimiento fugado en ambos coros del villancico <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres), compases 45-49.	105
Ilustración 89. <i>Circulatio</i> en Tiple 1 y Tiple 2 del primer coro del villancico <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres), compases 45-49.	106
Ilustración 90. <i>Anabasis</i> y <i>catabasis</i> en violines 1 y 2 del villancico <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres), compases 30-35.	106
Ilustración 91. <i>Circulatio</i> en tiples 1 y 2 del primer coro del villancico <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres), compases 113-115.	107
Ilustración 92. <i>Hemiola</i> en voces y acompañamiento del villancico <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres), compases 145-147.	108
Ilustración 93. Figuras <i>cortas</i> en oboe/clarín, violín 1 y violín 2 del villancico <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres), compases 190-192.	109
Ilustración 94. Fragmento oboe/clarín, violín 1 y violín 2 del villancico <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres), compases 196-197.	109
Ilustración 95. Indicación de “eco” en la introducción del villancico <i>Si el espíritu divino</i> (José de Torres), compases 23-27.	110
Ilustración 96. Portada de la pastoral <i>Al cielo, al establo</i> (José de Nebra).	112

Ilustración 97. Pastoral <i>Al cielo, al establo</i> (José de Nebra), compases 1-4.	114
Ilustración 98. Portada del villancico <i>Al cándido velo</i>.	115
Ilustración 99. <i>Éxtasis de Santa Teresa</i>, obra de Gian Lorenzo Bernini (1645-1652) localizada en la iglesia de Santa María de la Victoria (Roma, Italia).	121
Ilustración 100. Marcas de articulación en violines 1 y 2 del villancico <i>Al cándido velo</i> (José de Torres), compases 10-11.	127
Ilustración 101. <i>Catabasis</i> y <i>passus duriusculus</i> en violín 1 del villancico <i>Al cándido velo</i> (José de Torres), compases 13-15.	128
Ilustración 102. <i>Catabasis</i> y <i>passus duriusculus</i> en Tiple 1 del villancico <i>Al cándido velo</i> (José de Torres), compases 79-81.	128
Ilustración 103. <i>Catabasis</i> en violín 1 del villancico <i>Al cándido velo</i> (José de Torres), compases 87-89.	129
Ilustración 104. <i>Catabasis</i> en violines 1 y 2 del villancico <i>Al cándido velo</i> (José de Torres), compás 128.	129
Ilustración 105. <i>Polyptoton</i> en voces del villancico <i>Al cándido velo</i> (José de Torres), compases 73-78.	130
Ilustración 106. Portada del villancico <i>Matizadas flores</i> (José de Torres).	131
Ilustración 107. Autor desconocido, <i>Desposorios místicos</i>, Nueva España, óleo sobre tela, finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX. Colección Museo Nacional del Virreinato, CONACULTA-INAH. Fotografía: Mayela Flores.	133
Ilustración 108. José de Ibarra, <i>El Divino Esposo</i>, Ciudad de México, óleo sobre tela, 1727, Convento de Santa Teresa la Nueva, México D.F., 110 x 170 cm. Fotografía: Mario Sarmiento.	134
Ilustración 109. <i>El Divino Esposo</i>. Pureza.	134
Ilustración 110. <i>El Divino Esposo</i>. Castidad.	134
Ilustración 111. <i>El Divino Esposo</i>. Flores y virtudes.	135
Ilustración 112. Manuel Montes, <i>Retrato de Anna Francisca de la Encarnación</i>, Nueva España, óleo sobre tela, 1751, Colección Museo Franz Mayer. Fotografía: Karen Muro.	136
Ilustración 113. “Con mi sangre te redimí”. Detalle del óleo <i>El Divino Esposo</i>.	138
Ilustración 114. <i>Hemiola</i> con ritmo apuntillado. Villancico <i>Matizadas flores</i> (José de Torres), compases 1-3.	140
Ilustración 115. Repetición en un nivel superior del fragmento inicial (<i>synonimia</i>) en el villancico <i>Matizadas flores</i> (José de Torres), compases 5-8.	141
Ilustración 116. Contrapunto imitativo en el villancico <i>Matizadas flores</i> (José de Torres), compases 21-24.	141
Ilustración 117. Portada del villancico <i>Alarma discurso</i> (José de Nebra).	142

Ilustración 118. <i>Epizeuxis</i> en violín 1 del villancico <i>Alarma, discurso</i> (José de Nebra), compás 16.	151
Ilustración 119. <i>Gradatio</i> en violín 1 del villancico <i>Alarma, discurso</i> (José de Nebra), compases 20 -21.	151
Ilustración 120. <i>Traductio</i> en violines 1 y 2 del villancico <i>Alarma, discurso</i> (José de Nebra), compases 53 -56.	151
Ilustración 121. Fragmento de coro 1 del villancico <i>Alarma, discurso</i> (José de Nebra), compases 125-130.	152
Ilustración 122. Fragmento de coros 1 y 2 del villancico <i>Alarma, discurso</i> (José de Nebra), compases 131-134.	153
Ilustración 123. <i>Polyptoton</i> en coros 1 y 2 del villancico <i>Alarma, discurso</i> (José de Nebra), compases 115-118.	154
Ilustración 124. Portada del tono <i>Luz de las luces</i> (José de Torres).	155
Ilustración 125. Giovanni Battista Tiepolo, <i>Inmaculada Concepción</i> , óleo sobre lienzo, año 1767-1769. Museo del Prado, Madrid.	157
Ilustración 126. Francisco Rizi, <i>La Inmaculada Concepción</i> , óleo sobre lienzo, 211 x 376 cm, siglo XVII. Museo de Cádiz.	158
Ilustración 127. Detalle de ángeles con lirios en pinturas de Francesco Rizi y Giovanni Battista Tiepolo.	159
Ilustración 128. <i>Hypotiposis</i> en Tiple del tono <i>Luz de las luces</i> (José de Torres), compases 1-2.	161
Ilustración 129. <i>Hypotiposis</i> en Tiple del tono <i>Luz de las luces</i> (José de Torres), compases 3-4.	161
Ilustración 130. <i>Anabasis</i> en Tiple del tono <i>Luz de las luces</i> (José de Torres), compases 8-11.	162
Ilustración 131. <i>Hipotiposis</i> en Tiple del tono <i>Luz de las luces</i> (José de Torres), compases 23-25.	162
Ilustración 132. <i>Hemiolas</i> en el tono <i>Luz de las luces</i> (José de Torres), compases 27-30.	163
Ilustración 133. <i>Hipotiposis</i> en Tiple del tono <i>Luz de las luces</i> (José de Torres), compases 39-42.	163
Ilustración 134. Figuras retóricas de repetición en el tono <i>Luz de las luces</i> (José de Torres), compases 57-66.	164
Ilustración 135. Propuesta de visión transversal para desarrollar un constructo interpretativo.	289

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Obras en latín de compositores de la Capilla Real identificadas en archivos de México. 24

Tabla 2. Obras en castellano de compositores de la Capilla Real identificadas en archivos de México. 24

ÍNDICE DE GRÁFICAS

Gráfica 1: obras conservadas en el ACCMM 34

Gráfica 2: obras conservadas en el AVCCP 34

Gráfica 3: obras conservadas en el AHAD 34

Gráfica 4: obras conservadas en el AMCO 34

Gráfica 5: obras conservadas en el AHCM 34

Gráfica 6: obras conservadas en el AHBG 34

Gráfica 7: obras conservadas en la CSG 34

Gráfica 8: obras conservadas en el AMCSR 34

Gráfica 9: obras de José de Torres conservadas en archivos de México 38

Gráfica 10: obras de José de Nebra conservadas en archivos de México 42

Gráfica 11: obras de Francisco Courcelle conservadas en archivos de México 45

Gráfica 12: obras de Vicente Adán conservadas en archivos de México 46

Gráfica 13: repertorio en castellano 48

Gráfica 14: repertorio en latín 48

BIBLIOGRAFÍA

ALBAREDA, Joaquim y SALLÉS Núria. (2021). *La reconstrucción de la política internacional española: El reinado de Felipe V*. Madrid: Casa de Velázquez.

