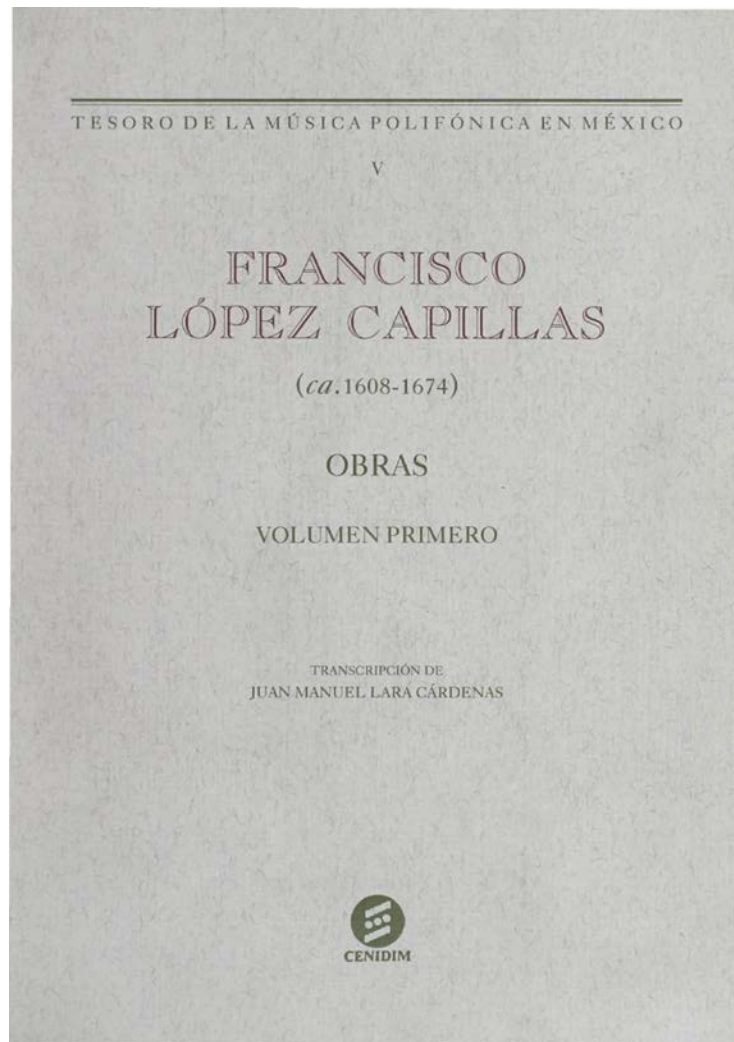


## Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Francisco López Capillas: Obras, volumen primero.* Transcripción de Juan Manuel Lara Cárdenas, México: Conaculta, INBA, Cenidim, 1993, 55 p. (Tesoro de la música polifónica, V)

---

TESORO DE LA MÚSICA POLIFÓNICA EN MÉXICO

v

FRANCISCO  
LÓPEZ CAPILLAS

(*ca.*1608-1674)

OBRAS

VOLUMEN PRIMERO

TRANSCRIPCIÓN DE  
JUAN MANUEL LARA CÁRDENAS



CENIDIM

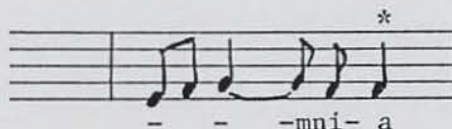


FRANCISCO LÓPEZ CAPILLAS. OBRAS. Volumen Primero.  
Transcripción y notas de Juan Manuel Lara Cárdenas.  
CENIDIM, México, 1993. Primera Edición.

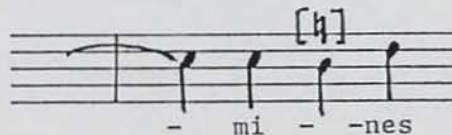


F E D E R R A T A S

- 1.-Pág. 32. Obra VII. CUI LUNA, SOL ET OMNIA. En el 1er. sistema, parte del Alto, último compás, la segunda nota MI está equivocada. Debe ser FA.

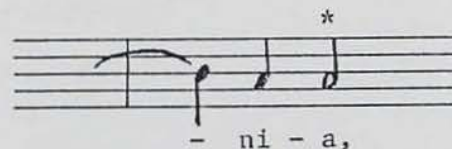


- 2.-Pág. 45. Obra IX. IN HORRORE VISIONIS NOCTURNAE. En el 2o. sistema, segundo compás, en la parte del Superius II, el SI debe llevar h



- 3.-Las páginas 46 y 47 están tergiversadas. La música de la página 45 se continúa en la página 47; de ésta pasa a la 46, y de la 46 a la 48.

- 4.-Pág. 52. Obra VIIa. CUI LUNA, SOL ET OMNIA. (Versión según el ms. original) En el 1er. sistema, parte del Alto, último compás, la última nota (SOL blanca) está equivocada; debe ser LA.



- 5.-Pág. 53. Obra VIIa. CUI LUNA, SOL ET OMNIA (Versión según el ms. original) En el segundo sistema, parte del Alto, primer compás, sobra la primera a (entre guiones: -a-). Dice: om -a- ni- a. Debe decir: om- ni- a.

El editor suplica atentamente la indulgencia de los lectores, esperando que la música de Francisco López no salga perjudicada por estos lamentables errores.







CENIDIM  
DIFUSION

---

TESORO DE LA MÚSICA POLIFÓNICA EN MÉXICO

V

FRANCISCO  
LÓPEZ CAPILLAS

(*ca.*1608-1674)

OBRAS

VOLUMEN PRIMERO

TRANSCRIPCIÓN DE  
JUAN MANUEL LARA CÁRDENAS

CENIDIM  
DIFUSION



CENIDIM

Dibujo musical: José González Araya

Diseño: Sergio Vega C.

López Capillas, Francisco, *ca.* 1608-16745

[Obras]

Francisco López Capillas, *ca.* 1608-1674: obras / transcripción de Manuel Lara Cárdenas. -- México : CENIDIM, 1993.

4 v. (Tesoros de la música polifónica en México ; 5)

1. Coros. 2. Música vocal sagrada. I. Lara Cárdenas, Juan Manuel

M2022

Primera edición: 1993

DR© Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CNCA  
Instituto Nacional de Bellas Artes INBA  
Centro Nacional de Investigación, Documentación e  
Información Musical "Carlos Chávez" CENIDIM

Liverpool 16 Col. Juárez C.P. 06600 México D.F.  
Teléfonos: 546 6140 y 592 5953

Impreso en México / Printed in Mexico

ISBN Obra completa: 968-29-5813-X

ISBN Volúmen primero: 968-29-5812-1

Un recuerdo de gratitud a mis maestros

P. Aristeo Hernández †

Mtro. Jesús Zárate †

Sr. Cngo. Hermilo Camacho †

Mtro. J. de Jesús Estrada †

Mtro. Próspero Cebada



Dulce, canoro Cisne Mexicano,  
cuya voz, si el Estigio Lago oyera  
segunda vez a Eurídice te diera,  
y segunda el Delfín te fuera humano;

a quien si el teucro muro, si el tebano  
el ser en dulces cláusulas debiera,  
ni a aquel el griego incendio consumiera,  
ni a éste postrara alejandrina mano.

No el sacro numen con mi voz ofendo,  
ni al que pulsa divino plectro de oro  
agreste avena concordar pretendo;

pues por no profanar tanto decoro,  
mi entendimiento admira lo que entiendo  
y mi fe reverencia lo que ignoro.

(De Sor Juana Inés de la Cruz a Don Carlos de  
Sigüenza y Góngora)

Dulce deidad del viento armoniosa,  
suspensión del sentido deseada,  
donde gustosamente aprisionada  
se mira la atención más bulliciosa:

perdona a mi zampoña licenciosa  
si, al escuchar tu lira delicada,  
canta con ruda voz desentonada  
prodigios de la tuya milagrosa.

Pause su lira el Tracio, que, aunque calma  
puso a las negras sombras del olvido,  
cederte debe más gloriosa palma,

pues más que a ciencia el arte has reducido,  
haciendo suspensión de toda un alma  
el que sólo era objeto de un sentido.

(Otro soneto de Sor Juana a un músico)

Era costumbre de los siglos XV al XVIII que las obras literarias, los tratados o los libros de música llevaran en sus primeras páginas textos elogiosos de los amigos o admiradores de los autores. Tales textos solían ser desde poemas (sonetos, letrillas, décimas, etc.) hasta panegíricos en prosa, muchas veces en un elegante latín. Siguiendo esta costumbre me he permitido anteponer al contenido de este libro dos sonetos de Sor Juana, que espero sirvan para evocar a su gran contemporáneo don Francisco López Capillas.



---

---

## RECONOCIMIENTOS



Quiero dejar testimonio de agradecimiento al V. Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, especialmente al Ilmo. Sr. Cngo. Dn. Jesús Pérez, Deán de la Catedral, y al Sr. Cngo. Dn. Luis Avila B., Sacristán Mayor, quienes me concedieron gentilmente su autorización para realizar este trabajo en el archivo de la catedral; al P. Antonio Venegas, 2o. Sacristán, y al Sr. Jorge Contreras, encargado de la biblioteca, de quienes recibí atención directa siempre amable.

En el CENIDIM, agradezco también los sabios y experimentados consejos y sugerencias que recibí del Mtro. Aurelio Tello, del Lic. Eduardo Contreras, del Mtro. Karl Bellinghausen, del Dr. Ricardo Miranda y, muy especialmente, la colaboración generosa y experta del Mtro. José Antonio Robles en la redacción final de las notas introductorias, lo mismo que el amable y siempre bien dispuesto apoyo que me brindaron el Lic. Francisco Moreno, Maura Bóber y Ana María Vargas.

El dibujo musical es obra del Mtro. José González Araya. Las fotografías que ilustran los textos son del Sr. Rodrigo Rodríguez.

Finalmente, agradezco también la simpatía y la amistad estimulante del Mtro. Luis Jaime Cortéz M., director del CENIDIM, y del Mtro. Juan José Escorza, Subdirector del mismo, quienes me impulsaron a proseguir con entusiasmo este profundamente gratificante trabajo de rescate de nuestra música virreinal.

Juan Manuel Lara C.



---

---

# C O N T E N I D O

↳ Reconocimientos .....	vii
INTRODUCCIÓN .....	xi
↳ Francisco López Capillas (ca. 1608-1674) .....	xii
↳ Edición de las obras de Francisco López Capillas .....	xix
↳ Los libros de coro que contienen las obras del volumen primero .....	xx
↳ Obras de Francisco López Capillas, volumen primero .....	xxii
↳ Sobre la transcripción de las obras .....	xxx
↳ Indicaciones sobre la pronunciación del latín .....	xxxii

## OBRAS DE FRANCISCO LÓPEZ CAPILLAS, VOLUMEN PRIMERO

↳ In Purificatióne Beátae Maríae Virgínis LÚMEN AD REVELATIÓNEM .....	4
↳ [In Nativitate Dómini] ET INCARNÁTUS EST .....	6
↳ Sanctíssimae Eucharistíae Sacraméntum EGO ÉNIM ACCÉPI .....	8
↳ In Solemnitate Sanctíssimi Córporis Christi TÁNTUM ÉRGO .....	18
↳ De Beáta María Virgine AUFER A NÓBIS .....	24
↳ In Nativitate Beátae Maríae Virgínis CUM IUCUNDITÁTE .....	28
↳ Hymnus de Beáta María Virgine CÚI LÚNA, SOL ET ÓMNIA .....	32
↳ In féstis Apostolórum QUICÚMQUE VOLÚERIT .....	38
↳ Pro Defúntis IN HORRÓRE VISIÓNIS NOCTÚRNAE .....	42

## APÉNDICE

↳ Hymnus de Beáta María Virgine CÚI LÚNA, SOL ET ÓMNIA .....	52
---	----



---

---

# INTRODUCCIÓN



Al observar panorámicamente los testimonios artísticos que nos quedan del siglo XVII, podemos apreciar que este siglo no fue sólo luminoso en las artes plásticas o en la literatura. También fue un "siglo de oro" de la música vocal polifónica en la Nueva España, porque es la época en que florecieron en esta parte de América, extranjeros o nativos, varios grandes compositores que dejaron obras maestras de ese género.

Gaspar Fernández, Pedro Bermúdez, Juan de Lianas, el indio zapoteca Juan Matías, Antonio Rodríguez de Mata, Juan Gutiérrez de Padilla, Luis Coronado, Fabián Pérez Ximeno, Francisco López Capillas, Juan García de Céspedes, Francisco de Vidales, Miguel Matheo de Dallo y Lana fueron algunos de los músicos cuyas obras son dignas de figurar en el brillante panorama cultural del siglo XVII novohispano.

Esos músicos, sea porque aprendieron su arte en la vieja Europa, o bien porque asimilaron profundamente las enseñanzas y los ejemplos de los maestros europeos, dejaron obras dignas totalmente de figurar junto a las de los compositores de su época universalmente reconocidos. Así floreció en esta parte del mundo la herencia del gran arte de la polifonía francoflamenca.

Los centros de irradiación de este florecimiento musical fueron singularmente las catedrales, los conventos y aun las iglesias de menor importancia, pues apenas consumada la conquista se empezaron a conformar sus capillas musicales, contratándose cantores e instrumentistas indígenas debidamente adiestrados e institucionalizándose la enseñanza musical, lo que con el tiempo dio frutos ricos y exuberantes, cosa que no es de extrañar, ya que en Europa "una de las mayores sorpresas que nos brinda la música del Renacimiento—dice Bryan Trowell— es el hecho de que todas las grandes conquistas musicales del período se realizaron dentro de la música sacra".<sup>1</sup>

Se destacan entre todas las catedrales de México y de Puebla. En palabras de Robert Stevenson, "la catedral de México no fue sólo importante por su arquitectura, su decoración interior, sus dimensiones monumentales, sino también por haber sido el centro musical más importante de toda la América española durante el virreinato".<sup>2</sup> Puebla por su parte fue otro centro de cultura muy importante, en momentos mucho más que la capital del virreinato.

---

1 Bryan Trowell. "El Renacimiento temprano", en Alec Robertson y Denis Stevens (directores). *Historia general de la música* (trad. de Aníbal Froufe). Vol. 2. 2a. ed. Madrid: Alpuerto-Ediciones Istmo, 1977, pp. 11-165.

2 Robert Stevenson. "La música en la catedral de México, 1600-1750", *Revista Musical Chilena*. Año XIX, No. 92, abril-junio de 1965, pp. 11-31.

