



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN
MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL**

TESIS DOCTORAL:

***El cambio de estilo en los villancicos de
José Martínez de Arce (ca. 1662-1721)***

(Vol. I)

Presentada por Clara MATEO SABADELL. para
optar al grado de Doctora
(con mención de «Doctor Internacional»)
por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE

Durante los años 2007 a 2011 el presente trabajo fue realizado con la beca para la Formación de Profesorado Universitario (FPU) concedida por el MEC.

Table of contents

Vol. I

Table of contents.....	i
Índice	v
Abbreviations.....	ix
List of figures	xi
 Abstract.....	 1
Introducción.....	7
Chapter 1. Childhood, youth and early works (ca. 1662-1686)	15
1. Origins and learning years (<i>ca.</i> 1682-1683)	16
2. Transition (1684-1686)	24
3. Notational features of the early works	33
4. The music from the first years	39
Chapter 2. Chapel master at the Segovia's cathedral (1687-1690).....	49
1. First time as chapel master	51
2. Sources and graphology	57
3. Notational stability	61
4. The use of the <i>introducción</i>	66
5. Analytical method applied to the <i>estribillos</i>	69
6. The <i>estribillos</i>	74
Chapter 3. First years at the Valladolid's cathedral: spread sheets (1690-1698).....	85
1. First decade in Valladolid	87
2. Graphological variety in the spread sheets.....	94
3. Notation.....	96
4. The Christmas' villancicos	100
5. Villancicos <i>al Santísimo</i>	105
6. Analysis of the 1694's <i>villancicos</i>	109
Chapter 4. Valladolid 1699-1709: first changes in two bounded manuscripts	121
1. Life at the <i>capilla</i>	124
2. The music in the bounded manuscripts «Ms. 7» and «Ms. 8»	132
3. A notational turning point	139
4. Works with traditional instruments	143
5. New instruments in the early XVIIIth Century's works	152
6. The vocal choirs	159

Chapter 5. Valladolid 1710-1721 (I)	165
1. Life between 1710 and 1721	166
2. First eight years: the manuscript «Ms. 22», and back to the spread sheets	178
3. Music in the sources as datation tool: the manuscript «Ms. 23» (1718-1721)	184
4. Key signature and tonality: when the innovations became rule	192
5. Time signatures	197
6. New annotations	202
Chapter 6. Valladolid 1710-1721 (II): from the villancico to the cantata	207
1. Terminology as a barrier	209
2. From the villancico to the cantata: a study of the process	213
3. New sections	219
4. Instrumental choir	229
5. Vocal choirs	244
Conclusiones	249
Conclusions	255
Bibliography	259
Appendix I. Documents	269
Archivo Histórico Diocesano de Orense (AHDO)	271
Archivo Catedralicio de Orense (ACO)	272
Archivo Catedralicio de Segovia (ACSg)	275
Archivo Catedralicio de Valladolid (ACV)	278
Archivo General Diocesano de Valladolid (AGDV)	299
Archivo Histórico y Universitario Provincial de Valladolid (AHUPV)	303
Appendix II. Music	321
Íncipits and poetic texts	
1. (112) <i>Jilguerillo canoro</i> [Vísperas, 1694]	329
2. (236) <i>Por ser tan larga la noche</i> [villancico 6º, Navidad, 1694]	330
3. (233) <i>Cansados ya los panderos</i> [villancico 8º, Navidad, 1694]	331
4. (495) <i>¿Cuál es mejor?</i> [Santísimo, 1694]	333
5. (276) <i>¿A qué aguardáis, corazones?</i> [Navidad, 1710]	334
6. (287) <i>Pajarillo, lisonja del aire</i> [Navidad, 1713]	335
7. (582) <i>Dueño de mi vida</i> [Santísimo, 1715]	336
8. (320) <i>Con un músico español</i> [Navidad, 1718]	337
9. (324) <i>Sigue, canta, vuela, toca</i> [Navidad, 1718]	338
10. (610) <i>Hoy el cielo y la tierra han suspendido</i> [Santísimo, 1721]	339
Scores	
1. <i>Jilguerillo canoro</i>	341
2. <i>Por ser tan larga la noche</i>	347