ALBINO, Ramiro. (2016). *Música colonial hispanoamericana*. Mendoza: Edición del autor.

ALONSO CORTÉS, Narciso. (1982). *Villancicos y representaciones populares de Castilla*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Ma. Salud. (1993). *José de Nebra Blasco. Vida y Obra*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”. Sección de Música Antigua. Diputación de Zaragoza.

ANGULO DÍAZ, Raúl. (2012). *José de Torres y Martínez Bravo (ca. 1670 – 1738): Obras a solo y a dúo de la Imprenta de Música*. 2ª ed. Santo Domingo de la Calzada: Ars Hispana.

_____. (2017). *José de Nebra (1702 – 1768): Cantadas sacras vol. 1*. Madrid: Ars Hispana.

_____. (2017). *José de Nebra (1702 – 1768): Cantadas sacras vol. 2*. Madrid: Ars Hispana.

ARANDA DONCEL, Juan; GONZÁLES BARRIONUEVO, Herminio; MARTÍNEZ MILLÁN, José; PINEDA NAVAJAS, Antonio T. (2018). *Las Capillas de Música en el Barroco*. Córdoba: Litopress.

ARELLANO, Ignacio. (2004). *El pleito de los pastores, anónimo inédito de la villa imperial de Potosí*. España: Universidad de Navarra.

ARELLANO, Ignacio y EICHMANN, Andrés. (2005). *Entremeses, loas y coloquios de Potosí (colección del convento de Santa Teresa)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

ASENSIO, Juan Carlos. (2008). *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* España, Alianza Editorial.

BAL Y GAY, Jesús; CHÁVEZ, Carlos. (1952). *Tesoro de la Música Polifónica en México I: el códice del Convento del Carmen*. Ciudad de México: INBA, Sección de investigaciones musicales.

BARTEL, Dietrich. (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

BÈGUE, Alain. (2001). “La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro”. En *Criticón*, No. 83. (Pp. 133-146).

_____. (2008). “Aproximación a la versificación de finales del siglo XVII: la práctica versificadora de José Pérez de Montoro”. En *El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*. Toulouse: Presses universitaires du Midi.

_____. (2008). “*Degeneración y prosaísmo* de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas”. En *Criticón*, No. 103-104. (Pp. 21-38).

_____. (2010). “Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre los siglos XVII-XVIII”. En *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) Excma. Diputación de Zaragoza.

_____. (2019). “El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo (1665 – 1746)”. En *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Alemania: Reichenberger. (Pp. 25-57).

BERNAL JIMÉNEZ, Miguel. (1939). *Morelia colonial. El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*. Morelia: Sociedad Amigos de la Música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás.

BORREGO, Ester y MARÍN, Javier. (2019). “El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo”. En *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Alemania: Reichenberger. (Pp. 25-57).

BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José. (2000). *La Música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press.

BRESCIA, Marco y MARRECO BRESCIA, Rosana. (2016). “Villancicos de oposición: Un ejemplo de la catedral de Oviedo (1774).” En Miranda Rodríguez, Carla (ed.), *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*. Portugal: Tagus-Atlanticus Associação Cultural. (Pp. 624-631).

BUTLER, Harold E. (1920). *The Institutio Oratoria of Quintilian. Volume I*. Londres: William Heinemann.

BUTT, John. (1990). *Bach Interpretation. Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*. Nueva York: Cambridge University Press.

BYRNE, Damián. (2001). *Santo Tomás de Aquino. Suma Teológica. Tomo V*. 4ª ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

CAPDEPÓN, Paulino (ed.). (1997). *La música en el Real Convento de la Encarnación en el siglo XVIII*. Madrid: Alpuerto/Fundación Caja Madrid.

CARBONERO Y SOL, León. (1855). *Bula de N. S. P. El Papa Pio IX, declarando dogma de fe el Misterio de la Inmaculada Concepción de María Santísima. Texto latino y traducción castellana*. Sevilla: Imprenta y taller de encuadernaciones de Juan Moyano.

CARRERAS, Juan José (ed). (1993). "Repertorios Catedralicios en el siglo XVIII: tradición y cambio en Hispanoamérica y España". En *Revista de Musicología* XVI, No. 3. Madrid.

CERRILLO BECERRA, Joaquín Sergio. (2019). *Corpus Christi en la Nueva España circa 1700: Dos villancicos anónimos al Santísimo Sacramento* [Tesis de Maestría]. Barcelona: Universidad de Barcelona.

DAVIES, Drew E. (2008). "El repertorio italianizado de la catedral de Durango en el siglo XVIII". En *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, no. 3. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. (Pp. 165-173).

_____. (2013). *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

DÍEZ-BORQUE, José María (dir). (1983). *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus.

_____. (1987). "Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI". En *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 6. (Pp. 485-499).

DÍEZ-CANEDO FLORES, María. (2007). La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misión en México. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14. (Pp. 41-72).

_____. (2014). *Perspectiva general de la flauta travesera en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta travesera XII Sonatas a Solo Flauta é Basso di Pietro Locatelli y otros autores, México, 1759*. (Tesis doctoral). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier y FLORIT DURÁN, Francisco. (1994). *Historia de la literatura española. 18. La poesía barroca*. Madrid: Ediciones Jucar.

DOMINIQUE, Reyre. (2008). "Transmisión poética y dramática del dogma en el auto El nuevo palacio del Retiro de Calderón. La teología eucarística en metáforas". En *Criticón*, 102. (Pp. 113-122).

ENRÍQUEZ, Lucero; DAVIES, Drew E.; Cherñavsky, Analía. (2014). *Catálogos de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México: Volumen I, villancicos y cantadas*. Ciudad de México. Universidad Nacional Autónoma de México.

_____. (2015). *Catálogos de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México: Volumen II, Vísperas, antífonas, salmos, cánticos y versos instrumentales*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

ENRÍQUEZ, Lucero; DAVIES, Drew E.; CHERÑAVSKY, Analía; SACRISTÁN, Carolina. (2019). *Catálogos de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México: Volumen III, Maitines, oficios de difuntos, series de responsorios, invitatorios, lecciones y responsorios individuales*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. (2002). “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”. En *Anuario Musical*, 57. (Pp. 113-156).

_____. (2007). *Pedro Cerone (1613). El melopeo y maestro*. España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

_____. (2010). “José de Nebra entre España y la Nueva España: Fuentes documentales de música –dimensión internacional– para su estudio”. En *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, No. 3. Cuenca: Alderabán.

FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo. (2006). *Fénix de España: Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737 – 1766)*. Madrid: Marcial Pons Historia.

FERNÁNDEZ, Viviana H. (2007). *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines*. Buenos Aires: Albricias.

FLORES ENRÍQUEZ, Alejandra Mayela. (2014). *Jardines místicos carmelitanos y su representación en la pintura del siglo XVIII: alegorías de la perfección monjil*. (Tesis de maestría). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

FOLGADO GARCÍA, Jesús R. (2014). “La aportación de Hernando de Talavera y la liturgia en arábigo de Pedro de Alcalá”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, H.^a Medieval, t. 27, (pp. 229-238).

FRENK, Margit. (1989). *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. Ciudad de México: El Colegio de México.

GEMBERO-USTÁRROZ, María y ROS-FÁBREGAS, Emilio. (eds). (2007). *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada.

