

## Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

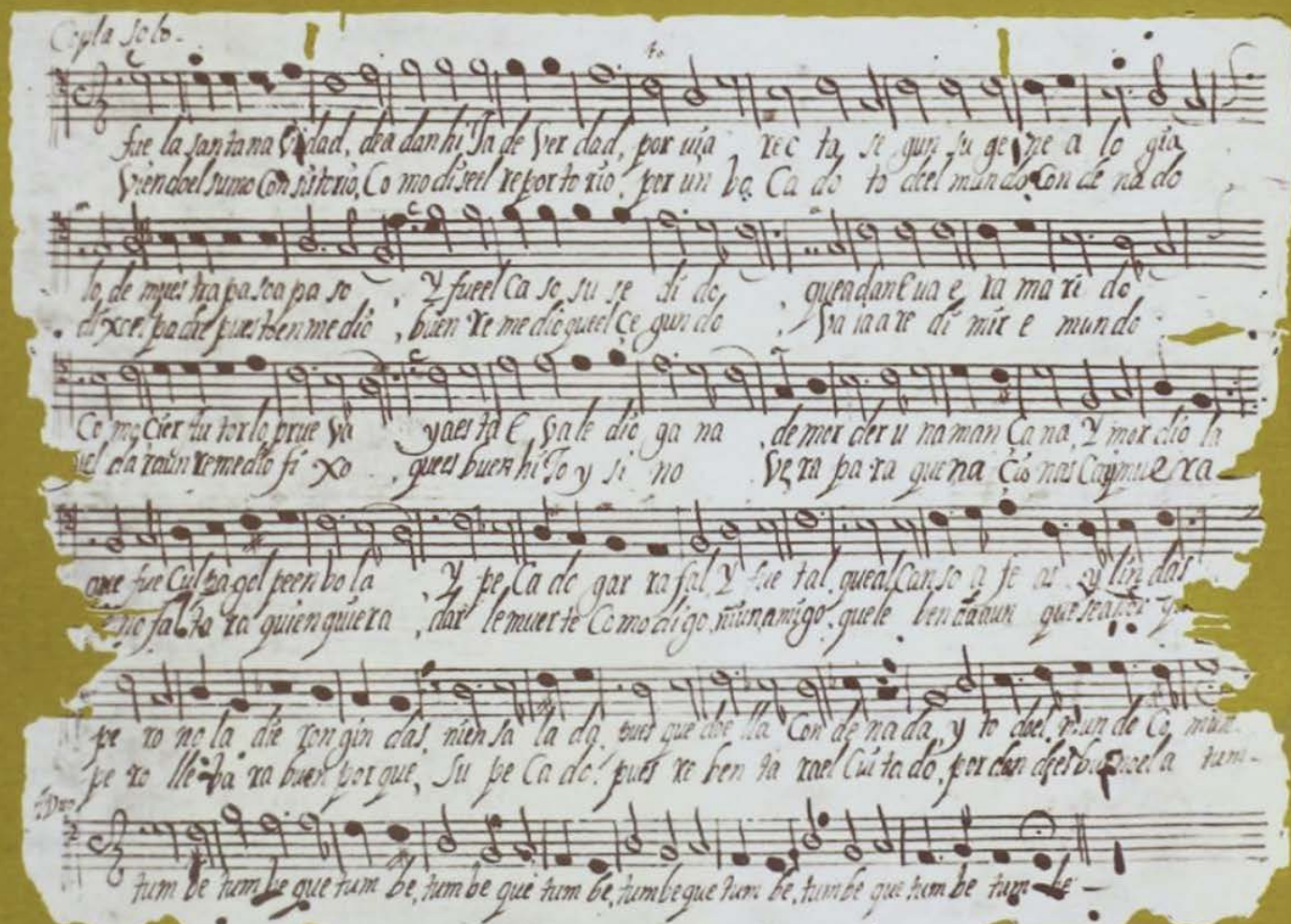
Cómo citar este documento:

13 Obras de la Colección J. Sánchez Garza. Elaboración Felipe Ramírez Ramírez, México: INBA, Cenidim, 1981, 157 p. (Tesoro de la música polifónica de México, II)

# TESORO DE LA MUSICA POLIFONICA EN MEXICO

TOMO II

Copla Solo.



fue la Santa Ciudad, de San Juan de Verdad, por una recita se que se que a lo que  
viene del mundo con silencio, como dice el reportorio, por un b. Ca do to del mundo con de na do  
lo de muer na pa. to pa so Y fue el Ca se su se di do, quando e ua e ra ma re do  
el x. pa de fue ben me dio, buen se me dio que el ce gun do Na ra a re de mir e mundo  
Co mo Cier tu to lo prue ya y a se ta E ga le dio ga na de mor der u na man Ca na Y mor dio la  
del ca ra in remedo si X que es buen hi to y si no Ve ra pa ra que na Cis nas Cap mu e ra  
que fue Cul pa gel peen bo la Y se Ca do gar ra fal Y fue tal que al can so a se ar y lin das  
no fa zo ra quien que ra dar le muer te Co mo aigo nun amigo, que le ven canun que reate y  
pe ro no la die con gin clat nien sa la do, que que de lla Con de na da y to del. ran de Co. mia.  
pe ro lle va ra buen por que, su se Ca do, que se ven ra rael Cui ta do, por don de el b. que el a tum.  
tum be tum be que tum be, tum be que tum be, tum be que tum be, tum be que tum be tum be.

13 obras de la  
COLECCION J. SANCHEZ GARZA

elaboración de:  
FELIPE RAMIREZ RAMIREZ

FONAPRS



cenip  
dim

centro nacional de investigación, documentación e información musical

CENTIM  
DIFUSION



*Licenciado Fernando Solana*  
Secretario de Educación Pública

*Licenciado Juan José Bremer*  
Director General del INBA

*Maestro Fernando Lozano*  
Subdirector General de Música y Danza

*Maestra María Luisa Lizárraga-Orozco*  
Directora de Música

*Maestro Manuel Enríquez*  
Director del CENIDIM

CENIDIM  
DIFUSION

---

# TESORO DE LA MUSICA POLIFONICA EN MEXICO

## TOMO II

13 obras de la  
COLECCION J. SANCHEZ GARZA

elaboración de:  
FELIPE RAMIREZ RAMIREZ

CENIDIM  
DIFUSION



centro nacional de investigacion, documentación e información musical

---



## PROLOGO

En noviembre de 1952, se hizo la presentación del primer tomo del Tesoro de la Música Polifónica en México; fue la sección de Investigaciones Musicales del INBA, la que entonces y por medio de sus investigadores, se encargó de recopilar, transcribir y revisar las obras.

Es hasta ahora, 29 años después, que se tiene la posibilidad de sacar a la luz un segundo tomo; ésto es una muestra de la magnitud de nuestro problema. ¿Qué ha pasado en todo este tiempo?; quizá carencia de medios, o de investigadores profesionales de alto nivel, o de estímulos importantes.

Solamente han existido durante estos años, unos cuantos músicos que esporádicamente y casi a título personal han hecho labor de búsqueda y transcripción; no siempre con el debido respeto histórico, ni buen logro artístico.

Este segundo tomo está integrado por trece obras de la Colección *Sánchez Garza*, cuyos originales obran en poder de este Centro. Es necesario mencionar que el eminente musicólogo Robert Stevenson, cuyo conocimiento y amor por nuestra música son ampliamente reconocidos, realizó hace algunos años la restauración inicial de varios de estos manuscritos, labor que fue continuada por el maestro Felipe Ramírez Ramírez.

Siguiendo una tradición que se ha observado en trabajos similares y de esta época, hemos optado por presentar las obras en su versión original; transcritas a una notación actual, con la mínima elaboración en el acompañamiento y sólo donde el autor lo especifica.

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, CENIDIM, pretende, al editar este volumen, reiniciar la publicación de los valiosos materiales musicales de este período de nuestra historia, contribuyendo a su conocimiento y difusión, tanto entre los especialistas como entre los músicos y público en general.

Quiero finalmente hacer constar nuestro reconocimiento a la labor del Fondo Nacional para Actividades Sociales, bajo cuyo patrocinio es posible realizar la edición de esta obra.

Manuel Enríquez

Director del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Musical



## INTRODUCCION

El México contemporáneo encuentra su identidad en su propia historia. Esta se inicia a partir del siglo XVI, cuando la cultura hispánica se une a las ya existentes, dando origen a una nueva cultura mestiza para forjar el México moderno. Es por ello de suma importancia que las nuevas generaciones conozcan la historia de nuestro pueblo, para que puedan identificar, preservar y difundir nuestro rico patrimonio cultural.

La música como parte de nuestro patrimonio cultural, al igual que todas las artes, se fusiona, transforma y enriquece con la aportación de los diferentes elementos europeos y americanos, dando origen de esta manera en particular a la música polifónica e instrumental de México en la época vi-reinal, siglos XVI, XVII y XVIII.

Para comprender este legado cultural, es necesario conocer quiénes fueron los humanistas que de una u otra manera influyeron definitivamente en la conquista de México, no solamente en lo religioso sino por medio de la energía espiritual de la música.

El siglo XV marca en Europa el ocaso de la edad media y en él se gesta el nuevo pensamiento renacentista. La poesía prerrenacentista está representada en Castilla por Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398-1458) y Jorge Manrique (1440-1490) quien fue partidario de Isabel la Católica, en la defensa de cuyos derechos murió. En Cataluña se encontraba A. March.

Toca a los Reyes Católicos Fernando e Isabel, la gloria de ver descubierto el nuevo mundo por Cristóbal Colón. Ocho años más tarde (1500) nace en Gante, Flandes, quien sería el sucesor de los Reyes Católicos, Carlos I de España y posteriormente Quinto del Imperio.

Carlos V tenía una innata pasión por la música. Cuando niño, el retirarse de la Espineta le causaba disgusto; era buen cantor, tocaba flauta, el órgano y otros instrumentos. Desde temprana edad añadió a su patrimonio, que ya comprendía los Países Bajos, el condado palatino de Borgoña, así como los dominios de los Habsburgo, la herencia de las dos Españas y del nuevo mundo. Carlos viajó por primera vez a España a la edad de 17 años para tomar posesión del reino. Entonces inicia el estudio del lenguaje español, idioma que desconocía a pesar de que sus padres fueron Felipe El Hermoso y Juana de Aragón y Castilla; éstos habían regresado a España, dejando a Carlos siendo niño aún, al cuidado de Margarita de York. En 1519 Carlos I pasa a ser Carlos V, el Emperador en cuyos dominios no se ponía el sol. Cortés había arribado en ese año a San Juan de Ulúa, Veracruz.

El humanismo de Carlos V se dejó ver desde su juventud, todo el mundo sentía su magnetismo y admiraba su valor como un caudillo superior a lo común entre los soberanos. Su atractivo residió sin duda alguna en el resumen de la mayoría de razas europeas que representaba; era español

y portugués, pero también franco-borgoñón, holandés y plantagenet de remoto origen céltico; tenía sangre germana por línea de varón de los Habsburgo, griegos, italianos, eslavos, lituanos, judíos y árabes figuraban entre sus antecesores.

Años antes, en su reinado de los Países Bajos, Carlos ya tenía conocimiento del gran humanista Erasmo de Rotterdam, quien gozaba de gran fama en Europa y Carlos lo nombra Consejero Honorífico de su reino, cuando Erasmo regresaba de Inglaterra, en donde había escrito su *Elogio a la locura* dedicada a su amigo e insigne humanista Tomás Moro. Es de gran trascendencia este acontecimiento, pues el humanismo de Erasmo de Rotterdam influía ya en toda Europa a través de sus obras, unificando al hombre por medio de su naturaleza humana.

El Emperador Carlos V, a escasos dos años de la conquista, establece como cabeza y corte de la Nueva España, a la ciudad de México, Tenochtitlan; le entrega un escudo en el cual campea un castillo de tres torres y un águila sobre un tunal con una culebra en la boca.

El mismo año de 1523, el 4 de julio, le concede por armas un escudo azul de color de agua, en señal de la laguna y un castillo dorado en medio de tres puertas de piedra de canterilla. Con estas palabras de Fray Augusto Betancourt, ilustre mexicano, nos formamos un concepto claro de la prioridad e importancia que el Emperador daba a estas tierras. A tal afirmación tenemos un antecedente histórico que ratifica este concepto: hacia 1522, la orden franciscana, avezada a la conquista de almas, fue la primera que se apresó a llevar la luz de la fe a aquellos gentiles; Fray Juan Clapion y Fray Francisco de los Angeles, personas de nobilísima estirpe, se decidieron a hacer el viaje y comenzaron a negociar las licencias necesarias para emprenderlo; más no lograron su designio, porque Fray Francisco fue elevado poco después a la dignidad de ministro general de su Orden y la muerte arrebató a Fray Juan. El nuevo General ya no podía venir en persona, dispuso inmediatamente el despacho de la misión que a poco trajo Fray Martín de Valencia; pero mientras se arreglaba aquello, se adelantaron tres religiosos flamencos residentes en Flandes: Fray Juan du Toic, (de Tecto), antiguo profesor de teología durante catorce años en la Universidad de París, Guardían del convento de Gante y Confesor del Emperador, Fray Juan de Ayora o Aora, sacerdote venerable por su ciencia y ancianidad y Fray Pedro de Gante, lego y pariente cercano de Carlos V por parte de Maximiliano I, abuelo paterno del Emperador.

Carlos V concedía de esta manera a la Nueva España la importancia que ameritaba, enviando a lo más selecto y querido para él, como era su confesor, al más venerable anciano y a Fray Pedro de Gante, que a pesar del estrecho parentesco, desde mozo se había ocupado en cosas tocantes al servicio de la Corona Real antes de su conversión. Entre los muchos frailes que solicitaron el permiso del soberano para venir a estas tierras, solamente estos tres obtuvieron la auto-

rización regia y la del provincial; ya no se detuvieron a pedir la del nuevo Pontífice Adriano VI, que aún no llegaba a Roma.

Los venerables frailes partieron de Gante el 27 de abril de 1522, pasando por España, donde recibieron las noticias de la expugnación de la Gran Ciudad de México y caída del Imperio Azteca, lo cual les puso mayor deseo de apresurar su viaje; se embarcaron el primero de mayo de 1523, probablemente en Sevilla, por ser el lugar de donde partían todas las naves que hacían el viaje a las Indias; tardaron cuatro meses de travesía para arribar finalmente a Veracruz, el 30 de agosto del mismo año.

A la llegada de estos venerables misioneros a la Gran Tenochtitlán, ésta se encontraba en ruinas y optaron por trasladarse a Texcoco, en donde el nuevo Señor de allí, Ixtlixóchtli, aliado de los españoles, dio aposento a los tres religiosos en el palacio del Rey Nezahualpilli. Inmediatamente se dedicaron a aprender la lengua mexicana, para la cual Fray Pedro de Gante mostró dotes especiales.

Es aquí en Texcoco, reino de Nezahualcóyotl y de su hijo Nezahualpilli, tierra de la poesía y de la música, donde los venerables misioneros Juan de Tecto, Juan de Ayora y Fray Pedro de Gante, fundan la primer Escuela de Música,

Artes y Oficios para los naturales, enseñándoles el Canto llano (gregoriano), Canto de Organo, dictado musical, ejecución instrumental y construcción de instrumentos musicales; fue Fray Pedro de Gante el primer maestro de música en aprender el lenguaje de los naturales en esta primera Escuela del continente americano, la cual representa el lugar y momento histórico del contacto con el Arte Musical Europeo, el legado cultural, la continuidad con los nuevos valores del Arte y el engrandecimiento de nuestro patrimonio musical.

Un año después, en 1524, llegaba de España la misión Franciscana de los doce, encabezada por Fray Martín de Valencia y en la cual venía Fray Toribio de Benavente que más tarde recibiría el nombre de Motolinia (fraile pobre) por los naturales. Este grupo de misioneros es considerado el forjador de la Iglesia Mexicana, reforzando así la labor iniciada por los misioneros flamencos.

Ese mismo año de 1524 partieron con Hernán Cortés los padres Juan de Tecto y Juan de Ayora a la desastrosa expedición de las Hibueras durante la cual murieron de cansancio y miseria. Quedó solamente Fray Pedro de Gante, quien había de ser uno de los más célebres varones apostólicos, maestro y protector de los naturales.

## EL VILLANCICO

El villancico es la canción de los pueblos cristianos por la festividad de la Natividad de Jesús. Los pueblos hispánicos y latinoamericanos, emplean este término para la canción de Navidad, aunque su significado literario y musical sea más amplio como lo veremos posteriormente en la síntesis histórica del Siglo XV al XVIII.

En los demás pueblos de origen latino y sajón, encontramos los siguientes términos para el villancico: *Nöel* en Francia, *Christmas Carol* en Inglaterra y *Weihnachtslied* en Alemania. Con significado etimológico diferente, pero con un mismo denominador en su concepto figurado; canción de Navidad.

En la actualidad todos los pueblos de la tierra celebran esta festividad, unidos por un sincretismo cósmico, cuyo origen se remonta a los tiempos más antiguos, cuando celebraban precisamente en el mes de diciembre la fiesta del sol y de la luz. La era Cristiana origina y resume veinte siglos de la canción de Navidad. La tradición histórica la encontramos en la narración del nacimiento de Jesús en Belén por el evangelista San Lucas, médico e historiador, natural de Antioquía, hombre culto que tuvo el conocimiento perfecto del Griego, por lo que desde el punto de vista literario y científico, es el más erudito y profundo de los cuatro. Como científico nos dice haberse servido de todas las fuentes de información directa; como el testimonio de la virgen María Madre de Jesús que indudablemente fue de inmenso valor.

Lucas escribió su Evangelio hacia el año 60 d.C. siguiendo cuidadosamente en sus narraciones, un orden genuinamente histórico, cronológico y topográfico, como él mismo lo afirma. En el prólogo de su Evangelio nos dice: *Puesto que muchos han intentado componer las cosas realizadas entre nosotros, según nos lo han enseñado los mismos que desde el principio fueron testigos oculares y ministros de la palabra, me ha parecido también a mí, que he investigado desde los orígenes, hacerte una narración ordenada, noble Teófilo, (personaje histórico de familia noble) para que conozcas el fundamento de las enseñanzas que has recibido de palabra.*

San Lucas continúa narrando el nacimiento y circunción de Jesús (2.1., 21). Por aquellos días salió un edicto de César Augusto para que se empadronara todo el mundo. Este es el primer censo hecho, siendo Quirino gobernador de Siria. Todos iban a inscribirse, cada uno a su ciudad. Subió también José desde la ciudad de Nazaret, de Galilea, a Judea, a la ciudad de David, que se llama Belén, por ser él de la casa y patria de David, para inscribirse con María, su mujer, que estaba encinta. Mientras estaban allí, se cumplió el tiempo del parto, y dio a luz a su hijo primogénito; lo envolvió en pañales y lo reclinó en un pesebre, porque no había sitio para ellos en la posada.

Había en la misma región unos pastores acampados al raso y velando sobre sus rebaños. Se les presentó un ángel del Señor, y la Gloria del Señor, los rodeó de luz; y ellos se llenaron de miedo. El ángel les dijo: *Dejad de temer, pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: Os ha nacido un Salvador, que es el Cristo Señor, en la ciudad de David. Esto os servirá de señal: encontraréis un niño envuelto en pañales reclinado en un pesebre.* Y en se-

guida se juntó al ángel una multitud del ejército celestial, que alababa a Dios cantando: *Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad.*

Esta fue la primer canción de Navidad o villancico del mismo género, cuyo texto quedó incluido en la misa como oración y canto invariable desde los primeros siglos, en que la liturgia primitiva de la Iglesia Cristiana, iba dando forma, evolucionando y preservando el momento histórico, hasta nuestros días.

La narración del Evangelista continúa: Cuando los ángeles los dejaron y se fueron al cielo, los pastores se decían unos a otros: *Vamos a Belén y veamos ese acontecimiento que el Señor nos ha anunciado.*

Fueron de prisa y encontraron a María, a José y al niño reclinado en el pesebre. Y habiéndolo visto, manifestaron lo que se les había dicho acerca de este niño. Todos los que lo oían, se admiraban de lo que decían los pastores. María, por su parte, guardaba todas estas cosas, meditándolas en su corazón. Los pastores volvieron glorificando y alabando a Dios por todo lo que habían visto y oído, según se les había dicho. A los ocho días, cuando debían circuncidarle, le pusieron el nombre de Jesús, como lo había llamado el ángel antes de ser concebido.

Los pastores, siendo los personajes que recibieron en forma directa *Una gran alegría* por medio del ángel, fueron los primeros en difundir ésta, "por todo lo que habían visto y oído" originando con ello, la tradición de los cantos de Navidad.

La forma literaria del villancico, da origen a la forma musical del mismo. Es de considerarse un análisis del mismo, tanto en España como en México durante el periodo Virreynal.

El precedente histórico lo encontramos indudablemente en los famosos Cancioneros Españoles: De Palacio, de la Colombina, de Upsala, de la Sablonara, de Medinaceli, de los siglos XV y XVI.

En el cancionero de palacio, hay villancicos con argumento profano y sagrado. La forma literaria según un villancico de Juan de la Encina, es: estribillo, copla (mudanza, enlace, vuelta) y estribillo. En la forma musical, tiene una variante; toma como estribillo final, el enlace y la vuelta de la copla, la forma es ternaria en ambos casos.

El cancionero de la Colombina copiado según R. Stevenson hacia 1490, es de menor importancia por su contenido menor de obras en él compiladas, aunque más antiguo por su contrapunto de mayor profundidad y por la abundancia de las cadencias llamadas de Laudino y Borgoña. La estructura literaria y musical de los Villancicos es idéntica a la del cancionero de Palacio. Posteriormente el término villancico será sacralizado y reservado para la Iglesia, mientras que los temas profanos, recibirán distintas denominaciones por ejemplo: *Tono, Tono Humano* en términos generales, y *Canción, Romance, Folia*, etc. Como apelativos específicos según vemos en el *Cancionero de la Sablonara* y en otros documentos musicales de la época. En el siglo XVI, las colecciones más conocidas del género Villancico son el Cancionero de Upsala, que recopila los sonetos y villancicos de Juan Vázquez. *Canciones y Villanescas de Francisco Guerre-*

ro y el *Cancionero de Medinaceli*. La forma permanece fiel en las cuatro colecciones a los dos documentos musicales, precedentes, con algunas características diferentes. El siglo XVII es el período en el que el Villancico se sacraliza, proceso que se verifica a lo largo de todo éste siglo. La forma musical del Villancico experimenta una nueva transformación con la aportación e incorporación de nuevos elementos, enriqueciendo el marco originario de. Estribillo - Copla - Estribillo, hasta convertirse en una Cantata o en un diminuto Oratorio. Los autores que aportan a la forma clásica renacentista nuevos elementos, son: Pedro Rimonte (1565-16-27) quien compone *Parnaso Español de Madrigales y Villancicos a cuatro, cinco y seis* (Amberes, 1614) y Juan Bautista Comes (1582-1643).

La forma musical en el Villancico de P. Rimonte consta invariablemente de tres secciones distintas A-B-C y la nomenclatura de las mismas, recibe la primera el nombre de *trío* si es a tres voces, y *duo* si es a dos. La segunda se denomina *responsión*, nombre que adopta también Comes. La tercera lleva el apelativo de Copla. Juan Vázquez origina en el siglo XVI, el enlace de secciones, el cual se aprovecha para agrandar la forma del villancico a cinco partes. La combinación en el siglo XVII era la siguiente: A = trío, B = responsión, C = Copla, A = trío, B = responsión.

Los villancicos de Juan Bautista Comes, reciben en los manuscritos, estos calificativos: *Villancico, romance, tono, tonada, endecha, folia, jaculatoria*, según el catálogo de la Catedral de Valencia, elaborado por José Climet. La forma musical del villancico de Comes, consta esencialmente de tres partes: Tonada, responsión y coplas. Y puede expresarse en las fórmulas siguientes: A-B-C, A-B-C-A, y A-B-C-A-B. Los villancicos de Comes (ochenta y dos), versan casi todos sobre tema religioso y comienza a emplear la palabra *tono* o *tono humano*, para los temas profanos.

El villancico religioso se componía para las fiestas de Navidad, de Reyes, del Corpus Christi, de otros misterios de la Redención, de la Virgen, de los Santos para las Profesiones Religiosas y por otros muchos motivos. También se intercalaba en los maitines, después del responsorio, y más de una vez, donde la liturgia no era muy estricta, suplantaba a estos.