3. <i>Cansados ya los panderos</i>	369
4. <i>¿Cuál es mejor?</i>	377
5. <i>¿A qué aguardáis, corazones?</i>	405
6. <i>Pajarillo, lisonja del aire</i>	421
7. <i>Dueño de mi vida</i>	435
8. <i>Con un músico español</i>	447
9. <i>Sigue, canta, vuela, toca</i>	481
10. <i>Hoy el cielo y la tierra han suspendido</i>	497

Vol. II. Catalogue

Introduction

A. Latin

B. Romance

C. Others

Musical incipits

Index of bounded manuscripts

Index of first lines

Índice

Vol. I

Table of contents.....	i
Índice	v
Abreviaturas	ix
Gráficos, ilustraciones y tablas	xi
 Abstract	 1
Introducción.....	7
Capítulo 1. Infancia, juventud y obras tempranas (ca. 1662-1686).....	15
1. Orígenes y años de aprendizaje (ca. 1662-1683).....	16
2. Los años de transición (1684-1686).....	24
3. Aspectos notacionales del repertorio temprano.....	33
4. La música de los primeros años	39
Capítulo 2. Maestro de capilla en la catedral de Segovia (1687-1690).....	49
1. Maestro de capilla por vez primera	51
2. Fuentes y grafía de las obras segovianas	57
3. Estabilidad notacional durante el primer magisterio	61
4. Tras la lógica en el uso de la introducción	66
5. Método de análisis de estribillos	69
6. Los estribillos del repertorio segoviano	74
Capítulo 3. Primeros años en Valladolid: papeles sueltos (1690-1698).....	85
1. Diez primeros años en Valladolid	87
2. Variedad de registros grafológicos en los papeles sueltos	94
3. Tras la lógica de la escritura musical	96
4. Los villancicos navideños: un Belén musical.....	100
5. Villancicos al Santísimo: un conjunto de interrogantes	105
6. Análisis musical de los villancicos de 1694.....	109
Capítulo 4. Valladolid 1699-1709: los primeros cambios en dos manuscritos encuadernados	121
1. La vida en la capilla	124
2. La música de los manuscritos encuadernados «Ms. 7» y «Ms. 8»	132
3. Un punto de inflexión notacional	139
4. Obras con instrumentos tradicionales.....	143
5. Nuevos instrumentos en las obras de principios de siglo	152
6. Sólo voces	159

Capítulo 5. Valladolid 1710-1721 (I)	165
1. La vida entre 1710 y 1721	166
2. Los primeros ocho años: el manuscrito «Ms. 22» y la vuelta a los papeles sueltos	178
3. La música en las fuentes como herramienta de datación: el manuscrito «Ms. 23» (1718-1721)	184
4. Armaduras y tonalidad: cuando las novedades se convirtieron en norma	192
5. Compases	197
6. Nuevas anotaciones	202
Capítulo 6. Valladolid 1710-1721 (II): del villancico a la cantata	207
1. La terminología como barrera	209
2. Del villancico a la cantata: un estudio del proceso	213
3. Nuevas secciones	219
4. Coros instrumentales	229
5. Los coros vocales	244
Conclusiones	249
Conclusions	255
Bibliografía	259
Apéndice documental	269
Archivo Histórico Diocesano de Orense (AHDO)	271
Archivo Catedralicio de Orense (ACO)	272
Archivo Catedralicio de Segovia (ACSg)	275
Archivo Catedralicio de Valladolid (ACV)	278
Archivo General Diocesano de Valladolid (AGDV)	299
Archivo Histórico y Universitario Provincial de Valladolid (AHUPV)	303
Apéndice musical	321
Íncipits y textos	
1. (112) <i>Jilguerillo canoro</i> [Vísperas, 1694]	329
2. (236) <i>Por ser tan larga la noche</i> [villancico 6º, Navidad, 1694]	330
3. (233) <i>Cansados ya los panderos</i> [villancico 8º, Navidad, 1694]	331
4. (495) <i>¿Cuál es mejor?</i> [Santísimo, 1694]	333
5. (276) <i>¿A qué aguardáis, corazones?</i> [Navidad, 1710]	334
6. (287) <i>Pajarillo, lisonja del aire</i> [Navidad, 1713]	335
7. (582) <i>Dueño de mi vida</i> [Santísimo, 1715]	336
8. (320) <i>Con un músico español</i> [Navidad, 1718]	337
9. (324) <i>Sigue, canta, vuela, toca</i> [Navidad, 1718]	338
10. (610) <i>Hoy el cielo y la tierra han suspendido</i> [Santísimo, 1721]	339
Transcripciones	
1. <i>Jilguerillo canoro</i>	341
2. <i>Por ser tan larga la noche</i>	347