---

---

# FRANCISCO LÓPEZ CAPILLAS

(ca. 1608-1674)



Gracias al descubrimiento de su testamento, llevado a cabo felizmente por Stevenson en el Archivo General de Notarías de la ciudad de México, sabemos que Francisco López Capillas (o Francisco José López) fue originario de “la muy noble, leal e imperial” ciudad de México, la pintoresca ciudad de los canales y las acequias o calles de agua, con sus templos y palacios platerescos, la ciudad cantada por Bernardo de Balbuena en su *Grandeza Mexicana*.

Francisco López fue hijo de Bartolomé López y María de la Trinidad (o María de la Torre). Su nacimiento pudo haber ocurrido entre 1605 y 1610, muy probablemente en 1608, según lo apunta Lester D. Brothers.<sup>3</sup> 1608 fue el año en que se publicaba el poema *Siglos de Oro en las Selvas de Erifile* de Bernardo de Balbuena, y llegaba a México como arzobispo fray Francisco García Guerra, siendo en aquella época virrey de la Nueva España don Luis de Velasco hijo –en su segundo período– y reinando en España Felipe III.

Casi nada se sabe de la infancia y los estudios musicales de Francisco López. Se creyó un tiempo que, español de origen y oriundo de Andalucía, habría sido discípulo de Juan de Riscos (1598-1643), quien fue maestro de capilla de la Catedral de Jaén y exitoso colaborador de don Pedro Calderón de la Barca en la corte del rey Felipe IV.<sup>4</sup> Esta creencia se debió, quizá, al hecho de que la *Misa Resol* de López tiene como tema una canción de Juan de Riscos.

Durante bastante tiempo se le confundió con su casi homónimo Francisco Miguel López –“un oscuro monje de Monserrat”, según Stevenson–, oriundo de Villaroya, Aragón, muerto en 1723. Ese “oscuro monje” fue famoso sin embargo por su polémica en torno a la *Misa sobre la Escala Aretina* de Francisco Valls, lo que seguramente fue causa de la confusión, pues Francisco López compuso también una misa sobre dicha escala (conservada ahora en el ms 2428 de la Biblioteca Nacional de Madrid y en el libro de coro VII del archivo de la Catedral de México).

Sin embargo –y así también lo cree Brothers– lo más probable es que haya sido discípulo de Antonio Rodríguez de Mata, músico español que ocupó el cargo de maestro de capilla de la Catedral de México de 1614 a 1643.<sup>5</sup> Siguiendo una tradición europea ya institucionalizada en América, el pequeño Francisco habría formado parte del coro de la Catedral como *seise*, y allí habría recibido la instrucción

---

3 Lester D. Brothers. "Francisco López Capillas, First Great Native New-World Composer: Reflections on the Discovery of His Will", *Inter-American Music Review*. Vol. X, No. 2, Spring-Summer 1989, pp. 101-118. Nota: Todas las citas en español de este artículo son traducciones del autor de esta introducción.

4 Robert Stevenson. "Francisco López Cotilla [sic]", *Heterofonía*. Vol. VI, No. 31, julio-agosto de 1973, pp. 7-9.

5 Brothers, *op. cit.*, p. 115.



Retrato del obispo Juan de Palafox y Mendoza.  
Anónimo, s. XVII.

musical que se impartía en aquella época: el arte del *canto llano* (canto gregoriano) y el *canto de órgano* (la composición polifónica), hasta que llegó a la edad de ingresar a la Real y Pontificia Universidad de México.

Se sabe, por la *Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México* de Cristóbal Bernardo de la Plaza y Jaén, que Francisco López cursó el Bachillerato en Artes (o sea Filosofía) y estuvo inscrito en la Facultad de Teología, graduándose el 20 de agosto de 1626, fecha que —según Brothers— permite fijar la de su nacimiento hacia 1608, pues el bachillerato se alcanzaba normalmente alrededor de los 18 años de edad.<sup>6</sup>

No se sabe nada de la vida de López entre 1626 y 1641, año en que lo encontramos como segundo organista, *baxonero* (o “bajonista”) y cantor en la Catedral de “la Puebla de los Angeles” bajo la autoridad del maestro malagueño Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664), sucesor del portugués Gaspar Fernández (1570-1629) en el cargo de maestro de capilla de la catedral angelopolitana.<sup>7</sup>

El cargo de “bajonista” obligaba a nuestro músico —aparte de su cargo de organista— a estar presente “siempre que hubiera música al facistor”, esto es, siempre que se cantara polifonía, además de estar presente siempre que lo estuvieran los demás “ministriles” (instrumentistas), pues el *bajón* (especie de fagot) había llegado a ser desde fines del siglo XVI un instrumento obligado en la ejecución de la polifonía vocal para apoyar la parte del bajo en el conjunto coral.<sup>8</sup>

Era la época, breve como un relámpago en la historia, del brillante e inquieto obispo Juan de Palafox y Mendoza, quien con gran energía estimulaba la cultura, defendía a los indios, fundaba seminarios y colegios, inauguraba la famosa biblioteca que lleva su nombre, aceleraba la construcción de la catedral poblana (que por diversas causas había quedado en suspenso desde hacía veinte años), y además escribía poemas y crónicas, y dictaba reglamentos y ordenanzas, habiendo sido ya antes el décimo octavo virrey de la Nueva España y el undécimo arzobispo de México.

6 *Loc. cit.*

7 *Loc. cit.*

8 *Vid.* José López-Calo. *Historia de la música española, 3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial, 1983 (Alianza Música, 3), pp. 12-15.

El cargo de primer organista de la Catedral de Puebla era desempeñado en aquella época por el presbítero Pedro Simón, quien además era organero (constructor de órganos) y "curador" (responsable de su buen funcionamiento), por lo cual se ausentaba con mucha frecuencia de los deberes de su cargo. Por esta razón Francisco López accedió en el año de 1647 al cargo de primer organista en sustitución del anterior, siendo dispensado por el cabildo catedralicio de tañer el "vaxon", salvo en los tiempos litúrgicos de adviento y cuaresma cuando callaban obligadamente los órganos.<sup>9</sup>

Es razonable pensar que la convivencia cercana de López con Gutiérrez de Padilla, músico sobremanera dueño de su arte y muy imaginativo, lo mismo que con otros compositores destacados de la capilla poblana, y el contacto con el rico archivo catedralicio (que guarda obras de Franco, Morales, Victoria, Guerrero, Lobo de Borja, Duarte Lobo, Vivanco, Jannequin, Palestrina, etc.), fueron altamente benéficos en la formación artística de nuestro compositor.

Es probable que en 1648 Francisco López se convirtiera en organista de la Catedral de México por invitación de Fabián Pérez Ximeno (1595-1654). Seguramente ambos músicos se conocían desde mucho tiempo antes, pues Pérez Ximeno era ya organista de la catedral desde la época de Rodríguez de Mata, cuando López habría sido cantor del coro de infantes. Pérez Ximeno fue designado maestro de capilla de la Catedral de México en marzo de 1648, a la muerte de Luis Coronado. En mayo de ese año fue invitado por el cabildo de la Catedral de Puebla para inspeccionar el nuevo órgano grande, ocasión que seguramente aprovechó el famoso músico para invitar a López a ser su colaborador en la Catedral de México, pues en las actas del cabildo poblano del mes de julio del mismo año se menciona como nuevo organista a Ignacio Ximeno.<sup>10</sup>

A la muerte de Fabián Pérez Ximeno, acaecida el 17 de abril de 1654, el cabildo de la Catedral de México nombró, por unanimidad y sin competencia pública, a Francisco López como maestro de capilla y organista, "atento a su mucha suficiencia y habilidad para dichos ministerios", el cual tomó posesión de su cargo el 21 de abril de ese año.<sup>11</sup> Por esos días, terminado el primer cuerpo de la torre oriental de la catedral en construcción, el fraile mercedario Diego Rodríguez ("matemático de avanzada" le llama Elías Trabulse) llevaba a cabo la proeza de cambiar las campanas de la catedral primitiva a su nuevo lugar.<sup>12</sup>

Se eximió a López del examen de oposición, pero inmediatamente se le encargó la composición de las chanzonetas del *Corpus Christi*, y de las fiestas de San Pedro y San Pablo y de la Asunción (fiesta patronal de la Catedral de México). Según Stevenson y otros investigadores, fue a partir de que Francisco López ocupó el máximo cargo musical de la Catedral de México que agregó a su nombre el de "Capillas".

La mayor parte de las obras que se conservan de López, si hemos de confiar en los documentos musicales que tenemos a la mano, pertenecen a esta etapa de su vida, sus últimos veinte años como maestro de capilla de la Catedral de México, salvo algunas pocas atribuibles a su época poblana. En conjunto son pocas en comparación con las que se han podido rescatar de los compositores canonizados en la historia de la música.

Por los cargos que desempeñó en las catedrales de Puebla y México, López Capillas compuso obras vocales polifónicas destinadas al servicio litúrgico de ambas catedrales. Pero posiblemente también compuso obras de otros tipos como villancicos, ensaladas, tocotines, chanzonetas, cantadas, etc. en los diferentes lenguajes que se hablaban en la pintoresca sociedad novohispana (español, "indio" o náhuatl, "mestizo", "negro", etc.), según lo vemos en las obras de sus

9 Robert Stevenson. "Biographical Data", en *Christmas Music from Baroque Mexico*. Los Angeles: University of California Press, 1974, p. 50.

10 Brothers, *op. cit.*, p. 115.

11 Stevenson, "La música en la catedral de México, 1600-1750", p. 20.

12 Elías Trabulse. "Un científico mexicano del siglo XVII: fray Diego Rodríguez y su obra", en *El círculo rojo*. México: FCE-SEP, 1984 (Lecturas Mexicanas, 54), pp. 25-65. Vid. p. 33.

contemporáneos (Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla, etc.); y quizá hasta música escénica para representaciones dramáticas como entremeses o mojíngangas de las que estaban en boga en su época. Lamentablemente no se ha encontrado ninguna de ellas.

Es probable que López compusiera obras de otros tipos porque, para un consumado maestro del contrapunto como lo fue él, imaginativo e ingenioso como se nota en sus obras, receptivo y perspicaz para aprovechar las influencias positivas que lo rodearon, y además hábil compositor y ejecutante, no debió desaprovechar las múltiples oportunidades que le brindaba la vida religiosa, política y cultural de la capital del virreinato. Sólo se sabe, por algunos impresos de la época, que López compuso villancicos en honor de la virgen de Guadalupe y otras obras para la octava de la dedicación de la catedral, de las cuales se conservan los textos pero la música está perdida.<sup>13</sup>

Se sabe que López compuso a instancias del primer duque de Alburquerque, Francisco Fernández de la Cueva, vigésimo segundo virrey de la Nueva España —quien por cierto fue un gran mecenas—, una misa a cuatro coros para la primera dedicación de la Catedral de México llevada a cabo el martes 1 y el miércoles 2 de febrero del año de 1656, estando la catedral aún sin terminar. Cuatro coros locales, “cada uno con su órgano y ministriles”, bajo la dirección de sus propios maestros de capilla, cantarían una misa completa en sí misma y diferente de las demás, que sin embargo se amalgamarían en un todo armonioso y perfecto.<sup>14</sup> ¡Esos tiempos barrocos!

Según la nota correspondiente del *Diario* de Gregorio Martín de Guijo que cubre algunos acontecimientos importantes de la capital de la Nueva España entre los años 1648-1664, los coros se ubicaron respectivamente: uno en el coro principal, otro en la capilla del Santo Cristo, el tercero en la capilla de los Reyes (aún no se construía el retablo monumental) y el cuarto en la capilla de San Felipe de Jesús, formando una cruz al interior de la catedral. He aquí su descripción:

Acudió todo el reino y las religiones por la novedad de cantarse cuatro misas a un tiempo, juzgado por acto de mofa; pero quedaron confusos y admirados de ver el acto más grave y más grande que la Iglesia de Dios ha usado, y lo que más admiró fue el ver obrar a cada uno lo que le competía como si fuera solo, guardando sus ceremonias con toda autoridad y limpieza, sin confundirse ellos ni sus ministros, acólitos y músicos. [...] Acabáronse las cuatro misas a las tres de la tarde, con tanta alegría en todo el reino que fue admiración; y los que pretendían censurar quedaron confusos y avergonzados.<sup>15</sup>

Esta primera solemne dedicación de la catedral, según Stevenson, “inauguró el período musical más brillante que había conocido la capital del virreinato desde 1600”. El duque de Alburquerque quedó tan impresionado que propuso a López componer otra misa similar para la fiesta del apóstol Santiago, patrono de España (25 de julio), de ese mismo año, cuando serían consagrados cuatro obispos. Por desgracia no se conservan ninguna de las dos misas.<sup>16</sup>

Hacia 1661, cuando el doble cargo de maestro de capilla y organista de la catedral empezaba a resultarle pesado —tendría alrededor de 53 años—, a pesar de que tenía como ayudante en el órgano a Francisco Vidal (o Vidales), solicitó al cabildo lo relevara de sus obligaciones como organista. Como no obtuvo respuesta

13 *Letras[que se cantaron en la festividad de octava, que la Santa Yglesia Cathedral Metropolitana del Mexico celebró en la Dedicacion de su Imperial templo*. México: Hipólito de Rivera, 1656. *Letras que se cantaron...[En los Maytines de la Aparicion de la Santissima] Imagen de la Virgen Maria Madre de Dios del Guadalupe*. México: Viuda de Bernardo Calderón, 1669. Obras citadas en Gabriel Saldívar. *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*. [Tomo I.] México: INBA, CENIDIM, 1991, p. 58.

14 Stevenson, “La música en la catedral de México, 1600-1750”, p. 20.

15 Gregorio M. de Guijo. *Diario 1648-1664* (ed. de Manuel Romero de Terreros). Vol. II. México: Porrúa, 1986 (Colección de Escritores Mexicanos, 65), pp. 50-52.

16 Stevenson, “La música en la catedral de México, 1600-1750”, p. 20.

favorable, tres años después, en 1664, decidió reducir sus servicios, tanto los estrictamente litúrgicos como los “conciertos de capilla”, cancelando la composición de nueva música para las festividades y servicios extras de la Navidad. Pero el cabildo lo amenazó argumentándole: “Por ochenta años el maestro de capilla ha debido componer los villancicos, y si López no desea seguir haciéndolo encontraremos un remedio”.<sup>17</sup>

El maestro todavía tuvo que esperar otros cuatro años para que, con la llegada del nuevo arzobispo fray Payo Enríquez de Rivera en 1668, le fuera reconocida su labor, se le adjudicara media prebenda y se le designara como ayudante a uno de los mejores músicos que haya tenido la Catedral de México: el insigne organista Joseph de Ydíaquez, “el mejor maestro de órgano y uno de los ejecutantes más prominentes que hubo en los tres siglos del virreinato”. Hacia el último año de su vida (1673) se le otorgó la prebenda completa, designándole el cabildo “racionero entero” –como se decía en aquella época– por una cédula real firmada en Madrid el 23 de marzo de 1672 y hecha efectiva en mayo de 1673.<sup>18</sup>

Francisco López Capillas no sólo tuvo problemas de sueldo y de comprensión por parte del cabildo catedralicio, normales en la vida de un artista como tantos que desempeñan esos cargos, sino también con sus cantores de la capilla musical.