En el siglo XVIII, sobresale la figura del Padre Soler, quien compuso por lo menos 128 villancicos en el Escorial, en cuyo archivo se encuentran. El notable musicólogo Español Samuel Rubio, ha hecho un admirable estudio, rescatando sobre todo la Obra Polifónica, villancicos, Motetes, así como los seis conciertos para dos Organos del Padre Soler.

En una reedición de Juan Díaz Rengifo, publicada en Barcelona en el año de 1703, aumentada por Joseph Vicens con el estudio "La agudísima variedad de villancicos, que en estos tiempos inventan los poetas.... "siendo muy distintos de los pasados", se enumeran una serie de variedades que adopta la forma poética del villancico. Más adelante escribe: "Constan los villancicos, algunos de introducción, estribillo, y Coplas; otros de Introducción, estribillo y recitativo; otros de Recitativo solo y otros de Coplas solas". Algunas variantes con menos elementos son el villancico de tonadilla: introducción, estribillo, tonadilla, coplas, tonadilla. Una particularidad es la de no repetirse el estribillo sino la tonadilla; ésta salvo raras excepciones, es a solo; la música de las coplas es la misma de la tonadilla. Otra variante es el villancico con Seguidillas: Su forma es introducción- estribillo- coplas- seguidillas- estribillo. Este puede repetirse todo, o en parte; si después de la seguidilla hubiere tonadilla, se repite ésta por todas, íntegra o parcialmente. Otro género es el villancico con Aria; el cual no tiene coplas, pero añade recitado y Aria, quedando así: introducción- estribillo- recitado- Aria. (Vicens escribe recitativo, más en las partituras se lee recitado). Otra variante es el villancico de Calenda, el

cuál se forma con la introducción- estribillo- aria- minué. El Aria va precedida o seguida a veces de un recitado de Solo, dúo, o ambas cosas. El aria puede volver al principio, vuelta indicada por D.C. la variante más importante es el minué final, que también es llamado *remate*. Otro género, son los villancicos con personajes; el Padre Soler tuvo una especial predilección por esta clase de villancicos. Los personajes son algunas veces abstractos, como lo vemos en algunos títulos; *dos gitanas, dos peregrinos, dos ángeles y dos pastores, dos maestros de capilla, predicador y astrólogo*, etc. El título nos dá una orientación de lo que vá a ser el villancico. Cuando se trata de andaluces, vizcainos, prusianos, negros, indianos, será una mezcrolanza de frases en castellano con las del idioma del personaje. A esto se refiere Fray Martín de la Vera cuando escribe: "De aquí es que los villancicos hechos en lengua Guinea, Gallega, o en otras, que no son sino para mover a risa, y causar descompostura..." Puede ser que los villancicos representados, hayan ocurrido en algunas Iglesias. Del Padre Soler no se puede afirmar tal hecho, por ser los monjes Jerónimos Escorialenses, muy severos al respecto, y por no conocerse un solo documento que certifique dichas representaciones.

La primera Navidad en México y en el Nuevo Mundo fué celebrada solemnemente por Fray Pedro de Gante en 1528 según quedó inscrito en el código Franciscano. "Mas por la gracia de Dios empecé a conocer y a entender sus condiciones y quilates, y como me había de haber con ellos, y es que toda su adoración de ellos a sus dioses era cantar y bailar delante de ellos, porque cuando había que sacrificar algunos por alguna cosa, así como para alcanzar victoria de sus enemigos, o por temporales necesidades, antes que los matasen, habían de cantar delante del ídolo; y como yo ví esto y es que todos sus cantares eran dedicados a sus dioses. Compuse metros muy solemnes sobre la ley de Dios y de la fe, y como Dios se hizo hombre para librar el linaje humano, y como nació de la Virgen María, quedando pura y sin mácula; y también diles libreas para pintar en sus mantas para bailar con ellas porque así se usaba entre ellos, conforme a los bailes y a los cantares así se vestían de alegría o de luto o de victoria; y luego, cuando se acercaba la Pascua, hice llamar a todos los convidados de toda la tierra de veinte leguas alrededor de México para que viniesen a la fiesta de la Navidad de Cristo Nuestro Redentor, y así vinieron tantos que no cabían en el patio, que es de gran cabida, y cada provincia tenía hecha su tienda donde se recogían los principales, y unos venían de diecisiete y dieciocho leguas, en hamacas, enfermos, y otros de dieciseis, por agua, los cuales solían cantar la misma noche de Navidad: Hoy nació el Redentor del mundo".

Impresionante de verdad el origen del primer Villancico de Navidad del nuevo mundo, inspirado por el Canto Gregoriano en el texto y música del Intróito *Puer natus est nobis* del propio *In Nativitate Domini, ad Tertian Missam. In die.*

Fuó el inicio de una rica tradición del arte sacro musical en México, iniciada en la Escuela de música fundada por Fray Pedro de Gante en Texcoco, consolidándose posteriormente en los Colegios de la Santa Cruz de Tlatelolco, y el de *San José de los Naturales*, con su monumental capilla abierta, y extendiéndose hacia los Conventos de la Santa Cruz en Querétaro, Tlaxcala, Morelia, Zacatecas, y en las Catedrales de Oaxaca y México, donde florecieron los primeros Compositores y Maestros de Capilla y Organistas indígenas, meztizos y criollos. Tal es el caso de Juan Bernardo, indio noble de Huejotzingo, egresado del colegio de Tlatelolco, y citado por Beristain. Otro natural de Tlaxcala, que escribió misas polifónicas y villancicos, citados por Motolinia y Torquemada, Juan Matías, indio principal, originario de Oaxaca, compositor y tañeador de instrumentos y de órgano, dejó varios discípulos. Algunos Frayles venidos en

el siglo XVI, como el caso de Fray Luis de Cacer originario de Valvastro en el Reino de Aragón, escribió canciones en verso zapoteca, murió en Veracruz en 1549. Fray Salvador Hernández, natural de las Islas Canarias, admirable Maestro de Canto Llano o Gregoriano y de órgano, murió en medio de gran fama en el Convento de la Santa Cruz en el siglo XVI en Querétaro. Fray Diego de Basalenque, nacido en Salamanca España en 1577 y traído a América a los 19 años de edad, para iniciar sus estudios en la Puebla de los Angeles, donde aprendió a la perfección el arte musical, difundiéndolo más tarde por la provincia de Michoacán en conventos y curatos, murió en Charo Michoacán el 12 de diciembre de 1651. Posteriormente surgirían en cadena tres grandes Compositores y Maestros de Capilla y Organistas de la Catedral Metropolitana de México, y representantes del arte musical en los siglos XVII y XVIII: tales fueron Antonio de Salazar (1650-1715), Manuel de Zumaya (c1710-1732) y Joseph de Torres (c 1732-1756) quien fué sucesor de Zumaya.

Los evangelizadores Pedro de Gante, Motolinia, Bernardino de Sahagún, Andrés de Olmos, Vasco de Quiroga etc., observaron ciertas similitudes teogónicas de las religiones primitivas de Mesoamérica, como la fiesta del nacimiento de Huitzilopochtli, coincidía en el mes de diciembre con la festividad de la Navidad Cristiana. Los misioneros aprovecharon las similitudes como enlace para la conquista del alma indígena, como lo ratifica en época actual el Cango. Dr. Angel María Garibay K. en diversos artículos publicados sobre antecedentes y comparaciones teogónicas indígenas y cristianas.

La fiesta de la Navidad, dio origen a las farsas de igual tema, actos de adoración, pastorelas, posadas, nacimientos, piñatas y también a la flor de Nochebuena, llamada en Náhuatl Cuetlaxóchtli. Y por lo mismo se originaron, los cantos de Navidad que acompañan estas fiestas, litúrgicos y no litúrgicos. Cuyo significado común, es el villancico de Navidad. Puesto que para que un acto sea realmente solemne aún en la liturgia, se requiere del canto. En 1530, Fray Juan de Zumárraga había ordenado una escenificación de la *Farsa de la Natividad Gozosa de nuestro Salvador*. Y Fray Andrés de Olmos, misionero, escritor y políglota, compuso en Náhuatl su célebre *Auto de la adoración de los Reyes Magos* obteniendo resultados sorprendentes que sabemos por Fray Alonso Ponce en su relación breve y verdadera de algunas cosas de muchas que le sucedieron; cinco mil indígenas presenciaron la puesta en escena. Don Francisco del Paso y Troncoso rescató del anonimato el manuscrito del Auto de Adoración compuesto por Olmos. Y Don Julio Jiménez Rueda, escribió valiosos trabajos para la historia de la literatura: entre ellos *Misterios de la Navidad en España y en México*, trata de los Autos Sacramentales; de Toledo del Siglo XIII, y el de México del Siglo XVI. Y al respecto, Salvador Novo escribe: "...el gusto indígena por el espectáculo: la riqueza poética de su imaginación, y su destreza manual para las artesuntuarias, -Elementos espirituales y materiales que, de nuevo, la iglesia ha de aprovechar, de capitalizar, cuando importe de una Edad Media diferida un teatro evangélico y catequizante destinado a cumplir entre los nuevos conversos los fines que ya había probado su aptitud en los países neocristianos.,, Con este público, estos escenógrafos y estos actores diestros en caracterizaciones de águilas, mariposas, tigres, no les fue difícil a los misioneros montar grandes espectáculos".

Para gloria de Juan Pablos, primer impresor del Nuevo Mundo, y para nosotros los músicos, imprime no solamente libros sobre la Doctrina Cristiana, sino también el primer libro de música: "El *Cancionero Spiritual* en que contienen obras muy provechosas y edificantes en particular, unas coplas muy devotas en loor de nuestro señor Iesu Christo y de la sacratísima virgen María su Madre, con una farza intitu-

lada el juicio final. Compuesto por el reverendo padre Las Casas insigne religioso desta Nueva España; y dedicado al ilustrísimo y reverendísimo señor don Fray Ioan de Cómarraga arzobispo de la gran ciudad de Tenuxtitlán, México de la Nueva España. Al final dice así: Fue impresa la presente obra por Juan Pablos Lombardo. Primero impresor de esta insigne y leal ciudad de México, de la Nueva España, a 20 días de diciembre año de la encarnación de nuestro Señor Iesu Christo de mil e quinientos e quarenta e seis años".

Antonio Espinoza, otro impresor, fundador de letras vecino de la ciudad de Sevilla y posteriormente ayudante de Juan Pablos, introduce nuevos tipos de letras, sevillanos, romanos, y cursivos, italianos y venecianos, que poco a poco suplantaron a los góticos y esto revolucionó el taller de Juan Pablos. En un viaje que Espinoza hizo a España, solicita al Rey la posibilidad de romper el monopolio de Juan Pablos argumentando, que no se preocupaba por mejorar la calidad de sus libros, ni bajar los precios. Antonio de Espinoza aparece como deudo y criado de personajes importantes de la Nueva España, y nada menos que de Hernán Cortés, estas relaciones le ayudan y el 7 de septiembre de 1558 el Rey firmaba una cédula en la que estipula que nadie, ni Juan Pablos podría impedir que Antonio de Espinoza, Antonio Alvarez, Sebastián Gutiérrez y Juan Rodríguez, todos impresores de libros y vecinos de México, ejercieran el arte de la imprenta. El 2 de agosto de 1559 Espinoza presenta sus cédulas en la Real Audiencia al Visorrey Don Luis de Velasco, quedando establecida así la primera imprenta que maneja un impresor español y que ejerce el oficio en la Nueva España. El segundo taller del Virreynato estaba establecido en la calle No. 2 de San Agustín.. Antonio de Espinoza, sabía el arte de cortar punzones, y la experiencia obtenida en casa de Juan Pablos, logra reunir un acervo de letras, un conjunto de romanos y cursivos y notas de canto llano, que no existían en México. Y en 1561 imprime el *Missale Romanum*, un precioso libro, de tamaño folio, en letra gótica a dos columnas, con notas de Canto Llano o Gregoriano, e impreso en dos colores, con 448 páginas. La licencia para editarlo había sido dada a la viuda de Juan Pablos (muerto entre julio y agosto de 1560) y mediante un arreglo Espinoza lo imprime. Otro libro de Canto Gregoriano que Espinoza imprime a costa de Pedro Ocharte fue el *Graduale Dominicale* y en 1576 un *Graduale* (en rojo), *Dominicale* (en negro) según las nuevas normas de la Misa. Y en 1572 el *Antifonario Dominical*, también a costa de Pedro Ocharte.

Pedro Ocharte, tercer impresor del Nuevo Mundo francés, casado con la hija de Juan Pablos, María Figueroa. De la viuda de Juan Pablos, Jerónima Gutiérrez, recibió en renta las imprentas de su difunto esposo. También de su casa salieron el *Graduale Dominicale* en 1568 y el *Antifonario Dominical* en 1572 y el *Graduale dominicale secundum normam missalis novi*, en 1576 ya citados e impresos por Antonio de Espinoza.

El libro de música más importante que imprimió Pedro Ocharte fue sin duda la *Psalmodia Cristiana y Sermonario de los Santos del año, en lengua mexicana* de Fray Bernardino de Sahagún de la Orden de San Francisco ordenada en Cantates o Psalmos: para que canten los indios los areytos, que hacen en las iglesias. En México con licencia, en casa de Pedro Ocharte MDLXXXIII, años. Otros libros de música impresos en su casa, fueron el *Psalterium* en 1584 y el *Antiphonarium* de 1589.

Cierra así un ciclo venturoso del Siglo XVI. Que la presente edición recuerde también a estos impresores artistas y despierte la conciencia de las nuevas generaciones los villancicos que ahora se publican. Que los manuscritos que guardan las Catedrales y demás archivos mexicanos, vean algún día la luz del sol. Como la vieron ya en la época Virreynal.

## COLECCION J. SANCHEZ GARZA

La colección *Jesús Sánchez Garza* fue adquirida por la Secretaría de Educación Pública, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes en el año de 1967, para el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, por acuerdo del C. Licenciado Agustín Yáñez, Secretario de Educación Pública.

La citada colección contiene 276 manuscritos originales de compositores españoles, portugueses, italianos, mexicanos y anónimos de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Don Jesús Sánchez Garza, nació el 14 de octubre de 1891 en Piedras Negras, Coahuila. Sus padres fueron el señor Jesús Sánchez Herrera y la Sra. Dña. Manuela Garza. Su padre fue Diputado al Congreso Local del Estado de Coahuila, procurando a su hijo una excelente educación e inculcándole desde niño el deber cívico hacia la patria y el cariño por su Historia. Inició sus estudios en su tierra natal, terminándolos posteriormente en el Draughts College de San Antonio, Texas. Durante la Revolución Mexicana fue amigo íntimo de los hombres que la llevaron a efecto. En 1932 publicó en México un libro que escribió sobre la historia numismática Mexicana durante la Revolución; publicándose en inglés la primera edición bajo el título *Historical No-*

*tes on Coins of the Mexican Revolution (1913-1917)* Printed by Celorio & Melia, México, D. F. Al año siguiente esta misma obra se editó en español, en los talleres gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, bajo el título *La Moneda Revolucionaria de México (1913-1917)* traducida del inglés por Manuel Romero de Terreros. Jesús Sánchez Garza fue también el fundador y primer presidente de la Sociedad Numismática de México. Posteriormente elaboró el estudio crítico e histórico del manuscrito inédito de 1836 por un oficial de Santa Anna, y que editó el 15 de marzo de 1955 en la Ciudad de México, bajo el título *La Rebelión de Texas*. Acatando los deseos expresados por el Teniente Coronel José Enrique de la Peña, dedicó este importante y desconocido documento, *A la Nación y al Noble Ejército Mexicano*.

Jesús Sánchez Garza murió el 25 de agosto de 1961 en la Ciudad de México. Su esposa, la Sra. Adelaida Frank Viuda de Sánchez Garza, ofreció en el año de 1964 ésta Colección al Instituto Nacional de Bellas Artes, para evitar la pérdida de estos valiosos manuscritos musicales que forman parte del patrimonio cultural de México.

## DATOS BIOGRAFICOS

*Fray Francisco de Santiago* nació en Lisboa hacia 1578 y murió en Sevilla el 5 de octubre de 1644.

Diego Machado llamó a Fray Francisco de Santiago "uno de los más famosos músicos que florecieron en su época". Ernesto Vieira se encargó de contar los trabajos de este compositor en la Biblioteca del Rey Juan IV, descubriendo la formidable cantidad de 538 villancicos, más un número incontable de misas, salmos, responsorios y motetes.

Esto convierte a Francisco de Santiago en el compositor portugués más representativo de todo el archivo real.

Siendo aún joven y usando todavía su nombre de familia Veiga, y antes de tomar el hábito carmelita, pasó 5 meses de febrero a julio de 1596 como Maestro de Capilla de la Catedral de Plasencia. La Filial de Plasencia le llamó "un niño" al que le hacía falta madurez para ganarse el respeto de los cantantes. Por esta época fue contemporáneo de otras dos celebridades que obtuvieron sus primeros puestos de Maestros de Capilla en la Península a los 17 y 18 años de edad, Diego Pantac (Hospital Real Saragossa, 1620) y Francisco Guerrero en la Catedral de Jaén en 1546.

Entre el 15 de julio de 1596 y el 14 de mayo de 1601 Vega ingresó en la Orden de los Carmelitas en Madrid. Compatriotas portugueses de la época fueron los compositores Manuel Cardoso (1566-1650) y Manuel Correa que murió en Saragossa cerca del 10 de agosto de 1653.

En las Pascuas de 1601, los Canónigos de Plasencia, animosos por hacer las paces por haberlo despedido tan impetuosamente cinco años antes, lo invitaron a regresar a servicios especiales, ahora como Fray Francisco de Santiago. Esta evidencia se encuentra en el acta del 14 de mayo de 1601.

En la junta, los Canónigos de Plasencia discutieron "el que se le pagara al Padre Carmelita Veiga, antiguo Maestro de Capilla de la Catedral de Plasencia, 200 reales por todo lo que hizo ahí anteriormente". En la misma junta, la Filial votó porque a Tomás Luis de Victoria se le pagaran 100 reales "por los 8 libros pequeños y 2 libros de canciones grandes" traídos de Madrid por Veiga, para ser sometidos a apreciación por la Filial de Plasencia. Cuando 7 años después Victoria mandó a Plasencia su último trabajo para aprobación, la carta que acompañaba al *officium defunctorum* especificaba exactamente para que había sido compuesto este tan famoso trabajo a *Las Honras de la Emperatriz*.

Poco antes de suceder a Alonso Lobo, quien murió en Sevilla el 5 de abril de 1617, Francisco de Santiago continuó como Maestro de Capilla con los Carmelitas descalzos de Madrid. Sin embargo, por su reputación, se le invitó a componer canzonetas que se necesitaban en la Catedral de Sevilla para las celebraciones del 8 al 25 de diciembre de ese año. Complaciendo a todos, preparó a los niños del coro para su presentación y fué precisamente el 11 de enero, en carta escrita por la Filial de la Catedral de Sevilla, que le ofreció la sucesión del ya muy enfermo Alonso Lobo. A la muerte de Lobo el 5 de abril de 1617, Santiago se convirtió en el Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla.

Los trabajos de Santiago en la Catedral de Sevilla fueron catalogados en el archivo musical por Rosa y López en 1904 y por Anglés en 1947 con texto en latín, así como los himnos descubiertos por el doctor Stevenson en Sevilla *MS 115 nil canitor suavis - nec lingua valet dicere (in festo Sanctissimi Nomis Jesu, 2a. y 4a. estrofas del Jesu dulcis memoria adjudicado a Bernardo de Clairvaux*. Este descubrimiento de Stevenson debe considerarse de lo más importante, no sólo por la música, sino en cuanto al texto, y por sus simbolismo histórico y filosófico.

Fueron famosos sus Villancicos que el pueblo sevillano calificó de "encantadores" y por los cuales recibió recompensas especiales según actas de la Catedral; Juan IV clasifica sus villancicos bajo diferentes títulos tales como: negro, gallego, campana, cañas, máscara y calenda. En el nuevo mundo encontramos en la Catedral de Bogotá los Villancicos de Navidad a 4 *Tírale, tírale flechas* y un Villancico para la Ascensión para dos tiples acompañados *Que se ausenta y nos dexa*.

Es de suma importancia publicar ahora su villancico *Ay como flecha la niña rayos* a 2, con acompañamiento de Fray Francisco de Santiago, perteneciente a la Colección *Sánchez Garza* del CENIDIM, por ser el más antiguo (sigloXVI) de los que ahora se publican y por el valor histórico y la belleza artística que este villancico encierra.

*Fabián Ximeno - Fabián (Pérez) Ximeno*, nació c. 1595 y murió el 17 de abril de 1654 en la ciudad de México. En el año de 1623 fue segundo Organista de la Catedral de México; dotado de un talento extraordinario, se le pagaba el doble del salario que el primer Organista Juan Ximeno. Inspeccionaba también los órganos de otras Catedrales, según las actas, capitulares de la Catedral de Puebla; el 30 de enero de 1635 fue en busca de un órgano más grande a esa ciudad.

En una lista de la Catedral de México, fechada el 28 de noviembre de 1642, Ximeno aparece como primer organista y en junta del 31 de marzo de 1648, fué nombrado Maestro de Capilla, siendo Juan Coronado su asistente; durante dos años fué al mismo tiempo, Maestro de Capilla y Organista, de la Catedral de México. En el archivo de la Catedral de Puebla se encuentran sus misas *Quarti toni* y la misa de la Batalla, *Sexti toni* a 11 y a 8 voces respectivamente.

En la Colección *Sánchez Garza* se encuentra el villancico *Ay galeguños* á 5, con coplillas, para solo de tiple, Tiples 1o. y 2o. tenor y bajo, y una misa incompleta. En este villancico Ximeno maneja el contrapunto de una manera ágil e imitativa. Para un estudio más profundo y mayor conocimiento de su estilo, se sugiere también estudiar la obra de su sobrino Francisco Vidales, quien heredó todo el conocimiento y talento de su tío.

Fabián Ximeno murió el 17 de abril de 1654 en la ciudad de México y a los cuatro días, fué nombrado como su sucesor, el Bachiller Francisco López Capillas.

*Juan Hidalgo* - Nació en Madrid el año de 1614 y murió ahí mismo el 30 de marzo de 1685. Fué bautizado en la parroquia de San Ginés y a su muerte fue sepultado en la misma iglesia. Su padre fué Antonio de Hidalgo, artesano y fabricante de guitarras; su madre Francisca de Polanco, quien a la vez era hija del también artesano y fabricante de guitarras, Juan de Polanco, originario de Retorcillo. Juan Hidalgo quien se crió en medio de las guitarras y las arpas, obtuvo el 23 de junio de 1643 su contrato como "músico de arpa de la Capilla Real" con un salario anual de 388 maravedíes. En julio de 1655 recibió 200 ducados que daba la Corona como gratificación anual, pagaderos por medio de la Arquidiócesis de Sevilla. Juan Hidalgo es considerado el compositor de las primeras Operas Españolas y su nombre está unido al de Pedro Calderón de la Barca. Siendo su primera Opera, según el doctor Robert Stevenson, *La púrpura de la Rosa*, con libreto de Calderón de la Barca, montada el 17 de Enero de 1660 en el Buen Retiro para conmemorar las bodas de Luis XIV con María Teresa hija de Felipe IV y de la cual no se ha encontrado la música. En el nuevo mundo otra versión de *La púrpura de la Rosa* compuesta por Tomás de Torrejón y Velasco (Lima 1701) se ha encontrado y publicado. No obstante la música de Hidalgo para *Celos aún del aire matan* también de Calderón de la Barca, sobrevive en la Biblioteca Pública de Evora, Portugal, habiendo sido escuchada esta obra por primera vez, el 5 de diciembre de 1660. Otra de Juan Hidalgo y con texto de Calderón de la Barca montada en el Palacio Real el 3 de diciembre de 1679 para conmemorar la entrada de una nueva reina, María Luisa de Orleans, fué, *Ni amor se libra de amor o Siquis y Cupido*.

En 1898, Felipe Pedrell publicó 11 de 14 números de Hidalgo escritos para *Ni amor se libra de amor* (Teatro lírico español anterior al siglo XIX). Una de las últimas obras de Hidalgo con texto de Calderón fué *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*. Calderón que contaba con 80 años de edad recibió 3400 reales por su última obra, siendo el estreno en el Teatro del Buen Retiro el domingo 3 de marzo de 1680.