3. <i>Cansados ya los panderos</i>	369
4. <i>¿Cuál es mejor?</i>	377
5. <i>¿A qué aguardáis, corazones?</i>	405
6. <i>Pajarillo, lisonja del aire</i>	421
7. <i>Dueño de mi vida</i>	435
8. <i>Con un músico español</i>	447
9. <i>Sigue, canta, vuela, toca</i>	481
10. <i>Hoy el cielo y la tierra han suspendido</i>	497

Vol. II. Catálogo de música

Introducción

A. Latín

B. Romance

C. Otros

Íncipits musicales

Índice manuscritos encuadernados

Índice primeros versos

Abreviaturas

Revistas y diccionarios

AcM	<i>Acta Musicologica</i>
AnM	<i>Anuario Musical</i>
DMEH	CASARES RODICIO, E. (ed.): <i>Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana</i> , 10 vols., Madrid, SGAE, 1999.
EM	<i>Early Music</i>
EMH	<i>Early Music History</i>
NG	SADIE S. y TYRELL J. (eds.): <i>The New Grove Dictionary of Musica and Musicians</i> , 29 vols., 2ª ed., Londres, Macmillan, 1992.
RdM	<i>Revista de Musicología</i>
SEdeM	<i>Sociedad Española de Musicología</i>

Catálogos

L-C, Vc	LÓPEZ-CALO, J.: <i>La música en la Catedral de Valladolid</i> , 8 vols., Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, Caja España, 2007. Los números que siguen a la abreviatura indican el volumen (en número romano), la página y el número del catálogo: L-C-Vc/III: 80, nº 247.
L-C, PALc	LÓPEZ-CALO, J.: <i>La música en la catedral de Palencia, vol. I. Catálogo musical, actas capitulares (1413-1684)</i> , Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1980, pp. 146-147.
L-C, SEc	LÓPEZ-CALO, JOSÉ: <i>La música en la catedral de Segovia. Vol I. Catálogo del Archivo de Música (I)</i> , Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1988, p. 385.
GF- SAc	GARCÍA FRAILE, D.: <i>Catálogo Archivo de Música de la Catedral de Salamanca</i> , Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981, p. 223.
VBN/ A	<i>Catálogo de villancicos en la Biblioteca Nacional: siglo XVII</i> , Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1992. Los números que siguen la abreviatura indican el número de registro en el catálogo: VBN/A: 332.
VBN/ B	<i>Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional: siglos XVIII y XIX</i> , Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990. Los números que siguen a la abreviatura indican la página y el número de registro en el catálogo.

Archivos

ACV	Archivo Catedral de Valladolid
AGDV	Archivo General Diocesano Valladolid
ACO	Archivo Catedral de Orense
ACSg	Archivo Catedralicio de Segovia
AHPUV	Archivo Histórico y Provincial Universitario de Valladolid

Archivos de música

E-PALc	Archivo de música de la catedral de Palencia
E- SAc	Archivo de música de la catedral de Salamanca
E- SEc	Archivo de música de la catedral de Segovia
E-Vc	Archivo de música de la catedral de Valladolid

Fuentes

AA CC	Actas Capitulares
B	Bautismos
D	Defunciones
LF	Libros de Fábrica
M	Matrimonios

Fuentes musicales

P Ms	Partitura manuscrita
P Ms- L	Partitura manuscrita, libro encuadernado
pp mss	Partichelas manuscritas

Método de cita de fuentes

Para actas capitulares: *Marginalia*. Texto citado. (...) si es *in media res*. Abreviatura de Archivo: Fuente abreviada, volumen o en su defecto signatura, f. o ff.[vuelto se pondrá v.]. (fecha dd-mm-aaaa).