En las primeras páginas del *Libro de coro VII*, donde se conservan dos grandes misas suyas, la *Missa Super Scalum Aretinam* y la *Missa Batalla*, se encuentra una extensa “Declaración de la Missa”. El término *declaración* se usaba en aquella época para designar textos de carácter científico, teórico, didáctico, polémico o simplemente expositivo.<sup>19</sup> En ella el autor rompe lanzas en defensa de su *Missa sobre la Escala Aretina* (o sea sobre la escala hexacordal utilizada por Guido de Arezzo para la solmización), en contra de las opiniones adversas –y muy probablemente hostiles– de los cantores de la capilla catedralicia, que seguramente surgieron ante la dificultad de su ejecución, por los problemas rítmicos que plantea, sobre todo leída en su notación original. Era poco usual, por no decir insólito, que una obra, especialmente de grandes dimensiones como una misa, estuviera totalmente en ritmo ternario, que se utilizaba en general sólo para dar un poco de variedad rítmica a las obras de cierta extensión o para destacar algún pasaje en particular.

Empieza la “Declaración de la Missa” con estas palabras:

*El motivo que e tenido para declarar algunas dificultades acerca de las figuras que contiene la Missa por ser del tiempo Ternario a sido el aver causado nouedad a algunos de mis Cantores, y aver contienda sobre dichas figuras [...].*

Resulta simpático leer en ella expresiones como las siguientes:

*y aunque la autoridad de Maestro de Capilla desta Santa Iglesia bastaua, pues claro se infiere, que no auia de sacar ninguna obra a luz para que me la enmendaran los que no son maestros sino cantores; porque no todos los que componen son legítimamente, ni propriamente son maestros perfectos, que el uso de componer no a todos hace Maestros; pues ay muchos que componen por costumbre y no por ciencia [...], porque Maestro en qualquier Arte a de ser científico, y conocer las causas por sus causas, y el que no las supiere no las juzgue temerariamente, como algunos juzgaron desta obra, y para satisfacerlos pondre aqui las autoridades de grandes Maestros en quien yo aprendí lo obrado. &c.*

17 Brothers, *op. cit.*, p. 116.

18 Stevenson, “La música en la catedral de México, 1600-1750”, p. 22.

19 “Declaración de la Missa”, *Libro de coro VII*, archivo de la Catedral de México, ff. 1v-2. Todas las citas textuales provienen de este documento.

Y luego viene el torrente de citas y ejemplos para apoyar sus argumentos y despejar todas las dudas. El maestro invoca en su favor la autoridad y el ejemplo de grandes compositores y teóricos reconocidos en su época, como Cristóbal de Morales, "Prenestina" (Palestrina), Pedro de Guevara Loyola –"Maestro desta Santa Iglesia" (?), Jean de Richafort, Pierre de Manchicourt, "Lupo" (i.e. Eduardo Duarte Lobo), Pietro Cerone –también leído por Sor Juana–, etc., "lo que además demuestra la gran calidad del repertorio que se ejecutaba en la Catedral de México a principios del siglo XVII".<sup>20</sup>

Mediante estos argumentos López defiende la legitimidad de usar el tiempo ternario en toda una obra de grandes dimensiones, que ciertamente causaba problemas de lectura precisa en la notación mensural, alejándose así de los esquemas rítmicos convencionales a los que estaban acostumbrados los cantores en su rutina cotidiana. La transcripción en notación actual de esta misa hexacordal de López (que aparecerá en el volumen cuarto de esta serie) otorga la razón al compositor, porque se aprecia con toda claridad el juego melódico-rítmico de las voces dentro de una estructura diáfana y armoniosa, poco usual dentro de las obras vocales de la época.

La "Declaración de la Missa" de Francisco López resulta sobremedida interesante como testimonio de la preparación "profesional" y la competencia que debía tener todo músico que aspirara a ocupar un cargo de tanta responsabilidad en las capillas musicales hispanoamericanas. Esta preparación se debía demostrar, sin lugar a dudas, en los estrictos concursos de oposición convocados por el arzobispo y el cabildo catedralicio, que incluían abundantes pruebas y demostraciones prácticas del dominio de los diferentes aspectos de la música por parte del concursante.<sup>21</sup>

Estos conocimientos estaban basados en el estudio concienzudo de los tratados musicales desde Boecio hasta Glareano, desde Tinctoris hasta Zarlino, Francisco Salinas y Juan Bermudo, lo cual los convertía en "músicos verdaderos", filósofos de la música, músicos en verdad excelsos, atentos al orden superior de los sonidos, por encima de los simples ejecutantes o músicos prácticos.<sup>22</sup> Sin duda, López, buen "intelectual" de su tiempo, estuvo influenciado –como Sor Juana– por el pensamiento pitagórico y neoplatónico acerca de la *Harmonia mundi*, la armonía del cosmos y la "música de las esferas", que era el resultado de la exacta correspondencia entre el mundo de los números y el mundo de los sonidos.

Pero López Capillas no fue sólo un *musicus*, un músico especulativo de gran sapiencia teórica, sino ante todo un compositor que nos legó obras polifónicas admirables, en las que podemos reconocer tanto sus conocimientos teóricos como su buen gusto de *cantor* o músico práctico, es decir, de verdadero artista. Es por ello que Stevenson lo ha considerado "el compositor más erudito del siglo XVII" de la Nueva España.<sup>23</sup> Y no duda en declararlo, "sin discusión, el príncipe de los maestros de capilla [de la Catedral de México] desde Franco".<sup>24</sup>

Por su parte Brothers, quien se ha ocupado especialmente de estudiar la música de nuestro compositor, le llama sin reservas "el primer gran compositor nacido en el Nuevo Mundo", la "Estrella Matutina entre los músicos nacidos en el Nuevo Mundo", y concluye: "Viviendo en el mismo siglo que Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639) y Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), él demostró que los

20 Robert Stevenson. "La música en el México de los siglos XVI a XVIII" (trad. de Rafael Blengio), en Julio Estrada (ed.). *La música de México. I. Historia. 2. Periodo virreinal (1530 a 1810)*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 7-69. *Vid.* p. 64.

21 Jesús Estrada. "El maestrazgo de capilla. I. Elección del maestro de capilla", en *Música y músicos de la época virreinal* (prólogo, revisión y notas de Andrés Lira). México: SEP-Diana, 1980 (SepSetentas, 95), pp. 63-67.

22 Trowell, *op. cit.*, p. 49. Para una síntesis más precisa de estos tratadistas y sus ideas véase Francisco León Tello. "Segunda parte. La teoría española de la música en los siglos XV y XVI", en *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1962, pp. 189-646.

23 Stevenson, "La música en el México de los siglos XVI a XVIII", p. 64.

24 Stevenson, "La música en la catedral de México, 1600-1750", p. 21.

mexicanos no sólo tenían algo que ofrecer en el mundo de la literatura sino también en el mundo de la música".<sup>25</sup>

Francisco López Capillas, nuestro primer gran compositor, murió el jueves 18 de enero de 1674, probablemente a los 66 años de edad. Cinco días antes, ya muy enfermo y cansado, había firmado su testamento ante el notario público de la ciudad de México Francisco de Quiñones.<sup>26</sup> Entre otras cosas su testamento expresa el deseo de que sus restos mortales descansen en la capilla de Nuestra Señora la Antigua de la Catedral de México, capilla al cuidado de la cofradía de los músicos desde antes de la primera consagración de la catedral, por iniciativa de Fabián Pérez Ximeno, su antecesor.<sup>27</sup> El canónigo mayordomo de la catedral y cronista Antonio de Robles, autor del famoso *Diario de sucesos notables (1665-1703)* —y por cierto acreedor de 150 pesos que le debía López—, consigna en su diario la triste noticia de esta forma: "Jueves 18 de enero, murió el Lic. D. Francisco López Capilla [sic], maestro de la catedral, en que fue hombre insigne, racionero de esta iglesia." Por cierto, ahora sabemos que Robles equivocó el año de la muerte del maestro (1673) porque conocemos su testamento.<sup>28</sup>

*Tempus erit, nec multum aberit, quin proxima secum  
fata ferunt, cum te totos invecta per amnes  
fama canat, liceatque tuum difundere nomen  
ultra Indum et Gangem, roseique cubilia solis.  
Volvite precipites, vaga sidera, volvite cursus.*

Vendrá el tiempo, y ya no tarda, en que el destino  
te arrastre consigo, y la fama te cante allende los mares,  
y sea honroso proclamar tu nombre  
más allá del Indo y del Ganges  
y de la cuna sonrosada del sol naciente.  
¡Astros errantes, apresuráos a cumplir este destino!

(De la égloga *Proteus* del bachiller Luis Peña, colegial jesuita del siglo XVI.)

25 Brothers, *op. cit.*, p. 116.

26 El testamento de López Capillas, fechado el 13 de enero de 1674, está reproducido en *Ibid.*, p. 117.

27 Robert Stevenson. "Primeros compositores nativos de México", *Heterofonía*. Vol. X (3), No. 54, mayo-junio de 1977, pp. 4-5.

28 Robert Stevenson. "La música en la catedral de México. El siglo de fundación" [sin nombre del trad.], *Heterofonía*. 3a. época. Vol. XXI, Nos. 100-101, enero-diciembre de 1989, pp. 10-24. *Vid.* p. 13.

---

# EDICIÓN DE LAS OBRAS DE FRANCISCO LÓPEZ CAPILLAS



Con este primer volumen se inicia la publicación de las obras de nuestro primer gran compositor mexicano, Francisco López Capillas, quien fue organista de la Catedral de Puebla de 1641 a 1648 y maestro de capilla y organista de la Catedral de México de 1654 a 1674.

El proyecto de edición abarca cuatro volúmenes, cuyo contenido será el siguiente: primer volumen: obras para diferentes fiestas del año litúrgico (para la Navidad, Corpus Christi, las fiestas de la Virgen María, las fiestas de los apóstoles y la conmemoración de los difuntos); segundo volumen: obras para el ciclo de Pascua (para el tiempo de Cuaresma, el Tríduo Sacro y la fiesta de la Resurrección); tercer volumen: cinco salmos a doble coro y diez *magnificats*, y cuarto volumen: ocho misas.

Las obras de Francisco López que se conocen hasta ahora se encuentran principalmente en seis lugares de tres países: la Catedral de México, la Catedral de Puebla, la Catedral de Oaxaca, el Museo Nacional del Virreinato (INAH) en Tepozotlán (Estado de México), la Biblioteca Nacional de Madrid y la Biblioteca Newberry de Chicago. Son obras a cuatro, cinco, seis y ocho voces.

Las obras que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid son copia de las existentes en el archivo de la Catedral de México y en el acervo musical del Museo Nacional del Virreinato. Según Stevenson, el lujoso libro de coro matritense que las contiene (M. 2428) es "el más esplendoroso de los manuscritos de música colonial mexicana perteneciente[s] a bibliotecas extranjeras".<sup>29</sup>

Los estudiosos de la vida y la obra de Francisco López han destacado el hecho significativo de que en el archivo de la Catedral de México se conserven más obras suyas que de cualquier otro compositor en un lapso de poco más de cien años, entre los periodos de Fernando Franco (fin del siglo XVI) y de Antonio de Salazar (principio del siglo XVIII). Se conservan en total cinco libros de coro que contienen obras suyas: cuatro donde aparecen junto a las de otros compositores, y todo un libro que contiene exclusivamente obras suyas (*Libro de coro VIII*).

La obra de López se inscribe dentro de la estética de la polifonía vocal renacentista, caracterizada por el uso abundante del contrapunto imitativo y de la forma del motete articulado en secciones según la estructura fraseológica de los textos. Sin embargo, su música contiene elementos que la diferencian del estilo polifónico renacentista, ubicándola dentro de las nuevas tendencias de su época (el Barroco temprano), como la presencia de partes solistas "a dúo" (*Secuencia de Pascua, Pasión según San Mateo*); la alteración de la horizontalidad en la línea melódica del bajo (*Misa Super Alleluia*), convertido más bien en un soporte armónico; y un dramatismo y una expresividad más marcadas en ciertas obras suyas (por ejemplo, los motetes *Velum templi* y *Tenebrae factae sunt*) que en otras semejantes de sus contemporáneos conocidos (Lienas, Gutiérrez de Padilla, García de Céspedes, etc.).

---

<sup>29</sup> Robert Stevenson. "Manuscritos de música colonial mexicana en el extranjero", *Heterofonía*, Vol. V, No. 25, julio-agosto de 1972, pp. 4-10. *Vid.* p. 4.

---

## LOS LIBROS DE CORO QUE CONTIENEN LAS OBRAS DEL VOLUMEN PRIMERO



Las obras de López Capillas que contiene este primer volumen se encuentran en el *Libro de coro VIII* de la Catedral de México (VIII según el inventario de Robert Stevenson y VII según el de Edward Thomas Stanford y Lincoln Bunce Spiess), salvo las dos primeras obras que pertenecen a un libro de coro no registrado en ninguno de los dos inventarios mencionados.<sup>30</sup>

El *Libro de coro VIII*, que contiene exclusivamente obras de López, mide 50 cms. de largo por 35 cms. de ancho y 6 cms. de grueso. Encuadernado a la usanza de la época, tiene cubiertas de madera forradas de cuero de

color oscuro con adornos dorados en ambas carátulas, ya desvaídos por el tiempo y por el uso. Contiene hojas de papel numeradas por folios, la mayoría en buen estado de conservación. Fue copiado y miniado por Simón Rodríguez de Guzmán en 1712, casi cuarenta años después de la muerte del compositor, en la época en que Antonio de Salazar era maestro de capilla de la Catedral de México, y su alumno Manuel de Sumaya, organista de la misma. El nombre de Francisco López aparece en la parte superior derecha de casi todas las páginas.

Los textos litúrgicos en su mayoría comienzan con letras capitulares romanas de diferentes tamaños y aspectos; otras veces las capitulares se caracterizan por tener curiosos diseños como ramas espinosas trenzadas formando las K—de *Kyrie*—o las S—de *Sanctus*—, o bien figuras de peces y listones enrollados en espirales formando las letras. No faltan las llamadas de atención por medio de figuras de ojos o de manitas señalando con el dedo índice en determinadas direcciones cuando por alguna razón se altera la disposición normal de las partes vocales. (Véanse las ilustraciones de la página xxi).