La música de Juan Hidalgo se encuentra tanto en Europa como en América, por su vasta producción e importancia, como posteriormente sucedería con Sebastián Durón. La obra Sacromusical de Hidalgo la encontramos en el Escorial; Misa a 5 con Arpa, bajo continuo y doble coro. En Evora Portugal *Si quieres saber despierta* villancico de Sacramento para voces y continuo.

En la sociedad Hispánica de América en Nueva York, se encuentran ocho tonos de Hidalgo, en München, Alemania 6 villancicos, en la Biblioteca Real (K. Hof Staatsbibliothek), dos tonos humanos en la real Biblioteca de San Marcos en Venecia. En las Catedrales sudamericanas de Bogotá y Sucre se encuentran *Monarcas generosos* villancico a 4, villancico al Santísimo Sacramento a 5 *Cantarico q' bas a la fuente no te me quiebres*, villancico de miserere, *Mas ay*

piEDAD a 3. En Bogotá sobrevive el bajo de una *Misa de Feria*, como único testimonio del Nuevo Mundo de interés litúrgico.

En México, en la Colección Sánchez Garza tenemos 5 obras: un dúo al Santísimo Sacramento *Ay de mí Dios mío* tiple 1o. y 2o. solo al Santísimo Sacramento, *Tortolilla que me cantas*, tonada pregon *Venga noticia* solo, dúo al Santísimo Sacramento, *Dulce amante del alma* (incompleta) y tonada sola *Disfrazado de pastor* para voz y acompañamiento que ahora se publica. En resumen, la obra de Juan Hidalgo, según catálogo existente en España, Venecia y Nueva York, cuenta con 55 extractos de los trabajos dramáticos, 21 *Tonos humanos*, 28 *Tonos divinos* villancicos y una misa. Según el doctor Robert Stevenson en Fuentes musicales renacentistas (Washington, OEA, 1970), cuando se sume la obra Juan Hidalgo existente en Latinoamérica, el catálogo aumentará considerablemente.

Francisco de Vidales nació probablemente en la ciudad de México alrededor de 1630 y murió en Puebla de los Angeles el 2 de junio de 1702. Según las actas capitulares de la Catedral de México XII (1652 - 1655 folios 183 y 184, acta del 6 de abril de 1655) Francisco de Vidales era sobrino de Fabián Ximeno, Maestro de Capilla y Organista de la Catedral de México, quien había muerto poco antes del 17 de abril de 1654. A lo que parece, la Filial estimaba mucho al licenciado Vidales, ya que en el acta del 6 de abril de 1655, los Canónigos decidieron que Francisco López Capillas, sucesor de Fabián Ximeno, debería de alternar con Francisco Vidales el puesto de Organista. Parece ser que en este año hubo dos maestros de capilla y organistas, pero al final los canónigos se decidieron por Francisco López de Capillas como primer maestro organista, con un salario anual de 250 pesos. Al licenciado Francisco Vidales se le nombró segundo organista con 195 pesos anuales.

Cabe mencionar que Francisco López de Capillas había sido Organista de la Catedral de Puebla del 17 de diciembre de 1641 al 29 de julio de 1648.

Francisco Vidales fue contratado un año después como Organista principal por la Catedral de Puebla, puesto que sostuvo hasta su muerte acaecida 46 años más tarde. Juan Gutiérrez de Padilla era el Maestro de Capilla cuando se contrató a Vidales. En 1660 Vidales fue amonestado por la Filial, por haber Permitido se prestara un órgano y saliera fuera de la Catedral.

En el año de 1676 Francisco Vidales entregó a la Filial 8 libros de música que contenían probablemente sus composiciones, la Filial agradeció el 17 de abril del mismo año y votó porque se mantuvieran con cuidado en los archivos de la Catedral. El 30 de junio de 1679, se le nombró Juez de 6 para decidir quién sería el contrincante mejor calificado para la vacante del puesto de Maestro de Capilla de la Catedral de Puebla a la muerte de Juan García. Resultó ganador el famoso y célebre compositor mexicano Antonio de Salazar, el 11 de julio de 1679.

La colección José Sánchez Garza contiene algunas obras de Vidales; villancicos y coplas, un Romance y una Jácara que ahora se publica cuyo título es *Los que fueren de buen gusto a 4*. Esta obra contiene dos partes principales, Introducción y Coplas. El estilo de Vidales se caracteriza por la forma imitativa de su contrapunto y por su gran temperamento rítmico. La estructura tanto armónica como melódica es modal y tonal.

José de Loaysa y Agurto trabajó en la Ciudad de México de 1647 a 1695. Isabel Pope Conant descubrió afortunadamente entre los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid (*Manuscritos de América: 251, tomo III, 23, Signatura 3048, folios 176 - 179*) una lista numerada de todos los músicos contratados por la Catedral de México en 1647. Ahí se encuentra Joseph de Loaysa con el número 16 de los 19 que pertenecían al coro con un sueldo anual de 100 pesos. Probablemente Loaysa y Agurto nació hacia 1625 y por lo menos tenía 60 años cuando Antonio de Salazar lo sustituyó como Maestro de Capilla en la Catedral de México.

A la muerte de Francisco López de Capillas el 18 de enero de 1673, la Filial esperó varios años antes de nombrar a Loaysa como Maestro de Capilla. Quizá lo más importante de Loaysa y Agurto es el haber musicado villancicos con textos de Sor Juana Inés de la Cruz, ya que al igual que Antonio de Salazar le tocó vivir el tiempo de Sor Juana (1648-1696). Ahora cabe preguntar, ¿dónde y quién tiene esa música hoy desaparecida?. Los villancicos fueron el fuerte de Loaysa y Agurto y compuso no menos de 5 juegos canónicos con textos de Sor Juana para las Festividades de la Asunción 1676, 1679, 1685; para la Concepción en 1676 y para San Pedro en 1683.

No olvidemos que Antonio Salazar se convirtió en Maestro de Capilla el 3 de septiembre de 1688 mientras Loaysa y Agurto continuaba entre los músicos de la Catedral. De acuerdo a esa misma acta, Loaysa vivía en Toluca cuando el archivo de la Catedral se hallaba disperso y se habían perdido los libros polifónicos.

En la presente edición se incluye un Villancico a 4 de Loaysa y Agurto con título *Vaya, Vaya de Cantos de Amores* perteneciente a la Colección Sánchez Garza.

Alfonso Xuárez - Murió el 26 de junio de 1696 en Cuenca, España, de cuya Catedral fue maestro de capilla, cabe la posibilidad de que haya nacido en el mismo lugar. Ahí escribió en 1651, su primer motete titulado *Delicta juventutis a 7*. Juan de Loaysa nombrado por el Cabildo Sevillano, Secretario de la Asociación y bibliotecario de la Colombina, ofreció a Xuárez el puesto de Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla, con base en su reputación, es decir, sin considerar la necesidad de oposición. Loaysa encontró en Xuárez un excelente músico, admiró lo vasto de sus conocimientos y el dominio de la escritura. Nueve años gobernó Xuárez la música de la Catedral Sevillana; del 29 de abril de 1675 al 1o. de mayo de 1684. Su habilidad para componer motetes hizo que Loaysa lo considerara "...el único y mejor maestro de España". Entre sus obras destacan su *Ovos onnes*, *Lauda Sion*, *Corpus Christi*, sus Misas, motetes de difuntos y la llamada *Misericordias Domini* para la festividad de San Dionisio. Su gran actividad tuvo contentos y satisfechos a los señores canónigos. Alfonso Xuárez enfermó de un riñón mientras estuvo en Sevilla y tuvo que ir a Cuenca a ver al médico; su madre Ana de la Fuente lo atendía en Sevilla pero viajó con él a Cuenca en donde le tocó verlo morir. Dejó una hermana monja en Guadalajara; la Madre Agueda de San Ildefonso.

Xuárez se distinguió también por su generosidad; ayudó a otro gran compositor español de la época, Sebastián Durón, lo llevó a Sevilla recomendándolo para los puestos de Burgo de Osma y Palencia, ayudó asimismo, a su alumno Juan Martínez Díaz, quien más tarde sería su sucesor en Cuenca. Loaysa pagó 330 reales por su tumba en la Catedral de Cuenca donde se le enterró.

Don Hilarión Eslava, maestro de capilla de la catedral de Sevilla (1832-1847) fue el primero en publicar los motetes de Xuárez, Lira-Sacro-Hispánica Siglo XVIII. En 1947 Higinio Anglés reportó que la Catedral de Sevilla poseía además de los motetes de Adviento y Cuaresma (9 libros), una parodia de Xuárez a 7 basada en el motete a 7 de su predecesor en Sevilla, Miguel Tello; una Misa sobre *Sanctae Ferdinand Rex* (13 libros). El catálogo musical de la Catedral de Cuenca de Restituto Navarro Gonzalo, contiene no menos de 6 Misas a 8 acompañadas con instrumentos, *Confitemini*, *Ecce Sacerdos Magnus*, *Regina Caeli*, *Tota Pulchra*, 16 *Salmos Vespertinos*, *Magnificats* a 8, 9 y 11 voces. *Lamentaciones*, *Himnos*, *Officium defunctorum* y *Villancicos*.

Antonio de Salazar nació en el año de 1650 muy probablemente en La Puebla de los Angeles, ya que el mismo se dijo residente de ésta, cuando se registraba para competir por el puesto de maestro de capilla, a los 29 años de edad, el 20 de junio de 1679, a la muerte de Juan García de Zéspedes. El otro candidato a concursar por la misma vacante fue el Bachiller Agustín de Leiva; la Filial nombró al licenciado Valero (maestro de capilla interino), a Francisco de Vidales (organista de la Catedral) y a otros tres como jurados de los candidatos.

El examen puesto a consideración de la Filial el 11 de julio de 1679 contenía los siguientes puntos: componer un motete y un villancico que los candidatos debían hacer sin ningún contacto externo. Mostrar su habilidad para armonizar a primera vista una melodía tomada al azar de cualquier libro polifónico. Improvisar con prontitud a contrapunto sobre un canto llano o gregoriano y tener habilidad de poner en orden o un cantante que se hubiera salido de su parte. Entre los presentes el examen y quienes confirmaron como ganador a Antonio de Salazar de 29 años de edad, se encontraban los vicarios foráneos del coro de los retiros Dominicanos y Agustinos en Puebla.

La Filial estipuló el 11 de julio de 1679 para darle el puesto a Salazar, que debería de dar una lección diaria de una hora de canto de órgano y depositar en el archivo de la Catedral una copia de cada obra nueva compuesta por él. Como pago extra por las copias de las Canzonetas ya escritas para el 8 de diciembre, la Filial le pidió además que garantizara una cierta flexibilidad para aceptar nuevas condiciones que en lo futuro los canónigos quisieran imponer para la mejoría de la música de la Catedral de Puebla. Enriquecida por los *Himnos*, *Motetes* en latín, *Villancicos* españoles y mexicanos, y música instrumental.

En el libro V de coros se encuentran seis himnos en latín de Salazar; uno, para el 19 de marzo festividad de San José, dos para el 29 de junio, San Pedro y San Pablo uno para el 25 de julio festividad de Señor Santiago, y dos para el 15 de agosto, festividad de la Asunción.

Es indudable que Antonio de Salazar compuso la música para varios villancicos sobre textos de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1696), ya que coincide cronológicamente la estancia de Salazar tanto en Puebla (1679-1688) como posteriormente en México con las fechas en que nuestra Décima Musa compuso el texto de sus villancicos para los maitines de las festividades de la Navidad de la Catedral de Puebla y que se cantaron en los años de 1678, 1680 y 1689. Para la Concepción, en 1689, para San José, en 1690, para San Pedro Apóstol en los años de 1680, 1684, 1690 y para la Asunción, en 1681, todos ellos hacen un total de 72 villancicos.

En el año de 1688, la Catedral de México necesitaba un maestro de capilla y en mayo de este año el canónigo José Vidal de Figueroa sugirió que se escogiera al próximo maestro de capilla por medio de una competencia pública. El 11 de agosto de este año se declararon cerradas las inscripciones para la competencia. Para el 25 de agosto los miembros del jurado y de la Filial habían escuchado las composiciones de los 5 candidatos, los cuales pasaron pruebas en canto llano (gregoriano) y contrapunto, composición de un motete en latín y otro en español. A Salazar le dieron ocho notas y a su más próximo competidor solo tres. El salario que asignaron a Salazar fue de 500 pesos anuales, obteniendo además una compensación de un real por cada peso de las obenciones, y se le prometió papel suficiente para la música de sus composiciones y un copista para que sus obras pudieran colocarse en el archivo. De inmediato Salazar se dio al trabajo de ordenar el archivo y dispersión del patrimonio musical; nadie sabía el paradero de los libros polifónicos, algunos creían que se encontraban en Toluca en la casa del maestro anterior Joseph Agurto y Loaysa, en tanto que otros afirmaban que los tenía el maestro Carrión.

"Que se haga diligencia con el maestro Loaysa, y que no apareciendo los libros músicos que faltan se saquen censuras para cobrarlas y que se nombre un S<sup>o</sup> (señor) capitular para que reciba por inventario. Entró el maestro Carrión y dijo que los libros de canto llano y canto figurado habían sido a su cargo, se determinó que los libros de canto llano, los guarde como hasta ahora, y que los libros de canto figurado los tenga el maestro de Capilla con inventario, y que se haga un archivo, aparte de que tendrá la llave. Fol. 318 V. Que los señores jueces hacedores manden libres el costo para el aderezo de los libros de canturía de órgano y música figurada y se le encargue al maestro de Capilla este aderezo y que se haga un armario... y cajones para papeles sueltos". *Catedral de México, actas capitulares, XXII (1682-1690), Fol. 303.*

Antonio de Salazar compuso Misas, Motetes, Te Deum y Villancicos. Según el doctor Gabriel Saldívar Silva, su obra excede cuantitativamente a la de cualquier otro maestro de capilla en la época colonial de la ciudad de México.

Salazar empleaba en sus Villancicos, hasta 15 instrumentos; los más habituales eran el clarín, la trompeta, la corneta, el órgano positivo, el bajo, el violín, la chirimía, la trompa marina, el violón, la citara, la vihuela, la lira pequeña, la bandora y el arpa. Esta instrumentación era común aún en las Catedrales de América del Sur. Andrés Sosa nos da datos sobre el uso contemporáneo de muchos de estos instrumentos en Lima. (*La Vida Musical en la Catedral de Lima*, Revista musical chilena, XVI/81-82, julio-diciembre de 1962).

El año de 1688 cuando Salazar obtuvo el puesto de maestro de Capilla de la Catedral de México, el V. Cabildo de la Catedral solicitó al Rey Felipe IV, se fabricara un órgano en España para que posteriormente se trajera e instalase. Tocó al famoso Jorge de Sesma construir el gran órgano, y para asegurar el contrato en Madrid, el chantre de la Catedral viajó a España (1689-1690) y allí comprometió a Tiburcio Sanz de Izaguirre y a su hermano Félix y a otro asistente para acompañar al órgano a la ciudad de México e instalarlo.

El esplendor musical que había adquirido para entonces la Catedral de México nos obliga a considerar esa época como el Período de Oro de nuestra Historia del Arte Musical. La Filial se procuró ahora por formar músicos organistas, y Salazar seleccionó y recomendó algunos niños del coro que habían mostrado talento musical para que tomen lecciones diarias con Joseph de Idiáquez, organista principal de la Catedral (1673-1699), el propio Salazar seleccionó a los niños Cristóbal Antonio de Soña, Manuel de Zumaya (quien posteriormente le sucedería como maestro de Capilla en la Catedral de México) y Juan Téllez Xirón para que la Filial les ayudara económicamente como era la costumbre y se les multara en caso de no tomar las lecciones.

Antonio de Salazar tomó también alumnos del coro apoyados por la Filial, tal es el caso de José Pérez de Guzmán, que posteriormente fue seleccionado maestro de Capilla de Oaxaca. Otro alumno notable fue el Bachiller Manuel Francisco de Cárdenas, procedente de Guadalajara, el cual fue invitado a quedarse en la Catedral como cantor, una década más tarde.

Durante este período de esplendor, la Catedral contaba con 3 organistas, como maestros; "la Filial obligó a cada uno de los 3 organistas de la catedral, Zumaya, Téllez y Esquivel a enseñar a un talentoso niño del coro composición polifónica, de manera que la corriente de nuevos candidatos para importantes posiciones no se secase". *Actas Capitulares XXVI (1706-1710) Fol. 157 V (28 de febrero de 1708).*

Este escrito de las actas capitulares del cabildo de la catedral nos da una idea clara de las iniciativas conscientes encaminadas a hacer perdurar la rica tradición musical de la Iglesia novohispana.

Esta época de oro de la música mexicana, queda enmarcada por otra fecha memorable: la construcción e instalación de otro gran órgano, gemelo, para cubrir el vacío del Arco, frente el cual se encontraba un órgano traído de España. Joseph Nassarre lo construyó totalmente en México en 1735 y Joseph de Torres como sucesor de

Zumaya lo inauguró en 1736. De este autor he transcrito once obras para órgano pertenecientes a la *Colección Jesús Garza* del Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical.

Antonio de Salazar murió en 1715. A juzgar por sus obras fue un compositor extraordinario, un gigante.

Los órganos citados fueron restaurados por el Dr. Flentrop de Holanda, bajo el auspicio del Gobierno Federal. Se reinauguraron solemnemente el 17 de agosto de 1978 por el suscrito, con la asistencia del V. Cabildo Metropolitano y del Emmo. Sr. Cardenal Dr. D. Ernesto Corripio Ahumada, Arzobispo Primado de México.

Los villancicos ahora publicados sirvan como un homenaje a Salazar y a su capellanía que ahora celebra los 450 años de su erección; la Catedral Metropolitana de México - Tenochtitlán, sede de la cultura musical en México y América durante la época Virreynal.

*Sebastián Durón* - Nació en el año de 1660 en la villa de Brihuega provincia de Guadalajara y municipio de España, cerca de Madrid. Fue bautizado en la Parroquia de San Felipe el 19 de abril de 1660. Su padre, Sebastián Durón, era nativo de la región así como también sus abuelos paternos Juan Durón y Ana de San Martín, originaria de la villa de Romanos.

A los 19 años de edad fue aceptado como organista asistente de su maestro Andrés Sola, primer Organista de la Catedral de Saragoza, permaneciendo solamente 9 meses en dicho puesto ya que la Filial de la Catedral lo nombró segundo Organista con un salario anual de 600 ducados.

Sebastián Durón agradeció al maestro de Capilla Alonso Xuárez el haberlo presentado en Sevilla, emporio de la Indias, donde permaneció de 1683 a 1685. Sus primeros villancicos datan de 1683, la Catedral de Burgos de Osma, pero antes de partir la asociación de la Catedral de Sevilla le pidió que retrasara su cambio y compusiera un servicio para la Cuaresma, *Lamentaciones* y un *Miserere* para la Semana Santa; por estos trabajos recibió 250 reales el 30 de abril de 1685. Durón tomó las órdenes eclesiásticas el 22 de diciembre de 1683. A escasos 9 meses de haber llegado a la Catedral de Burgos de Osma, el 17 de julio del 1686, Durón pidió su cambio a donde fuera, por no poder vivir del sueldo que le pagaban, aunque los Canónigos le aumentaron otros 50 ducados anuales y 12 bolsas de trigo, Durón tenía en mente cambiarse a la Catedral de Palencia donde hizo su presentación formal como organista el 1o. de diciembre de 1686.

En Palencia, Durón permaneció 5 años donde obtuvo beneficios económicos, acuerdos musicales sugeridos por él, formó a dos organistas y continuó su reputación como virtuoso.

En Madrid al retirarse el Organista Real Joseph Sanz, Durón le sucedió el 23 de septiembre de 1691. En 1702 a dos años de la muerte de Carlos II, asistió como maestro de la Capilla Real y Rector de la Real Escuela de Coro. Al final del año de 1703, pidió un aumento de salario que hasta entonces era de 1,500 ducados anuales, petición que fue negada por Felipe V. Quizás por esta y otras razones, Durón tomó alianza con los Austríacos en la guerra de sucesión española. La suerte le fue adversa y el 23 de julio fue atrapado en el puente de Viveros, en donde en compañía de otros eclesiásticos de alto rango, esperaron la entrada a Madrid del Archiduque Carlos III de España y VI de Austria. Después de este acontecimiento fue embarcado y exiliado a Bayonne, Francia en el departamento de los Bajos Pirineos a orillas del Adour, pasando la frontera de San Sebastián, en donde pasó el resto de su vida.

Durón no tuvo tiempo ya de gozar su nombramiento como "primer limosnero". El 1o. de agosto de 1716 añadió una cláusula a su testamento y murió dos días después, el 3 de agosto de 1716 en Cambo, población de los bajos Pirineos en Francia.

A Sebastián Durón debe considerarse como un gran impulsor del arte dramático musical. Sus siete zarzuelas existentes justifican su gran devoción a Nuestra Señora de la Zarza, que se encontraba en la capilla de la Iglesia de San Felipe en Brihuega donde fue bautizado, y a la cual, a su muerte donó todos sus bienes.

Las zarzuelas *El Amor del mundo* y *La Guerra de los gigantes*, dieron origen a un extenso análisis musical elaborado por Ambrosio Pérez, publicado en el diccionario biográfico y bibliográfico de efemérides de músicos españoles de Baltazar Saldoni. Cotarello y Mori, añadieron en 1932 análisis detallados de *Veneno es de amor la envidia* con texto de Antonio de Zamora. Cinco obras teatrales de Durón y una escrita por Juan Navas forman parte del catálogo de I. Inglés, y de Subirá en Madrid.

Indudablemente que por su fama como compositor y virtuoso organista así como por su estancia en Sevilla, la ciudad más comunicada con el nuevo mundo, la música de Sebastián Durón, se encuentra en toda la América Hispánica: en los archivos musicales de México *Colección Jesús Sánchez Garza*, Guatemala, Bolivia, Perú, así como también en Portugal. Durón no escapó a las duras críticas de su tiempo, sobre todo por introducir el estilo de la música italiana, fue llamado *Corruptor de la música española* por su principal e injusto crítico, Feijóo (1676-1764).

*Juan de Vaeza Saavedra* – Por sus villancicos, romances y negrillas compuestos para la Capilla del Convento de la Santísima Trinidad, sabemos que Vaeza radicó por lo menos algún tiempo en La Puebla de los Angeles, México, por los años 1662 a 1671. También prueban algunos manuscritos de esta época que posiblemente fue capellán del Convento de la Santísima Trinidad, por haber dedicado varias obras que datan de 1664, como *Ay que gracia de niño, Villancico de navidad, de Vaeza año de 1664 para la Santísima Trinidad*; en el manuscrito y bajo el título, se encuentra el nombre de la reverenda madre Ynes; en el tiple solo, encontramos el nombre de la hermana Bernarda del Espíritu Santo; en el tiple 1o. *Chepita*; en el tiple 2o. *Cotita*; en el alto a *Belona* y también el nombre de *Ysabel del Santísimo Sacramento*; en el bajo *al harpa thomasa*. En otro villancico de navidad, *Ay Jhs. que se mira Dios en el frío* a dúo y a 4 y a 6, encontramos la fecha de 1666 y fue escrito también para la Trinidad y en el Romance a 4 *Pastores Belén se abraza todo son cruces en él*, el manuscrito tiene la siguientes dedicatoria: “para la Madre Catalina de Santa Margarita Maestra de Capilla del Convento de la Santísima Trinidad año de 1667 fecit Vaeza a 4”. En las partes de este manuscrito encontramos también los nombres de las hermanas que cantaban esta música: el tiple 1o., *Josepha*; tiple 2o. *Ysabel del Santísimo Sacramento*; en el alto *Hermana Ma. Theresa de San Francisco* y en el bajo *la dedicatoria descrita*. Estas obras se encuentran en la colección Jesús Sánchez Garza, así como la negrilla que ahora se publica *Por celebrar este día*; también contiene los nombres de las hermanas en el tiple 1o. *para Belona*; tiple 2o. *para María*; en el Bajo para el bajón y en el reverso la siguiente dedicatoria: *negriya a 3 y a dúo en diálogo de Vaeza fecit año de 1667 para la Trinidad*. Esta negrilla contiene cinco partes breves: la primera, es iniciada de una manera festiva e imitativa en compás de cuatro tiempos empleando el cruce de voces y el estilo modal. En la segunda parte, cambia a compás ternario, dejando que el dúo de voces se escuche de una manera homófona y con un ritmo pastoril. En la tercera parte, cambia nuevamente a compás de cuatro tiempo y se deja escuchar el júbilo de los *negritos*. La cuarta parte vuelve a compás ternario y las voces se desarrollan de una manera imitativa. La quinta parte está formada por las coplas en diálogo a dúo, donde la primer voz canta la primer copla a manera de solo, primera voz segunda alterna la copla siguiente también a manera de solo y así sucesivamente vuelve al D. C. para terminar al fin con la tercera parte.