Para los libros de fábrica: ACV, *LF*, vol. , f.

Índices de gráficos, ilustraciones y tablas

Gráficos

Gráfico 1.1.	Porcentajes de obras con claves bajas y <i>chiavette</i> entre 1683 y 1686	34
Gráfico 1.2.	Notas initialis/finalis de las obras en <i>chiavette</i> (1683-1686).....	35
Gráfico 1.3.	La sección introductoria en el repertorio temprano	39
Gráfico 1.4.	Número de voces en los estribillos del repertorio inicial.....	44
Gráfico 2.1.	Las claves entre 1687 y 1690	61
Gráfico 2.2.	Notas <i>initialis/finalis</i> de las obras en claves bajas (1687-1690).....	62
Gráfico 2.3.	Notas <i>initialis/finalis</i> de las obras en <i>chiavette</i> (1687-1690).....	63
Gráfico 2.4.	Porcentaje de obras en compás binario (1687-1690).....	64
Gráfico 2.5.	La sección introductoria durante el magisterio segoviano.....	66
Gráfico 3.1.	Las claves entre 1691 y 1698	97
Gráfico 3.2.	Notas <i>initialis/finalis</i> de las obras en <i>chiavette</i> (1691-1698).....	99
Gráfico 4.1.	La música en las fuentes (1699-1710).....	132
Gráfico 4.2.	Las claves entre 1699 y 1709	140
Gráfico 4.3.	Armaduras de las obras en claves bajas (1699-1709).....	140
Gráfico 4.4.	Notas <i>initialis/finalis</i> de las armaduras en <i>chiavette</i> (1699-1709).....	141
Gráfico 4.5.	Porcentaje de obras con clarín (1699-1709)	154
Gráfico 4.6.	Porcentaje de obras vocales (1699-1709)	159
Gráfico 4.7.	Plantillas de obras vocales (1699-1709).....	160
Gráfico 5.1.	Porcentaje de obras con bajoncillos o violines (1710-1721)	175
Gráfico 5.2.	Distribución de la música en las fuentes (1710-1717).....	179
Gráfico 5.3.	La música en las fuentes a través de los años (1710-1717).....	179
Gráfico 5.4.	La música en las fuentes (1718-1721).....	184
Gráfico 5.5.	La música en las fuentes a través de los años (1718-1721).....	184
Gráfico 5.6.	Las claves entre 1710 y 1721	192
Gráfico 5.7.	Notas <i>initialis/finalis</i> de las obras en <i>chiavette</i> (1710-1717).....	194
Gráfico 5.8.	Notas <i>initialis/finalis</i> de las armaduras en claves bajas (1710-1721)	195
Gráfico 5.9.	Dos alteraciones en las obras en claves bajas (1710-1721)	195
Gráfico 6.1.	Proporción de villancicos y cantatas (1710-1721).....	213
Gráfico 6.2.	Advocaciones de los villancicos compuestos entre 1710 y 1721	215
Gráfico 6.3.	Porcentajes de obras con cada forma en el repertorio navideño (1710-1721)	215
Gráfico 6.4.	Porcentajes de obras con cada forma en el repertorio al Santísimo (1710-1721).....	218
Gráfico 6.5.	Porcentajes de obras con cada forma en obras de advocaciones varias (1710-1721)	219
Gráfico 6.6.	Proporción de obras con preludio (1710-1721)	220
Gráfico 6.7.	Proporción de obras con grave final (1710-1721)	221
Gráfico 6.8.	Proporción de obras con fuga y minuet (1710-1721)	223