El otro libro de coro no registrado, de 56 cms. de largo, por 38 cms. de ancho y 6 cms. de grueso, sólo tiene la fecha de 1731 en la última página como referencia cronológica. Tiene también cubiertas de madera forradas de cuero de color miel, hojas de papel, cierres de cuero muy deteriorados que ya no funcionan y está también adornado en las carátulas con figuras geométricas doradas. Contiene, además de obras de Francisco López, otras de Fernando Franco, Antonio Rodríguez de Mata, Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya y Francisco Guerrero, todos ellos anotados al final en un índice alfabético de letras iniciales de textos, que resulta equívoco—o por lo menos inseguro— a la hora de atribuir las a cada uno de los compositores enlistados.

Este libro de coro parece tener un gemelo muy parecido a él en casi todo: encuadernación, dibujo musical, caligrafía y nombres coincidentes en las notas de advertencia. En este libro gemelo se atribuye, en una nota de la primera página, el dibujo musical y la ilustración a Pedro Brizuela y Timoteo González, "hermanos de cordis" (hermanos de corazón). Por lo tanto, debido a las coincidencias entre ambos libros, el libro de coro no registrado en los inventarios de Stevenson y Stanford-Spiess posiblemente fue también dibujado e ilustrado por los mismos artistas. Si ésto fuera cierto, ambos libros habrían sido confeccionados siendo "colegial" de la Catedral de México el bachiller Antonio Ruiz, cuyo nombre también es mencionado en la nota aludida y quien hasta ahora nos es desconocido.

---

30 Robert Stevenson. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: Organization of American States (General Secretariat), 1970, pp. 141-143. Thomas E. Stanford y Lincoln B. Spiess. *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*. Detroit, Mich.: Information Coordinators, 1969 (Detroit Studies in Music Bibliography Series, 15), p. 25.



Letra capitular. *Kyrie* de la Misa Re-Sol de Francisco López.  
Libro de Coro VIII. Archivo de la Catedral de México.

Letra capitular. *Et incarnatus* de la Misa Re-Sol de Francisco López.  
Libro de Coro VIII. Archivo de la Catedral de México.

*Et incarnatus est*. Parte del bajo de la Misa *Agnus Dei* de Francisco López.  
Libro de Coro VIII. Archivo de la Catedral de México.

---

---

# OBRAS DE FRANCISCO LÓPEZ CAPILLAS, VOLUMEN PRIMERO



Las nueve obras contenidas en los dos libros de coro referidos están escritas en la notación musical propia de la época: la *notación mensural blanca* cuadrada y redonda, usada en Europa para escribir la música polifónica desde el Renacimiento temprano (siglo XV) hasta el siglo XVIII. El orden con que se presentan las transcripciones de las obras de López Capillas en este primer volumen corresponde al que siguen los tiempos litúrgicos y las fiestas para los que fueron creadas. Cabe advertir que todas las obras tienen la estructura tradicional

del motete clásico del siglo XVI, articulado en secciones según la estructura fraseológica del texto.

Enseguida presentamos brevemente cada una de las nueve obras transcritas con el fin de auxiliar a sus intérpretes potenciales. Además de ubicar sus fuentes bíblicas y sus contextos litúrgicos de ejecución, describimos algunos de sus detalles musicales y de transcripción. Como veremos, algunas de las obras poseen ciertas características particulares dignas de atención para el ejecutante. Por último, ofrecemos los textos latinos completos de las obras y su traducción al español (todas las traducciones fueron hechas por Juan Manuel Lara). Esperamos que estas notas sean de alguna utilidad para los interesados en la obra de López Capillas.

## 1. *LÚMEN AD REVELATIÓNEM*

En primer lugar aparece este motete para la fiesta de la Purificación de la Virgen o Fiesta de la Candelaria que se celebra el día 2 de febrero, cuyo texto corresponde a la antífona de la bendición con las candelas. El texto está tomado del "Cántico de Simeón" que se encuentra en el *Evangelio de San Lucas*, capítulo 2, versos 29 al 32. Por su brevedad se deduce que estaba destinado a cantarse durante dicho acto, alternado con los restantes versos del "Cántico de Simeón".

*In Fésto Purificatiónis B.V.M.*

En la Fiesta de la Purificación de la Bienaventurada Virgen María.

*Lúmen ad revelatiónem géntium  
et glóriam plébis túae Israël*

Luz para iluminar a las naciones  
y gloria de tu pueblo Israel.

(Lc. 2, 32)

## 2. *ET INCARNÁTUS EST*

En este motete, también muy breve y de marcado carácter homorrítmico, la parte del *Supérior* (soprano) parece estar tomada de alguna melodía gregoriana del modo VIII —no identificada— que se utilizó en esta obra como *cantus firmus*. Por ello se ha tratado de conservar el sabor modal de la armonía resultante, un tanto austero,

y sólo se ha aplicado la *semitonía subintellècta* en la cadencia final. Por su texto, es probable que esta obra fuera parte de algún *Credo* hoy perdido.

*Et incarnátus est de Spíritu Sáncto  
ex María Vírgine,  
et hómo fáctus est.*

Y se encarnó por obra del Espíritu Santo  
en el seno de la Virgen María,  
y se hizo hombre.

(Del *Symbolum Nicénum* o *Credo*)

### 3. EGO ÉNIM ACCÉPI A DÓMINO

Las obras 3 y 4 están escritas a seis voces y pertenecen a la Fiesta del Santísimo Sacramento o Fiesta del *Córpus Chrísti*. La primera de ellas utiliza el texto de la primera carta de San Pablo a los Corintios, capítulo 11, versos 23 y 24, referentes a la última cena de Cristo con sus discípulos.

*Smmæ. Eucharistíæ  
Sacraméntum.*

Para la Fiesta del Sacramento  
de la Santísima Eucaristía.

*Ego énim accépi a Dómino  
quod et trádidí vóbis:  
quóniam Dóminus Iésus  
in qua nócte tradébátur  
accépit pánem, et grátias  
ágens frégit et díxit:  
accípíte et manducáte:  
Hoc est Córpus  
quod pro vóbis tradétur;  
hoc fácíte in méam  
commemoriatióem.*

Yo recibí del Señor  
lo que os he trasmitido:  
que el Señor Jesús  
la noche en que fue traicionado  
tomó el pan y dando gracias  
lo partió y dijo:  
"Tomen y coman  
porque ésto es mi Cuerpo  
que se entrega por ustedes;  
hagan ésto en recuerdo mío".

(1a. Cor., 11, 23-24)

### 4. TÁNTUM ÉRGO

Esta obra utiliza como texto la penúltima estrofa del himno *Pánge língua*, atribuido a Santo Tomás de Aquino. La parte del *Supérius* entona la melodía del *Tántum érgo* "*móre hispano*" (según la tradición española) de origen mozárabe que, por lo visto, era la más conocida y usada en la época virreinal.

*In Solemnitáte SS. Córporis Xpi*

En la Solemnidad del  
Santísimo Cuerpo de Cristo.

*Tántum érgo Sacraméntum  
venerémur cérnui,  
et Antíquum Documéntum  
Nóvo cédat Rítui;  
praestet fides suppleméntum  
sénsuum deféctui.*

Por lo tanto sólo a este Sacramento  
venerémos reverentes,  
y que el Testamento Antiguo  
deje su lugar al Nuevo;  
que la fe supla  
lo que falta a los sentidos.

(5a. estrofa del himno *Pánge língua*)

## 5. *ÁUFER A NÓBIS*

Las obras 5, 6 y 7 están dedicadas a la Virgen María. El texto de este motete no se encuentra en ninguno de los libros rituales de la liturgia católica actual, ni tampoco en los libros rituales de la época. Parece ser una paráfrasis de la oración penitencial que recita el sacerdote al principio de la misa en el rito latino, inspirada quizá en el sentido del texto de la penúltima estrofa del himno *Ave máris Stélla*. Existe una transcripción anterior de este motete realizada por Stevenson y publicada dos veces.<sup>31</sup>

*De Beáta María Vírgine.*

*Aúfer a nóbis iniquitátes  
nóstras  
ut digni canámus tibi,  
glóriæ Mélos,  
quibus indigni ómni laúde  
digníssimam collaudámus.*

De la Bienaventurada Virgen María.

Aparta de nosotros nuestras  
iniquidades  
para que te cantemos dignamente,  
oh Melodía de gloria,  
quienes, indignos de toda alabanza,  
alabamos a la más digna.

## 6. *CUM IUCUNDITÁTE*

Este motete tiene como tema inicial el primer inciso de la quinta antifona de vísperas de la Fiesta de la Natividad de la Virgen María, que se celebra el día 8 de septiembre. Dicha antifona tiene una melodía centónica del modo VII (también aplicada con pequeñas variantes al texto de la segunda antifona de la misma fiesta: *Nativitas est hódie*), de carácter "juvenil" según el *ethos* propio del modo VII en la teoría del *octoekos* medieval. (Véase la ilustración de la página xxv).

*In Nativitáte B.M.V.*

*Cum iucunditáte  
Nativitátem Beátae Maríae  
celebrémus,  
ut ipsa pro nóbis intercédat  
ad Dóminum Iesumchrístum.*

En la Natividad de la Bienaventurada  
Virgen María.

Con entusiasmo  
celebremos el nacimiento  
de la dichosa María,  
para que ella interceda por nosotros  
ante el Señor Jesucristo.

## 7. *CÚI LÚNA, SOL ET ÓMNIÁ*

Este motete es un caso especial en la polifonía vocal novohispana. Su texto proviene de la segunda estrofa del himno *Quem térra, póntus, sídera*, de los maitines del oficio de la Virgen María, atribuido a Venancio Fortunato (siglo VI).

En el texto se han subrayado las palabras *per témpora* ("en todos los tiempos") porque en ellas reside la clave de lo que el compositor hizo en esta obra. López puso las cuatro voces en todos los *témpus*, o sea en todos los metros rítmicos más usuales de la polifonía renacentista: las voces agudas en ritmo ternario y las graves en ritmo binario. He aquí lo que hizo: el *Supérius* (soprano) está en *témpus perféctum* o ritmo ternario amplio; el *Altus* (contralto) está en el *témpus imperféctum diminútum*, que equivale al ritmo binario "alla breve", también conocido como "compás partido"; el *Ténor* está en el *témpus perféctum "diminútum"*, o sea en el ritmo ternario –diríamos– simple; por último, el *Bássus* está en el *témpus*

<sup>31</sup> Robert Stevenson, *Latin American Colonial Music Anthology*. Washington, D.C.: Organization of American States (General Secretariat), 1975, pp. 235-236 e *Inter-American Music Review*. Vol. X, No. 2, Spring-Summer 1989, pp. 104-105.

## In honorem B. Mariae Virginis.

Ant.

7. c

**N**

A tí-vi-tas est hó-di- e \* sanctae Ma-rí-ae Vírgi-nis,

cujus vi-ta ín-cly-ta cunctas il-lú-strat ecclé-si- as.

E u o u a e.

Ant.

7. c

**C**

UM jucundi-tá-te \* Na-ti-vi-tá-tem be- átae Ma-rí-ae

ce-lebrémus, ut ipsa pro no-bis intercéd-at ad Dominum

Je-sum Chri-stum. E u o u a e.

Antífonas: *Nativitas est hodie* y *Cum jucunditate*, de las segundas vísperas de la Fiesta de Natividad de la Virgen María (8 de septiembre).

Superius. auy. Hymno de Beata Virgine Maria. Fran. Lopez

Vi Luna Sol et omnia et omnia

nia omnia et omnia deservunt per tempora

Altus. auy. Hymno de Beata Virgine Maria. Fran. Lopez 44

Vi Luna Sol et omnia et omnia

nia omnia et omnia deservunt per tempora

*imperféctum "integer vólor"*, que corresponde al compás común de cuatro tiempos. Por medio de esta imagen sonora "plástica" el autor hace realidad la expresión "en todos los tiempos". En la sección central de este himno el compositor unifica en ritmo ternario todas las voces, precisamente en la parte del texto que dice *desérviunt per témpora* (alaban en todos los tiempos), para dar un carácter más festivo a esta parte, y volver después a los metros rítmicos iniciales en la tercera parte de la obra.

Con el ánimo de clarificar y favorecer la comprensión de las intenciones originales del compositor se proponen dos versiones de esta obra. La primera versión (la de la página 32) está transpuesta un tono y medio más grave para comodidad de los intérpretes, y tiene marcadas con ligaduras rectilíneas las porciones propias del compás de cada voz, indicado con el signo correspondiente al principio de cada pauta. La segunda versión (en el apéndice de este volumen) es la obra transcrita como realmente debería ser según la notación original, es decir, en su propio tono y con su propio signo de compás para cada una de las voces (véase la notación original en la página xxvi). Es responsabilidad de los intérpretes hacer sentir el *ictus* rítmico propio de cada compás con objeto de hacer sensible la polirritmia que caracteriza la primera y tercera partes de esta interesante obra.

*Hymnus de B.M.V.*

*Cúi Lúna, Sol et ómnia  
desérviunt per témpora,  
perfússa coéli grátia  
géstant puéllae víscera.*

Himno de la Bienaventurada Virgen  
María.

Las entrañas de una doncella  
por obra de la gracia celestial  
gestan a Aquel a quien la luna,  
el sol y todo lo creado alaban *en todos los  
tiempos.*

## 8. QUICÚMQUE VOLÚERIT

López compuso este breve motete para las fiestas de los apóstoles, el cual también tiene sus peculiaridades. El texto está tomado del *Evangelio de San Marcos* (capítulo 9, verso 35) y del *Evangelio de San Lucas* (capítulo 22, verso 26). Por sobre la usual elaboración contrapuntística de las voces inferiores (alto, tenor, bajo), el *Supérior* entona, en forma de *cantus firmus*, el motivo inicial tres veces, la segunda vez una quinta más alto. Si se observa la reproducción facsimilar de la parte del *Supérior* de esta obra (página xxviii), se notará que el compositor escribió en notas con figura de *breves* (de diseño rectangular) las tres frases melódicas de que consta esta parte. Pero como al principio el autor escribió tres signos rítmicos diferentes, aunque las notas tienen siempre la misma figura, no tienen sin embargo la misma duración.