Esta bella obra de Juan de Vaeza, lo muestra como un maestro conocedor profundo del contrapunto y de las variadas formas del villancico y del romance, añadiendo una destreza temperamental y graciosa.

*Juan Gutiérrez de Padilla* – Nació en Málaga hacia 1590 y murió en Puebla, México, entre el 18 de marzo y el 22 de abril de 1664; a menudo es confundido con Juan Padilla, nacido en Gibraltar en 1605 y muerto en Toledo el 16 de septiembre de 1673 y cuya aclaración hace Alice Ray en un artículo biográfico dedicado a él *El maestro distinguido de la Nueva España, Juan Gutiérrez de Padilla para Die musik in Geschichte und Gegenwart* (La música en la historia y en el presente). Y según el doctor Stevenson ha sido el compositor barroco (colonial) más transcrito en México.

Su testamento se encuentra en el Archivo General de Notarías del Estado de Puebla (testamentos del 1664, pág. 48, ambos folios) y las actas de la Catedral de Puebla, Vol. XV (1663-1668) fol. 115, atestigua su muerte antes del 22 de abril de ese mismo año. El testamento comienza invocando a Dios e identificando al testante como el —Liz<sup>do</sup>. Juan Gutiérrez de Padilla, Clérigo Presvitero maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad de los Angeles donde soy vecino hijo legítimo de Juan Gutiérrez de Padilla y de doña Catalina de los Ríos vecinos de la ciudad de Málaga en los reinos de Castilla de donde soy natural. A continuación el testamento testifica que aunque mortalmente enfermo y en cama está con sus facultades mentales completas y señala: —El doctor don Joseph de Carmona Tamaris racionero de la dha. Ssanta Yglesia, persona de quien tengo entera satisfacción como su ejecutante.

Los primeros conocimientos musicales impartidos a Juan Gutiérrez de Padilla, los recibió de Francisco Vázquez, Maestro de Capilla de la Catedral de Málaga, de 1586 a 1613, según actas capitulares de Málaga y Cádiz. A la muerte de Francisco Vázquez obtuvo el puesto por concurso, Estevao de Brito, originario de Evora, Portugal, y a Gutiérrez de Padilla el segundo lugar.

Posteriormente sucedió a Bartolomé Méndez como Maestro de Capilla de Cádiz el 17 de marzo de 1616. Hacia el 31 de agosto de 1618 se le concedió a Padilla permiso para visitar Málaga con la condición de que antes del viaje dejara ya compuestas las canciones para la fiesta de Santa Teresa de Avila y que regresara con tiempo para dirigir las él mismo en ese día tan especial.

No sabemos cuándo partió hacia el nuevo mundo, pero es probable que a la edad de 32 años, para el 11 de octubre de 1622 se encontraba ya en Puebla de los Angeles, ya que este día se le nombró oficialmente Maestro Asistente, y así comenzó una nueva fase de su vida musical brillante y llena de éxitos hasta su muerte, en Puebla.

A la muerte de Gaspar Fernández en septiembre de 1629, la Filial nombró a Juan Gutiérrez de Padilla Maestro de Capilla, garantizándole todos los beneficios de su antecesor.

Gutiérrez de Padilla iniciaría una fecunda labor creadora como compositor y maestro de muchos músicos. Es sin lugar a dudas el niño mozo del coro Juan García, su alumno predilecto, quizás porque lo era ante todo del Cabildo de la Catedral; por su talento para la música y que a la muerte de Padilla sería su muy digno sucesor.

El ambiente musical en la Catedral de Puebla contaba con muy buenos elementos musicales: El 18 de junio de 1630, Pedro Simón, quien era organista, afinador, reparador y constructor de órganos, heredó el puesto de Gaspar Fernández *Sustituto del Organo* con el mismo salario, más 60 pesos anuales por afinarlos y repararlos.

El martes 1o. de agosto de 1634 la Filial de Puebla despidió a Padilla y al bajista de la Catedral Simón Martínez por el mal comportamiento (no se aclaró cuál había sido este mal comportamiento) y entre tanto Francisco Olivera fue nombrado maestro interino.

El 9 de septiembre los Canónigos acordaron reconsiderar su despido en la próxima junta. Tres días después el Canónigo Juan Rodríguez trajo consigo la sugerencia del Obispo Quiroz, que los dos volvieran a sus puestos; mientras tanto perdieron seis semanas de sueldo.

Otro músico importante que registra las actas por esta época, es el arpista Hernando López Calderón, residente de esta ciudad y que la Filial recompensó por tocar el 8 de diciembre de 1643. De aquí la importancia del acompañamiento de arpa en la obra de Padilla. En el mismo año de 1643 se integra a la lista de pagos regular otro reconocido virtuoso del arpa Nicolás Grinón.

Gutiérrez de Padilla operó también una fábrica de instrumentos musicales durante estos años, los cuales vendía hasta Guatemala con ayuda de negros, hacia 1640, mientras tanto Pedro Simón con la reputación de haber restaurado el órgano principal de la Catedral de Puebla, le fué concedido el trabajo de reparador en la Vecindad de Oaxaca. Mientras la Filial contrató como organista y bajo ganando 400 pesos anuales, a un músico destinado a pasar a la historia, el bachiller Francisco López (Capillas) contratado con auencia de Padilla. Toca a Padilla vivir también la época de un hombre extraordinario, el Obispo y Virrey D. Juan de Palafox y Mendoza, quien salió de Puebla el 6 de mayo de 1649 y de quien se expresan “Sólo a un ser superior está reservado sobrenadar en el oleaje de los siglos y vivir en la memoria de los hombres después de haberse hundido en la tumba generaciones enteras”. Después de la salida de Palafox de Puebla, se afectó gravemente la economía y posteriormente en agosto de 1651 se redujo el salario de Padilla de 740 pesos a 640 y así los demás músicos; a excepción del Lic. José de la Peña, cantor, Pedro Simón, organista y Nicolás Grinón, arpista.

La obra de Padilla permanece en la fuente más importante: el libro de Coros XV de la Catedral de Puebla, e inventariado por Steven Warwick. En su disertación en 1949 en la Universidad de Harvard Ph. D. fué el primero en mencionar el extenso repertorio de este maestro en la Catedral de Puebla, haciendo notar la supervivencia en el archivo de la Catedral, 4 misas a dos coros, una misa a 4, más de 30 composiciones litúrgicas diferentes a 4 y a 8 voces, villancicos fechados de 1651 a 1655, Salmo para el domingo de Pasión (20 partes cortas a 4).

Alice Roy transcribió 4 misas a 8 del libro XV para su doctorado en la Universidad del Sur de California en 1953 *La música con coro doble de Juan Padilla*.

Además Gutiérrez de Padilla compuso motetes, antífonas marianas, lamentaciones, responsorios, himnos, letanías. El juego de cañas *Las estrellas se ryen* a doble coro, a 3 y a 6, que ahora publicamos, muestra la maestría de Padilla para manejar el doble coro, dialogando continuamente hasta llegar al clímax de su inspiración, haciéndonos recordar a Gabrieli y a H. Schütz.

Este género de villancico narra el juego de cañas, el cual, era una fiesta de a caballo en que diferentes cuadrillas hacían varias escaramuzas, arrojándose recíprocamente las cañas a manera de lanzas resguardándose con las adargas, convirtiéndose por ello en un juego peligroso; Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, cita a Guillén de la Loa, escribano de Francisco de Garay, Gobernador de Jamaica, como la primera víctima que murió de un cañazo que le dieron en México en un juego de cañas.

*Juan García (de Zéspedes)* c. 1619-1678. Es probable que haya nacido en la Puebla de los Angeles.

Por las actas capitulares de la Catedral de la Puebla de los Angeles, IX (1627-1633), fol. 180 sabemos del niño Juan García. “Se cita a Cavildo para tratar y determinar... el que se ha de señalar a Ju<sup>o</sup>. García moço de coro desta Yga. por cantor tiple della. para lo cual se trayga el boto y parecer del Sr. Obispo”. Por lo aquí expresado, consideramos que Juan García nació en la Puebla de los Angeles hacia 1619, a los 8 años de edad, el V. Cavildo de la Catedral ya daba testimonio de su existencia como Soprano del Coro, asignándo-

le el 21 de agosto de 1630, 50 pesos para su uniforme del coro, antes de ponerlo en la lista de pago, hizo un admirable progreso en el arte musical, a tal grado que el 17 de enero de 1632 fue nombrado tiple con 80 pesos anuales y el 9 de marzo del mismo año le aumentaron a 150.

Juan García tuvo la suerte de tener como maestro y protector desde niño a Juan Gutiérrez de Padilla, oriundo de Málaga, España, e insigne compositor, que llegó a Puebla hacia 1622, ya que el 11 de octubre de este año, se le nombró maestro asistente y posteriormente fue nombrado Maestro de Capilla, hasta su muerte en Puebla en 1664.

Toda la sabiduría e influencia musical de Gutiérrez de Padilla la tomó Juan García: El estudio de la Salmódia, Canto de Órgano (polifonía) sin descuidar la educación general, en el Colegio de San Juan Evangelista, donde los niños aprendían a leer y escribir.

Hacia 1649 la Catedral de Puebla no contaba con fondos suficientes para pagar a los músicos y todos, incluyendo a Juan García, sufrieron reducciones de los mismos. Juan García ayudó mucho a su maestro en la enseñanza y ensayos de la polifonía incrementándola en vez de reducirla, como pretendía la Filial a través de Gutiérrez de Padilla.

A la muerte de J. Gutiérrez de Padilla, la Filial anunció el 22 de abril de 1664, que el puesto quedaba vacante para su alumno favorito. No obstante la Filial distribuyó edictos invitando a cual-

quier contendiente calificado en México para competir por el puesto. Para el 6 de junio de 1664 al cierre de las inscripciones, sólo J. García había sido formalmente recibido; y el 12 de agosto de 1664 la Filial formalmente nombró al Lic. Juan García, Maestro de Capilla, y seis años después se le dio el título de Maestro en propiedad.

Una de las primeras recomendaciones como Maestro de Capilla, J. García propuso la compra de los librillos de moteles de Palestrina. Como compositor, García compuso con conocimientos de causa, es decir con técnica e inspiración, como lo vemos en cada ramo de sus composiciones sacras y hasta folklóricas, como su *Salve Regina* a 7 (tiple, tenor, alto, tiple, alto tenor, bajo, arpa) fechado en 1673 en el archivo de la Catedral de Puebla, o su ya famosa *Guaracha* de influencia afro-cubana.

El Romance de Navidad a 4 que ahora se publica *Hermoso amor que forxas tus flechas* de J. García, es un hermoso ejemplo de la destreza de este compositor mexicano, la primera parte corresponde a las coplas, las cuales maneja García de una manera homófona en compás de cuatro con marcada influencia modal; la segunda parte corresponde al estribillo; comienza con un dúo entre el tiple y el bajo, contestando el tema posteriormente el tiple 2o. y el alto, continuando el desarrollo de una manera imitativa, aunque en la partitura si no se analiza con profundidad, da una homofonía aparente. En la colección J. S. Garza se encuentran otras coplas a dúo y a 8 *A la mar va mi Niña* y una letanía a dúo y a 6 incompleta.

## ADVERTENCIAS Y OBSERVACIONES

La revisión de la presente transcripción ha sido elaborada nota a nota, así como también el texto, de los manuscritos de la *Colección J. Sánchez Garza*, respetando en lo que atañe a la música, la modalidad y tonalidad características de la época, y la usanza de orden filológico y lingüístico en el texto.

El paréntesis en algunos accidentes musicales, indican que en el manuscrito no existen; pero que es indispensable ponerlos para evitar alguna duda al respecto, en la estructura melódica de alguna voz o en el acompañamiento.

Los acompañamientos fueron elaborados en la norma más estricta sobre el bajo cifrado y no cifrado de cada Autor que así lo determina, respetando de igual manera, la característica de estilo en esta época, la modalidad y tonalidad. Para las obras en las que el Autor no especifica acompañamiento alguno, éste se denomina con el término latino *ad libitum*, por lo que éstas obras deberán cantarse a Capella si se desea la versión original.

La interpretación coral de estas obras en lo que se refiere a la agógica y dinámica, están contenidas en el texto y en la música de las mismas. No se debe abusar de los tiempos rápidos. El concepto de tiempo, velocidad y espacio en el periodo virreynal, era diferente en relación al de la época actual.

La usanza todavía en este periodo de emplear la b labial por la v labiodental y viceversa, la x por j, la j por y o por ll, la y por ll, la z por s, la c por s, etc. era común. Como lo encontraremos en los títulos y en el texto de las obras. Sirva para ilustrar, algunos ejemplos: *Las estreyas se*

*rien* por *Las estrellas se rien*. Disfrazado de pastor vaja el amor por *Disfrazado de pastor vaya el amor*. Algunas palabras: azero-acero, aya-haya, cossa-cosa, dexarse-dejarse, hazer-hacer, llebar-llevar, mylagro-milagro, quenta-cuenta, pasquas-pascuas, billancico-villancico, etc. Se respetó esta usanza lingüística, que podrá observarse en el texto de todas las obras.

Los dibujos en tinta china de los trece villancicos, los hizo el señor Catarino Chavarría, maestro dibujante del CENIDIM.

## CONCLUSIONES FINALES

El objetivo de la presente edición, es, servir a las nuevas generaciones, y despertar el interés por la investigación musical en México.

Queda solamente expresar nuestro mayor y profundo reconocimiento al doctor Gabriel Saldívar, cuya *Historia de la música en México*, ha sido la piedra angular para la investigación musicológica; así como al musicólogo norteamericano doctor Robert Stevenson, profundo conocedor de nuestra cultura quien ha dedicado la mayor parte de su vida a la investigación musical de nuestro país y de América Latina.

Felipe Ramírez Ramírez

Ciudad de México, 26 de mayo de 1981

PARTITURAS  
*de los*  
VILLANCICOS  
*de la*  
COLECCIÓN JESÚS SÁNCHEZ GARZA



# Ay como flecha la niña

A 3. Navidad

Fr. Francisco de Santiago

C. 1578-1644

[Tiple 1<sup>o</sup>]  Ay como flecha Ay co-mo flecha la

[Tiple 2<sup>o</sup>]  Ay Ay co - mo fle - cha la ni -

[Acompañamiento "ad libitum"] 

ni - ña Ra - yos er - mo - sos pe - na - chos del

ña Ra - yos er - mo - sos pe - na - chos del



sol ay co - mo fle - cha la ni - ña la

sol co - mo fle - cha la ni - ña la ni - ña la



ni - ña Ra - yos er - mo - sos pe - na - chos del

ni - ña Ra - yos er - mo - sos pe - na - chos del

The first system consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. There are some performance markings like [h] in the vocal lines.

sol No ai lus que le i -

sol que a sus lu - ces

The second system consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A measure rest is indicated by a '7' over the staff. A measure number '10' is written above the first staff.

gua - le que a sus lu - ces no ai

que a sus lu - ces no ai lus que le i -

The third system consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A measure rest is indicated by a '7' over the staff.

lus que le igua - le  
 gua - le i - gua - le ni som -

15

ni som - bras de nu - bes ja - mas se bis - tio ni som - bras de  
 bras de nu - bes ja - mas se bistio ni som - bras de nu - bes ja -

20

nu - bes ja - mas se bis - tio ai que mu - ger  
 mas ja - mas se bis - tio ay que mu - ger

ai que bla - son for - ta -

ay que bla - son for - ta - le - sa con

le - sa con al - ma in - ven - ci - ble va - lor

al - ma in - ven - ci - ble va - lor que tan

25

que tan tier - no sa - lio ven - ce - dor sa - lio

tier - no sa - lio ven - ce - dor sa - lio ven -

Musical score for the first system. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are:

ven - ce - dor ay  
 ce - dor ay

Musical score for the second system. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are:

ai que mu - ger ai que bla -  
 ai ai que mu - ger ai que bla -

30

Musical score for the third system. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are:

son for - ta - le - sa con al - ma in - ben -  
 son for - ta - le - sa con al - ma in - ven - ci -

ci - ble for - ta - le - sa con al - ma in - ben -  
 ble for - ta - le - sa con al - ma in - ven - ci -

35

ci - ble va - lor que tan  
 ble va - lor que tan tier - no sa - lio ven - se -

tier - no sa - lio ven - se - dor sa - lio ven - se -  
 dor sa - lio ven - ge - dor va - lor que tan

dor va - lor que tan tier - no sa - lio ven - se -  
 tier - no sa - lio ven - ce - dor sa - lio ven - ce -

dor sa - lio sa - lio sa - lio  
 dor sa - lio sa - lio sa - lio

[Fin]

ven - ge - dor.  
 ven - ce - dor.

[Coplas]

45



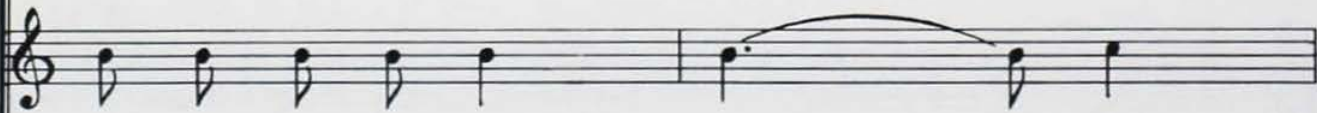
1.. es-ta er-mo - sa ni - ña que Ra - yos del  
 2.. oi se nos con - çe - de au - ro - ra me -  
 3.. Desde cu - ya es - fe - ra que la en - cu - bre  
 4.. to - da es u - na gra - çia to - da es un a -



1.. es - ta er-mo - sa ni - ña que Ra - yos del  
 2.. oi se nos con - çe - de au - ro - ra me -  
 3.. Des - de cu - ya es - fe - ra que la en - cu - bre  
 4.. to - da es u - na gra - çia to - da es un a -



1.. sol tan ai - ro - sa tu - bo  
 2.. jor a cu - ya pu - re - ssa  
 3.. oy al di - siem - bre e - la - do  
 4.. mor que pro - me - te vi - da



1.. sol tan ai - ro - sa tu - bo  
 2.. jor a cu - ya pu - re - ssa  
 3.. oy al di - siem - bre e - la - do  
 4.. mor que pro - me - te vi - da



1.- tan ga - lan vis - tio.  
 2.- som - bra no lle - go.  
 3.- en a - bril bol - bio.  
 4.- que a fi - gu - ra a Dios.

1.- tan ga - lan vis - tio.  
 2.- som - bra no lle - go.  
 3.- en a - bril bol - bio.  
 4.- que a fi - gu - ra a Dios.

1.- tan ga - lan vis - tio.  
 2.- som - bra no lle - go.  
 3.- en a - bril bol - bio.  
 4.- que a fi - gu - ra a Dios.

1.- tan ga - lan vis - tio.  
 2.- som - bra no lle - go.  
 3.- en a - bril bol - bio.  
 4.- que a fi - gu - ra a Dios.

# Las estreyas se rien

Juego de cañas a 3 y a 6

Juan Gutiérrez de Padilla  
c.1590-1664

Tiple  
Choro 1o



Musical notation for Tiple Choro 1o, starting with a treble clef, common time signature, and a 3/8 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G, then a double bar line. After the repeat sign, the melody consists of eighth notes: G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G.

Las

1ª Las es tre-yas se ri-en

2ª A -rra-si-mos flo - re-sen

3ª So-bre Be-len se es-cu-chan

Contra  
Alto  
Choro 1o



Musical notation for Contra Alto Choro 1o, starting with a treble clef, common time signature, and a 3/8 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G, then a double bar line. After the repeat sign, the melody consists of eighth notes: G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G.

Las

1ª Las es tre-yas se ri-en

2ª A -rra-si-mos flo - re-sen

3ª So-bre Be-len se es-cu-chan

Tenor  
Choro 1o



Musical notation for Tenor Choro 1o, starting with a treble clef, common time signature, and a 3/8 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G, then a double bar line. After the repeat sign, the melody consists of eighth notes: G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G.

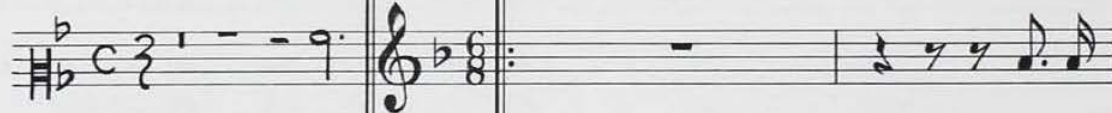
Las

1ª Las es tre-yas se ri-en

2ª A -rra-si-mos flo - re-sen

3ª So-bre Be-len se es-cu-chan

Contra  
Alto  
Choro 2o



Musical notation for Contra Alto Choro 2o, starting with a treble clef, common time signature, and a 3/8 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G, then a double bar line. After the repeat sign, the melody consists of eighth notes: G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G.

Los

1ª \_\_\_\_\_ los lu -

2ª \_\_\_\_\_ los pra -

3ª \_\_\_\_\_ dul-si -

Tenor  
Choro 2o



Musical notation for Tenor Choro 2o, starting with a treble clef, common time signature, and a 3/8 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G, then a double bar line. After the repeat sign, the melody consists of eighth notes: G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G.

Los

1ª \_\_\_\_\_ los lu -

2ª \_\_\_\_\_ los pra -

3ª \_\_\_\_\_ dul-si -

Bajo  
Choro 2o



Musical notation for Bajo Choro 2o, starting with a bass clef, common time signature, and a 3/8 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G, then a double bar line. After the repeat sign, the melody consists of eighth notes: G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G.

Los

- Co del Canticum - 20 - VIII - 04



la lu - na mas her - mo - sa  
los cor - de - ri - yos sal - tan  
de bo - ses que so - no - ras



la lu - na mas her - mo - sa  
los cor - de - ri - yos sal - tan  
de bo - ses que so - no - ras



la lu - na mas her - mo - sa  
los cor - de - ri - yos sal - tan  
de bo - ses que so - no - ras



se - ros se a - le - gran su Res -  
dos y las sel - vas los pa -  
si - mas ca - den - sias di - sen



se - ros se a - le - gran su Res -  
dos y las sel - vas los pa -  
si - mas ca - den - sias di - sen



su Res-plandor os - ten - ta  
 los pa-xa-ros gor - ge - an  
 di-sen de es-ta ma - ne - ra,

su Res-plandor os - ten - ta  
 los pa - xa-ros gor - ge - an  
 di-sen de es - ta ma - ne - ra,

su Res-plan-dor os - ten - ta  
 los pa - xa - ros gor - ge - an  
 di - sen de es - ma - ne - ra,

plan-dor os - ten - ta su Res-plandor os - ten - ta  
 xa - ros gor - ge - an los pa-xa-ros gor - ge - an  
 de es-ta ma - ne - ra di - sen de es-ta ma - ne - ra,

plan-dor os - ten - ta su Res plandor os - ten - ta  
 xa-ros gor - ge - an los pa - xa - ros gor - ge - an  
 de es-ta ma - ne - ra di - sen de es-ta ma - ne - ra,

Estrivillo

10

Musical score for measures 10-14. It consists of six staves. The top three staves contain vocal lines with lyrics. The bottom three staves are empty. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The lyrics are: a-fue-ra a-fuera a-fue - ra a-fue-ra a-fue - ra a fue - ra que bie-nen ca-ba - a-fue-ra a-fue-ra a-fue - ra a-fue-ra a-fue - ra a - fue - ra que bienen ca-ba - a - fuera a fue-ra a-fue - ra a - fue - ra que bienen ca-ba -

15

Musical score for measures 15-19. It consists of six staves. The top three staves contain vocal lines with lyrics. The bottom three staves contain instrumental accompaniment. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The lyrics are: ye - ros a se-le-brar la fies - ta a se-le - brar la fies - ta ye - ros a se-le-brar la fies - ta la fies - ta ye - ros a se-le-brar la fies - ta a se-le - brar la fies - ta A-partaaparta a -

apar - ta a - par - ta a - partâapartâapar - tâa - par - ta que el cie - lo seâve -  
 par - tâa - partâapar - ta a - partâapartâapar - ta que el cie - lo seâve - ni - do al

20

ni - do al ai - rêal ai - re a ju - gar ca - ñas a ju - gar  
 ai - rêal ai - re al ai - re a ju - gar ca - ñas a ju - gar

a-partã a-par - ta a - par - ta a-partã a-par - ta a-par - ta que el  
 a-partã a-partã a-par - ta a-par - ta a - par - ta a-par - ta  
 8 a-partã a-partã a-par - ta a-par - ta a-partã a-partã a-par - ta que el  
 ca - ñas a-par-tã a-partã a-par - ta a-par-tã a-par - ta a-par - ta a -  
 8 ca - ñas a-par-tã a-partã a-par - ta a-par - ta a -  
 ca - ñas a - par-tã a-par - ta a - par - ta a-par - ta a-par - ta a -

25

cie lo seã ve - ni - do que el cie lo seã ve - ni - do al ai - re al ai - re a  
 que el cie - lo seã ve - ni - do al ai - re al ai - re al ai - re a  
 8 cie - lo seã ve - ni - do que cie - lo seã ve - ni - do al ai - re al ai - re a  
 par - ta que el cie - lo seã ve - ni - do al ai re al ai -  
 8 par - ta a - par - ta que el cie lo seã ve - ni - do al ai - re al ai - re al ai - re al  
 al ai - re al ai - re al

ju-gar ca - ñas a ju-gar ca - ñas a ju-gar a ju-  
 ju-gar ca - ñas a ju-gar ca - ñas  
 8 ju-gar ca - ñas a ju-gar ca -  
 re a ju-gar ca - ñas ca - ñas a  
 8 ai - re a ju-gar ca - ñas ca - ñas a

gar ca - ñas ca - ñas.  
 a ju-gar ca - ñas.  
 8 ñas a ju-gar ca - ñas.  
 ju-gar ca - ñas ca - ñas.  
 8 ju-gar ca - ñas ca - ñas.  
 ju-gar ca - ñas ca - ñas.