GEMINIANI, Francesco. (1754). *The art of playing on the violin*. Londres

GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. (2005). “Orígenes del discurso musical español en la historiografía del barroco hispánico”, en *Estudios sobre el barroco musical hispánico*. Barcelona: CSIC.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. y BUXÓ REY, María J. (eds). (1997). *El fuego. Mitos, ritos y realidades*. Barcelona: Anthropos.

GONZÁLEZ-MARÍN, Luis A. (2002). *José de Nebra (Calatayud, 1702 - Madrid, 1768). Un aragonés en la Real Capilla*. España: Institución “Fernando el Católico”. Excma. Diputación de Zaragoza.

_____. (2008). “Una reflexión sobre la música de tecla de José de Nebra”. En GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Una reflexión sobre la música de tecla de José de Nebra”, en Celsa ALONSO GONZÁLEZ, Carmen Julia; GUTIÉRREZ GONZÁLEZ y Javier SUÁREZ PAJARES (eds.), *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. (Pp. 591-612).

_____. (2016). “A vueltas con José de Nebra. Pensamientos sobre autorías y atribuciones”. En *El patrimonio musical de Castilla-La Mancha. Nuevas perspectivas*. España: Alpuerto. (Pp. 91-108).

GUERBEROF, Lidia H. (2006). *Archivo musical. Catálogo*. Ciudad de México: Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe.

HARNONCOURT, Nikolaus. (2006). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Traducción de Juan Luis Milán. Barcelona: Acantilado.

JAMES, Robert. (1983). “La letrilla dialogada”. En *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas de Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*. Madrid: CSIC. (Pp. 91-120).

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán. (2003). “Música, poder e institución: La Real Capilla de Carlos IV (1788 – 1808)”. *Revista de Musicología*, 26 (1). (Pp. 233-263).

LAMBEA, Mariano. (1996). “La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (El melopeo y maestro, 1713)”, en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, XII, 2. (Pp. 197-216).

_____. (2000). *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII, I. Libro de Tonos Humanos (1655-1656), Vol. I*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución “Milà y Fontanals”, Departamento de Musicología.

LAWSON, Colin y STOWELL, Robin. (2005). *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza Editorial.

LAZOS, G. John, et. al. (2013). *Catálogos de los acervos musicales de las parroquias de Santiago Chazumba y de San Cristóbal de Suchixtlahuaca, en la sierra Mixteca de Oaxaca.*, Oaxaca, Ritual Sonoro en Catedral, Parroquias y Pueblos: CIMO, CIESAS.

LEÓN TELLO, Francisco J. (1992). "Transcripción e interpretación de la música barroca española e hispanoamericana, criterios básicos". En *Revista Musical de Venezuela*. Caracas: Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo y Consejo Nacional de la Cultura.

LLERGO, Eva. (2011). *El villancico en la Real Capilla de Madrid en el siglo XVII: dimensión genérica, espectacular y social*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

LOLO HERRANZ, Begoña. (1988). *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670 – 1738)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

_____. (2007 – 2008). "La recepción del primer barroco en la Real Capilla". En *Recerca Musicològica XVII – XVIII, 2007 – 2008*. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid. (Pp. 67-81).

LÓPEZ CANO, Rubén. (2000). *Música y Retórica en el Barroco*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas.

_____. (2004). *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618 – 1699)*. Tesis Doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid.

MADOZ, Pascual. (1848). *Madrid: Audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*. Madrid: Imprenta del Diccionario geográfico – estadístico – histórico de D. Pascual Madoz.

MARÍN, Javier. (2007). *Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. (Tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.

_____. (2008). "Músicos madrileños con destino a la Catedral de México", Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, no. 3. (pp. 5-14).

_____. (2009). "La difusión del repertorio español en ea Colegiata ee Guadalupe de México (1750-1800)". En *Revista de Musicología*. Vol. 32, No. 1. (Pp. 177-209).

_____. (2009). “Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México”. *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, no. 4. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. (Pp. 239-260).

MARTÍN MORENO, Antonio. (2006). *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Música. (Impresión original publicada en 1985).

MARTÍNEZ MILLÁN, José., CAMARERO BULLÓN, Concepción., LUZZI TRAFICANTE, Marcelo. (2013). *La Corte de los Borbones: Crisis del modelo cortesano*. Madrid: Ediciones Polifemo.

_____. (2020). “La evolución espiritual de la monarquía hispana durante el periodo denominado Postridentismo”, en *Miscelánea Comillas*, Vol. 78, núm. 152. (Pp. 247-266).

MONTERO GARCÍA, Josefa; VICENTE BAZ, Raúl; GÓMEZ GONZÁLES, Pedro José; RODRÍGUEZ MARTÍN, Víctor José; BURGUEÑO RIOJA, Patricia. (2011). *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca*. Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca.

MONTOYA, Ramiro. (2013). *La Sangre del Sol: crónicas del oro y la plata que España sacó de América*. Madrid: Visión Libros.

MORALES, Nicolás. (1999). “Real Capilla y Festería en el siglo XVIII: Nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina”. En *Revista de Musicología*, 22(1). (Pp. 175-208).

MORALES, Nicolás y QUILES GARCÍA, Fernando. (2010). *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*. Madrid: Casa de Velázquez.

MORALES ABRIL, Omar. (2021). *Teatralización de villancicos paralitúrgicos del siglo XVII en Hispanoamérica: una propuesta metodológica para el análisis de rasgos de teatralidad*. Tesis Doctoral. Ciudad de México: UNAM.

MURIEL, Josefina. (2004). *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas. Fundaciones de los siglos XVII y XVIII*, Tomo II. México: UNAM.

NIETO SORIA, José Manuel. (1988). *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla, siglos XIII – XVI*. Madrid: Eudema.

PACOR, Giovanni. (1991). *Leopold Mozart. Scuola di Violino. III edizione, Augsburg, 1787*. Gaeta: Geroglifico.

PÉREZ DE VALDIVIA, Diego (ed.). (2004). *La Inmaculada Concepción de Nuestra Señora (1582)*. Pamplona: Universidad de Navarra.

PÉREZ RUIZ, Bárbara. (2002). "Aportes metodológicos para una investigación sobre música colonial mexicana". En *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, no. 3, marzo-abril de 2002. (Pp. 21-79)

PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles. (2011). "La imagen de la monarquía española en el siglo XVIII". En *Obradoiro de Historia Moderna*, No. 20. Universidad de Barcelona. (Pp. 105-139).

PIQUÉ COLLADO, Jorge. (2006). *TEOLOGÍA Y MÚSICA: Una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio (Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Messiaen)*. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis. (1989). *Juan Blas de Castro (circa 1561 – 1631): vida y obra musical*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

_____. (2004). *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid barroco*. Madrid: Editorial Alpuerto.

RODRÍGUEZ, Pablo-L. (1997/98). "Música, devoción y esparcimiento en la capilla del Alcázar Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para Cuarenta Horas". En *Revista Portuguesa de Musicología* 7-8. Lisboa. (Pp. 31-45).

RUBIO, Samuel. (1956). *La polifonía clásica*. Madrid: Imprenta y litografía Juan Bravo.

RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Estrella. (2008). "Sine Labe. El inmaculismo en la España de los siglos XV a XVII: La proyección social de un imaginario religioso". En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIII, No. 2. España. (Pp. 197-241).

RUSSELL, Craig H. (2009). *From Serra to Sancho. Music and Pageantry in the California Missions*. Oxford: Universidad de Oxford.

SACRISTÁN, Carolina. (2013). *¡A la mar, que se anega la nave! (1705): Figuras de la contrarreforma en un villancico a San Pedro puesto en música por Antonio de Salazar* [Tesis de Maestría]. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

SAINSBURY, John S y CHORON, Alexandre. (1827). *A Dictionary of Musicians: From the Earliest Ages to the Present Time. Comprising the Most Important Biographical Contents of the Works of Gerber, Choron, and Fayolle, Count Orloff, Dr. Burney, Sir John Hawkins, &c.*

&c. *Together with Upwards of a Hundred Original Memoirs of the Most Eminent Living Musicians; and a Summary of the History of Music*. Londres: Sainsbury and Company.