Además, para orientar a sus cantores, el autor escribió sobre la parte del *Supérior* una advertencia: *Si per nótas úsque ad témpora cantáveris, non pernoctáveris*, la cual se podría traducir así: "Si al cantar respetas la duración de las notas, no te equivocarás". O, en una versión más coloquial: "Cuida bien la duración de las notas. ¡No te duermas!" ¿Por qué haría esto el compositor?

El texto evangélico dice: "Todo aquél que quiera ser el más importante entre ustedes, que se haga su servidor". Como la voz que se destaca siempre por su altura y su brillo sobre las demás es el *Supérior* (soprano), lo que con el tiempo la ha convertido en la más llamativa e importante del conjunto coral, el compositor le hace cantar su parte como *cantus firmus*, en sonidos de larga duración que van haciéndose más breves—empequeñeciéndose— en cada una de las frases melódicas sucesivas, para representar de nuevo en forma "plástica" el significado del consejo evangélico. Precisamente la segunda frase melódica, cuyo texto dice *ínter vos máior fieri* (ser el más importante entre ustedes), es la que entona el *Supérior* nada menos que una quinta más alta, para que no quede duda de "quién es quien".

*Superius a iij. In festis Apostolorum. Franc. Lopez*  
**SUPER NOTAS VIGILAD TĒPORA CĀTAUERIS**  
**NON PER NOCTĀ**  
**BERIS.**



Parte del *Superius* del motete *Quicumque voluerit* de Francisco López.  
 Libro de Coro VIII. Archivo de la Catedral de México.

Los intérpretes —el director y los cantores— deben conocer suficientemente y estar concientes de los propósitos del compositor, así como de los recursos que emplea para hacerlos efectivos en su obra, y se han de esforzar por hacer una bella realidad sonora esta música plena de simbolismos muy propios del espíritu de su época.

*In Féstis Apostolorum.*

En las fiestas de los Apóstoles.

*Quicumque voluerit  
 inter vos máior fieri,  
 sit vester mínister.*

Todo aquél que quiera  
 ser el más importante entre ustedes,  
 que se haga su servidor.

(Mc. 9, 35; Lc. 22, 26)

### 9. IN HORRÓRE VISIONIS NOCTÚRNAE

La última obra del primer volumen es este motete a seis voces compuesto para las conmemoraciones de los difuntos. En realidad el texto de esta obra no aparece entre los cantos del oficio de los difuntos ni de la misa propia. Está tomado del capítulo 4 del *Libro de Job*, versos 13 y 14. Esta obra, escrita originalmente en un tono más alto, también ha sido traspuesta para comodidad de los cantores. No se ha creído conveniente aplicar en varios pasajes de esta obra las reglas de la *semitonía subintellēta*, porque las notas que se tendrían que alterar ascendentemente disuenan con las de otras voces, que deben permanecer inalteradas para conservar

el diseño motivico original, o bien el color oscuro y el carácter austero propio del modo utilizado por el compositor para producir en los oyentes las sensaciones que evoca el texto del *Libro de Job*. (Véase compás 17, partes del soprano I y del alto I; y el compás 37, partes del soprano II y el alto I. En el manuscrito original se indica alteración para las partes de soprano).

*Pro Defunctis.*

Por los difuntos.

*In horróre visionis nocturnae,*

Como en el espanto de una pesadilla nocturna,

*quándo sólet sópor occupáre*  
*hómines,*

cuando el adormecimiento

*pávor ténuit me, et trémor,*

suele dominar a los hombres,

el miedo y el temor se apoderaron de mí,

*et ómnia óssa méa pertérrita sunt*

y todos mis huesos se estremecieron.

(Job, 4, 13-14)

---

# SOBRE LA TRANSCRIPCIÓN DE LAS OBRAS

Acerca de nuestro trabajo de transcripción de las obras de López Capillas conviene asentar los siguientes puntos.

## 1. *INCIPIT*

Se incluye el *incipit* de cada obra para que los intérpretes tengan una idea de la escritura original, con sus claves, signos rítmicos y notación propia.

## 2. CLAVE DEL *TÉNOR*

Siguiendo la tradición de transcriptores como Mons. Higinio Anglés y otros, la parte del *ténor* se indica con una clave de do superpuesta a la clave de sol en lugar de la doble clave de sol o el 8 debajo de la clave que acostumbran otros transcriptores. Por supuesto, para leer las notas la que cuenta es la clave de sol.

## 3. LIGADURAS

Las ligaduras o grupos de dos o más notas, propias de la notación mensural, que juntas forman una sola figura como los neumas gregorianos de donde proceden, se indican con ligaduras rectilíneas.

## 4. ALTERACIONES

Las alteraciones que aparecen en los manuscritos se han puesto a la izquierda de las notas afectadas. Las que aparecen arriba de las notas entre corchetes [] son agregado del transcriptor, aplicadas según las reglas de la *semitonía subintellécta*. Las que aparecen arriba de las notas entre paréntesis () son sólo recordatorio de la entonación anterior.

## 5. TEXTOS LATINOS

Las palabras de los textos litúrgicos se presentan completas, sin las abreviaturas acostumbradas en los libros de coro, y además, con la ortografía y la distribución silábica propia del latín, especialmente del latín "eclesiástico" autorizado por el Vaticano.

En el comentario individual a las nueve obras de este volumen se ofrecen los textos latinos de cada una, con su traducción respectiva, para que los intérpretes, sin la interferencia de la escritura musical, identifiquen claramente las palabras de los textos individualmente y las pronuncien con limpieza entendiendo su significado, todo ello en favor de una mejor interpretación de cada obra.

## 6. PRONUNCIACIÓN DEL LATÍN

Para evitar errores o equívocos en la acentuación prosódica de las palabras latinas, siguiendo el sano y práctico ejemplo de las ediciones vaticanas, se han acentuado gráficamente todas las palabras que lo requieren según la prosodia del latín.

Al final de la introducción se dan algunas indicaciones sobre la pronunciación para los que no tengan experiencia en esta lengua. Esperamos que tanto los directores como los cantores sean suficientemente cuidadosos en este aspecto de la interpretación.

## 7. INTERPRETACIÓN

Se ha omitido toda indicación agógica o dinámica, primero porque en los libros de coro no se usaban tales signos, y después porque la interpretación de cada obra debe basarse en el conocimiento profundo y conciente del texto, de la estructura musical, del carácter de la obra, del estilo de la época, del entorno cultural en que actuó el compositor y de la finalidad para la que fue creada.

---

---

# INDICACIONES SOBRE LA PRONUNCIACIÓN DEL LATÍN

## I. PRONUNCIACIÓN ACTUAL DEL LATÍN ECLESIAÍSTICO

La pronunciación actual del latín eclesiástico se hace según la fonética italiana. Por tanto:

1. La *c* y la *g* suenan respectivamente:
  - 1.1. La *c* como *ch* castellana: sólo delante de *e*, *ae*, *oe*, *i* o *y*.  
Ejemplos: *incipit* = ínchipit  
*circa* = chírca  
*cedat* = chédát  
*coelum* = chélum  
*cynamomum* = chinamómum
  - 1.2. La doble *c* (*cc*): una suena fuerte (como *k*) y la otra como *che*.  
Ejemplos: *ecce* = ekche  
*accende* = akchénde
  - 1.3. La *g* como *y*: sólo delante de *e*, *ae*, *oe*, *i* o *y*.  
Ejemplos: *angelus* = ányelus  
*gigas* = yígas  
*Gervasius* = Yervásius  
*gymnasium* = yimnásium
  - 1.4. Ambas consonantes (*c* y *g*) suenan como en castellano delante de *a*, *o* y *u*: *cármina*, *cúius*, *gútta*, etc.
2. El grupo *gn* suena como la *ñ* castellana.  
Ejemplos: *agnus* = áñus  
*magnificat* = mañíficat  
*dignissimam* = diñísimam
3. El grupo *sc* suena:
  - 3.1. Como las *sh* inglesas: sólo delante de *e*, *ae*, *oe*, *i* o *y*.  
Ejemplos: *scissum* = shísum  
*suscipe* = súshipe  
*viscera* = víshera  
*scaena* = shéna
  - 3.2. Como en castellano: sólo delante de *a*, *o* y *u*.  
Ejemplos: *scabellum* = skabélum  
*sculptura* = skulptúra  
*esca* = éska  
*scopulus* = skópulus
4. La *h* entre dos *tes* se pronuncia como *k*. En los demás casos la *h* es muda como en castellano.  
Ejemplos: *mihī* = míki  
*nihil* = níkil
5. El grupo *ch* suena siempre fuerte, como *k*.  
Ejemplos: *chorus* = kórus  
*Christus* = Krístus  
*Pascha* = Páska  
*charitas* = káritas

*Nota:* El grupo *ch* debería sonar en realidad como *j*, ya que corresponde a la *χ* griega que equivale a la *χ* aspirada, o sea suavizada. Se debería decir entonces: *jórus* (y no *kórus*), *Jrístus* (y no *Krístus*), *járitas* (y no *káritas*), etc.

## II. OTRAS CARACTERÍSTICAS DE LA PRONUNCIACIÓN LATINA.

1. Los diptongos *ae* y *oe* se pronuncian siempre sólo como *e*.  
Ejemplos: *aeternus* = etérnus  
*galilaeus* = galiléus  
*coelum* = chélum  
*poenitebit* = penitébit  
*Mariae* = Maríe  
*beatae* = beáte
2. Cuando la *e* lleva diéresis (ë) suenan cada una de las vocales del grupo.  
Ejemplos: *Israël* = Isra-el  
*coëgi* = co-éyi
3. El grupo *ti* suena:
  - 3.1. Seguido de otra vocal: como *ts*.  
Ejemplos: *gratia* = grátsia  
*nuntius* = núntsius  
*consubstantialem* = consubstantsiálem  
*revelationem* = revelatsiónem  
*nationibus* = natsiónibus  
*tertiis* = tértsiis
  - 3.2. Seguido de otra vocal, y precedido por una *s*: como *t*.  
Ejemplos: *ostium* = ós-ti-um  
*angustiae* = an-gús-ti-e
4. El grupo *ph* suena siempre como *f*.  
Ejemplos: *propheta* = proféta  
*Philosophia* = Filosofía  
*sphaera* = sféra  
*phoenomenum* = fenómenum  
*sulphur* = súlfur
5. La *ll* es una *doble l* y así debe pronunciarse.  
Ejemplos: *illum* = íl-lum  
*stella* = stél-la  
*colloquium* = col-ló-cui-um  
*puella* = pu-él-la  

*Nota:* La *ll* sólo en castellano tiene sonido fricativo en palabras como llave, llevar, lluvia, llorar; ésto es resultado del romanceamiento del grupo *pl* en el latín vulgar medieval (*planus* = llano). Pero en todos los demás idiomas occidentales, incluyendo el latín, debe pronunciarse como *doble l*.
6. La *u* después de *ng* o *q* siempre debe sonar.  
Ejemplos: *sanguinis* = sánküinis  
*unguentum* = unqüéntum  
*usque* = úscue  
*quotidie* = cuotídie  
*reliquia* = re-lí-cui-a
7. La *x* es siempre una consonante doble que equivale a la combinación de *k* y *s*.
  - 7.1. La *x* suena como *k + s*.  
Ejemplos: *vexilla* = veksíl-la  
*exilium* = eksílium  
*iuxta* = iúksta  
*crucifixus* = cruchifíksus

7.2. Cuando la *x* va seguida de *c* suenan ambos fonemas (*k-sc*).

Ejemplos: *excita* = ékshita  
*excelsus* = ekshélsus  
*excelsior* = ekshélsior

Nota: La *x* en latín nunca tiene sonido de *j* como en español antiguo o náhuatl pronunciado con fonética española.

8. Los grupos de vocales *ia, ie, ii, io, iu, eae, ei, eo, eoe, eu, ua, ue, ui, uo, uu*, no deben ser tomados como diptongos, y por tanto nunca se pronunciarán fundiendo las vocales en una sola emisión de voz, sino por el contrario, separándolas.

Ejemplos: *gloria* = gló-ri-a (3 sílabas)  
*reaedificas* = re-e-dí-fi-cas  
*puerum* = pú-e-rum  
*perpetuus* = per-pé-tu-us  
*spiritui* = spi-rí-tu-i  
*defectui* = de-féc-tu-i  
*aries* = á-ri-es  
*conceptio* = con-chép-tsi-o  
*deprecationem* = de-pre-ca-tsi-ó-nem  
*genua* = yé-nu-a  
*cui* = cú-i  
*suorum* = su-ó-rum

Sólo el grupo *au* se pronuncia en una sola emisión de voz porque es diptongo: *au-xí-li-um, áu-di-o, au-di-é-bam*.

9. La *i* puede a veces ser semivocálica (o semiconsonántica) cuando se encuentra al principio de palabra seguida de otra vocal o entre dos vocales. (También puede aparecer con forma de *j*). En esos casos procúrese darle su sonido vocálico y no hacerla demasiado fricativa, como *ll* o *y*.

Ejemplos: *ianua* o *janua* = ia-nua (no llánua)  
*eius* o *ejus* = é-ius (no éllus)  
*maior* o *major* = má-ior (no máyor)  
*iuventus* o *juventus* = iu-véntus (no yuvéntus)

Sólo cuando la *i* se encuentra entre una consonante y otra vocal es necesario consonantizarla para que se perciba.

Ejemplos: *abiicio* o *abjicio* = abyíchio  
*iniuria* o *injuria* = inyúria

10. Procúrese hacer efectiva la doble sonoridad de las consonantes dobles.

Ejemplos: *tólle* = tól-le  
*hossana* = hos-sána  
*afflictionem* = af-flictsiónem  
*commemoratio* = com-memorátsio  
*attingens* = at-tínyens  
*connubium* = con-núbium

11. Téngase cuidado de pronunciar clara y distintamente las consonantes finales, especialmente la *m*, la *c* y la *t*.

Ejemplos: *quóniam*  
*populórum*  
*deserviunt*  
*nunc* (*c* fuerte siempre como *k*)  
*tunc*  
*sunt*

12. Cuando las palabras comiencen con *s* seguida de otra consonante téngase cuidado de no anteponerle una *e* al pronunciarlas.

Ejemplos: *spiritus* = s-píritus (no espíritus)  
*schola* = s-kóla (no eskóla)  
*sphaera* = s-féra (no esféra)  
*stagnum* = s-táñum (no estáñum)

13. Acentuación. En latín no se usa el acento gráfico ni existen las palabras agudas. Pero para facilitar la correcta pronunciación se ha acentuado cada una de las palabras que lo requieren, siguiendo el modelo de las ediciones vaticanas.