Ilustraciones

Ilustración 1.1.	¿Partida de nacimiento de José?.....	18
Ilustración 1.2.	Acompañamiento en <i>Fa M</i>	36
Ilustración 1.3.	Cadencias perfectas en <i>Fa M</i>	36
Ilustración 1.4.	Ritmo dactílico.....	37
Ilustración 1.5.	Melodía introductoria.....	40
Ilustración 1.6.	Melodía introductoria para voz sola.....	40
Ilustración 1.7.	<i>Expressio verborum</i> en las coplas	41
Ilustración 1.8.	Comparación de finales.....	42
Ilustración 1.9.	Tercer coro instrumental	45
Ilustración 1.10.	<i>Expressio verborum</i> : registros graves=sombra	46
Ilustración 1.11.	Fórmulas melódico/rítmicas de batalla	46
Ilustración 1.12.	Estilo melismático asociado al clarín.....	47
Ilustración 2.1.	Signos musicales (1687-1690).....	58
Ilustración 2.2.	Grafía musical (1687-1690).....	58
Ilustración 2.3.	Decoración de portadas de partichelas (1687-1690).....	59

Ilustración 2.4.	Firmas de José Martínez de Arce durante el magisterio segoviano.....	60
Ilustración 2.5.	Prosodia binaria: larga-breve	64
Ilustración 2.6.	Sonoridad de batalla.....	65
Ilustración 2.7.	Mayor ligereza rítmica.....	65
Ilustración 2.8.	Solo de <i>miserere</i> , <i>Llorad troncos</i>	65
Ilustración 2.9.	Introducción contrapuntística con solistas	68
Ilustración 2.10.	Introducción homofónica a 4	68
Ilustración 2.11.	Repetición de motivos en un pasaje imitativo.....	69
Ilustración 2.12.	Los villancicos de la etapa segoviana según sus textos (1687-1690).....	71
Ilustración 2.13.	Estilo imitativo del primer coro (motivo de clarín).....	72
Ilustración 2.14.	Estilo vertical del segundo coro	72
Ilustración 2.15.	Lenguaje vocal en el coro de clarines	73
Ilustración 2.16.	La línea de acompañamiento.....	73
Ilustración 2.17.	Indicaciones sobre las partes de violón y arpa	74
Ilustración 2.18.	<i>Expressio Verborum</i>	75
Ilustración 2.19.	<i>Expressio Verborum</i> de los estribillos para el <i>miserere</i>	77
Ilustración 2.20.	Coro de campanas: estilo vertical-homofónico	78
Ilustración 2.21.	Diálogo solista-instrumentos.....	79
Ilustración 2.22.	Comparación de motivos vocales e instrumentales.....	80
Ilustración 2.23.	Motivo de clarín.....	83
Ilustración 2.24.	Tópicos musicales asociados a la batalla	83
Ilustración 3.1.	Ejemplos de claves y signos de compás en obras de 1694.....	95
Ilustración 3.2.	Combinación de registros grafológicos.....	96
Ilustración 3.3.	Ejemplos de coplas (<i>Las campanas de Belén</i>)	102
Ilustración 3.4.	Tópicos asociados a los gallegos (<i>Una danza de gallegos</i>)	104
Ilustración 3.5.	Primeros versos a favor de la nieve (<i>¿Cuál es mejor?</i>).....	107
Ilustración 3.6.	Copla 1ª de <i>Qué milagro es este</i>	108
Ilustración 3.7.	Copla 1ª de <i>Qué será un prodigio</i>	109
Ilustración 3.8.	Adaptación música/texto	118
Ilustración 4.1.	Portada y lomo de los manuscritos encuadernados «Ms. 7» y «Ms. 8»	133
Ilustración 4.2.	Folio en blanco.....	135
Ilustración 4.3.	Claves mixtas (<i>Re M</i>).....	142
Ilustración 4.4.	Claves mixtas (<i>Do M</i>)	142
Ilustración 4.5.	Cuadro comparativo de distribución de voces en la partitura	144
Ilustración 4.6.	Distribución de música en la partitura	144
Ilustración 4.7.	Relación música-texto (<i>Toquen a fuego</i>)	145
Ilustración 4.8.	Diálogo violón-contralto.....	145
Ilustración 4.9.	Pasaje instrumental	146
Ilustración 4.10.	Fragmentos de acompañamiento.....	146
Ilustración 4.11.	Relación música-texto (<i>Despierta al alba, clarín</i>).....	147
Ilustración 4.12.	Melodía a solo de la primera sección.....	148
Ilustración 4.13.	Trino sobre la última nota	148
Ilustración 4.14.	Estilos de la segunda sección.....	148
Ilustración 4.15.	Verticalidad en la tercera sección	149
Ilustración 4.16.	Pasaje instrumental	149
Ilustración 4.17.	<i>Expressio Verborum</i>	151
Ilustración 4.18.	<i>Expressio Verborum</i>	151
Ilustración 4.19.	Motivo básico de la flauta.....	153
Ilustración 4.20.	Motivo básico	156
Ilustración 4.21.	Motivo entrecortado.....	156
Ilustración 4.22.	Motivo de «batalla»	157
Ilustración 4.23.	Contrapunto imitativo con coro de clarín y violines	158
Ilustración 4.24.	Escritura vertical para clarín y violines.....	159
Ilustración 5.1.	Portada y contraportada del «Ms. 22».....	181
Ilustración 5.2.	Ejemplos de adaptación de grafías en el «Ms. 22»	181
Ilustración 5.3.	Aspecto externo del «Ms. 23».....	186
Ilustración 5.4.	Detalle de la portada del «Ms. 23».....	186
Ilustración 5.5.	Página en blanco del «Ms. 23»	187
Ilustración 5.6.	Grafía en el «Ms. 23» (f. 91v).....	188
Ilustración 5.7.	Claves mixtas (sol m).....	196