SÁNCHEZ, Gustavo. (2008). “Los Villancicos de San Lorenzo y San Jerónimo en el Monasterio del Escorial”. En *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. España: Ediciones Escorialenses: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.

_____. (2009). “Las ‘cantadas’ de Navidad en los monasterios jerónimos de Guadalupe y El Escorial”. En *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*. Madrid: Ed. Escorialense. (Pp. 603-620).

SÁNCHEZ SISCART, María Monserrat. (1989). “Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochescos en las catedrales zaragozanas”. En *Recerca Musicològica*, No. 9-10. (Pp. 327-340).

SANZ, Gaspar. (1674). *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza.

SARFSON, Susana y MADRID, Rodrigo. (2015). “Las cantadas españolas en el siglo XVIII: de la metrópoli a los virreinos americanos”, en *Actas del III congreso Ibero-Africano de Hispanistas*. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. (Pp. 337-347).

SIERRA PÉREZ, José. (2001). “Presencia del castellano en la liturgia latina: el villancico”. En *Nassarre*, XVII, 2-1. (Pp. 115-153).

_____. “El canto gregoriano en los cimientos del edificio de la polifonía”. En *Jornadas de Canto Gregoriano, XI. De la monodia a la polifonía*. España: Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza. (Pp. 63-98).

SOLÁ, Francisco de P. (1941). *La Inmaculada Concepción. Estudio Histórico-Dogmático-Litúrgico*. Barcelona: Editorial Lumen.

STEVENSON, Robert. (1974). *Christmas music from baroque Mexico*. Los Ángeles: Universidad de California.

_____. (1979). “Baroque Music in Oaxaca Cathedral”. En *Inter-American Music Review*, vol. I, no. 2, primavera- Verano. California. (Pp. 179-203).

_____. (1985). “La música en el México de los siglos XVI a XVIII”, *La música de México, I. Historia, 2. Periodo virreinal (1530-1810)*. Julio Estrada (ed.), México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

_____. (1989). “La música en la catedral de México. El siglo de fundación”, *Heterofonía*, 100-101, enero-diciembre de 1989. (Pp. 10-24).

TELLO, Aurelio. (1990). *Archivo musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo*. México: CONACULTA, INBA, CENIDIM.

TELLO, Aurelio; FRANCO, Dalila; MANÍ, Abel. (2015). *Proyecto de Catalogación, Transcripción, Investigación y Difusión del Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla. Catálogo y Apéndice Biográfico de Compositores Novohispanos*. Ciudad de México: Coordinación Nacional de Música y Ópera.

TELLO, Aurelio; HURTADO, Nelson; MORALES, Omar; PÉREZ, Bárbara. (2019). *Colección Sánchez Garza: Estudio Documental y Catálogo de un Acervo Musical Novohispano*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”.

TORRENTE, Álvaro. (1996-97). “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna”. *Artígrama* 12. (Pp. 217-235).

_____. (1997). *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*. Cambridge: University of Cambridge.

_____. (2000). “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”. En *La Música en España en el siglo XVIII*. Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.). Madrid: Cambridge University Press.

_____. (2010). “*Misturadas de castelhanadas com o oficio divino: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII*”. En *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. (Pp. 193-235).

TORRES, José de. (1702). *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y arpa, con solo saber cantar la parte, o un bajo en canto figurado*. Madrid: Imprenta de Música. Edición Facsímil. Valladolid: Editorial Maxtor, 2009.

VALENZUELA, Rubén. (1999). “El libro para órgano de José de Torres”. En *Heterofonía*, 120-121, enero-diciembre de 1999. (Pp. 40-54).

VELAZCO, Jorge. (1998). “El nacionalismo musical mexicano”. En *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Volumen 6. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

ZÁRATE, Mariana. *Las niñas de la ciudad episcopal: Breve análisis historiográfico de los colegios femeninos en Valladolid, (1734 – 1810)*. ACADEMIA.

IMPRESOS SIGLO XVIII

Teatro funesto de las reales exequias que a la majestad de nuestro Católico Monarca el Señor D. Luis Primero consagró la muy N. Leal, nombrada y Gran Ciudad de Granada en su Real Capilla. (1724). Granada: Imprenta de Andrés Sánchez.

BASES DE DATOS EN LÍNEA

Archivo Histórico del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA):

Colección Música Colonial de la Catedral de Guatemala. En <http://cirma.org.gt/glifos/index.php/ISADG:GT-CIRMA-AH-004-001-001>

ArsHispana

ANGULO, Raúl y PONS, Antoni. (2022). *Nuevos documentos biográficos sobre José de Torres.* España: ArsHispana. En <https://arshispana.com/es/blog/nuevos-documentos-biograficos-sobre-jose-de-torres-b33.html>

Biblioteca Digital Hispánica

Colección de documentos, originales en parte, referentes a la Capilla Real. (1750 – 1800). Manuscrito. En <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106077&page=1>

Etiquetas de Palacio [Manuscrito] :estilo y gobierno de la Casa Real que han de observar y guardar los criados de ella..., desde mayordomo mayor y criados mayores hasta los demás criados inferiores, y funciones de la misma Casa Real, ordenadas año de 1562 y reformadas el de 1624. (1601 – 1800). Manuscrito. En <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000137592&page=1>

Leta de, Anacleto. (1786). *Carta laudatoria á don Vicente Adan, en acción de gracias por la publicacion de su obra, intitulada: Documentos para instruccion de Músicos y Aficionados, que intentan saber el arte de la composición.* Madrid: Imprenta Real. En <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075894&page=1>

Letras de los villancicos que se cantaron en la Iglesia Catedral de Cadiz, en la Kalenda, Noche y Días del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo este año de 1709. [Texto impreso]. En <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000060845&page=1>.

Letras de los villancicos que se cantaron en la Iglesia Catedral de Cadiz, en la Kalenda, noche, y días del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, este año de 1710. [Texto impreso]. En <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000142018&page=1>.

Letras de los villancicos, que se cantaron en los ... Maytines de la Concepcion de Maria ... en la ... Iglesia Metropolitana y Patriarchal de Sevilla, este Año de 1744 [Texto impreso]. En <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000170143&page=1>

Letras de los villancicos que se cantaron en los ... Maytines de la Purisima Concepcion de Maria ... en la ... Metropolitana y Patriarchal Iglesia de Sevilla, este año de 1778 [Texto impreso].

En <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000142650&page=1>

NASSARRE, Pablo. (1723-1724). *Escuela música, según la práctica moderna*. Zaragoza. En

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=nassarre&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1>

EBOOK

Martirologio Romano. Traducido al castellano por D. Agustín Álvarez Pato y Castrillón. (1791). Madrid: Imprenta Real.

https://books.google.com.mx/books?id=mEkEMXhc1scC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

GRACIÁN, Baltasar. (1648). *Agudeza y arte de ingenio*. Reproducción digital de la ed. Facsímil. Amberes: Casa de Jerónimo y Juan Baptista Verdussen. En <https://www.cervantesvirtual.com/obra/agudeza-y-arte-de-ingenio--0/>

LORENTE, Andrés. (1672). *El por qué de la música*. Alcalá de Henares. En <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-porque-de-la-musica-en-que-se-contiene-los-quatro-artes-de-ella-canto-llano-canto-de-organo-con-0/html/>

RODRÍGUEZ, Ignacio y SANDIER, Pedro. (1887). *Instituciones Oratorias por Marco Fabio Quintiliano* (traducción). Madrid: Librería de la viuda de Hernando y C. En <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffbc2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>

Diccionario de Autoridades (1726 – 1739). En <https://apps2.rae.es/DA.html>

PALACIOS, Rafael. (2020). *Reflexiones sobre la articulación*. Disponible en línea, en <https://rafaelpalacios.net/reflexiones-sobre-la-articulacion/>

ANEXOS

ANEXO 1: Acompañamiento de las obras transcritas, con cifrado sugerido

Las cifras que pertenecen a los documentos originales han sido puestas en color negro, mientras que el cifrado sugerido ha sido escrito en color rojo y con una tipografía más pequeña.