Ejemplos: Iésus (no Iesús)  
Dodecachórdon (no Dodecakordón)

---

OBRAS DE  
FRANCISCO LÓPEZ CAPILLAS  
VOLUMEN PRIMERO

*Passio, secūdū Mattheū.*

*M. Fran.<sup>co</sup> Lopez.  
Capillas.*



---

In Purificatióne Beátae Mariáe Vírginis  
LÚMEN AD REVELATIÓNEM



---

[In Nativitate Dómini]  
ET INCARNÁTUS EST

The image shows a page of musical notation, likely a score for a choir or instrumental ensemble. The notation is extremely faint and mostly illegible. It consists of approximately 16 horizontal staves, each with a five-line structure. The notes and symbols are barely visible against the light background of the paper. The overall appearance is that of a ghosted or very faded print of a musical score.

## II

### [In Nativitate Dómini] ET INCARNÁTUS EST

Superius  
Et in car na Et in - car - ná - - tus est de Spi - ri -

Altus  
Et incarna tus Et in - car - ná - - tus est de Spi - ri - tu

Tenor  
Et incarna tus Et in - car - ná - - tus est de Spi -

Bassus  
Et incarna tus est Et in - car - ná - - tus est de Spi - - ri - tu

- tu Sán - - cto ex Ma - - rí - - a Ví - - gi - -

Sán - - cto ex Ma - - rí - - a Ví - - gi - - ne,

- ri - tu Sán - - cto ex Ma - - rí - - a Ví - - gi - - ne,

Sán - - cto ex Ma - - rí - - a Ví - - - - gi - ne et

- ne, et hó - - mo fá - - ctus est. (#)

et hó - - - mo fá - - ctus est, fá - - ctus est

Vír - - - gi - ne et hó - mo fá - - ctus est, fá - - ctus est.

hó - - - - mo fá - - - ctus est, fá - - ctus est.

---

Sanctíssimae Eucharistíae Sacraméntum  
EGO ÉNIM ACCÉPI

A page of musical notation for the Sanctíssimae Eucharistíae Sacraméntum. The page features ten systems of musical staves, each containing a vocal line and a piano accompaniment line. The notation is extremely faint and difficult to read. The title "Sanctíssimae Eucharistíae Sacraméntum" and the text "EGO ÉNIM ACCÉPI" are printed at the top of the page.

# III

## Sanctíssimae Eucharistíae Sacraméntum EGO ÉNIM ACCÉPI

Superius  
E go E - - - go é - - - nim ac - cé - - - pi, [ # ]

Altus I  
E go E - - - go é - nim ac - cé - -

Altus II  
Ego E - - go é - nim ac - cé - pi a

Tenor  
E go E - - - go é - - nim ac - cé - - - pi a Dó - - - mi - - -

Bassus I  
E go E -

Bassus II  
E go E - - - go é - - nim ac - cé - - pi a Dó - mi - - no, é - - -

é - - - go é - - - nim ac - cé - - - - pi, é - go é - nim ac -

- pi - - - a Dó - - - mi - - - no, a Dó - - - - -

Dó - mi - no, - - - a Dó - - - - - mi - no, a Dó - - - -

- - - no, - - - a Dó - mi - - no, - - - a Dó - - - mi - no, a Dó - - - -

- - go é - - - nim ac - cé - - - pi, - - - cé - - - pi a Dó - - - -

- - go é - - - nim ac - cé - - - pi, - - - cé - - - pi a Dó - - - -

- ce - - - - pi quod - et trá - - di-di vó - - - - bis -  
 - mi - - - - no quod - et trá - di-di vó - - - - bis,  
 - - - - mi - - - no - quod - et trá - di-di vó - bis, quod et  
 - - - - mi - - - no - quod - et trá - di-di  
 - mi - - - - no quod - et tra - di-di vó - - - - bis,  
 - - - - mi - - - no - quod - et trá - di-di  
 quod et trá - - di-di vó - - bis, quod et trá - di-di vó - - -  
 quod et trá - - di-di vó - - bis, quod et trá - di-di vó - - -  
 trá - di-di vó - - - bis, - quod et trá - - di-di vó - - - -  
 vó - - bis, trá - di-di vó - - bis, quod et trá - di-di vó - - - -  
 quod et trá - - di-di vó - - bis, quod et trá - di-di vó - - - -  
 vó - - bis, trá - - di-di vó - - bis, quod et trá - - di-di vó - - - -

1) Sic en el ms.  
 2) Re en el ms.  
 3) Semibreve en el ms.

- bis: ————— quó- - - ni- - am Dó- - mi-nus — Jé- -

- bis: ————— quó- - - ni- - am Dó- - mi-nus Jé- - -

1) - bis: ————— quó- - - ni- - am Dó- - -mi-nus Jé - sus,

- bis: ————— quó- - - -ni- - am Dó- - -mi-nus Jé - sus,

- bis: ————— quó- - - ni- - am Dó- - -mi-nus Jé- - -

- bis: ————— quód - - - ni- - am Dó- - -mi-nus Jé - sus,

- sus in — qua nóct-e-tre-de-bá - tur, in qua nóct-e tra-de-bá - tur in qua nóct-e

sus in — qua nóct-e trade-bá - tur, in qua nóct-e tra-de-bá - tur, in qua nóct-e

in qua — nóct-e trade-bá - tur, in qua nóct-e trade - bá - tur, in qua, in qua nóct-e

in qua — nóct-e trade-bá - tur, in qua nóct-e trade - bá - tur, in qua, in qua nóct-e

- sus in qua — nóct-e trade-bá - tur, in qua nóct-e trade-bá - tur, in qua nóct-e

in qua — nóct-e trade bá - tur, in qua nóct-e trade - bá - tur, in qua, in qua nóct-e

1) Falta este silencio en el ms.

tra-de-bá - tur, ————— ac - cé - pit pá - nem et grá - ti - as ————— á - gens, —————

tra-de-bá - tur, ————— ac -

tra-de-bá - tur, ————— ac - cé - pit ————— pá - nem et grá - ti - as ————— á gens, grá - ti - as á - gens, —————

tra-de-bá - tur, ————— ac - cé - pit pá - nem —————

tra-de-bá - tur, ————— ac -

tra-de-bá - tur, ————— ac - cé - pit pá - nem et grá - ti - as, á - - - - - gens —————

ac - cé - pit pá - nem et grá - ti - as ————— á - - - - - gens —————

- ce - pit pá - nem et grá - ti - as, grá - ti - as á - - - gens, et grá - ti - as á - gens, á - gens —————

et grá - ti - as á - gens —————

et grá - ti - as á - gens —————

- cé - pit pá - nem et grá - ti - as, grá - ti - as á - - - - - gens —————

et grá - ti - as á - - - - - gens —————

fré - - git, fré - - git et dí - - xit, fré - git et dí - - xit: ———

fré - - git, fré - - git et dí - - xit, fré - git et dí - - xit: ———

fré - - git, fré - - git et dí - - xit, fré - git et dí - - xit: ———

fré - - git, fré - - git et dí - - xit, fré - git et dí - - xit: ———

fré - - git, fré - - git et dí - - xit, fré - git et dí - - xit: ———

fré - - git, fré - - git et dí - - xit, fré - git et dí - - xit: ———

Ac - cí - pi - - te, ——— ac - cí - pi - - te, ac - cí - pi - - te et man-du-cá - -

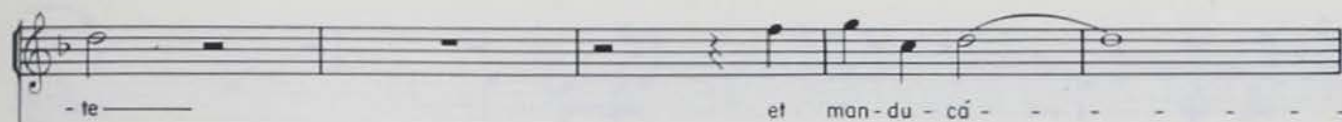
Ac - cí - pi - - te ——— ac - cí - pi - - te, ac - cí - pi - - te et man-du-cá - -

Ac - cí - pi - - te, ——— ac - cí - pi - - te ———

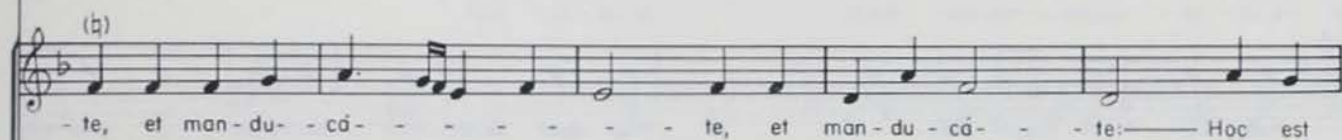
Ac - cí - pi - - te, ——— ac - cí - pi - - te ——— et ———

Ac - cí - pi - - te, ——— ac - cí - pi - - te, ac - cí - pi - - te et man-du-cá - -

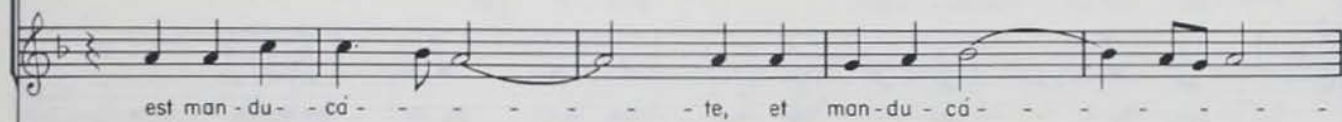
Ac - cí - pi - - te ——— ac - cí - pi - - te et man-du-cá - -



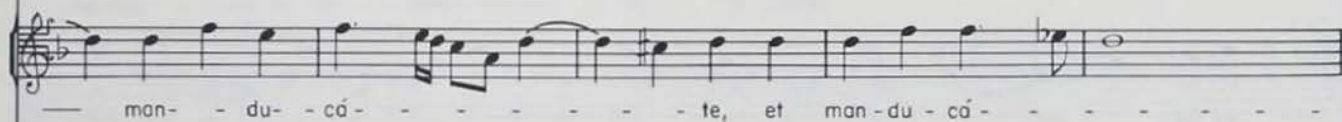
- te et man-du - cá -



(b) - te, et man-du - cá - te, et man-du - cá - te: Hoc est



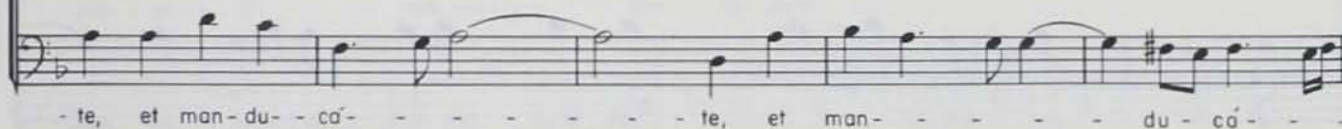
est man-du - cá - te, et man-du - cá -



mon - du - cá - te, et man-du - cá -



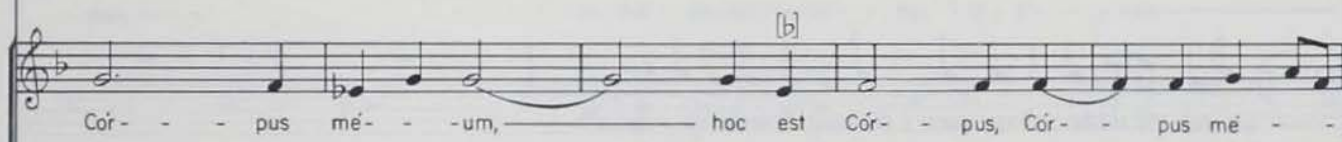
- te et man-du - cá -



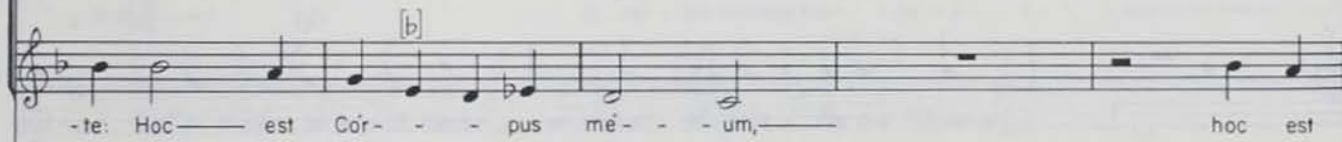
- te, et man-du - cá -



te: Hoc est Cór - pus mé - um, hoc est Cór - pus mé -



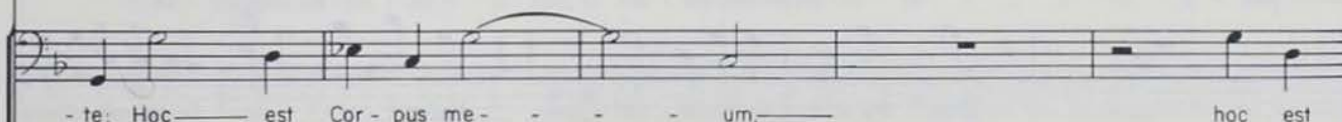
Cór - pus mé - um, hoc est Cór - pus, Cór - pus mé -



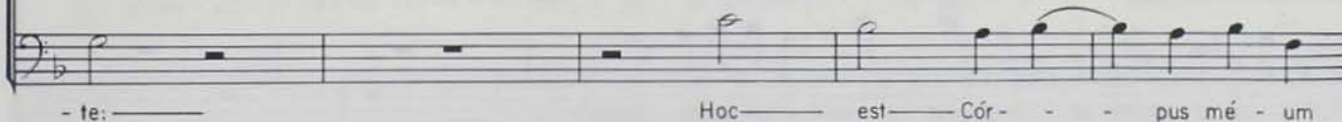
- te: Hoc est Cór - pus mé - um, hoc est



- te: Hoc est Cór - pus, Cór - pus mé - um, hoc -



- te: Hoc est Cór - pus me - um, hoc est



- te: Hoc est Cór - pus mé - um

- um, Cór - - - pus mé - - - - - um quod -

- um, Cór - - - pus mé - - - - - um quod pro vó - - bis tra-dé - - tur, quod -

Cor - pus, Cor - - - pus me - - - um quod pro vo - - bis tra-de - - tur,

est Cór - - - pus me - - - - - um quod -

Cór - pus mé - - - - - um quod pro vó - - bis tra-dé - - tur,

Cór - - - - pus mé - - - - - um quod pro vó - - bis tra-dé - - tur, quod -

(#) (b) (b)

- pro vó - bis tra-de - - tur, quod pro-vó - - bis tra-de - tur: -

- pro vó - bis tra-de - - tur, quod pro-vó - - bis tra-de - tur: -

quod pro vó - - bis tra-de - tur: - Hoc fá - - ci - te in mé - - am com-

(#) (b)