1ª — que ga-las tan lu - si - das

2ª — que gra-bes seâ-per - si - ben

3ª — que bien que bien seâ-lar - gan



1ª — que ga-las tan lu - si - das

2ª — que gra-bes seâ-per - si - ben

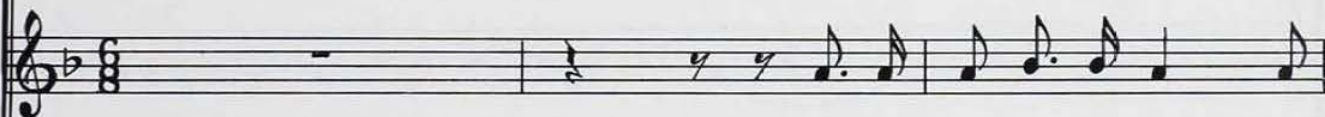
3ª — que bien que bien seâ-lar - gan



1ª — que ga-las tan lu - si - das

2ª — que gra-bes seâ-per - si - ben

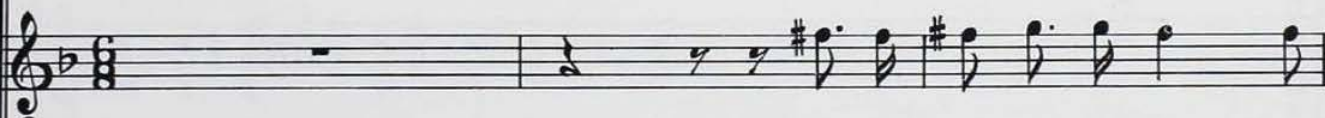
3ª — que bien que bien seâ-lar - gan



1ª \_\_\_\_\_ que vis - to - sas li - bre - an

2ª \_\_\_\_\_ que a-ten-tos se ca-re - an

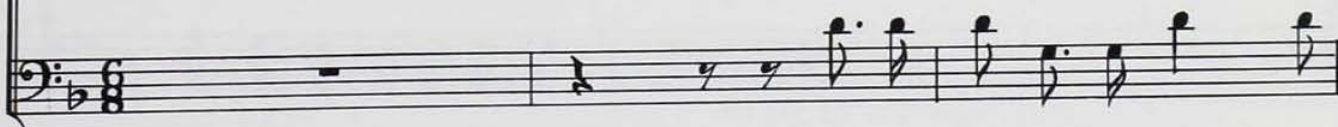
3ª \_\_\_\_\_ que bien las ca-ñas fe - chan



1ª \_\_\_\_\_ que vis - to - sas li - bre - an

2ª \_\_\_\_\_ que a-ten-tos se ca-re - an

3ª \_\_\_\_\_ que bien las ca-ñas fe - chan





1ª — que plu-mas tan bo - lan - tes

2ª — que dies-tros se pro - vo - can

3ª — que bien en fin se jun - tan



1ª — que plu-mas tan bo - lan tes

2ª — que diestros se pro - vo - can

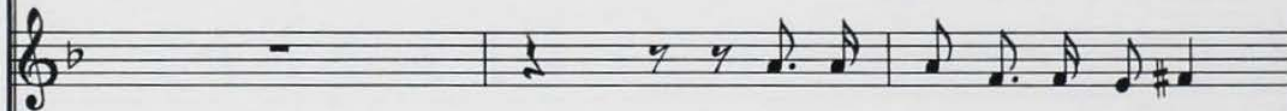
3ª — que bien en fin se jun - tan



8  
1ª — que plu mas tan bo - lan - tes

2ª — que dies-tros se pro - vo - can

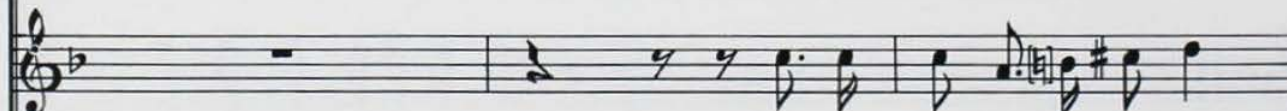
3ª — que bien en fin se jun - tan



1ª \_\_\_\_\_ que gar - so - tas tan be - yas

2ª \_\_\_\_\_ que cor - te - ses se encuentran

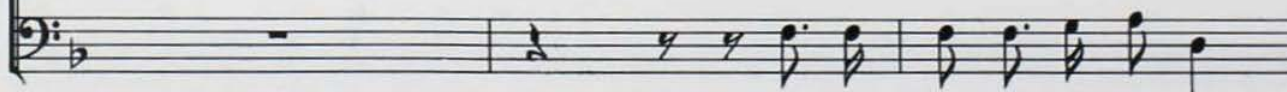
3ª \_\_\_\_\_ que bien co - rren pa - re - jas



8  
1ª \_\_\_\_\_ que gar - so - tas tan be - yas

2ª \_\_\_\_\_ que cor - te - ses se encuen - tran

3ª \_\_\_\_\_ que bien co - rren pa - re - jas





1a — que gar - so - tas tan be - yas.  
 2a — que cor - te - ses se en - cuen - tran.  
 3a — que bien co - rren pa - re - jas.



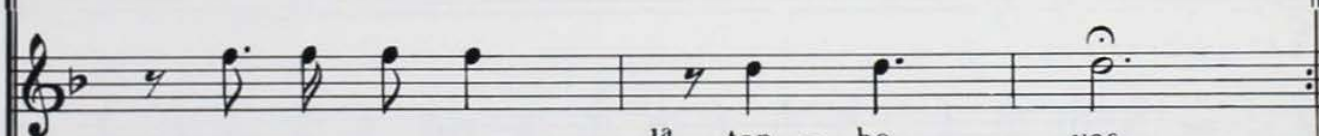
1a. — que gar - so - tas tan be - yas.  
 2a — que cor - te - ses se en - cuen - tran.  
 3a — que bien co - rren pa - re - jas.



1a — que gar - so - tas tan be - yas.  
 2a — que cor - te - ses se en - cuen - tran.  
 3a — que bien co - rren pa - re - jas.



1a — que gar - so - tas tan be - yas.  
 2a — que cor - te - ses se en - cuen - tran.  
 3a — que bien co - rren pa - re - jas.



1a — que gar - so - tas 1a - tan - be - yas.  
 2a — que cor - te - ses 2a - se en - cuen - tran.  
 3a — que bien co - rren 3a - pa - re - jas.

1 tan - be - yas.  
 2 se en - cuen - tran.  
 3 pa - re - jas.



que bien se jue - gan que bien se emple -

que bien se jue - gan que bien se emple -

8 que bien se jue - gan que bien se emple -

que bien se ti - ran

8 que bien se ti - ran

an

an

8 an

que bien se emple - an vi - vas e - xa - la - sio - nes a - la - das pri -

8 que bien se emple - an vi - vas e - xa - la - sio - nes a - la - das pri -

es - ta si es - ta si que es en to - do la no - che

es - ta si que es en to - do la no - che bue -

es - ta si es - ta si que es en to - do la no - che

ma - ve - ras

ma - ve - ras

bue - na es - ta si que es en to - do la no - che bue -

na es - ta si que es en to - do la no - che

bue - na que es en to - do la

es - ta si es - ta si que es en to - do la no - che

es - ta si que es en to - do la no - che bue -

na es-ta si q̄es en to-do la no-che

bue - na es-ta si q̄es en to-do la no che

no - che q̄es en to-do la no - che es-ta

bue - na. en to - do es - ta

na es-ta si quēes en to-do la no-che bue -

na q̄es en to-do la no-che la no-che bue - na

bue - na es-ta si q̄es en to-do la no-che bue - na.

bue - na en to - do la no-che bue - na.

si es-ta si q̄es en to-do la no-che la no-che bue - na.

si q̄es en to-do la noche bue-na la no - che bue - na.

na q̄es en to - do la no-che bue - na.

es ta si q̄es en to - do la no-che bue - na.

Coplas

1a \_ al me-jor ma-yo - ras - go del cie-lo y de la tie - rra en  
 3a \_ los de Be - len los mi - ran y con a - legres se - ñas ai -

8

1a \_ al me-jor ma-yo - ras - go del cie-lo y de la tie - rra en  
 3a \_ los de Be - len los mi - ran y con a - legres se - ñas ai -

8

65 Fin. Al.

la \_ su pri-me-ra cu - na a - do-ran y fes-te - jan  
 3a - ro-sos les a-plau-den bi - sa-rros los se-le - bran.

la \_ su pri-me-ra cu - na a - do-ran y fes-te - jan  
 3a - ro-sos los a-plau-den bi - sa-rros los se-le - bran.

8 la \_ su pri-me-ra cu - na a - do-ran y fes-te - jan  
 3a - ro-sos los a-plau-den bi - sa-rros los se-le - bran.

2a\_el

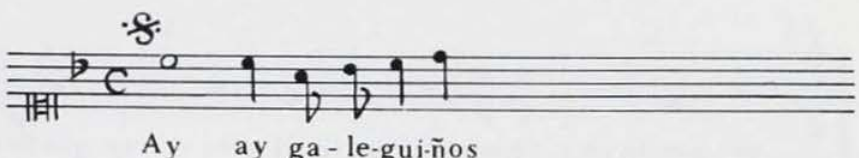
8 2a\_el

prin - si - pe na - si - do y su ma - dre la Rei - na  
 8 prin - si - pe na - si - do y su ma - dre la Rei - na

70

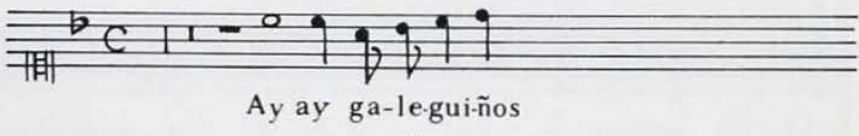
les dan presiosas jo - yas de al - jo - fa - res y per - las  
 8 les dan pre - sio - sas jo - yas de al - jo - fa - res y per - las

Tiple Solo y con la copilla



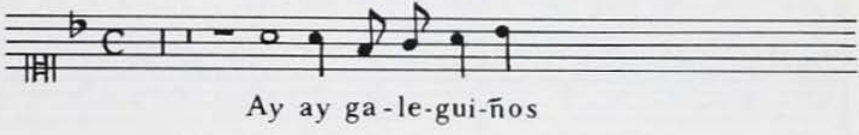
Ay ay ga-le-gui-ños

Tiple A5



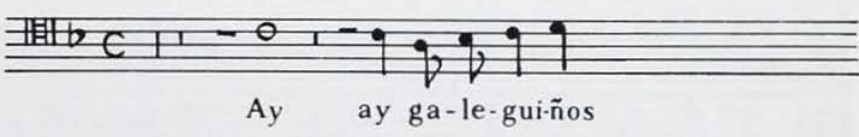
Ay ay ga-le-gui-ños

Tiple A5



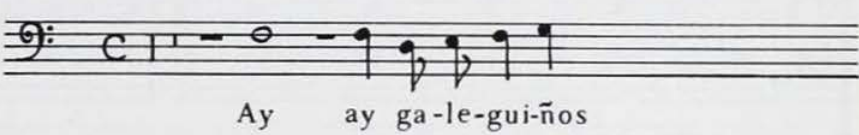
Ay ay ga-le-gui-ños

Tenor A5




Ay ay ga-le-gui-ños

Bajo A5



Ay ay ga-le-gui-ños


Acompañamiento del gallego



Ay ay galeguiños ay que lo veyo  
A 5 con acompañamiento


Favian Ximeno  
c.1595 - c.1654

Tiple solo



Ay ay ga-le-gui-ños ay ay

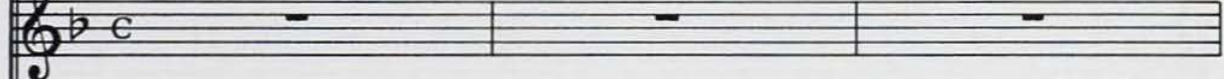
Tiple



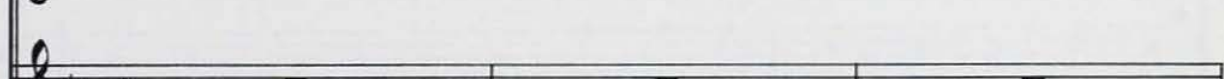
Tiple



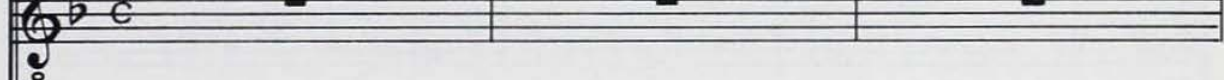
Tiple



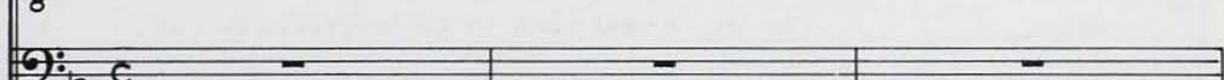
Tenor



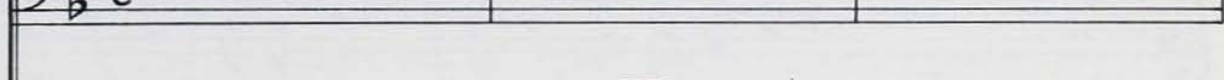
Tenor



Bajo



Bajo




Acomp.



Acomp.



Acomp.



Acomp.



5

ay que lo ve - yo mas ay que lo mi - ro ay que lo ve - yo en un pe - se - bri - ño

Acompañamiento, Tacet once compases.

10

Ay ay ga-le-gui- ños ay ga-le-gui- ños ay ay ay ga-le-

Ay ay ga-le-gui- ños ay ay ay ga-le - gui- ños ay ga-le-

Ay ay ga-le-

Ay ay ga-le-gui- ños ay ay ay ga-le-

gui - ños ay ay que lo ve-yo lo ve-yo ay mas ay que lo mi-ro

gui - ños ay ay que lo ve-yo ay más ay que lo mi-ro

8 gui - ños ay ay que lo ve-yo lo ve-yo ay mas ay que lo mi-ro

gui - ños ay mas ay que lo mi-ro

ay que lo ve - yo ay que lo ve - yo en un pe - se -

ay que lo ve - yo ay que lo ve - yo en un pe - se -

8 ay que lo ve - yo lo ve - yo en un pe - se -

ay ay ay que lo ve - yo en un pe - se -

20

Ay ay o fi-lo de Deus ay  
bri-ño  
bri-ño  
8 bri-ño  
bri-ño

ay que a la te-rra vi-no  
ay o fi-lo de  
ay  
ay  
ay  
ay

Acompañamiento, Tacet cinco compases.

Deus ay ay fi-lo de Deus ay ay que a la te-rra vi -  
 o fi-lo de Deus de Deus ay que a la te-rra vi -  
 8 o fi-lo de Deus de Deus ay ay que a la te-rra vi -  
 o fi-lo de Deus ay ay que a la te-rra vi -

ay que lo ve - yo ay que lo ve - yo mas ay que lo mi - ro ay  
 no  
 no  
 8 no  
 no

ay ay que lo ve-yo en un pe - se - bri - ño

ay que lo

ay que love - yo mas

ay que love - yo mas

ay que love - yo mas

8

p.

ve - yo ay mas ay que lo mi-ro mas ay que lo mi-ro mas ay que lo mi - ro

ay mas ay mas ay que lo mi-ro mas ay que lo mi-ro mas ay que lo mi - ro

8 mas ay que lo mi-ro mas ay que lo mi-ro mas ay que lo mi - ro

ay mas ay mas ay que lo mi-ro mas ay que lo mi - ro

Acompañamiento, Tacet trece compases.

ay ay ay que lo veyo en un por-ta - li - ño ay en un

ay ay ay que lo veyo en un por-ta - li - ño ay ay en un

ay ay ay que lo ve-yo lo veyo en un

ay ay ay que lo veyo en un por-ta - li - ño en un

[Fin]

por - ta - li - ño ay ay ay en un por-ta - li - ño

por - ta - li - ño ay ay ay en un por-ta - li - ño

por - ta - li - ño ay ay en un por-ta - li - ño

por - ta - li - ño ay ay ay en un por-ta - li - ño

Copla 1a. Tiple solo

Ay so engai - ti - ñas e dai mil bol - ti - ñas

ay to-cai las flau - ti - ñas tamben los pan - dei - ros ay

55

ay ay que fa - ce puche-ros por mis a - mo - ri - ños.

Al fine

Copla 2a. Tiple solo

60

Ay fa - ga - mos-le festas q̄en-tre du - as bes - tas

ay que mui - to le cuestas na-ce sen - do no - bre Ay

ay ay na te - rra tan po-bre por os pe - ca - di - ños.

Al  $\text{♩}$   
Al  $\text{♩}$

# Disfrazado de pastor vaja el amor

8º tono Tonada Sola acompañamiento solo

Juan Hidalgo  
1614-1685

Tonada solo, estrofa

[Tiple solo]

Disfrazado de pastor vaja

Dis-fra-za-do de

Disfrazado de pastor

pas - tor Va - ja el a - mor

Dis - fra - za - do

Dis - fra -

za - do de pas - tor va - ja el a -

mor A ber de Si - quis Yn -

10  
gra - ta que con des - de -

- nes me ma - ta mas

ay que ri - gor que llo - ran las a - ves que 15

si en - ten las fuen - tes Al ber que de a - mo - res se

que - ja el a - mor Al ber que de a - mo - res se

que - ja el a - mor el a - mor

Coplas 1\_ que u - mil - de es - ta Cu - pi - do de - pues - ta la a - rro -  
 2\_ el que selvas y es - pu - mas con plu - mas pe - ne -  
 3\_ llo - ra Cu - pi - do en ba - no quan - do su cau - ti -  
 4\_ mas vien - do se a - ba - ti - do de si - quis ul - tra -

1 - gan - zia mi - dien - do la dis - tan - cia de he - rir a ser e -  
 2 - tra - va ren - di - do sus - ten - ta - va Ye - ros en bez de es -  
 3 - ve - rio le des - tié - rra no Ym - pe - rio a Ym - pe - rio mas ti -  
 4 - ja - do sus - pi - ra la - men - ta - do de a - llar - se a - bo - rre -

3 4 6

1 - ri - do de si - quis o - fen - di - do aun a -  
 2 - pu - mas Ya no te - men las lu - nas es - phe -  
 3 - ra - no Al Im - pe - tu Yn - nu - ma - no ben -  
 4 - zi - do Y pues se o - fen - dio pe - ne sin el

3# 6 3 5

1 - do - ra el Sol mas ay que ri -  
 2 - ras su ri - gor  
 3 - zio in - hu - ma - no ar - dor  
 4 - fa - vor

3 5 4 3# 6

gor que llo - ran las a - ves que sien - ten las

fuen - tes Al ber que de a - mo - res se que - ja el a -

mor Al ber que de a - mo - res se que - ja el a -

mor el a - mor.

# Hermoso amor que forxas tus flechas

Romance a 4 de Navidad año de 1671

Juan Garcia  
1619-1678

Tiple 1º

Hermoso amor

1\_ Hermoso amor que for - xas tus flechas de las pa -  
2\_ De que suerte ze-ñi - do Podras vibrar las ja -  
3\_ Sin oēs que dan tus o - jos Rayos que so-les fra -

Tiple 2º

Hermoso amor

4\_ Yn-ge-nioso arti-fi - cio tu-vo tu i-de-a ra -  
5\_ Desde ele-ter-no mon - te al valle humilde va -  
6\_ Suspende los lu-zien - tes har-pones de tu al-ja -

Alto

Hermoso amor

1\_ Hermoso amor que for - xas tus flechas de las pa -  
2\_ De que suerte ze-ñi - do Podras vi-brar las ja -  
3\_ Sin oēs que dan tus o - jos Rayos que so-les fra -

Baxo

Hermoso amor

4\_ Yn-ge-nioso arti-fi - cio tu-vo tu i-de-a ra -  
5\_ Desde ele-ter-no mon - te al valle humilde va -  
6\_ Suspende los lu-zien - tes har-pones de tu al-ja -

Acompañamiento  
"ad libitum"



- xas temblando â mis ri - go - res ardiendo - te a tus an - cias  
- ras si te a pri - çiona el ye - lo y te nie - va la es - car - cha  
- guan quando te ven qual ni - ño con las ma - nos fa - xa - das



- ra en hu - ma - nas fi - ne - zas Por Re - di - mir des - gra - cias  
- xas que pa - ra ha - zer fa - vo - res a - ba - tes glo - rias y a - las  
- va Pues pa - ra que te a do - ren e - sos pu - che - ros vas - tan



- xas temblando â mis ri - go - res ardiendo te â tus an - cias  
- ras si te a pri - çiona el ye - lo y te nie - va la es - car - cha  
- guan quando te ven qual ni - ño con las ma - nos fa - xa - das



- ra en hu - ma - nas fi - ne - zas Por Re - di - mir des - gra - cias  
- xas que pa - ra ha - zer fa - vo - res a - ba - tes glo - rias y a - las  
- va Pues pa - ra que te a do - ren e - sos pu - che - ros vas - tan



Estrivillo

Mas ay que dis - pa - ras sus pi - ros ar - dien - tes que el pe - cho me a -

Mas ay que dis - pa - ras sus pi - ros ar - dien - tes que el pe - cho me a -

Detailed description: This system contains the first four staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The second and third staves are empty. The fourth staff is a vocal line in bass clef with lyrics. The fifth and sixth staves are piano accompaniment, with the fifth staff in treble clef and the sixth in bass clef.

10  
bra - san Y con la - grimas tiernas Rin - des las al - mas las al - mas

y con

y con

bra - san Y con la - gri - ma tiernas Rin - des las al - mas las al - mas y con

Detailed description: This system contains the next four staves of music, starting at measure 10. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The second and third staves are empty. The fourth staff is a vocal line in bass clef with lyrics. The fifth and sixth staves are piano accompaniment, with the fifth staff in treble clef and the sixth in bass clef.

y con la-gri-mas tier-nas Rin - des rin-des las  
 la-gri-mas tier-nas Rin - des rin-des las al - mas y con  
 la - gri-mas tier-nas Rin - des rin-des las al - mas y con  
 la - gri-mas tier - nas Rin - des rin-des las al - mas

al - mas las al - mas Rin-des las  
 la - gri-mas tier - nas y con la-gri-mas tier-nas Rin-  
 la-gri-mas tier-nas Rin - des rin - des las al - mas las  
 y con la-gri-mas tier-nas Rin - des rin-des las

al - mas y con la - gri - mas tier - nas Rin - des rin - des las  
 - des rin - des las al - mas y con la - gri - mas tier - nas Rin -  
 al - mas y con la - gri - mas tier - nas Rin - des rin - des las  
 al - mas y con la - gri - mas tier - nas y con

The musical score for page 20 consists of six staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "al - mas y con la - gri - mas tier - nas Rin - des rin - des las - des rin - des las al - mas y con la - gri - mas tier - nas Rin - al - mas y con la - gri - mas tier - nas Rin - des rin - des las al - mas y con la - gri - mas tier - nas y con".

al - mas Rin - des rin - des las al - mas.  
 - des rin - des las al - mas las al - mas.  
 al - mas Rin - des rin - des las al - mas.  
 la - gri - mas tier - nas Rin - des rin - des las al - mas.