A contarte vengo, Gila

Villancico a Dúo a la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo

José de Torres
[1670 - 1738]

Estribillo

6 6 7

6 5 # # # #

b # 6

6/5 6/5

#

6 7 4/2

6/5 #

b 6/5

Coplas

6 5 6/5 # b #

62

67

71

75

79

82

87

93

99

105

Al cándido velo

Villancico al Santísimo
A 4. Con violines y trompas
Ad Libitum

[José de] Torres
[1670 - 1738]

Estribillo

6 6 6 5 6 5 6 6 6 6 6 4/2 7/5

12

4 3 6 6/4 5/3 6/b5 7 7b

23

6 6 7 4b b 6/b5

34

7 b 7 b b 7 b 6 6 7# 4#

45

6/b5 7 b 6 5 7 6 6 6/4 6 6

56

6/5 4 3 6 6 7b 6/b5 [7] [b] 6/5

67

7 # 7b b b 6 7b

77

7 6 6 6 4 3

87 Seis coplas a dúo y a 4.

Musical notation for measures 87-95. The staff is in bass clef with a key signature of one flat. The notes are: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. Fingerings are indicated below the notes: $\overset{6}{\underset{b5}{}}$, 6, $\overset{6}{\underset{b5}{}}$, \natural , $\overset{6}{\underset{5}{}}$, #.

96

Musical notation for measures 96-106. The staff is in bass clef with a key signature of one flat. The notes are: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. Fingerings are indicated below the notes: 6, 6, $\overset{6}{\underset{5}{}}$, #, 6, 6, $\overset{6}{\underset{5}{}}$, 6, #, $\overset{6}{\underset{b5}{}}$, $\overset{6}{\underset{b5}{}}$.

107

Musical notation for measures 107-117. The staff is in bass clef with a key signature of one flat. The notes are: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. Fingerings are indicated below the notes: $\overset{6}{\underset{b5}{}}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{3}$, 6, 6, 6, $\overset{6}{\underset{b5}{}}$.

118

Musical notation for measures 118-123. The staff is in bass clef with a key signature of one flat. The notes are: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. Fingerings are indicated below the notes: 7, 6, 7 \flat , \flat , $\overset{7}{\underset{5}{}}$.

124

Musical notation for measures 124-133. The staff is in bass clef with a key signature of one flat. The notes are: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. Fingerings are indicated below the notes: 6, 6, 6, $\frac{6}{4}$, 5.

Luz de las luces

Tonada de Nuestra Señora de la Concepción

José de Torres
[1670 - 1738]

Acompañamiento Estribillo

6 6 # 6 5

7

6 6 4 # # # # 6

13

6 6

19

6 b 6 5/4 # # # 6 b5

24

b #

28

6/5

31

6 6

34

7 6 # # 6 6 b 4 #

39

6 6 4 3

43

6

47

6 5 3
4 6

52

6 6

57

7 6 # 6 6

61

6 7 6 # 6

65

6 7 6 # 6 5 # #

69 Coplas

6 5 7^b

72

6 6 b5 6 5

75

6 6 # 4 # 6

78

6 b5 6 5

80

6 6 # 317 4 # #

Matizadas flores

Cuatro al Santísimo

José de Torres
[1670 - 1738]

Acompañamiento a 4. Estribillo.

4/2 4 4/2

6

b #

10

6 #

14

6 b 4

19

b

23

7^b 7

27

6 b

32

#6 6 4 b b # 7

36

6/5 6 7

41 Coplas a 4.

41 Coplas a 4. Musical staff 41: Bass clef, key signature of one flat. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingering: b6, 6, 6, 6, 7b.

46

46 Musical staff 46: Bass clef, key signature of one flat. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingering: b6, b6, 6, 6, 7b.

50

50 Musical staff 50: Bass clef, key signature of one flat. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingering: b, b6, b6, 6, 6, 7b.

53

53 Musical staff 53: Bass clef, key signature of one flat. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingering: b, 6, 7, b, b.

56

56 Musical staff 56: Bass clef, key signature of one flat. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingering: 7, 5, 6, 7.

Si el espíritu divino
Villancico 1. de Navidad de 1739
San Joaquín

[José de Torres]
[1670 - 1738]

Introducción a 4

7^b 7^b # # 7 # ^b

9

7 7 # 7 7

18

$\frac{6}{4}$ 5 5 7 7 7 7

25

6

33

6

42

#

50

$\frac{5}{4}$ 3

59

7^b ^b # $\frac{6}{4}$ # 7

69

76

#

83

Musical staff 83-89 in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of notes and rests. Red fingerings '7' and '6' are placed below the notes.

90

Musical staff 90-99 in bass clef with a key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests. A red sharp sign '#' is placed below the staff at the end.

100

Musical staff 100-108 in bass clef with a key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests. A red sharp sign '#' is placed below the staff at the end.

109

Musical staff 109-116 in bass clef with a key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests. Red fingerings '7 4' and sharp signs '#' are placed below the staff.

117

Musical staff 117-125 in bass clef with a key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests. Sharp signs '#' and a red '4#' are placed below the staff.

126

Musical staff 126-135 in bass clef with a key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests. Sharp signs '#' and a red '6' are placed below the staff.

136

Musical staff 136-142 in bass clef with a key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests. Sharp signs '#' and a red '7' are placed below the staff.

Coplas a solo

143

Musical staff 143-151 in bass clef with a key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests. Red fingerings '6 7 5 4 3' are placed below the staff.

152

Musical staff 152-160 in bass clef with a key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests. Red fingerings '4 3 5 4 3 6 4 3 6 4 # 6 4 #' are placed below the staff.

161

Musical staff 161-168 in bass clef with a key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests. Red fingerings '7 # 4 6 7 #' are placed below the staff. A section titled '[Coplas a 4]' is indicated to the right.

169

Musical staff 169-177 in bass clef with a key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests. Red fingerings '6 6 3 7 6 5' are placed below the staff.

180

Musical staff 180-189 in bass clef with a key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests. Red fingerings '6 6 6 7 7 7' are placed below the staff.

5/4

7

7

321

7

7

Al cielo, al establo
Pastoral a 4
Con dos violines, dos trompas y bajo

José de Nebra
[1702 - 1768]

Pastorela a 4

6 6 6 9/7 6/4 5/3 6 6 6 6 #6

8

6 #6 6/4 # 4/2 6— 4 3 4/2

15

6/4 7 6/4 3 6 6 6 6 9/7 6/4 7/3

22

6 6 6 6 9/7 6/4 7/3 6 #6 6 #6

29

#5 7 6/4 # #6 #6 6— 4/2 6

36

4/2 6 # #2 6/4 6 #5 #2 6/4 [6] 4/2 6

42

7/4 3 7 6/4 7/4 6/4 3 7/4 2

48

7 6/4 7/4 6/4 3

52

6 6 6 6 6/4 3

Bajo

Alarma, discurso

Villancico a 8
Con violines al Santísimo
Año de 1744

[José de] Nebra
[1702 - 1768]