- pro vó - bis tra-dé - - tur, quod pro vó - - bis tra-dé - - tur: - Hoc fá - ci - - te in mé - am comme-

quod pro vó - - bis tra-dé - tur: - Hoc fá - ci - - te in mé - am comme-

(#)

- pro vó - bis tra-dé - - tur, quod pro vó - - bis tra-dé - tur: -





---

In Solemnitate Sanctissimi Corporis Christi  
TANTUM ERGO

# IV

## In Solemnitate Sanctissimi Corporis Christi TANTUM ERGO

Superius I C.F. 1)

Tan tum Tán- - - tum— ér- - - go—

Superius II

Tan tum Tán- - - tum— ér-go sa - cra-mén- - - tum,tán- - tum

Altus I

Tan tum Tan-tum ér- - - go, tán- - tum— ér-go sa - - cra-mén- - -

Altus II

Tan tu Tán- - - tum ér-go sa-cra— mén - - - tum—ve - ne-ré - -

Tenor

Tan tum Tán-tum ér- - go— sa-cra-mén- - - -tum,sa - - cra-mén- - - -

Bassus

Tan tum Tan-tum ér- - - go sa-cra-mén - -

sa- - - cra- - - mén- - - - tum, sa- - - cra- - - mén- - - - -

ér-go sa - cra - mén- - tum, — tán - - - - tum, — tán - tum er -

- - - - - tum, — tán - - - tum ér- - - go sa-cra - - - mén- - tum—

mur — cér - - - nu - - i, — tán - - - tum ér- - - - - go

- tum,tán- - tum ér-go — sa - cra mén- - - tum,tán- - tum ér- - - go sa-cra - - -

- tum, tán-tum ér-go sa- - - cra - mén- tum, sa- - - cra - mén- - - - -

1) La parte del Superius I corresponde al Tantum ergo "more hispano"

-tum, ve- - ne- - ré- - mur - cér- - nu- - i -

- go - sa - cra mén- - tum - ve- - ne- ré- mur - cér- nu- - i, ve- ne- ré- mur - cér- nu- i. -

sa - cra - - - mén- - tum - ve - ne- re- - - mur cer- - nu- i. -

sa - cra - - mén- tum ve- ne ré - mur cér- nu- i, - cér- - - nu- - i. -

- men- - tum - ve- ne- ré- - mur - cér- - nu- - - i, cér- - - nu- - i. Et an- tí- qu- um,

- tum, - sa- cramé- tum tum - ve- - ne- ré- - mur - cér- - - - nu- - i Et an- tí- quum

Et - an- tí- - quum<sup>1)</sup> do- - - cu- - mén- - - -

Et - an- tí- - qu- um, et - an- tí- - qu- - - um do- - - cumén- tum no-

Et - an- tí- quum<sup>1)</sup> do- cu- mén- - - - -

Et an- tí- quum do- cu- - - - mén- - - - -

do- - - cu- - mén- - - tum, et - an- tí- - qu- um do- - - cu- - - mén- - - - -

do- cu- mén- - - - tum, do- cu- - - mén- - - - -

1) Sic

IV

- tum no-vo cé-dat rí-tu-i, no-vo cé-dat rí-tu-i, no-vo rí-tu-tum no-vo cé-dat rí-tu-i, rí-tu-tum no-vo cé-dat rí-tu-i, no-vo cé-dat rí-tu-tum no-vo cé-dat rí-tu-i, no-vo cé-dat rí-tu-tum no-vo cé-dat rí-tu-i.

praé-stet fí-des sup-ple-tu-i, praé-tet, praé-stet, praé-stet praé-stet, praé-stet fí-des, praé-vo rí-tu-i; praé-stet fí-des, praé-stet fí-des, praé-stet fí-des.

1) Re en el ms.





---

De Beata María Vírgine  
AUFER A NÓBIS

A large, faint rectangular area containing ghosted musical notation, including staves and notes, which is mostly illegible due to fading. The notation appears to be a multi-measure rest or a series of notes that have faded significantly. The ghosting is most visible in the upper and lower portions of the page, framing the central title.

De Beata María Vírgine  
**AUFER A NÓBIS**

Superius  
 Au fer      Aú - fer a nó - - - - bis, a nó - - - -

Altus  
 Au fer      Aú - - - fer a nó - - - - - bis i - - ni - qui - tá - - -

Tenor  
 Au fer      Aú - fer a nó - - - - -

Bassus  
 Au fer      Aú - - - fer a nó - - - - -

- bis i - ni - qui - - tá - tes - - - - - nó - - - - - - stras, i -

- - tes nó - - - - - stras, - - - - - i -

- bis - - - i - ni - qui - tá - - - - - tes - - - - - stras,

- bis i - ni - qui - tá - - - tes - - - - - stras, i - -

- ni - qui - tá - - - tes nó - - - - - stras - - - - - ut dí - - -

- ni - qui - tá - - - tes - - - nó - - - - - stras - - - - - ut dí - -

i - - ni - qui - - tá - tes nó - - - - - stras - - - - - ut dí - -

- ni qui - tá - - - tes nó - - - stras, - - - stras - - - ut dí - -

- gni ca-ná-mus tí- - bi, ca-ná-mus tí- - bi, gló-ri - ae mé- - los, gló-ri - ae mé- -

- gni ca-ná-mus tí- - bi, ca-ná-mus tí- - bi, gló-ri - ae mé- - los, gló-ri - ae mé- -

- gni ca-ná-mus tí- - bi, ca-ná-mus tí- - bi, gló-ri - ae mé- - los, gló-ri - ae mé- -

- gni ca-ná-mus tí- - bi, ca-ná-mus tí- - bi, gló-ri - ae mé- - los, gló-ri - ae mé- -

los, gló-ri - ae mé- - los, ca-ná-mus tí- - bi, quí- - bus in-dí- -

los, gló-ri - ae mé- - los, ca-ná-mus tí- - bi, tí- - bi, quí- - bus in-dí- - gni - óm-ni -

los, gló-ri - ae mé- - los, ca-ná-mus tí- - bi, quí- - bus in-dí- - gni óm -

los, gló-ri - ae mé- - los, ca-ná-mus tí- - bi, tí- - bi

- gni óm-ni láu- - de, láu- - de, óm- - ni láu- - de

láu- - de, óm- - ni, óm- - ni láu- - de, óm- - ni láu- - de

ni láu- - de, óm- - ni láu- - de, óm- - ni láu- - de, óm -

quí- - bus in - dí- - gni óm - ni láu- - de, óm -

láu - - - - - de - - - - - di - - gnís - - si - mam col - lau - dá - -

óm - - ni láu - - - - - de - - - - - di - - gnís - - si - mam col - lau - dá - -

ni láu - - de, óm - - ni láu - - de - - - - - di - - gnís - - si - mam col - lau - dá - -

ni láu - - de, óm - - ni láu - - de - - - - - di - - gnís - - si - mam col - lau - dá - -

- mus, - lau - dá - - mus, - di - - gnís - si - mam col - lau - dá - - mus, - - - - - lau - dá - - mus - - - - - di - gnís - si -

- mus, lau - dá - - mus - - - - - di - - gnís - si - mam col - lau - dá - - mus, lau - dá - - mus, lau - dá - - mus, - - - - - di - gnís - si -

- mus, - lau dá - - mus, di - - gnís - si - mam col - lau - dá - - mus, - - - - - lau dá - - mus, - - - - - di - gnís - si -

- mus, lau dá - - mus, - - - - - di - - gnís - si - mam col - lau - dá - - mus, lau - dá - - mus, lau dá - - mus, - - - - - dignís - si -

- mam col - lau - dá - - mus, col - - lau - dá - - mus, di - - gnís - si - mam col - lau - dá - - mus, lau dá - - mus, lau - dá - - mus. - - - - -

- mam col - lau - dá - - mus, col - - lau - dá - - mus, di - - gnís - si - mam col - lau - dá - - - - - mus. - - - - -

- mam col - lau - dá - - mus, col - - lau - dá - - mus, di - - gnís - si - mam col - lau - dá - - mus, lau dá - - - - - mus. - - - - -

- mam col - lau - dá - - mus, col - - lau - dá - - mus, di - - gnís - si - mam col - lau - dá - - mus, lau dá - - mus, lau - dá - - mus. - - - - -

---

In Nativitate Beatae Mariae Virginis  
CUM IUCUNDITATE

# VI

## In Nativitate Beatae Mariae Virginis CUM IUCUNDITATE

Superius  
Cum iu Cum iu - cun - di - tá - - - te, cum iu - - -

Altus  
Cum iu Cum iu - cun - di - -

Tenor  
Cum iu Cum iu - cun - di - tá - - - - - te, cum iu -

Bassus  
Cum iu Cum iu - cun - di - tá - -

cun - di - tá - - - - - te, cum iu -

- tá - - - te, cum iu - cun - di - tá - - - -

cun - di - tá - - - - - te, cum iu - - - - cun - di - tá - - - -

te, cum iu - cun - di - tá - - - -

- cum - di - tá - - - - - te Na - ti - vi - tá - - - -

- - - - - te, Na - ti - vi - tá - - - - - tem, Na - ti - - -

- - - - - te Na - ti - vi - tá - - - - tem Be -

- - - - - te Na - ti - vi - tá - - - - tem

tem Be - á - - - - - tae Ma - rí - - - - - ae ce - - - - -  
 vi - tá - tem Be - - á - - - - - tae Ma - - rí - - - - - ae ce - - le - bré - - - - -  
 á - - - - - tae Ma - - rí - - - - - ae ce - - le - bré - - mus, ce - - le - - bré - - - mus, ce - -  
 Be - -

bré - - - mus, Be - - á - - - - tae Ma - - rí - - - - - ae ce - - le - - bré - - - mus - - - - -  
 - - - - - mus, Be - - á - - - - - tae Ma - - - - - rí - - - - - ae  
 le - bré - mus, ce - - le - bré - - - - - mus, Be - - á - tae Ma - - - - - rí - - - - - ae  
 á - - - - tae Ma - - rí - - - - - ae ce - - - - - le - bré - - - mus, ce -

ce - - le bré - mus, ce - - le - bré - mus, ce - - le - bré - - - mus, ce - - le - bré - - - - -  
 ce - - le - bré - mus, ce - - le - bré - - mus, ce - - le - - - - - bré - - - - -  
 ce - - le - bré - mus, ce - - le - bré - mus, ce - - - - - le - bré - - - mus, - - - - -  
 - - - - - le - bré - mus, ce - - - - - le - - - - - bré - - - - -

(H)

- mus, ut íp- - sa pro nó- - - - - bis in- - ter- cé- - dat ad— Dó- - mi -  
 - mus, ut íp- - sa pro- nó- - - bis, ————— ut íp- - - sa pro nó- - - - -  
 ut íp- - - sa pro nó- - - - - - bis in- - - ter- cé- - - - - -  
 mus ut íp- - - sa pro nó- - - bis in- - - ter- cé- - - dat— ad Dó- - - mi - -

[#] [b]

- num— Jé- sum— Chrís- - - - - tum, — Jé- - sum Chrís- tum, Jé- - sum Chrís- - tum Jé -  
 - bis in- - ter- cé- - - - - - dat ad— Do- mi- - - num, — Jé- - - sum Chrís- -  
 - dat ad Dó- - - mi- - - num — Jé- - - sum Chrís- - tum, Jé- - - sum Chrís- - tum, Jé- -  
 - num— Jé- sum Chrís- - - - - - tum, — Jé- - sum Chrís- - tum, Jé- -

- - sum Chrís- - tum, Jé- - sum Chrís- - - - - tum, Jé- - sum— Chrís- - - - - tum.—  
 - - tum, Jé- - - - - sum Chrís- - - tum, — Jé- - - sum Chrís- - - - - tum.—  
 - - sum Chrís- - tum — Jé- - sum Chrís- - tum, Jé- - sum Chrís- - - - - tum.—  
 - - sum Chrís- - tum, — Jé- sum Chrís- - - - - tum, Jé- - sum Chrís- - - - - tum.—

---

Hymnus de Beata María Vírgine  
**CÚI LÚNA, SOL ET ÓMNIA**

This section contains a large, faint rectangular area that appears to be a ghosted or very faded version of a musical score. It includes several staves of music and corresponding lines of text, but the details are completely illegible due to the low contrast and fading of the ink.

# VII

## Hymnus de Beata María Vírgine CÚI LÚNA, SOL ET ÓMNIA

1) <sup>(3)</sup>  
<sup>(2)</sup>  
 Superius  
 Cú i lu na

Altus  
 Cu i lu na  
 Cú - - - i lú - na, sol et ó - - - mni - a,

Tenor  
 Cui lú na  
 Cú - - - i lú - na, sol et ó - - - mni

Bassus  
 Cu i lu na  
 Cú - - - i lú - na, sol et

Cú - - - i lú - na, sol et ó - - mni - a, et ó - - - mni - a,

cú - - - i lú - na sol et ó - - mni - - a, et ó - - - mni - - a

- a, cú - i lú - - - na, sol, et ómni - - a, cú - - - i

ó - - - mni - - a, et ó - - - mni - - - a,

et ó - - mni - - a — cú - - i lú - na, sol et ómni - - a, et ó -

cú - - i — lú - - - na sol et ó - - - mni a, — cú - - i lú - - na, cú -

lú - na, sol et ó - - - mni - - a, — cú - - i lú - na, sol, — lú - -

cú - - i lú - na, sol et ó - - - mni - - a, et ó - - - mni - a,

1) Véase la Introducción

- mni - a, ó - - - mni - - a, et ó - - - mni - - a

i lú - na sol et ó - mni - - a, ó - - - mni - - a

- - - na, sol et ó - - - mni - - a, ó - - mni - - a

cú - - i lú - na, sol et ó - - - mni - - a

de - sér - vi - - unt per - - - - - ra, per - - - - - ra,

de - sér - vi - - unt per - - - - - ra, per - - - - - ra,

de - sér - vi - - unt - - - - - ra, - - - - - ra

de - sér - vi - - unt per - - - - - ra, per - - - - - ra

- ra, per - - - - - ra, per - - - - - ra,

per - - - - - ra, per - - - - - ra,

per - - - - - ra, per - - - - - ra,

- ra, per - - - - - ra,



- grá - ti - a, gé - stant pu - él - lae vis - ce - ra, gé - stant pu -

- grá - ti - a, gé - stant pu - él - lae vis - ce - ra, gé - stant pu - él - lae vis - ce - ra, pu - él - lae vis - ce -

gé - stant pu - él - lae vis - ce - ra, gé - stant pu - él - lae vis - ce - ra,

- ti - a, gé - stant pu - él - lae vis - ce - ra, gé - stant pu -

- él - lae vis - ce - ra, gé - stant pu - él - lae vis - ce - ra, gé - stant pu - él - lae vis - ce - ra, gé -

- ra, pu - él - lae vis - ce - ra, pu - él - lae vis - ce - ra, gé - stant pu - él - lae vis - ce - ra, gé -

(b)  
gé - stant pu - él - lae vis - ce - ra, gé - stant pu - él - lae vis - ce - ra, gé -

- él - lae vis - ce - ra, gé - stant pu - él - lae vis - ce - ra, gé -

- stant pu - él - lae vis - ce - ra.