Ilustración 5.8. Notación de ritmos ternarios	198
Ilustración 5.9. Enmiendas en el signo de compás.....	199
Ilustración 5.10. Pasajes virtuosísticos en compás binario C.....	200
Ilustración 5.11. Otros compases	201
Ilustración 5.12. Diversas maneras de anotar los trinos (1710-1717).....	202
Ilustración 5.13. Signos de repetición.....	203
Ilustración 5.14. Términos italianos.....	204
Ilustración 6.1. Textos de preludios (1710 y 1716).....	221
Ilustración 6.2. Vuelta al estribillo.....	222
Ilustración 6.3. Textos de grave	222
Ilustración 6.4. El minuet en los textos.....	224
Ilustración 6.5. Las nuevas secciones en los textos.....	225
Ilustración 6.6. Texto en las arias	227
Ilustración 6.7. Melodías en las arias	227
Ilustración 6.8. Pasajes instrumentales en el aria	228
Ilustración 6.9. Recitados de <i>Cuidado con el amor</i> (1718).....	228
Ilustración 6.10. Acompañamiento, recitado 1º de <i>Cuidado con el Amor</i> (1718).....	229
Ilustración 6.11. Comienzo fugado (preludio de <i>A qué aguardáis corazones</i> , 1710)	231
Ilustración 6.12. Motivos comparados (<i>A qué aguardáis corazones</i> , 1710)	231
Ilustración 6.13. Fabordón trinado en el coro de violines (<i>Dueño de mi vida</i> , 1715)	232
Ilustración 6.14. Texto de grave relacionado con el lamento.....	232
Ilustración 6.15. Coros independientes (<i>Céfiro pájaros</i> , 1720).....	233
Ilustración 6.16. Coro de bajoncillos y bajón con voz sola (final del aria 1ª de <i>Ah del monte</i> , 1712) ...	234
Ilustración 6.17. Motivo de «trino desarrollado».....	236
Ilustración 6.18. Melodías de clarín con re por su relación temática con la línea vocal	236
Ilustración 6.19. Tópicos del clarín en las fugas	237
Ilustración 6.20. Línea vocal con motivos de clarín	237
Ilustración 6.21. Los contextos del clarín	238
Ilustración 6.22. Contrapunto imitativo en el coro instrumental.....	240
Ilustración 6.23. Contrapunto imitativo en el coro instrumental para separar versos	240
Ilustración 6.24. Predominio de una línea sobre las otras dos	241
Ilustración 6.25. Escritura vertical para el coro de violines y clarín	242
Ilustración 6.26. Comparación de líneas acompañantes	243
Ilustración 6.27. Violón como solista	244
Ilustración 6.28. Los textos de <i>Zagales pues todos vamos</i> (1718).....	245
Ilustración 6.29. Pasajes a solo y a cuatro en las distintas secciones	246