Estribillo

7 6 b4 b5 h 7b

7

h h

13

7b 6

19

6 5 6 5 7

25

6 6 b5 6 4 3 6

33

6 5

39

b5 h 6 5 b5 6 5 6 5 4 h

47

h

55

b 4 7 7

62



68

6 5
b4 5 b5 ♯



76

6 5 ♯ ♯ ♯



82

7b 6/4 ♯ b5 b 6

Despacio



88

7b 6 b5



96

b5 6 6 5/4 7b/3 7b 7b b5

Mismo aire



102

5/4 7b/3 b6/4



108

b6/4 ♯ b6/4 ♯ b6/4 ♯ b6/4 b—



115

6/2 ♯ ♯ ♯ ♯ ♯



123

Despacio

Mismo aire

♯ ♯ ♯ 6/4 ♯ ♯—



131

4 3 7 6/4 5



138



144



150



156



164



172



179



187



195



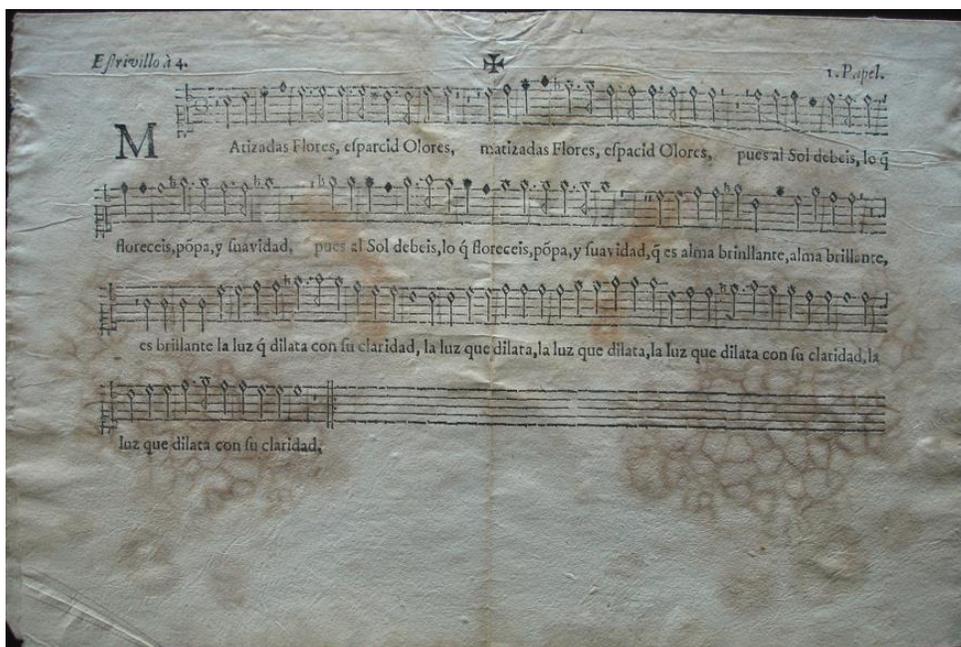
202



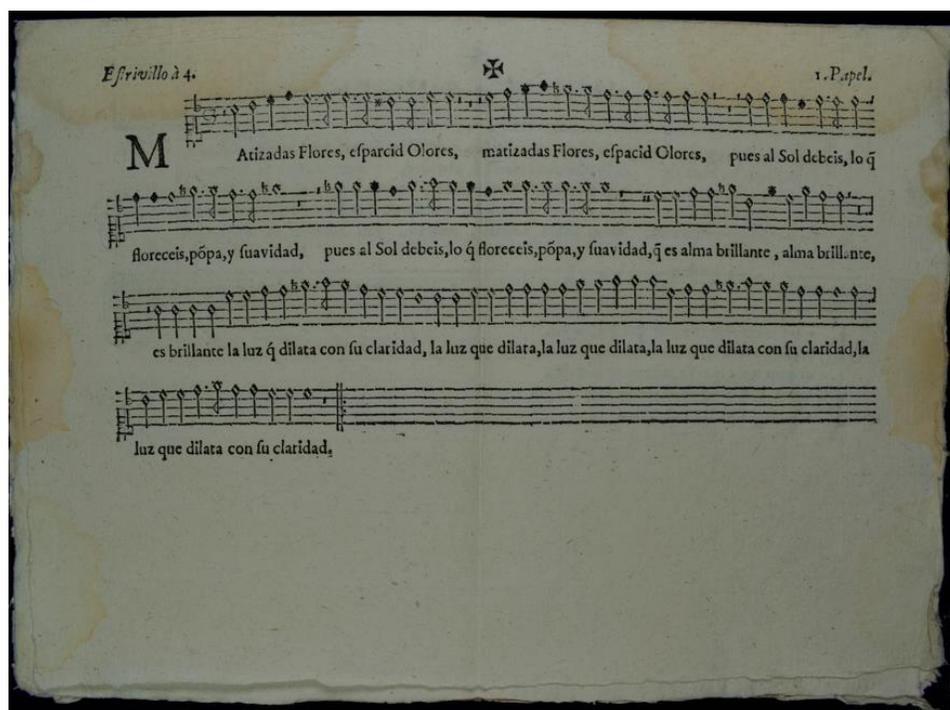
209



ANEXO 2: Parte de Tiple 1 de los ejemplares del villancico *Matizadas flores* (José de Torres) conservados en la *Colección Sánchez Garza* (México) y el Archivo Histórico de la Catedral de Salamanca (España)

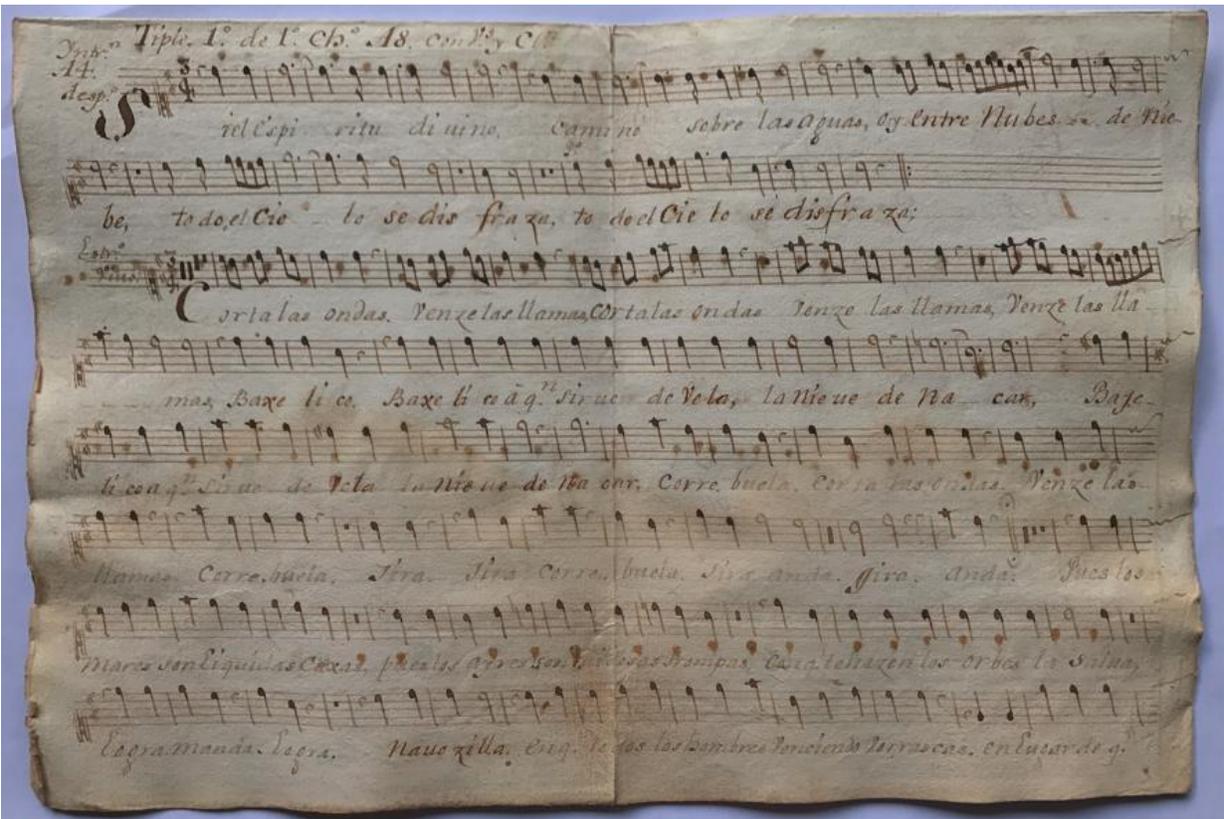


Parte de Tiple 1 del villancico *Matizadas flores* (José de Torres). *Colección Sánchez Garza*. MEX, CSG. 281.