- stant pu - él - lae vis - ce - ra.

- stant pu - él - lae vis - ce - ra.

- stant pu - él - lae vis - ce - ra.



---

In féstis Apostolorum  
QUICÚMQUE VOLÚERIT

# VIII

## In féstis Apostolorum QUICÚMQUE VOLÚERIT

Superius  
Qui cum que

Altus  
Qui cum que

Tenor  
Qui cum que

Bassus  
Qui cum que

1) Si per notas usque ad tempora cantáveris, non pernoctáveris

Qui - - - - - cum - - - - -

- ter vos, in-ter vos má-ior fí- e - ri, qui - cum-que vo - lú-e-rit in- - ter - - - -

in - ter vos má - ior fí - - - e - - ri, qui - cum-que vo - lú - e - -

- cum-que vo - lú - e - - - rit - - - in - - - ter vos má - ior fí - - - e - - -

- que vo - - - - - lú - - - - - e - - -

- vos in - - - - - ter - vos má - - - - ior fí - - -

- rit, in - ter - vos má - ior fí - e - ri sit vé - ster mi - ní -

- ri, in - - - ter vos má - ior fí - - - e - - - ri, sit vé - - - ster mi - ní - - -

1) Véase la Introducción

rit

- e - - - - ri - - - - sit vé - ster - - mi - ní - ster,

- - - - - ster, sit vé - ster mi - - - ní - - - ster, - - - - sit

- - - - - ster, - - - - sit vé - ster mi - - - ní - - - ster,

in - - - - -

sit vé - ster mi - ní - - - - ster, (♯)

vé - ster mi - ní - - - - ster, mi - - - ní - - - - ster, qui - - - cūm que vo - - - lú - -

sit vé - - - ster mi - - - ní - - - ster, qui - - - cūm - - - que vo - - - lú - -

- ter - - - - vos - - - - má - - - - ior - - - -

sit - - - - vé - ster mi - - - ní - - - ster, qui - - -

- - - - e - - - rit - - - in - - - ter vos - - - má - - - ior fí - e - ri, sit - - -

- - - - e - - - rit - - - in - - - ter - - - vos má - - - - ior



---

Pro Defunctis  
IN HORRÓRE VISIONIS NOCTÚRNAE



1)

vi - si - ó - nis - no - ctúr - nae, no - ctúr - nae, in - hor - ró -  
 - re vi - si - ó - nis no - ctúr - nae, no - ctúr - nae, no - ctúr -  
 in - hor - ró - re vi - si -  
 hor - ró - re vi - si - ó - nis no - ctúr - nae, in -  
 - si - ó - nis, in - hor - ró - re vi - si - ó -  
 - ctúr - nae, in - hor - ró - re vi - si - ó -

2) (b b b)

- re - vi - si - ó - nis, in - hor - ró -  
 - nae, no - ctúr - nae, hor - ró - re vi - si -  
 - ó - nis, in - hor - ró - re, in - hor - ró - re vi - si -  
 hor - ró - re, in - hor - ró - re vi -  
 - nis no - ctúr - nae, in - hor - ró - re vi -  
 - nis no - ctúr - nae, in - hor - ró - re vi - si -

1) En el ms. es un Do# que disuena con el Do $\flat$  del Alto I

2) Véase la Introducción

re vi - si - ó - nis, in - hor - ró - re - vi - si - ó -

- ó - nis no - ctúr - nae, in - hor - ró - re - vi - si - ó - nis -

- ó - nis no - ctúr - nae, in - hor - ró - re - vi - si - ó -

si - ó - nis no - ctúr - nae, in - hor - ró - re - vi - si - ó -

[b] - si - ó - nis, in - hor - ró - re - vi - si - ó -

[b] - ó - nis no - ctúr - nae, in - hor - ró - re - vi - si - ó -

- nis, vi - si - ó - nis - no - ctúr - nae,

vi - si - ó - nis - noc - ctúr - nae, quón -

- nis, vi - si - ó - nis, vi - si - ó - nis no - ctúr - nae,

[# b] - nis no - ctúr - nae, quón -

(b) - nis no - ctúr - nae, no - ctúr - nae, quón -

[#] - nis no - ctúr - nae,

quán - - - do só - - - let só - por - - - oc - - cu -

- - do só - let - - - só - por - - - occu pá - re hó - mi - nes, oc - - - cu - pá - - -

quá - - - do só - let só - - - por oc - - - cu - pá - - -

- - do só - let só - - - por oc - - - cu - pá - re hó - mi - nes, oc - - - cu - pá - - -

- - do só - let só - - - por oc - - - cu - pá - re hó - mi - nes, oc - - - cu - pá - - -

quán - - - do só - let só - - - por oc - - - cu - pá - - -

- pá - - re ho - mi - - nes, - - - oc - cu - pá - re hó - mi - nes, hó - - - mi - nes - - -

- re - - - hó - - - mi - - nes, 1) 2) oc - cu - pá - re hó - mi - nes, hó - - - mi - nes - - -

- - re hó - - - mi - nes, - - - oc cu pá - re hó - - mi - nes, hó - - - mi - nes - - -

- re - - - hó - - - mi - - nes, - - - oc - cu - pá - re hó - - mi - nes, hó - - - mi - nes - - -

- re - - - hó - - - mi - nes, - - - oc - cu - pá - re hó - - mi - nes, hó - - - mi - nes - - -

- re - - - hó - - - mi - nes, - - - oc - cu - pá - re hó - - mi - nes, hó - - - mi - nes - - -

1) Falta esta nota en el ms. y el Si es semibreve  
 2) Do en el ms.

et tré- - - mor, et tré- - - mor, et tré- mor-

me, et tré- - - mor, et tré- - - mor, et tré- - - mor, et tré- - - -

- - - mor, et tré- - - mor, et tré- - - mor, et tré- - - mor, et

pá- - - vor et tre- mor et tré- - mor, et

pá- - - vor té- nu - it me et

et tré- - - mor, et tré- - - mor, et tré- - - mor, et

et tré- - - mor, et óm- - - ni - a ós- sa - mé- - - a

- - - mor, et óm- - -

tré- - - mor et óm- - - ni - a ós- sa - - mé

tré- - - mor,

tré- - - mor

tré- - - mor, et óm- - - ni - a ós- sa - mé- - - a

pá - - - vor té - - - nu - - it  
 pá - - - vor té - - - nu - - it me,  
 pá - - - vor té - - - nu - - it me, et tré - - -  
 pá - - - vor té - - - nu - it  
 pá - - - vor té - nu - it  
 pá - - vor té - nu - it me et tré - - - mor

me, pá - - - vor té - - - nu - - it me  
 pá - - - vor té - - - nu - - it me pá - - - vor té - nu - it  
 - mor et tré - - -  
 me et tré - - - mor, pá - - vor pá - vor té - - - nu - it me  
 me et tré - - - mor, et tré - - mor  
 pá - - - vor té - - - nu - it me

per - tēr - - - ri - ta sunt, et óm - ni - a ós - sa mé - - -

ni - a ós - sa mé - - a per - tēr - - - ri - - - ta sunt, per - tēr - ri - -

- a per - tēr - - ri - ta sunt per - tēr - - ri - ta sunt

et óm - ni - a ós - sa mé - - - a per - - - tēr - ri - ta

et óm - - - ni - a ós - sa mé - - - a per - tēr - - ri - ta

per - - tēr - ri - - ta sunt

a per - tēr - ri - ta sunt per - tēr - - - ri - ta sunt,

- - - - ta sunt per - tēr - - - ri - ta sunt, et

et óm - - - ni - a ós - sa mé - - - a, et óm - ni - - -

sunt, et óm - ni - a ós - sa mé - a, ós - sa mé - a per - - -

sunt, et óm - ni - a ós - sa mé - a, ós - sa mé - - - a per - -

et óm - ni - a ós - sa mé - - - a per - tēr - - - ri - ta sunt,

et óm- - - ni - a ós - sa me - - -

óm - - ni - a ós - sa me - - - a, et óm - ni - a ós - - - sa me - - -

- - - a ós - - - sa, et óm - - ni - a ós - - sa, et óm - ni - a

- tér - - ri - ta sunt, et óm - ni - a ós - sa me - - - a

- ter - ri - ta sunt, per - tér - - ri - ta sunt, per - tér - ri - ta sunt

et óm - - ni - a ós - sa me - - -

- a per - tér - - - ri - - - ta sunt.

- a per - - - tér - - - ri - - - ta sunt.

ós - sa me - - - a per - - - tér - ri - - - ta sunt.

ós - sa me - - - a per - tér - ri - - ta sunt.

per - tér - - - ri - - - ta sunt.

- a per - tér - - - ri - - - ta sunt.



---

A P É N D I C E

Hymnus de Beata María Vírgine  
CÚI LÚNA, SOL ET ÓMNIA

# VIIa.

## Hymnus de Beata María Vírgine CÚ LÚNA, SOL ET ÓMNIA (Versión según el manuscrito original)

Superius

Cu i Lu na

Altus

Cu i Lu na Cú - - - i Lú - na, Sol et óm - - - ni - a,

Tenor

Cu i Lu na Cú - - - i Lú - na, Sol et óm - - - ni

Bassus

Cu i Lu na Cú - - - i Lú - na, Sol et

Cú - - - i Lú - na, Sol et óm - - - i - a, et óm - - - ni - a,

Cú - - - i Lú - na, Sol et óm - - - ni - - - a, et óm - - - ni - - - a,

- a, et óm - - - ni - - - a, óm - - - ni - - - a, Cú - - - i

óm - - - ni - - - a, et óm - - - ni - - - a

et óm - - ni - - a, Cú - - - i Lu - na, Sol et

Cú - - - i Lú - - - na Sol et óm - - - ni - - a, ú - -

Lú - na, Sol et óm - - - ni - - a, Cú - - - i

Cú - - - i Lú - na, Sol et óm - - - ni - - a, et

1) Véase la Introducción

óm-ni - - a, et óm- - - ni - - a, óm- - - ni - - a, et óm- - - ni - -  
 - - i - Lú- - - na, Cú- - - i - - Lú- na, Sol et óm-ni - - a, óm-  
 Lú - na, Sol, Lú- - - - - na, Sol et óm- - - - - ni - -  
 óm- - - - - ni - a, Cú- - - - i Lú - na, Sol et

a de - sér - vi - - unt per - - - - ra, per - - - -  
 - a - - - ni - - - a de - sér - vi - - unt per - - - - ra, per - - - - ra,  
 - a, óm- - - ni - - a de - sér - vi - - unt - - - - ra, óm- - - ni - - a de - sér - vi - - unt - - - - ra, óm- - - ni - - a de - sér - vi - - unt per - - - - ra, per - - - - ra,  
 óm- - - - - ni - - a de - sér - vi - - unt per - - - - ra, per - - - - ra,

tém-po - - - ra, per - - - - ra, per - - - - ra, per - - - - ra,  
 per - - - - ra, per - - - - ra, per - - - - ra,  
 - po - - ra, per - - - - ra, per - - - - ra, per - - - - ra,  
 tém-po - - - ra, per - - - - ra, per - - - - ra,

per- - fús - sa - coé - - li grá - ti - - a, per- - fús - sa - coé - li -

per- - fús - sa - coé - - li grá - - - - ti - - - a, grá - - - -

per- - fús - sa - coé - - li grá - - - - ti - a, per- - fús - sa - coé - - -

per- - fús - sa coé - - li grá - ti - - a, grá - - - ti - -

grá - - - ti - - - a, per - fús - sa coé - li grá - - - - ti - a, grá - -

- ti - - - a, per - fús - sa coé - li grá - - - ti - a,

- - - li - grá - - - - ti - a, per - fús - sa coé - li - li, per - -

- a, per - fús - sa coé - li grá - - - ti - - - - a,

- ti - - - - a, per - fús - sa coé - li -

grá - - - ti - - - a, per - fús - sa coé - - - li, per - fús - sa

- fús - sa coé - li - grá - - - ti - a, coé - - - li - grá - ti - a,

per - fús - sa coé - li grá - - - ti - - -

(b)

grá - - ti - - a, gé - - stant pu - - el-lae ví-sce - - ra, gé - - stant pu - -

grá - - ti - - a gé - - stant pu - - el-lae ví-s-ce-ra, gé - - stant pu - - el-lae ví-s-ce - - ra, pu - - el-lae ví-s - - ce - -

gé - - stant pu - - el-lae ví-sce - - ra, gé - - stant pu - - el-lae ví-sce - - ra,

- - - a, gé - - stant pu - - el-lae ví-sce - - ra, gé - - stant pu - -

- el-lae ví-sce - - ra, gé - - stant pu - - el-lae ví-sce - - ra, gé - - stant pu - - el-lae ví-sce - - ra, gé - -

- ra, pu - - el-lae ví-s - - ce - - ra, pu - - el-lae ví-sce - - ra, gé - - stant pu - - el-lae ví-sce - - ra, gé - -

(b)

ge - - stant pu - - el-lae ví-sce - - ra, gé - - stant pu - - el-lae ví-sce - - ra, gé - -

- el-lae ví-sce - - ra, gé - - stant pu - - el-lae ví-sce - - ra, gé - -

- stant pu - - el - - lae ví-s - - ce - - ra

- stant pu - - el - - lae ví-s - - ce - - ra

- stant pu - - el - - lae ví-s - - ce - - ra

- stant pu - - el - - lae ví-s - - ce - - ra



# **DIRECTORIO**

## **CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES**

Rafael Tovar y de Teresa

*Presidente*

## **INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES**

Gerardo Estrada

*Director General*

Ignacio Toscano

*Subdirector General*

Martín Díaz

*Subdirector de Educación e Investigación*

Fernando García Torres

*Coordinador Nacional de Música*

Luis Jaime Cortez

*Director del Centro Nacional de  
Investigación, Documentación e  
Información Musical "Carlos Chávez"  
CENIDIM*











Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes



Instituto Nacional  
de  
Bellas Artes



CENIDIM

---

MEXICO, 1993.