The musical score for page 25 consists of six staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "al - mas Rin - des rin - des las al - mas. - des rin - des las al - mas las al - mas. al - mas Rin - des rin - des las al - mas. la - gri - mas tier - nas Rin - des rin - des las al - mas.".

# Los que fueren de buen gusto

A la Xacara

[Francisco de]Vidales  
c. 1630-1702

Yntroducion

Tiple 1o

Los que

Los que

fue-ren de buen gus -

Tiple 2o

Oygan

Alto

Oygan

Baxo a 4

[Acompañamiento  
"Ad Libitum"]

to oy - gan - me oy - gan - me u - na xa - ca - 5

Oy - gan - me

Oy - gan - me

ri - lla nue - ba que e de can - tar en Be - len; oi -  
oy -  
oy -

The first system consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are vocal lines with lyrics 'oy -'. The fourth staff is a piano accompaniment line with chords and melodic fragments. The fifth staff is a bass line with a simple melodic accompaniment.

10

- gan - me oi - gan - me  
- gan - me oy - gan - me u - na xa - ca - ri - lla nue -  
- gan - me oy - gan - me

The second system also consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are vocal lines with lyrics. The fourth staff is a piano accompaniment line with chords and melodic fragments. The fifth staff is a bass line with a simple melodic accompaniment.

u - na xa - ca - ri - lla nue - ba que e de  
 ba que e de can - tar en Be - len  
 u - na xa - ca - ri - lla nue - ba que e de

The first system consists of five staves. The top three staves are vocal parts with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The music is in a 7/8 time signature and features a key signature of one sharp (F#).

15

can - tar en Be - len en Be - len  
 que e de can - tar en Be - len en  
 can - tar en Be - len que e de can - tar en Be -

The second system continues the musical piece, starting at measure 15. It follows the same five-staff format as the first system, with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics continue across the staves.

v - na xa - ca - ri - lla nue - ba que e de -  
 Be - len v - na xa - ca - ri - lla nue -  
 len en Be - len v - na xa - ca - ri - lla nue -

can - tar en Be - len que e de can - tar en Be -  
 ba que e de can - tar can - tar en Be -  
 ba que e de can - tar can - tar en Be -

len  
 len siem-pre el gar-bo y la voz yo la can - ta -  
 len

co - mo que? co - mo que?  
 re tam-bien co - mo que? co mo que?  
 co - mo que? co - mo que? a -

que so me to - ca a mi el por que yo

co - mo que? co - mo que?  
 co - mo que? co - mo que?  
 me lo se; co - mo que? co - mo que?

Musical score for the first system. It consists of a vocal line (top staff) and piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line has the lyrics: "pues qui - te - mo - nos de rui - dos y can - te - mos". The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple melodic line.

40

Musical score for the second system, starting at measure 40. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "a las tres; tres a tres y v - na a v - na va - tres a tres y v - na a v - na va - tres a tres y v - na a v - na va -". The piano accompaniment continues with chords in the right hand and a melodic line in the left hand.

ya va-ya de xa-ca-ra pues.

ya va-ya de xa-ca-ra pues.

ya va-ya de xa-ca-ra pues.

The piano accompaniment consists of a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a simple bass line.

Coplas *S*

En el me-son de la lu-na jun-to a la  
 Me-cio-se en cu-na de nie-be que no es nue-  
 Se an-da per-do-nan-do vi-das muy pre-cia-

The copla is in 7/7 time. The piano accompaniment features a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a bass line.

puer-ta del sol, del cie - lo de y - na don - ce - lla en  
 bo - en su a - fi - cion, de - xar - se lle - bar del a - gua el  
 do de le - on; y le sue - le ha - cer llo - rar el

tie - rra y n lu - ce - ro dio, del cie - lo de y - na don - ce - lla en  
 es - pi - ri - tu de Dios de - xar - se lle - bar del a - gua el  
 mas po - bre pe - ca - dor y le sue - le ha - cer llo - rar el

del cie - lo de y - na don - ce - lla en  
 de - xar - se lle - bar del a - gua el  
 y le sue - le ha - cer llo - rar el

del cie - lo de y - na don - ce - lla en  
 de - xar - se lle - bar del a - gua el  
 y le sue - le ha - cer llo - rar el

tie-rra yn lu-ce - ro dio.  
es - pi - ri - tu de Dios.  
mas po-bre pe - ca - dor.

tie-rra yn lu-ce - ro dio a ser ga-lan de las  
es - pi - ri - tu de Dios al so - be-ra - no cu -  
mas po-bre pe - ca - dor el na - cer en la cam-

tie-rra yn lu-ce - ro dio.  
es - pi - ri - tu de Dios.  
mas po-bre pe - ca - dor.

a ser ga-lan de las al - mas  
al so - be-ra - no cu - pi - do  
el na - cer en la cam-pa - ña

al - mas a ser ga-lan de las al - mas  
pi - do al so - be-ra - no cu - pi - do  
pa - ña el na - cer en la cam-pa - ña

a ser ga-lan de las al - mas  
al so - be-ra - no cu - pi - do  
el na - cer en la cam-pa - ña

el ver-bo al hie - lo na - cio, que lo to - mo con fi -  
 des - de que na - ce le hi - rio, la fle - cha que en el des -  
 es prue - ba de su va - lor, y es - pe - rar - le cu - er -

ne - za pe - ro con po - co ca - lor sin du -  
 nu - do hie - ro mas pres - to el har - pon a ma -  
 po a cuerpo es co - sa de cón - fe - sion el san -

sin du -  
 a ma -  
 el san -

- da el Ja-ian di-vi - no  
 - tar vi - vi-no\_a la muer - te  
 - grien - to\_a - çe-ro es-gri - me

- da el Ja-ian di-vi - no  
 - tar vi - vi-no\_a la muer - te  
 - grien - to\_a - çe-ro es-gri - me

- da el Ja-ian di-vi - no sin  
 - tar vi - vi-no\_a la muer - te a  
 - grien - to\_a - çe-ro es-gri - me el

70

du - da el Ja-ian di-vi - no  
 ma - tar vi-no\_a la muer - te  
 san - grien - to\_a - çe-ro es-gri - me

que nas-ca mo - rir de a - mor pues quan-do se em-bo - sa el  
 pi - ca - do de que el a - mor le dio v - na he - ri - da  
 He - ro - des que en su re - gion con - te - ner ma - la

75

por ser de la  
 que no se cai -  
 bien a - ya la xa -

ros - tro me des - cu - bre el co - ra - çon  
 mor - tal y fue por - que le en - car - no  
 con - cien - cia de - sea - ba ver de Dios

Tri - ni - dad  
 - ga el por - tal  
 - ca - ri - lla

vi es no por la  
 y el un mi - la -  
 pa - dre que

80

re - demp - cion  
 gro de Dios  
 la en - gen - dro

me - tio - se en San - ta  
 bien pue - de el Ja - ian  
 y a las que tam - bien la

ya da-do en San Sal - va - dor me - tio - se en San - ta Ma -  
 cuen - ta que a na - ci - do oy bien pue - de el Ja - ian ha -  
 bue - nas pas - quas les de Dios y a las que tam - bien la

me - tio - se en San - ta Ma -  
 bien pue - de el Ja - ian ha -  
 y a las que tam - bien la

Ma - ria  
 ha - cer  
 can - tan

me - tio - se en San - ta Ma -  
 bien pue - de el Ja - ian ha -  
 y a las que tam - bien la

[Fin]

Al  $\text{rit.}$

ri - a ya da - do en San Sal - va - dor.  
 cer quen - ta que a na - ci - do oy. Me - cio -  
 can - tan bue - nas pas - quas les de Dios. Se an - da

ri - a ya da - do en San Sal - va - dor.  
 cer quen - ta que a na - ci - do oy.  
 can - tan bue - nas pas - quas les de Dios.

ri - a ya da do en San Sal - va - dor.  
 cer quen - ta que a na - ci - do oy.  
 can - tan bue - nas pas - quas les de Dios.

Al  $\text{rit.}$

# Vaya vaya de cantos de amores

Villancico a 4

[José de]Loaysa[y Agurto]  
c.1647 - 1695

Tiple 1º



Vaya

Tiple 2º



Vaya vaya

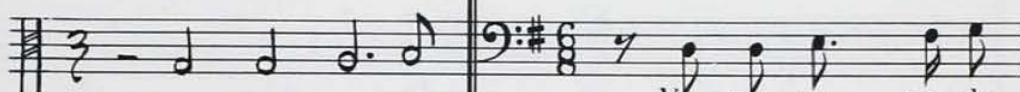
Va - ya va - ya de

Alto



Vaya

Tenor



Vaya vaya

Va - ya va - ya de



[Acompañamiento]  
"ad libitum"



Va - ya va - ya de can - tos de a -  
can - tos de a - mo - res va - ya va - ya  
Va - ya va - ya de can - tos de a -  
can - tos de a - mo - res va - ya va - ya

mo - res va - ya va - ya de  
 va - ya va - ya de gus - tos va - ya  
 mo - res va - ya va - ya de gus - tos  
 va - ya va - ya de gus - tos va - ya de

gus - tos va - ya pas - to - res va -  
 va - ya va - ya pas - to - res va -  
 va - ya va - ya pas - to - res va -  
 gus - tos va - ya pas - to - res va -

- ya pas - to - res al sol  
 - ya pas - to - res di -  
 - ya pas - to - res al sol  
 - ya pas - to - res di -

This system contains four vocal staves and two piano accompaniment staves. The key signature is one sharp (F#). The vocal lines are in a homophonic setting. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

10  
 vi - no que ra - ya de no - che al sol  
 vi - no que ra - ya de no - che al sol di -  
 vi - no que ra - ya de no - che al sol di -

This system contains four vocal staves and two piano accompaniment staves. It begins at measure 10. The key signature remains G major. The vocal lines continue the previous system. The piano accompaniment features more complex chordal textures in the right hand.

va - ya va - ya di - vi - no que

di - vi - no que

vi - no, que ra - ya de no - che al sol

vi - no, que ra - ya de no - che al sol

15

ra - ya, que ra - ya de no - che

ra - ya de no - che de no - che va - ya de

que ra - ya de no - che va - ya de

va - ya va - ya va - ya de a -

glo - rias va - ya va - ya va - ya de a -

va - ya de fies - tas va - ya de

glo - rias va - ya de fies - tas va - ya de

The first system consists of six staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The lyrics are: "va - ya va - ya va - ya de a -", "glo - rias va - ya va - ya va - ya de a -", "va - ya de fies - tas va - ya de", and "glo - rias va - ya de fies - tas va - ya de".

mo - res de gus - tos va - ya pas -

mo - res de gus - tos va - ya pas -

gus - tos pas - to - res va - ya de a -

gus - tos pas - to - res va - ya de a -

The second system continues with six staves. The top four staves are vocal parts with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The lyrics are: "mo - res de gus - tos va - ya pas -", "mo - res de gus - tos va - ya pas -", "gus - tos pas - to - res va - ya de a -", and "gus - tos pas - to - res va - ya de a -".

to - res pas - to - res.

to - res pas - to - res.

mo - res, de a - mo - res.

mo - res pas - to - res.

que a Be - len y - lu - mi - nas  
 ho - ra bue - na tus lu - ces  
 ho - ra bue - na fe - li - ce  
 pues ya ca - no - ras a - ves

que a Be -  
 ho - ra -  
 ho - ra  
 pues ya

que a Be - len y - lu -  
 ho - ra bue - na tus -  
 ho - ra bue - na fe -  
 pues ya ca - no - ras

sol en que a Be - len y - lu - mi -  
 en ho - ra bue - na tus lu -  
 y pues ya bue - ca - na fe - li -

len y - lu - mi - nas y - lu - mi -  
 bue - na tus lu - ces y tus lu - mi -  
 ca - no - ras a - ces fe - lu - a -

sol en que a Be - len y - lu - mi -  
 en ho - ra bue - na tus lu -  
 y pues ya bue - ca - no - ras a -

mi - nas y - lu - mi -  
 lu - ces y - lu - mi -  
 a - ces y - lu - mi -  
 ves a - ces y - lu - mi -  
 ves

- nas en la mi - tad de la No -  
 - ces y - lu - mi - nen a los hom -  
 - ce en sus bra - ços te co - lo -  
 - ves en me - tri - cas dul - ces vo -

- nas en la mi - tad de la No -  
 - ces y - lu - mi - nen a los hom -  
 - ce en sus bra - ços te co - lo -  
 - ves en me - tri - cas dul - ces vo -

- nas en la mi - tad de la No -  
 - ces y - lu - mi - nen a los hom -  
 - ce en sus bra - ços te co - lo -  
 - ves en me - tri - cas dul - ces vo -

- che glo - rio - sa - men - te os - ten -  
 - bres, los que en tu O - rien - te es -  
 que la Au - ro - ra can - di - da, -  
 - ces de tu O - rien - te so -

- che glo - rio - sa - men - te os - ten -  
 - bres los que en tu O - rien - te es - pe - ten -  
 que la Au - ro - ra can - di - da y pu - ron, es - pe -  
 - ces de tu O - rien - te so - lem - ni - san, ra, y lem -

- che glo - rio - sa - men - te os - ten - tan -  
 - bres los que en tu O - rien - te es - pe - ra -  
 que la Au - ro - ra can - di - da y pu - ron, es - pe -  
 - ces de tu O - rien - te so - lem - ni - san, ra, y lem -

30

- pe - tan - do en ca - da ra - yo mill  
 - ra ra - ron ya tu lu - ci - mien - to a  
 - y lem - pu - ni - ra a quien por Ma - dre co -  
 - ni - san los pe - re - gri - nos al -

tan do  
 - ra ron  
 - pu ra  
 - ni san

- do os - ten - tan do en ca - da ra - yo mill  
 - ron es - pe - ra - ron ya tu lu - ci - mien - to a -  
 - san y so - lem - ni - san los pe - re - gri - nos al -

tan do en ca - da  
 - ra ron ya tu lu -  
 - pu ra a quien por  
 - ni san los pe - re -

so - les, mill so - les en ca - da  
 - do - ren, a do - ren ya tu lu -  
 - bo - ces, al - bo - ces los a quien por -

en ca - da ra - yo mill so - les en ca - da  
 ya tu lu - ci - mien - to a - do - ren ya tu lu -  
 los quien por Ma - dre co - no - res los quien por -

so - les mill so - les en ca - da  
 - do - ren a do - ren ya tu lu -  
 - bo - ces al - bo - ces los a quien por -

ra - yo mill so - les en ca - da  
 ci - mien - to a - do - ren ya tu lu -  
 Ma - dre co - no - res los a quien por -  
 gri - nos al - bo - ces

35

ra - yo mill so - les en ca - da  
 ci - mien - to a - do - ren ya tu lu -  
 Ma - dre co - no - res los a quien por -  
 gri - nos al - bo - ces

ra - yo mill so - les en ca - da  
 ci - mien - to a - do - ren ya tu lu -  
 Ma - dre co - no - res los a quien por -  
 gri - nos al - bo - ces

ra - yo mill so - les en ca - da  
 ci - mien - to a - do - ren ya tu lu -  
 Ma - dre co - no - res los a quien por -  
 gri - nos al - bo - ces

# Venid zagales vereis a un Dios niño

Villancico a 4

[Alonso] Xuares

Estrivillo a 4

[?] + 1696

Tiple 1

Ve-nid Ve - nid, ve-nid

Tiple 2

Ve - nid Ve - nid, ve-nid

Alto

Ve - #nid Ve - nid, ve-nid

Tenor

Ve - nid Ve - nid, ve-nid

Acompañamiento

za-ga - les, ve - nid, ve-nid za-ga - les,  
za-ga - les, ve - nid, ve-nid za-ga - les,  
za-ga - les, ve - nid, ve-nid za-ga - les,  
za-ga - les, ve - nid, ve-nid za-ga - les,

ve - reis a un Dios dor - mi - do,  
 ve - reis a un Dios ni - ño  
 ve - reis a un Dios ni - ño  
 ve - reis a un Dios ni - ño que

3b

que duer - me so - ñan -  
 que duer - me so - ñan -  
 que duer - me so - ñan -  
 duer - me so - ñan do,

3b

do, tier - nos Je - mi -

do, tier - nos Je -

8 do, tier - nos Je -

tier - nos Je - mi -

- dos pa-si - to que -

mi - dos que -

8 mi - dos que -

dos que-di - to que -

di - to, pa - si - to

di - to, pa - si - to no des pier - ten o

di - to, pa - si - to

di - to, pa - si - to que llo -

15

que llo - ran dor - mi - dos

jos que

dor - mi - dos

ran que llo -

que llo - ran dor - mi -

llo - ran dor - mi - dos

que llo - ran dor - mi -

ran dor - mi - dos,

6

20

dos,

que llo - ran dor - mi -

que llo - ran dor -

dos no que

no des-pier - ten o - jos que llo - ran dor -

dos, dor - mi - dos,

mi - dos dor - mi - dos,

8 llo - ran dor - mi - dos

mi - dos,

Detailed description: This system contains four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The third staff is a piano accompaniment line in treble clef with an '8' below it. The bottom staff is a piano accompaniment line in bass clef. The lyrics are: 'dos, dor - mi - dos,' on the first staff; 'mi - dos dor - mi - dos,' on the second staff; '8 llo - ran dor - mi - dos' on the third staff; and 'mi - dos,' on the fourth staff.

Detailed description: This system contains two staves for piano accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of chords and moving lines in both hands.

que llo - ran dor - mi - dos.

que llo - ran dor - mi - dos.

8 que llo - ran dor - mi - dos.

que llo - ran dor - mi - dos.

Detailed description: This system contains five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The third staff is a piano accompaniment line in treble clef with an '8' below it. The bottom staff is a piano accompaniment line in bass clef. The lyrics are: 'que llo - ran dor - mi - dos.' on the first staff; 'que llo - ran dor - mi - dos.' on the second staff; '8 que llo - ran dor - mi - dos.' on the third staff; and 'que llo - ran dor - mi - dos.' on the fourth staff.

Detailed description: This system contains two staves for piano accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of chords and moving lines in both hands.

T. 1<sup>o</sup>

T. 2<sup>o</sup>

Alto

Tenor

Solo

1.- Al  
2.- En

1.- Ve - nid a ver za - # ga - les  
2.- Ve - nid a ver in - flu - xos

Coplas

A 4 [voces]

1.- ve - llo a - mor dor - mi - do, que de los  
2.- as - tros es - con - di - dos, que con las

que de los  
que con las

que de los  
que con las

que de los  
que con las

llan - tos sus o - cul - jos, tan,  
 lu - zes que o - cul - jos, tan,  
 llan - tos sus o - cul - jos, tan,  
 lu - zes que o - cul - jos, tan,

6 4 5 3 6 5

sue - nan los sus - pi - ros,  
 rin - den al - ve - dri - os,  
 sue - nan los sus - pi - ros,  
 rin - den al - ve - dri - os,  
 sue - nan los sus - pi - ros,  
 rin - den al - ve - dri - os,

8

Solo

ve - nid a ver es - tre - llas  
 ve - nid a ver los o - jos

Solo

en  
 en

35

A 4 [voces]

que mien - tras  
 que de las

8

cie - loa - no - che - ci - do,  
 llan - to hu - me - de - ci - dos,

A 4 [voces]

A 4 [voces]

duer per m'en dos sol vier es, ten,  
 que mien - tras duer - men dos que sol vier es, ten,  
 que mien - tras duer - men dos que sol vier es, ten,  
 que mien - tras duer - men dos que sol vier es, ten,

6 4 6 3 6 5 40

true - can e - x'er ci - siem - brandos im - pi e - x'er ci - dos im - pi  
 true - can e - x'er ci - siem - brandos im - pi e - x'er ci - dos im - pi  
 true - can e - x'er ci - siem - brandos im - pi e - x'er ci - dos im - pi  
 true - can e - x'er ci - siem - brandos im - pi e - x'er ci - dos im - pi

6 4 6 3 6 5 40

cios reos que di - to, pa - si - to, que di - to, pa -  
 que - di - to, pa -  
 cios reos que di - to, pa -  
 cios reos que di - to, pa -  
 cios reos que di - to, pa -

si - to, que llo - ran dor - mi -  
 si - to, que llo - ran dor - mi -  
 si - to, que llo -  
 si - to, que llo -  
 si - to no des - pier - ten o - jos que llo -  
 si - to no des - pier - ten o - jos que llo -

dos, dor - mi dos. dos, dor - mi dos. ran, dor - mi dos. ran, dor - mi dos. ran dor - mi dos. ran do dor - mi rar - do dor - mi dos. dos. dos. dos. dos. dos. dos.

# Un ciego que contrabajo canta

A Duo, Villanssico  
A la Navidad del S<sup>o</sup>.

Antonio de Salazar  
1650 - c.1715

Tenor solo  
Yntroducion

Yntroducion

Vn ciego que contrabajo

Un cie - go que

Yntroducion

Acompañamiento

con-tra - ba - jo can-ta co-plas por la ca - lle

por a - le - grar oy la fies - ta

es cie - go a na - ti - bi - ta - te

Alto  
Tenor  
A Duo el  
Estrivillo

Oy - gan - le #oi - gan - le  
Oy - gan - le

oi - gan - le #oi - gan - le, que ya  
oi - gan - le oi - gan - le que lla vie - ne can -

vie - ñe can - tan - do,      oy - gan - le oi - gan - le  
 tan - do can - tan - do      oy - gan - le oi - gan - le

15

y can - ta del çie - lo,      y can - ta del  
 y can - ta del çie - lo y

çie - lo del çie - lo  
 can - ta del çie - lo,      de te - jas a -

De te - jas a - ba - jo de te - jas a -

ba - jo te - jas a - ba - jo, de te - jas a -

The first system consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is another vocal line with lyrics. The third and fourth staves are piano accompaniment, with the third staff containing chords and the fourth staff containing a bass line.

ba - jo, de te - jas a - ba - jo, de te - jas a -

ba - jo, de te - jas a - ba - jo, de te - jas

The second system consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is another vocal line with lyrics. The third and fourth staves are piano accompaniment, with the third staff containing chords and the fourth staff containing a bass line.

ba - - - jo.

a - ba - - jo.

The third system consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is another vocal line with lyrics. The third and fourth staves are piano accompaniment, with the third staff containing chords and the fourth staff containing a bass line.

Copla

solo

de

Tenor

Coplas Tenor Solo

25

8  
1.- Fue la san - ta na - vi - dad, de A -  
2.- Vien - do el su - mo con - sis - to - rio co - mo

8  
1.- dan hi - ja de ver - dad, por via rec -  
2.- di - se el re - por - to - rio, por un bo -

30

8  
1.- ta - se - gun su ge - ne - a - lo - gi - a  
2.- ca - do to - do el mun - do con - de - na - do

8  
1.- lo de - mues - tra pa - so a pa - so,  
2.- di - xo el Pa - dre pues - to en me - dio,

8

1.- y fue el ca - so su - se - di - do,  
 2.- buen re - me - dio que el çe - gun - do,

35

8

1.- que A - dan E - va e - ra ma -  
 2.- va - ia a re - di - mir el

8

1.- ri - do co - mo çier - to Autor lo  
 2.- mun - do y el da - rá un re - me - dio

8 1. prue - va, ya es - ta E - va le  
2. fi - xo, que es buen hi - jo

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line with two parts: '1. prue - va, ya es - ta E - va le' and '2. fi - xo, que es buen hi - jo'. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The music is in a major key and 8/8 time.

8 1. - dio ga - na de mor - der u - na  
2. - y si - no ve - ra pa - ra que

The second system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line with two parts: '1. - dio ga - na de mor - der u - na' and '2. - y si - no ve - ra pa - ra que'. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The music continues in the same key and time signature.

8 1. man - ça - na, y mor - dio - la  
2. na - çio nas - ca, y mue - ra

The third system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line with two parts: '1. man - ça - na, y mor - dio - la' and '2. na - çio nas - ca, y mue - ra'. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The music concludes in the same key and time signature.