Parte de Tiple 1 del villancico *Matizadas flores* (José de Torres). Archivo Histórico de la Catedral de Salamanca (España). Cj. 5104 n° 09.

**ANEXO 3: Parte de Tiple 1 del villancico *Si el espíritu divino* (José de Torres).
 Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez” (Guatemala).**



Parte de Tiple 1 de la introducción del villancico *Si el espíritu divino* (José de Torres). Ejemplar conservado en el Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez” (Guatemala). Signatura 07-019.

ANEXO 4: Programa de mano del concierto “Dialogues Hispaniques”.

UN ORGUE AUX SONORITES BAROQUES

Le buffet d'orgue a été réalisé par Jacint Morato de Vic (Catalogne sud). Le dominicain espagnol Pasqual Cerverello, se voit confié en 1722 la réalisation de la tuyauterie qui donne à cet instrument des sonorités particulières.

Plusieurs interventions ont eu lieu sur la tuyauterie au XIXe siècle et au milieu du XXe siècle.

La restauration réalisée par le facteur d'orgue Grenzing en 1992-1993 a restitué les caractéristiques de l'orgue de 1722. Depuis, cet instrument a des caractéristiques de l'orgue français et de l'orgue espagnol (chamade, tuyaux de postage sur les pièces gravées).

Les menuiseries et les sculptures du buffet sont de facture catalane. Contrairement à beaucoup d'orgues, celui d'Ille est resté à l'emplacement pour lequel il a été conçu.

La commune a fait procéder au relevage complet de l'instrument en 2021, avec le soutien financier de la DRAC Occitanie, du Conseil Départemental des P-O et de la Région Occitanie.

Opération subventionnée à 80 %.

L'orgue a ainsi retrouvé toute sa puissance, ses nuances et son éclat !



UN ORGUE UNIQUE DANS UNE EGLISE EXCEPTIONNELLE !

L'orgue, le roi des instruments, et l'église paroissiale sont à l'image de l'importance de la ville d'Ille. En effet, aux XVIIe et XVIIIe siècles, la capitale du Riberal est une des villes les plus importantes et des plus riches des anciens comtés nord-catalans.



Une église aux dimensions d'une cathédrale ! Elle a été construite entre 1664 et 1771 à l'emplacement de l'ancien château vicomtal, de l'église médiévale et d'un des cimetières de la ville. Les travaux débutent quelques années après le Traités des Pyrénées qui en 1659 entraîne l'annexion des comtés nord catalans à la France. Deux architectes ont été en charge de la direction des travaux : Pere Alluau de Limoges et Josep Morato de Vic de Catalogne du sud. La majestueuse façade de l'église, unique dans le département, est en cours de réalisation à partir de 1720. La pose du portail, en marbre de Bouleternère et en pierre calcaire, entre 1769 et 1771 par le sculpteur Jean-Joseph Chauvenet, termine un chantier qui est à l'image de la richesse et de l'importance de la ville d'Ille, à l'échelle du Roussillon et du département.



Ille sur Tet

Concerts d'orgue

4 et 11 septembre 2022



Eglise Saint-Etienne



BIOGRAPHIE

PAOLA GUTIERREZ CANDIA, Mezzosoprano

Formée au chant au Conservatoire National de Musique de Mexico, elle obtient un Master de musique ancienne à L'Ecole Supérieure de Musique de Catalogne à Barcelone.

Elle a suivi les classes de maîtres en technique vocale et en interprétation, tels que William Matteuzzi, Roberta Invernizzi, Marta Almajano, Manfredo Kraemer, Pedro Memelsdorff, Fabio Biondi, Luca Giardini et Dalton Baldwin. Son parcours professionnel l'a menée à se produire dans des festivals européens comme le Pier Paolo Pasolini (Forlì et Bertinoro, Italie) et ECOS de la Sierra (Murcie, Espagne). Au Mexique, elle s'est produite sur d'importantes scènes, parmi lesquelles la Sala Principal du Palais des Beaux-Arts, la Sala Manuel M. Ponce, le Lunario de l'Auditorio Nacional, le Teatro Hidalgo, le Théâtre de l'Etat de Jalapa et le Teatro Macedonio Alcalá.

Parmi les opéras où elle est apparue, citons : Rinaldo de G. F. Händel, sous la direction de Horacio Franco; Didon et Enée de H. Purcell, sous la direction de Jorge Cózatl, Claudia Lavista et Yuriria Fanjul; et Motecuhzoma II de Samuel Máynze Champion sur des musiques de Antonio Vivaldi, dirigé par Francesco Fanna (Italie), mise en scène de Ignacio García (Espagne) et José Luis Cruz (Mexique).

Actuellement, elle enseigne à l'académie de musique ancienne à l'UNAM, et prépare un doctorat en interprétation dans cette même institution, grâce à une bourse du Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

GABRIEL ATIENZA VALERO, Chalemie et hautbois baroque

Après des études de hautbois et de pédagogie au Conservatorio Superior de Música de Navarra auprès de Juan Mari Ruiz, il déménage en Italie pour se consacrer au hautbois baroque avec Andrea Mion à Terni. Il s'initie également à la chalemie à Assise avec Vladimiro Vagnetti.

Par la suite, il participe au stage international de musique ancienne de Daroca, où il reçoit l'enseignement de Renate Hildebrand, et accompagne les membres de l'ensemble Los Músicos de Su Alteza. Il obtient avec succès un Master de l'ESMUC (Barcelone), en suivant les cours du hautboïste baroque Xavier Blanch, et d'autres personnalités musicales comme Juan Carlos Asensio et Josep Borràs.

Avec ce dernier, il se perfectionne dans la pratique de l'interprétation sur la chalemie aux XVIe et XVIIe siècles, au conservatoire de Badalona. Son travail lui a permis de terminer finaliste au COVID-MAG, un concours de vidéos de musique ancienne (Gijón/Xixón 2020).

En 2015, il fonde le groupe Stella Splendens, dont il est le directeur musical et artistique, avec pour but d'explorer les fonds des plus importantes cathédrales espagnoles au XVIe siècle.

Sur la même lancée, il fonde en 2022 l'ensemble Arquivolta, avec le flûtiste Moisés Maroto. De cette association naît le projet El décimo Alfonso, un programme composé d'extraits des Cantigas de Santa María, écrites sous le règne d'Alphonse X Le Sage.

JAVIER CABALLERO ROS, Orgue

Né à Valence, il y obtient une licence de piano au Conservatoire Supérieur en 2013, ainsi qu'un diplôme supérieur de clavecin et de musique ancienne du Conservatoire de Castellón en 2016, auprès de Ignasi Jordà. Il poursuit sa formation aux stages internationaux de musique ancienne de Guadassar et Daroca, dans la classe de clavecin de Luca Guglielmi à Barcelone, dans la classe d'orgue de Javier Artigas Pina à Murcie.

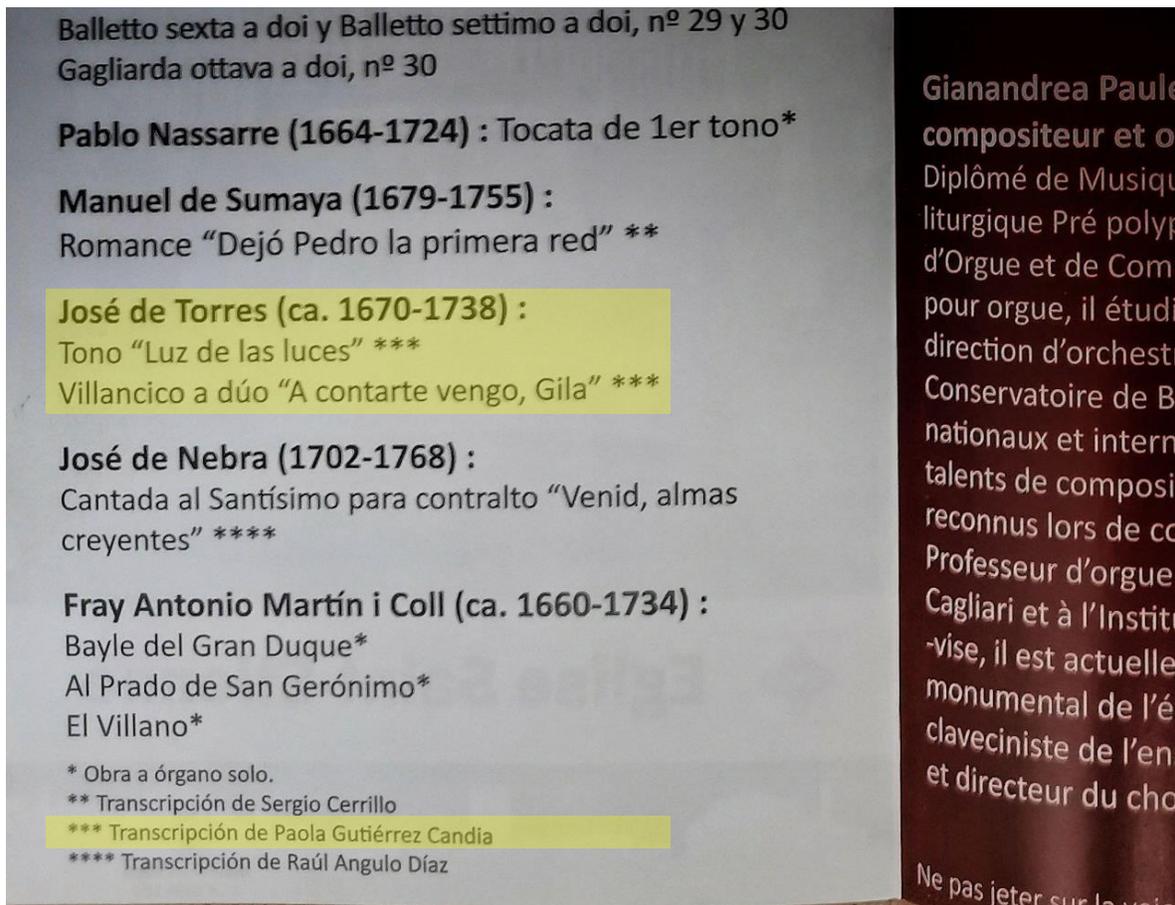
Il est membre depuis 2018 du groupe de musique ancienne L'Ampatrata, qui se consacre à l'interprétation, la diffusion et la recherche sur la musique européenne des XVIe et XVIIe siècles.

Il se produit en tant que soliste, continuïste, et en musique de chambre dans divers lieux de production en Espagne.

Depuis la première édition en 2020, il est claveciniste et professeur du Festival BallArte à Benasque.

En 2021, aux côtés de Ovidio Giménez et Dimas Moreno, il enregistre un disque de sonates inédites pour basson du XVIIIe siècle, provenant de la Chapelle Royale de Madrid.

Il travaille avec les ensembles Música Trobada, Orquesta Eutherpe, Ensemble L'Orangerie, Il Dolce Incontro, Valencia Original Arts, le Coro Virelai et le Coro Ad Libitum, Ensemble Palau, Ensemble Benlliure à Valence et Ensemble Al Inte à Saragosse.



Programa de mano del concierto “Dialogues Hispaniques” ofrecido por el ensamble *Capilla Hispánica*, en el marco del *Festival Musique et Orgue de Vinça* (Francia), el 04 de septiembre de 2022. El programa incluyó dos transcripciones realizadas en el presente trabajo.

ANEXO 5: Fragmento de video del villancico *A contarte vengo, Gila*. Festival de Música de Morelia “Miguel Bernal Jiménez”, 2021.



<https://youtu.be/uimvVupqAQA>

ANEXO 6: Programa de mano del concierto “España virreinal: voces e instrumentos de Hispanoamérica en el Barroco”, y video de la interpretación del villancico *Al cándido velo* (José de Torres).



Tipo de evento: Concierto

Como en muchos otros ámbitos, la América virreinal bajo la corona española generó una actividad musical que sería crisol de identidades en conflicto. La música en los diferentes virreinos tendría exponentes cuya tradición explícita sería la impuesta por España, pero que al detalle da muestra de una originalidad correspondiente a una apropiación más allá de la repetición. Así pues, podemos encontrar influencias flamencas, francesas, italianas y alemanas, presentes en la música española, y también elementos inspirados en la música de la vasta región que estuvo bajo dominio español. En este programa la Academia de Música Antigua presenta un mínimo panorama de música hispanoamericana en el que se visibiliza esta colisión de identidades, aunque se enfoca principalmente en dos ejes: el Virreinato del Perú y la música española.

Participantes

Academia de Música Antigua de la UNAM / Eunice Padilla, directora artística

Programa

Jilguerillo sonoro: Voces e instrumentos de Hispanoamérica en el Barroco

Antonio Martín y Coll (1650-1734)

Recopilación. Selecciones instrumentales de *Flores de música Xácara-Chacona*

Roque Ceruti (c. 1683-1760)

Escuchad dos sacristanes, para dos tiples, flauta de pico, dos violines y bajo continuo

En la rama frondosa, para tiple, chelo y bajo continuo

Antonio Martín y Coll (1650-1734)

Recopilación. Selecciones instrumentales de *Flores de música Española*

Roque Ceruti

A cantar un villancico, para dos tiples, dos gambas y bajo continuo

Hoy que Francisco reluce, para dos tiples, alto, tenor, dos violines y bajo continuo

Intermedio

Antonio Martín y Coll (1650-1734)

Recopilación. Selecciones instrumentales de *Flores de música Segundo pasacalles del primer tono Marizápalos*

José de Orejón y Aparicio (1706-1765)

Jilguerillo sonoro, para dos tiples, dos violines y bajo continuo

Mariposa de sus rayos, para tiple, dos flautas y bajo continuo

Antonio Martín y Coll (1650-1734)

Recopilación. Selecciones instrumentales de *Flores de música Folias*

José de Torres (1670-1738)

Al cándido velo

Villancico a 4 para dos tiples, alto, tenor, dos violines y bajo continuo

Transcripción: Paola Gutiérrez

Duración total aproximada: 70 minutos

Semblanza de los participantes

Academia de Música Antigua de la UNAM

La Academia de Música Antigua de la UNAM (AMA) fue fundada en 2017 con el objetivo de impulsar la formación académica y artística a nivel profesional de jóvenes especialistas en música de los siglos XVII y XVIII. Este proyecto de Música UNAM, el primero en su tipo creado por una institución de educación superior en México, busca integrarse a los esfuerzos por investigar y divulgar la música antigua.



YouTube

<https://youtu.be/SoftTotpzGo>