45

8 1. - que fue cul - pa gol - pe en bo - la,  
 2. - que no fal - ta - ra quien quie - ra,

8 1. - y pe - ca - do ga - rra - fal, y fue  
 2. - dar - le muer - te co - mo di - go, ni un a -

50

8 1. - tal, que al - can - só a fe - as y  
 2. - mi - go que le ben - da aun - que se a -

1. - lin - das pe - ro no la die -  
 2. - hor - que pe - ro lle - ba - ra

The first system of music consists of three staves. The top staff is the vocal line, with two parts: '1. - lin - das' and '2. - hor - que' in the first measure, and 'pe - ro no la die -' and 'pe - ro lle - ba - ra' in the second measure. The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The music is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat).

55  
 1. - ron gin-das, ni en-sa - la-da, pues que-doe - Ma con-  
 2. - buen por-que, su pe-ca-do, pues re - ben - ta-ra el

The second system of music consists of three staves. The top staff is the vocal line, with two parts: '1. - ron gin-das, ni en-sa - la-da, pues que-doe - Ma con-' and '2. - buen por-que, su pe-ca-do, pues re - ben - ta-ra el'. The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The music is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat).

1. - de - na - da, y to - do el mun - do co -  
 2. - cui - ta - do, por don - dees bue - no el a -

The third system of music consists of three staves. The top staff is the vocal line, with two parts: '1. - de - na - da, y to - do el mun - do co -' and '2. - cui - ta - do, por don - dees bue - no el a -'. The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The music is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat).

8 mun.  
tum.

Respuesta

a las

Coplas

a Duo

tum-be tum-be que

8 tum-be tum-be que

60

tum-be tum, tum-be que tum-be

8 tum-be, tum-be que tum-be, tum-be que

tum-be que tum-be, que tum-be tum-be.

8 tum-be, tum-be que tum-be tum-be.

Tiple 1o esttº a Duo      Ta ra ra Ta ra ra

Tiple 2o esttº a Duo      Ta ra ra Ta ra ra qui

Baxo esttº a Duo

## Tarara qui yo soi Anton

Negro a Duo, de Navidad

[Estrivillo a Duo]

Antonio de Salazar  
1650 - c.1715

Ti. 1º      Ta-ra-ra      ta-ra - ra      ta-ra-ra      qui

Ti. 2º      Ta-ra - ra      ta-ra - ra      qui

yo soy An - ton      yo soy An - ton

yo soy An - ton      yo soy An - ton      Ta-ra -

5

Ta-ra-ra yo soy An - ton nin -  
 ra ta-ra-ra yo soy An - ton nin -

gli - to li na - ci - mien - to, nin -  
 gli - to li na - ci - mien - to, nin -

10

gli - to li na - ci - mien - to qui lo  
 gli - to li na - ci - mien - to

can - to lo mas y mi - jo y mi - jo Ta-ra-

qui lo can - to lo mas y mi - jo

ra ta-ra-ra ta-ra - ra qui lo mas y mi -

ta-ra-ra ta-ra - ra qui lo mas y mi -

15

jo mas y mi - jo ta-ra -

jo mas y mi - jo ta-ra-ra ta-ra -

ra qui lo mas y mi - jo

ra qui lo mas y mi - jo

20

qui lo mas y mi - jo.

qui lo mas y mi - jo.

Copl a Duo

[continuan ocho  
coplas a Duo]

Copla a Duo

Ti. 1º

1..Yo soy An - ton mo - li - ne - la y\_e - se  
 2..Pu - le - so mi so - na - ji - ya cas - ca -  
 3..Mi - la - lo quan - tu pas - to - la bus - can -  
 4..La sa - ga - la chi - lu - bi - na vis - ti -

Ti. 2º

1..Yo soy An - ton mo - li - ne - la y\_e - se  
 2..Pu - le - so mi so - na - ji - ya cas - ca -  
 3..Mi - la - lo quan - tu pas - to - la bus - can -  
 4..La sa - ga - la chi - lu - bi - na vis - ti -

25

1..ni - ño qui - na - cio hi - joes li\_u -  
 2..be - la y\_a - tam - bo voy a bay -  
 3..do a la ni - ño Dios, van cu - rrien -  
 4..la li ris - plan - dor, las con - ta

1..ni - no qui - na - cio hi - jo\_es li\_u -  
 2..be - la y\_a - tam - bo voy a bay -  
 3..do a la ni - ño Dios, van cu - rrien -  
 4..la li ris - plan - dor, las con - ta

1. nos la bla - lo - - la, li tu - la mi es -  
 2. la yo a Be - le - - na, pul - ti - li - ca y  
 3. do a las pul - ta - - le, pa - la da ye la a -  
 4. sus vi - yan - ci - - ca, glu - ri - a cun

1. nos la bla - lo - - la, li tu - la mi es -  
 2. la yo a Be - le - - na, pul - ti - li - ca y  
 3. do a las pul - ta - - le, pa - la da ye la a -  
 4. sus vi - yan - ci - - ca, glu - ri - a cun

1. ti - ma - cion. Ta - ra - ra ta - ra - ra ta - ra -  
 2. ca - ma - lon.  
 3. do - la - cion.  
 4. com - pas y son.

1. ti - ma - cion. Ta - ra - ra ta - ra -  
 2. ca - ma - lon.  
 3. do - la - cion.  
 4. com - pas y son.

30

ra qui yo soy An - ton.

ra qui yo soy An - ton.

### Coplas

5. Las pastola traen las niño comu alibina plato, sus culdela y urejita,
6. Solo las mula y la bueya juntito li mi siño uno y otro cayalito,
7. O mi siño Do Manuela niño lipiti flor las consuelo li las almas
8. Mi siñula Malia y Juse-pe no la buena tila doy de las niño en que uno

5. mantiquiya y rriquison.
6. causa admilacion.
7. lumble li mi colason.
8. y otro logra tuda su aficion.

# Digan digan quien vio tal

A 6 Voces a Capella

Antonio de Salazar  
1650 - c. 1715

Score for six voices and lute accompaniment. The vocal parts are: Tiple 1º A6, Tiple 2º A6, Alto A6, Tenor A6, Baxo 1º A6, and Baxo 2º A6. The lute accompaniment is shown below the vocal staves. The lyrics are: Di-gan Di-gan, di-gan quien Di-gan Di-gan, di-gan, Di-gan. [Acompañamiento "ad libitum"]

Continuation of the musical score. The lyrics are: vio tal quien vio tal di-gan, di-gan, di-gan quien vio tal di-gan, di-gan.

di - gan,

di - gan, di - gan quien vio tal,

di - gan, di - gan, di - gan di - gan

di - gan, di - gan

di gan, di - gan, quien vio tal

di - gan di - gan di - gan quien

di - gan di - gan di - gan di - gan quien

di - gan quien vio tal di - gan di - gan quien

quien vio tal di - gan di - gan quien

di - gan di - gan di - gan di - gan quien

di - gan, di - gan di - gan quien

vio tal que en u - na pa - la - bra el

vio tal,

vio tal que en

vio tal

vio tal que en u - na pa -

vio tal

10

hom - bre el hom - bre el hom - bre

que en u - na pa -

una pa - la - bra el hom - bre

que en u - na pa - la - bra que en

la - bra el hom - bre el hom - bre

que en u - na pa -

que en u - na pa - la - bra el  
 la - bra el hom - bre el hom -  
 el hom - bre el hom -  
 u - na pa - la - bra el hom - bre el  
 que en u - na pa - la - bra el  
 la - bra el hombre el hom - bre el

15

hom - bre, car - ne san - gre ha - se del  
 bre el hom - bre  
 - - bre car - ne i  
 hom - bre el hom - bre  
 hom - bre car - ne san - gre car - ne i  
 hom - bre

pan  
 car - ne y san - gre ha - se del pan car - ne y  
 san - gre ha - se car - ne i san - gre  
 8 car - ne i san - gre car - ne i  
 san - gre ha - se car - ne i san - gre

20

car - ne i san - gre ha - se del pan.  
 san - gre ha - se del pan.  
 car - ne i san - gre ha - se del pan.  
 8 san - gre ha - se del pan.  
 car - ne i san - gre ha - se del pan.  
 car - ne i san - gre ha - se del pan.  
 car - ne i san - gre ha - se del pan.

Coplas Solo [de Tiple 1º con acompañamiento]

1.- En u - na pa - la - bra so - la  
 2.- To - do lo pue - de la gra - sia y  
 3.- De ma - ri-a el fi - at pa - re -  
 4.- Por dar - se en pan a los hom - bres

1.- en las a - ras del al - tar  
 2.- ha - si con fa - si - li - dad  
 3.- se a vos del hom - bre mor - tal  
 4.- se dis - fra - sa con el pan

25

1.- sin mu - dar los ac - si - den - tes  
 2.- de el pan ha - se un hom - bre Dios  
 3.- pues co - mo a - quel a su se - no es  
 4.- pues no pu - die - ran gus - tar - le

1.- mu - da            sub - stan            cias de            pan.  
 2.- en dos            pa - la            bras no            mas.  
 3.- ta lo            ba - jo            al al            tar.  
 4.- me - nos            que en es            te dis            fras.

Respuesta a las Coplas

30

Ti. 19 [En la respuesta a las coplas, El Soprano 1º Tacet.] 4 veces

Ti. 2º  
 quien vio tal y quien vio tal.

Alto  
 quien vio tal y quien vio tal.

Tenor  
 8 quien vio tal y quien vio tal.

B. 1º [En la respuesta a las coplas, El Bajo 1º Tacet.]

B. 2º  
 quien vio tal y quien vio tal.

# Al dormir el sol en la cuna del alva

Villansico Al Duo

Sebastián Durón

1660-1716

Tiple, 1<sup>o</sup>, A Duo. estrivillo, despasio.

Al dormir el Sol, el Sol Al dor-mir el  
Al dormir el sol, Al dor -

Acõpado, Al Duo. estrivillo

Al dormirel Sol

Sol, el Sol, en la  
mir el Sol, en la cu - na del

cu - na del al - va con a - rru - llos con ha -  
al - va del al - va con a - rru - llos con ha -

la - gos con o - lo - res le me - zen lea -

la - gos con o - lo - res le me - zen lea -

plau - den le can - tan le can - tan los

plau - den le can - - - tan

10

An - ge - les pu - ros las

los ze - fi - ros gra - tos

fer - ti - les flo - res las  
 las li - qui - das fue - tes las

15

ra - pi-das a - ves, las de - bi-les  
 ra - pi-das a - ves, las de - bi-les

au - ras los án - ge - les  
 au - ras con a-rru - llos,

pu - ros los ze - fi - ros gra - tos las fer - ti - les  
 con ha - la - gos con o - lo - res le

20

flo - res, las li - qui - das fuen - tes las ra - pi - das  
 me - zen, lea - plau - den, le

a - ves las de - bi - les au - ras, y  
 can - tan las de - bi - les au - ras,

to - dos hu - mil - des di - zen a u - na  
 y to - dos hu - mil - des di - zen a u - na

voz ro ro ro ro dor - mid  
 voz ro ro ro ro dor - mid

dor - mid ni - ño Dios, ro ro  
 dor - mid ni - ño Dios, ro ro

ro ro ro, dor - mid, dor - mid ni - ño

ro ro ro, dor - mid, dor - mid ni - ño

Dios, ro ro ro ro

Dios, ro ro ro ro

ro, dor - mid, dor - mid ni - ño Dios.

ro, dor - mid, dor - mid ni - ño Dios.

Coplas a Duo

Los An - ge - les pu - ros, con dul - ze can -  
 Los ze - fi - ros gra - tos, con hue - lla ve -  
 Las fer - ti - les flo - res, con sal - vas deo -  
 Las li - qui - das fuen - tes, con mu - si - co  
 Las ra - pi - das a - ves, con dies - tro pri -  
 Las de - bi - les au - ras, tem - pla - do el ar -

Los An - ge - les pu - ros, con - du - ze can -  
 Los ze - fi - ros gra - tos, con hue - lla ve -  
 Las fer - ti - les flo - res, con sal - vas deo -  
 Las li - qui - das fuen - tes, con mu - si - co  
 Las ra - pi - das a - ves, con dies - tro pri -  
 Las de - bi - les au - ras, tem - pla - do el ar -

zion, la cu - na le me - zen al dor - mi - do a -  
 loz, mo - vien - do las plan - tas no pi - san la  
 lor, per - fu - mes e - xa - lan en sua - ve pri -  
 son de blan - dos mur - mu - reos lea - dor - me - çen  
 mor mo - te - tes en - to - nan al yn - fan - te  
 dor le ha - la - gan le a - rru - llan con vi - tal mo -

zion la cu - na le me - zen al dor - mi - do a -  
 loz mo - vien - do las plan - tas no pi - san la  
 lor per - fu - mes e - xa - lan en sua - ve pri -  
 son de blan - dos mur - mu - reos lea - dor - me - çen  
 mor mo - te - tes en - to - nan al yn - fan - te  
 dor le ha - la - gan le a - rru - llan con vi - tal mo -

mor, no le dis - per -  
 flor, no le dis - per -  
 sion, no le dis - per -  
 oy, no le dis - per -  
 sol, no le dis - per -  
 cion, no le dis - per -

teis, no, no, no pues su a - man - te  
 teis, no, no, no pues su a - cor - deu -  
 teis, no, no, no pues su ins - pi - ra -  
 teis, no, no, no pues en su can -  
 teis, no, no, no pues en su re -  
 teis, no, no, no pues su res - plan -

voz el ai - re re - pi - te con le - ve ru -  
 nion se in - fla - ma y en - to - na con tier - no fa -  
 cion, el ca - tre le mu - llen can - tan - do au - na  
 cion con vo - zes de per - las re - pi - ten sin  
 gion con quie - bros re - pi - ten tri - nan - do el lo -  
 dor el sue - ño le in - spi - ra can - tan - do en u -

mor ro ro ro ro ro, dor - mid,  
 bor  
 voz  
 or,  
 nion,

mor ro ro ro ro ro dor - mid,  
 bor  
 voz  
 or,  
 nion,

Musical score for the first system. It consists of two vocal staves (Soprano and Alto) and piano accompaniment. The lyrics are "dor - mid ni - ño Dios". The music is in G major and 4/4 time. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines.

50

Musical score for the second system, starting at measure 50. It features two vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are "ro ro ro ro ro, dor - mid dor - mid". The piano part continues with a consistent accompaniment.

Musical score for the third system. It features two vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are "ni - ño Dios.". The piano part concludes with sustained chords.

# Por selebrar este dia

Negriya a 3 y a duo en dialogo  
Fecit año de 1669 para la Trinidad

[Juan de]Vaeza  
Puebla 1662-1671

Tiple 1<sup>o</sup>      por se-le - brar      Por se-le-brar es-te di - a

Tiple 2<sup>o</sup>      por selebrar      Por se - le-brar es-te

Baxo para bajon

es - te di - a      es - te di - a      U - na ca - fi - la de ne -

di - a      es - te di - a      U - na ca - fi - la de

glos de ne - glos      a el son de sus a - tam - bo - res      can - ta - ron a -

ne - glos      a el son de sus a - tam - bo - res      can - ta - ron a -

ques - tos ber - sos can - ta - ron a - ques - tos ber -

ques - tos ber - sos can - ta - ron a - ques - tos ber -

*♩* Estrivillo

sos. Aun - que ne - glo sa - mo ca - ra - va -

sos. Aun - que ne - glo sa - mo ca - ra - va -

li ca - ra - va - li gen - te

li

sa - mo a bo - gle qui can - ta a -

qui qui can - ta a - qui

a lo ni - ño rio - so qui na - ze a -

yi. li li li li li li li li li li li li li li li

yi. li li li li li li li li li li li li li li li

li li li. Bay - lan-lo y can-tan-do

li li li. Bay - lan-do y can-tan-do eua-cua - ra -

cua - cua - ra - ni bay - lan - do y can-tan - do

ni bay - lan - do y can - tan - do eua - cua - ra -

cua-cua-ra-ni bay - lan-do cua-cua-ra - ni.  
ni bay - lan-do y can-tan-do cua-cua-ra - ni.

Las Coplas se cantan ordenadamente, dialogando el tiple primero con el tiple segundo. Observar la numeración de las coplas.

Coplas en dialogo a duo

T. 1º

1. Sam - bi - a pun - ga ma - ri - qui - ya  
3. Sal - ga la nin - glo bas - sto - lo mo -  
5. Lo len - si - yo de gi - nea i cu - si - na a -  
7. Lue - le sia sa - li - ca fue - ra que

T. 2º

2. Sue - na la tan - bo - re an - ton  
4. Pa - bli - yo qui se es - con - dio  
6. Es - pe - lan - sa ma - za - bi - que  
8. Tu - ru sa - li de rre - pen - te

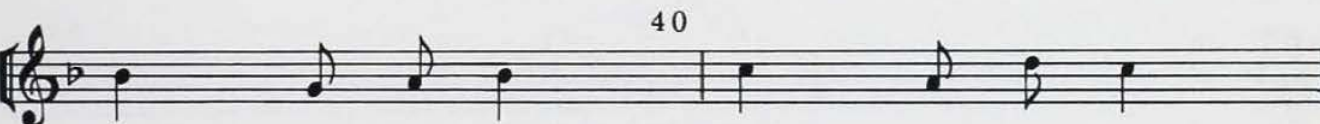
T. 1º 

1. tu - ru la ne - glo vi - ni a la  
 3. ni - con-go can - ta a-qui li a -  
 5. qui sa - li pi - se - lum - ble a -  
 7. bie - ne mu - cho gui - pi - de - lo bo -


T. 2º 

2. ti - ra la cha - ca - yi - a qui  
 4. de - tras de An - - dres can -  
 6. vi - ni un po - qui - ya a - ran los  
 8. can - tan - do tu - ru vi - ni a - ri -



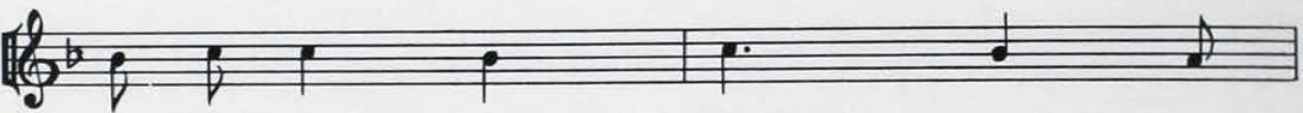
T. 1º  40

1. fie - za de lo ni - ño bo - ni -  
 3. sien - do los gui - go - ri - te mi -  
 5. lo mi - si - as as de le - mos  
 7. ra - cho un - di - que la Mon - te - su - ma la


T. 2º 

2. la en - fa - ra ta - ba - co a lo is -  
 4. te la rre mi fa so - lo aun - que  
 6. mu - la - ta en bu - se - ra tu - ru a -  
 8. a fie - sa y tan bo - le la nin -




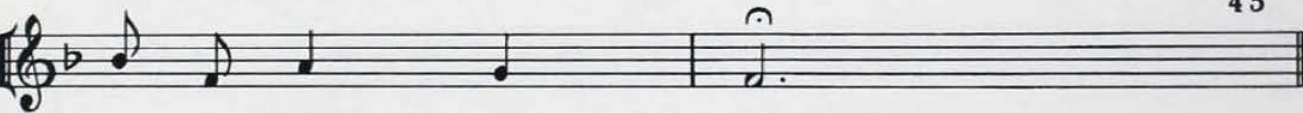
T. 1º 

1. to co - mo car - min, bo - ni -  
 3. jo lo que pin - jil mi -  
 5. cu - a - tre - ros mill le - mos  
 7. gin - til Mon - te - su - ma la gin -

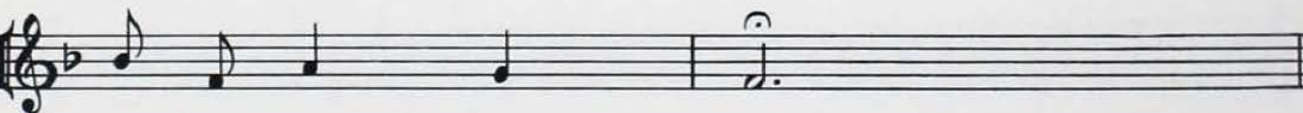
T. 2º 

2. pa - ñol ga - chu - pin a lo is -  
 4. can - to la Re - ñi aun - que  
 6. mi - ga ve - min - ti tu - ru a -  
 8. gli - yo di - si a - si la nin -



T. 1º  45

1. to co - mo car - min. \_\_\_\_\_  
 3. jo lo que pin - jil. \_\_\_\_\_  
 5. cu - a - tre - ros mill. \_\_\_\_\_  
 7. til mon - te - su - ma. \_\_\_\_\_

T. 2º 

2. pa - ñol ga - chu - pin. \_\_\_\_\_  
 4. can - to li Re - ñi. \_\_\_\_\_  
 6. mi - ga ve - min - ti. \_\_\_\_\_  
 8. gli - yo di - si a - si. \_\_\_\_\_

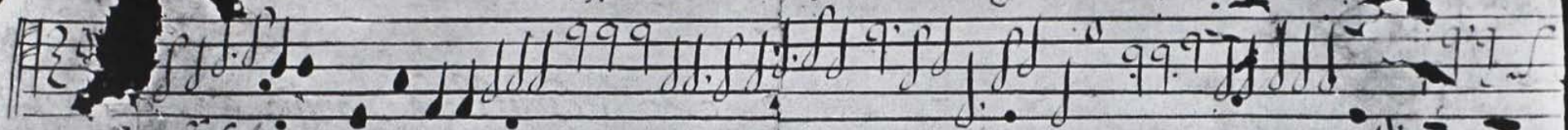


[a1  y Fin]

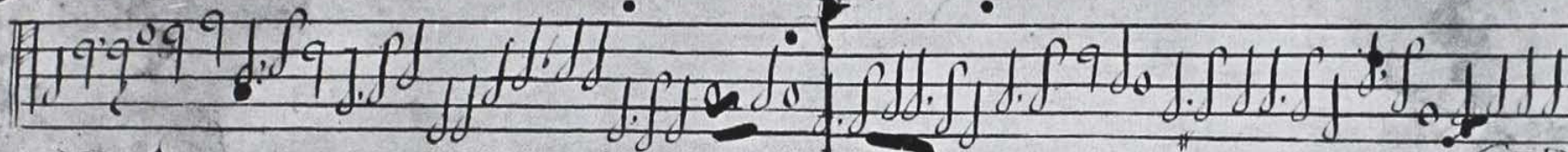
FACSIMILES  
*de los*  
MANUSCRITOS  
*de la Colección*  
JESÚS SÁNCHEZ GARZA



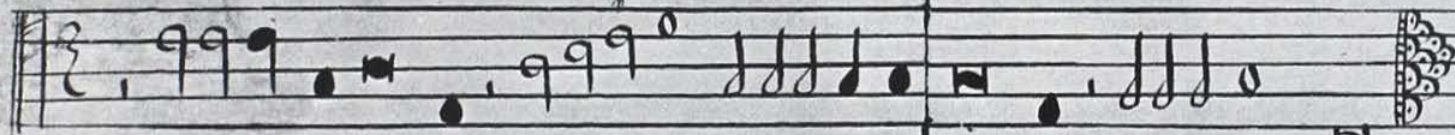
*Az. Navidad. Fr. Fran. de S. Diego.*



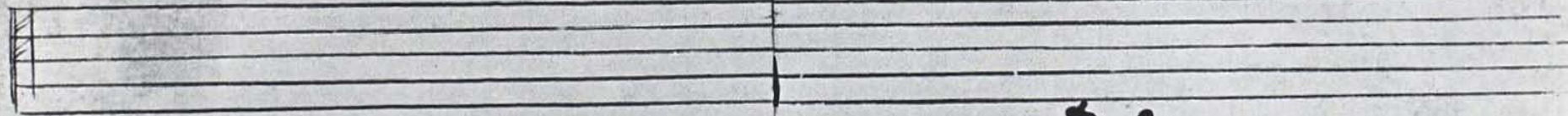
*Ay como flecha la niña.*



*Gpla.*



*Esta hermosa niña*



*Compañam, No Solo*

*Juan Hidalgo*

5 4 3# 6 5 4 3#

*Disfrado de Pastor*

5 4 3# 3# 3# 3# 6 3# 3# 6 6 3# 3# 3# 3#

6 6 3# 5 3# 5 - 4 3# 6 3#

*Coplas* 5 6 4 3 3# 3 4 6 3# 3 3 5 3 5 4 3#

*que humilde esta*

que humilde esta

*mas anj. dirigian*

Facsimile de la tonada sola de 8o. tono "Disfrizado de pastor vaja el amor" de Juan Hidalgo 1614-1685. Bajo cifrado para el acompañamiento.

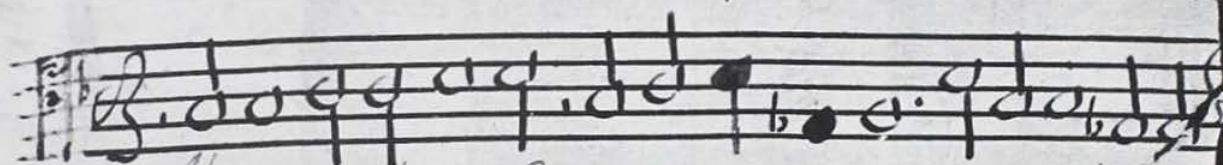
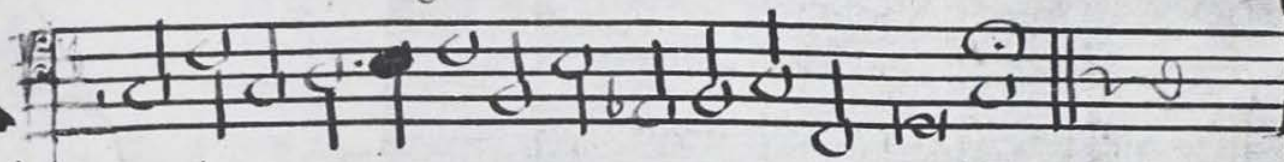
Baxo R.<sup>ca</sup> a 4.

bellia

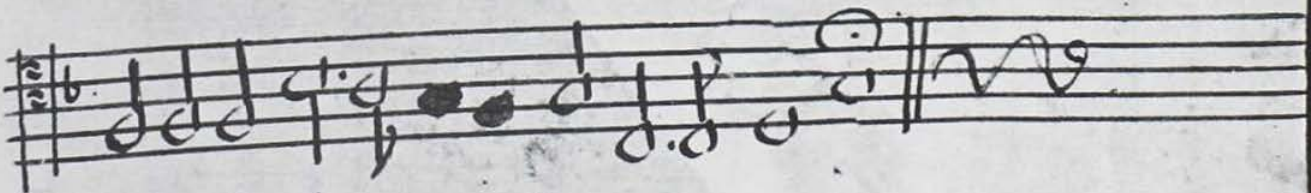
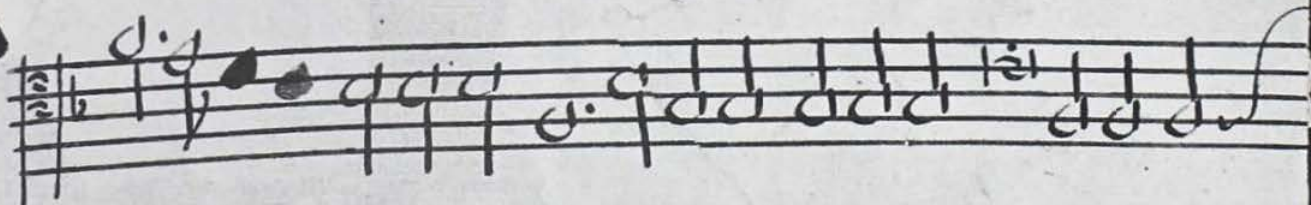
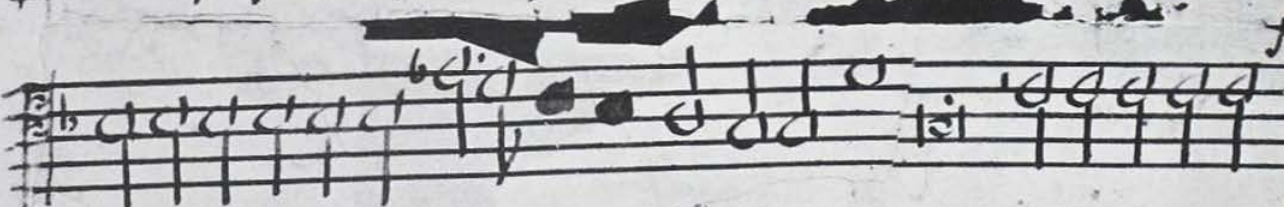
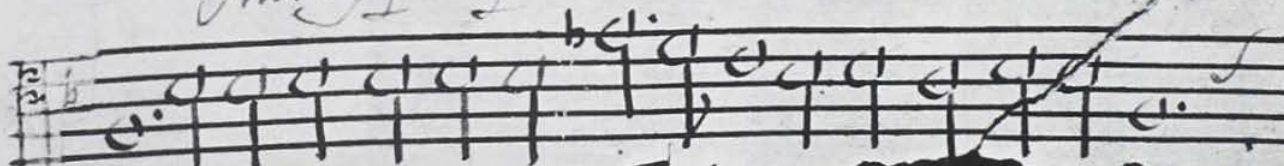
Luca



*Flemoso amor q forxas*



*Mas ay que dispara?*

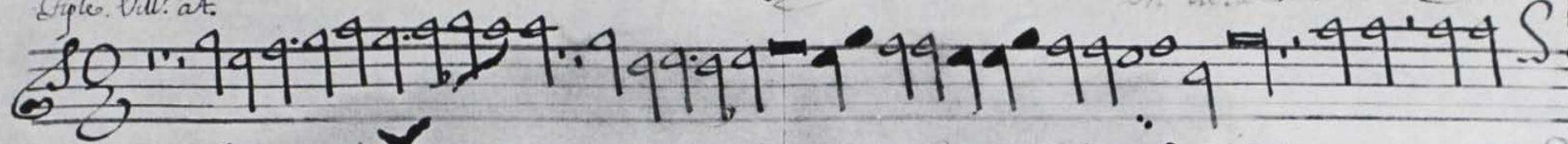


*Aple Introducion. Na Xacara* esq̄be la Cidaly

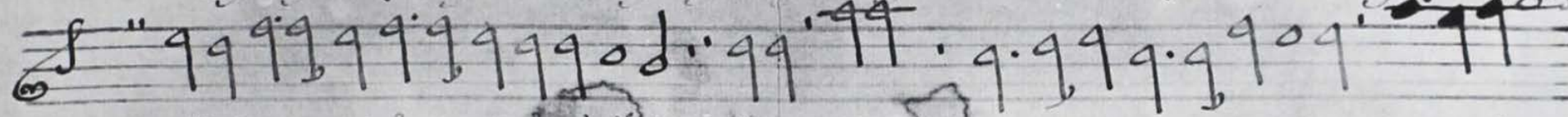
Los que fueren de buen gusto oyganme de como una xaca nilla nueva que de cantar en bhen: o can  
 me // Una Na ca nilla nueva que de cantar en bhen en bhen Una Xaca  
 nilla nueva a de cantar en bhen // como que // mo  
 que // buer quite mo na de ruidar // mes talas mes; mes abas gila a na Xaca  
 Xaca de Xaca

Tiple. Vill. a 4.

M. de la Anunciación. N.º 1.º



Vaya vaya de cantos, y amores. vaya vaya de gustos, vaya Pastores. al Sol vaya.

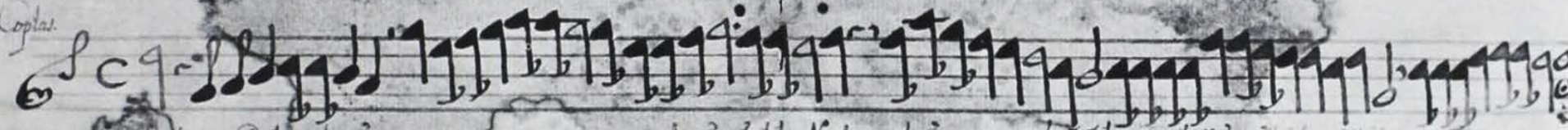


de un no, que va ía, que va ía de Noche. Diosa. va ya de amores, de gustos, vaya Pasto-



res Pastores.

Coplas.



que a Belen y lumina

en la mitad de la Noche gloriosamente obrado en cada raio, mill colas mill íle.

En hora buena sus sacas

y lumina a los hombres, los q. tu Oriente esperas, ya tu lucimie to adoré, adoren

En hora buena felice

en sus brazos te coloque la Aurora candida y pura, aquec por Madre conoces con que

Dios en camora saues

en metricas, dulces voces de tu Oriente solem. los peregrinos albos albos.

149

Facsimile del Villancico a 4, "Vaya vaya de cantos de amores" de José de Loaysa y Agurto c. 1647-1695. Tiple primero.

Estriullo Acomp. M<sup>4</sup>. en la tónica de un niño

Venid, venid zagales

Copr. Venid a ver zagaly.

*Compañía. Introducción Solo.* *Salazar*

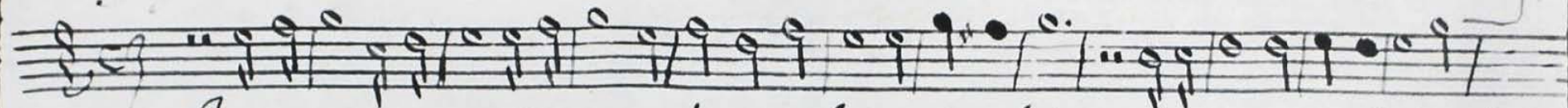
*3.º Villancillo*  
*4.º Dúo*  
*Organte.*  
*Un ciego que contravajo canta.*

*Coplas Solo.*  
*Fue la santa nabi dad.*

*4.º Dúo*  
*Hum b. Hum be.*

Tiple 1º estº a Dúo

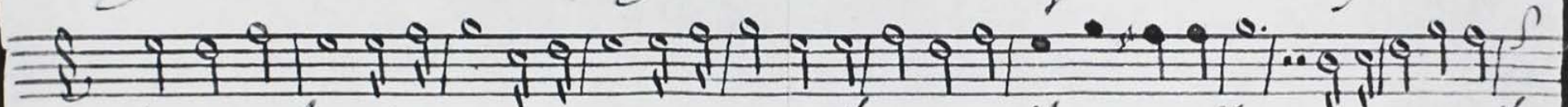
Salazar



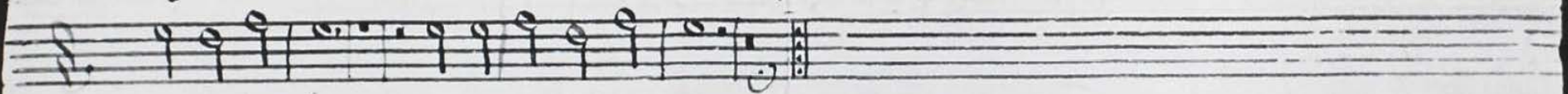
I a r a r a ⁂ t a r a r a q u i y o s o y A n t o n y o s o y A n t o n I a r a r a y o s o y A n t o n n i n



g l i t o l i n a c i m i e n t o , n i n g l i t o l i n a c i m i e n t o , q u i l o c a n t o l o m a s y m i



J o y m i J o , I a r a r a t a r a r a ⁂ q u i l o m a s y m i s o m a s y m i s o , t a r a r a q u i l o



m a s y m i s o , ⁂

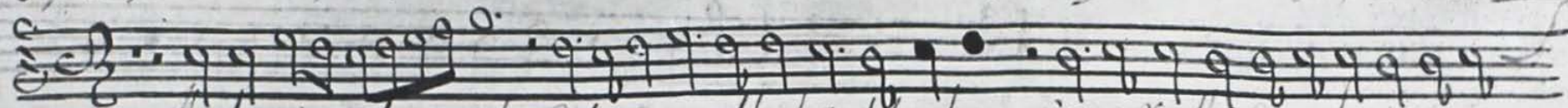


Tiple 2, a duo. El Ho despacio.

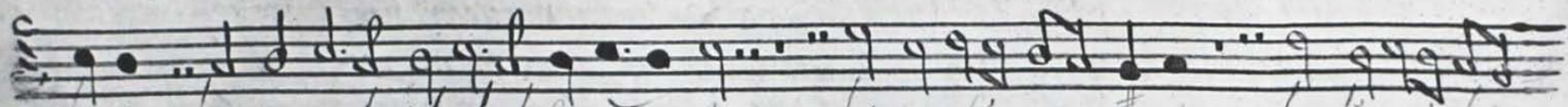
Al

Rosita

N.º Durón



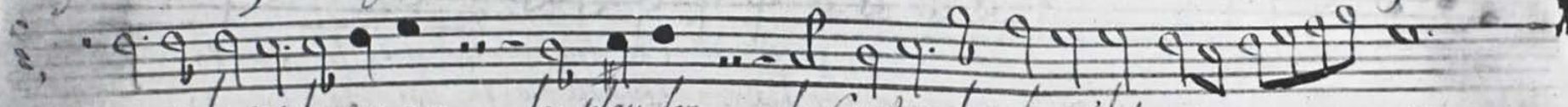
Al dor mir el Sol. En la Cu na del al va, del al va, Con a Xu llos Con a la gos, con o



lo res. le me zen lea plau den le Can tan. los ze fi ros gra tos, las li qui des



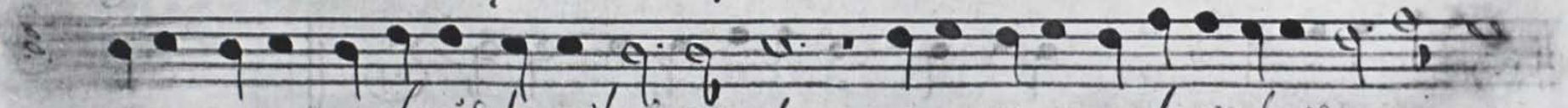
ju es tas, las li qui des A ves, las de vi les au ras. Con a Xu llos Con a la gos.



con o lo res le me zen, lea plau den, le Can tan las de vi les au ras.



y te dos hu mil des di zen au na voz, xo xo xo xo, xo dor mié dor mié ni ño die.



xo xo xo dor mié, dor mié ni ño die. xo xo xo xo, dor mié, dor mié

*Baxo para bajon*

*por solo baxo y tioria*

*au que negro como carobala*

*ay londo y ca. vando*

*cop. ventialgo*

*Y tambien vengo mas que ya*

*Y suera lal en baxo y tioria*

## INDICE DE AUTORES

- |  |   |
|--|---|
| <p>1 Fray Francisco de Santiago<br/>c. 1578-1644</p> | <p>7 Jose de Loaysa y Agurto<br/>c. 1647-1695</p> |
| <p>2 Juan Gutiérrez de Padilla<br/>c. 1590-1664</p>  | <p>8 Alonso Xuares<br/>+. 1696</p>                |
| <p>3 Fabián Ximeno<br/>c. 1595-c. 1654</p>           | <p>9 Antonio de Salazar<br/>1650-c. 1715</p>      |
| <p>4 Juan Hidalgo<br/>1614-1685</p>                  | <p>10 Sebastián Durón<br/>1660-1716</p>           |
| <p>5 Juan García<br/>1619-1678</p>                   | <p>11 Juan de Vaeza<br/>Puebla c. 1662-1671</p>   |
| <p>6 Francisco de Vidales<br/>c. 1630-1702</p>       |   |

## INDICE DE OBRAS

- |  |   |
|--|---|
| <p>1 <i>Ay como flecha la niña rayos</i><br/>a 2 con acompañamiento.<br/>Fray Francisco de Santiago. c. 1578-1644</p>        | <p>8 <i>Venid zagales vereis a un Dios niño</i><br/>Villancico a 4.<br/>Alonso Xuares. +. 1696</p>  |
| <p>2 <i>Las estreyas se ríen</i><br/>Juego de cañas a 3 y a 6.<br/>Juan Gutiérrez de Padilla. c. 1590-1664</p>               | <p>9 <i>Un ciego que contrabajo canta</i><br/>A duo, villancico a la Navidad del Señor<br/>Antonio de Salazar. 1650-c. 1715</p>                   |
| <p>3 <i>Ay ay galeguiños, ay que lo veyo</i><br/>A 5 con acompañamiento.<br/>Fabián Ximeno. c. 1595-1654</p>                 | <p>10 <i>Ta ra ra qui yo soy Anton</i><br/>Negro a duo, de Navidad<br/>Antonio de Salazar. 1650-c. 1715</p>                                       |
| <p>4 <i>Disfrazado de pastor vaja el amor</i><br/>8o. tono tonada sola, acompañamiento solo.<br/>Juan Hidalgo, 1614-1685</p> | <p>11 <i>Digan digan quien vio tal</i><br/>A 6 voces a capella.<br/>Antonio de Salazar. 1650-c. 1715</p>  |
| <p>5 <i>Hermoso amor que forxas tus flechas</i><br/>Romance a 4 de Navidad año de 1671<br/>Juan García. 1619-1678</p>        | <p>12 <i>Al dormir el sol en la cuna del alva</i><br/>Villancico al duo.<br/>Sebastián Durón. 1660-1716</p>                                       |
| <p>6 <i>Los que fueren de buen gusto</i><br/>A la xacara<br/>Francisco de Vidales. c. 1630-1702</p>                          | <p>13 <i>Por celebrar este día</i><br/>Negrilla a 3 y a duo en diálogo<br/>fecit año de 1669 para la Trinidad<br/>Juan de Vaeza. c. 1662-1671</p> |
| <p>7 <i>Vaya vaya de cantos de amores</i><br/>Villancico a 4.<br/>José de Loaysa y Agurto. c. 1647-1695</p>                  |   |

## BIBLIOGRAFIA

- Bernal Díaz del Castillo, **Historia de la verdadera conquista de la Nueva España**, Porrúa, México 1977
- Fray Bernardino de Sahagún, **Historia general de las cosas de la Nueva España**, Editorial Pedro Robredo, México 1938
- Secretaría de Hacienda y Crédito Público, editor, **Cartas de Indias**, Miguel Angel Porrúa, México, 1979.
- Joaquín García Icazbalceta, Francisco de la Maza, **Fray Pedro de Gante, IV centenario de su muerte** Artes de México, México 1972
- Eduardo F. Araujo, **Primeros impresores e impresos en Nueva España**, Porrúa, México 1979
- Miguel R. Mendoza, **Pequeña historia de la imprenta en México**, Editorial Pax, México 1944
- Fray Gerónimo de Mendieta, **Historia eclesiástica Indiana**, Editorial, Salvador Chávez H., México 1945
- Fray Isidro Félix de Espinosa, **Crónica Franciscana de Michoacán**, Editorial Santiago, México 1945
- Dr. Antonio Peñafiel, **Manuscritos de Texcoco-Netzahuacóyotl**, primera edición 1903, reeditados por Editorial Innovación, México 1979
- Angel María Garibay K., **Poesía Náhuatl**, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México
- Royall Tyler, **Carlos V**, Editorial Juventud, Barcelona 1959
- Erasmus de Rotterdam, **Elogio a la locura**, Editorial Concepto, México 1979
- Francisco Sosa, **El episcopado mexicano**, Editorial Innovación, México 1978
- Manuel Toussaint, **La catedral de México**, Editorial Porrúa, México 1973
- Instituto de Investigaciones Estéticas, editor, **Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza**, UNAM, México
- Francisco Javier Alejo, Pedro Moctezuma Díaz Infante, Vicente Medel Martínez, Jaime Ortíz Lajous, **Vocabulario Arquitectónico**, Secretaría de Patrimonio Nacional, México 1975
- Fray Alonso de Montúfar, **Ordenanzas para el coro de la catedral mexicana 1570**, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid 1964
- La Sagrada Biblia**, Ediciones Paulinas, Madrid 1964
- J.A. Jungmann, **Missarum Sollemnia**, Verlag Herder, Viena 1949
- Luis Rublío, **La navidad mexicana en el siglo XVI**, Artes de México, México 1972
- Sor Juana Inés de la Cruz, **Obras Completas**, Editorial Porrúa, México 1977
- Margarita López Portillo, **Estampas de Juana Ynés de la Cruz la peor**, Bruguera Mexicana de Ediciones, México 1979
- Gabriel Saldívar S., Dolores Silva de Saldívar, **Historia de la Música en Mexico**, INBA, SEP, México 1934
- Samuel Rubio, **Officium Hebdomadae Sancte de Tomás Luis de Victoria**, Ediciones del Instituto de Música Religiosa, Cuenca 1977
- Samuel Rubio, **Juan Navarro, Psalmi, Hymni, Magnificat**, Biblioteca de la Ciudad de Dios, Real Monasterio del Escorial 1978
- Samuel Rubio, **Forma del villancico polifónico del siglo XV al XVIII**, Instituto de Música Religiosa, Cuenca
- Liber Usualis cum Cantu Gregoriano**, Desclée & Socii, Paris, Tornaci, Romae 1953
- Herausgegeben von Dr. Franz A. Stein, **Sacerdus et Cantus Gregoriani Magister**, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1977
- Robert Stevenson, **Mexico City Cathedral Music**, Academy of American Franciscan Music, Washington, D.C., 1964
- Robert Stevenson, **Christmas Music from Baroque Mexico**, University of California Press, Berkeley, 1974
- Centro Nacional de Investigación e Información Musical, **Manuscritos de la Colección J. Sánchez Garza. Siglos XVI, XVII, XVIII**, SEP, INBA, México

## INDICE GENERAL

PROLOGO .....	5	
INTRODUCCION .....	7	
VILLANCICO .....	9	
COLECCION J. SANCHEZ GARZA .....	12	
DATOS BIOGRAFICOS .....	13	
ADVERTENCIAS Y OBSERVACIONES .....	18	
<b>PARTITURAS DE LOS VILLANCICOS DE LA COLECCION JESUS SANCHEZ GARZA</b>		
1 <i>Ay como flecha la niña rayos</i> .....	21	
2 <i>Las estreyas se rien</i> .....	30	
3 <i>Ay ay Galeguiños ay que lo veyo</i> .....	45	
4 <i>Disfrazado de pastor viaja el amor</i> .....	54	
5 <i>Hermoso amor que forxas tus flechas</i> .....	59	
6 <i>Los que fueren de buen gusto</i> .....	64	
7 <i>Vaya vaya de cantos de amores</i> .....	79	
8 <i>Venid zagales veréis un Dios niño</i> .....	88	
9 <i>Un ciego que contravajo canta</i> .....	100	
10 <i>Tarara qui yo soi Anton</i> .....	110	
11 <i>Digan digan quien vio tal</i> .....	117	
12 <i>Al dormir el sol en la cuna del alva</i> .....	124	
13 <i>Por selebrar este día</i> .....	134	
<b>FACSIMILES DE LOS MANUSCRITOS DE LA COLECCION JESUS SANCHEZ GARZA</b> .....		143
INDICE DE AUTORES/OBRAS .....	156	
BIBLIOGRAFIA .....	157	

Se terminó de imprimir en la ciudad de México por Graphic Com 14. Martín Luis Guzmán 297, Colonia Villa de Cortés.

La edición, en tiro de 1,000 ejemplares, estuvo al cuidado de Felipe Ramírez Ramírez y Grupo Cinesistema, S.A.

Escher

2 Commission



20 Aug. 2004



Copla Solo.

74

fue la san ta na Ci dad, dea dan hi Ja de Yer dad, por uia rec ta, se gun su ge ne a lo gia  
Y sien do el sumo Con si te rio, Co mo di se el re por to rio, per un vo Ca do to del man do. Con de na do

lo de muer tra pa soa pa so, Y fue el Ca so su se di do, que en dan e ra ma ri do  
el xpo pa dre que es ben me dio, buen re me dio que el ce gun do, Ya ia a re di mit e mun do

Co mo Cier tu tor lo prue va, ya es ta e ya le dio ga na, de mer dex u na man Ca na, Y mor dio la  
aun que a tu in re me dio fi xo, que es buen hi Jo y si no, Se ra pa ra que na cio nas Cay mu e ra

que fue Cul pa gol pe en bo la, Y pe Ca do gar ra fal, Y fue tal, que al Can so a se di, y lin das  
que fal ta ra quien quie ra, dar le muer te Co mo a i go ni un a mi go, que le ben dia aun que sea por y

pe ro no la die non gin das, nien sa la da, que que doe la, Con de na da, y to del n. un de Co mun  
pe ro lle pa ra buen por que, su pe Ca do, que se ben ta xael Cui ta do, per dar a se di que el a tum

tum be tum be que tum be, tum be que tum be, tum be que tum be, tum be que tum be tum be



SEP