Tablas

Tabla 2.1. Obras del periodo segoviano con textos procedentes de la corte.....	54
Tabla 3.1. Plantilla de cantantes (1691-1698)	92
Tabla 3.2. Plantilla instrumental (1691-1698).....	93
Tabla 3.3. Villancicos para la Navidad de 1694.....	100
Tabla 3.4. Villancicos al Santísimo de 1694	107
Tabla 4.1. Plantilla de cantantes (1699-1709)	126
Tabla 4.2. Plantilla instrumental (1699-1709).....	129
Tabla 4.3. El contenido del manuscrito «Ms. 8»	137
Tabla 4.4. El contenido del manuscrito «Ms. 7»	138
Tabla 5.1. Plantilla de cantantes (1710-1721).....	172
Tabla 5.2. Los instrumentos en los libros de actas y fábrica (1710-1721).....	175
Tabla 5.3. Las obras de Martínez de Arce en el «Ms. 22».....	182
Tabla 5.4. Las obras de 1710-1713 en el «Ms. 7»	183
Tabla 5.5. Contenido del «Ms. 23».....	189
Tabla 5.6. Correspondencias de las obras del «Ms. 23» con los pliegos de la Capilla Real (1719)	190
Tabla 5.7. Correspondencias de obras del «Ms. 23» con los pliegos de la Capilla Real (1720).....	190
Tabla 5.8. Correspondencias del resto de villancicos navideños (1721)	191
Tabla 5.9. Obras en <i>chiavette</i> del repertorio final (1718-1721).....	193
Tabla 6.1. Forma, plantilla y texto de las obras tituladas <i>cantata</i> o <i>cantada</i>	210
Tabla 6.2. Forma, plantilla y texto de villancicos que especifican secciones italianas en su título	211
Tabla 6.3. Piezas para la construcción de encabezados con recitados y arias.....	212
Tabla 6.4. Correspondencias de textos y pliegos de villancicos (1710-1721)	216

Abstract

«I saw the angel in the marble and carved until I set him free»

Michelangelo Bunoarroti

The work of a researcher is comparable to the sculptor's whose mission was, according to Michelangelo, to set free the forms hidden in the stone blocks¹. In spite of the preconceived ideas, or the plans sketched by the scholar, in the end the available sources are the ones that dictate the path, the order, as well as the main thesis of the work. For this reason, when the musical sources are the remaining material, the music becomes the most important character, and other aspects such as the composer, or the performers become mere context elements. This is exactly what has happened in the present dissertation, where the study's subject is the musical production of one quite unknown Spanish composer from the end of XVIIth Century: José Martínez de Arce, chapel master at the Valladolid's cathedral from 1690 until the year of his death (1721).

This composer worked and lived in a key moment of the Spanish music: between the XVIIth and XVIIIth centuries, a transitional period specially interesting because of the changes in style brought by the new Bourbon dynasty, as well as the debate that emerged about the role of music inside the church. His musical production, almost unknown, represents a valuable proof of these changes, because in his works he combines traditional and modern features. The present study intends to be one more piece of the still unfinished puzzle of the Spanish music at the end of the XVIIth Century. At the same time, it agrees with the theories of other musicologists, such as Álvaro Torrente, who claims that the stylistic changes were due to Spanish chapel masters, whose music writing changed gradually².

For a long time the only existing biography was the entry «Martínez de Arce, José» at the *DMEH*. A few years ago, José López-Caló published the catalogue of the music archive of the Valladolid's cathedral, and in the introductory chapter of the third

¹ GARÍN, E.: *Miguel Ángel: el pensamiento*, Barcelona, Teide, 1978.

² TORRENTE, Á.: «Italianate sections in the Royal Chapel, 1700-40», en *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 72-79.

volume he added new information about the first living years of the chapel master³. The rest of the authors that have written something about this topic add nothing new to these two main studies⁴.

During the past twenty years, the same scholars that wrote something about this composer put on record that it was mandatory to deepen into his biography and work. In 1982 M^a Antonia Virgili stated that «he appears as a great author that deserves a deep monographic study»⁵. Three years later, Antonio Martín Moreno in his *Historia de la música española. Siglo XVIII*, wrote two pages that he concluded stating that it was mandatory to undertake a study of his prolific work, in order to size up his musical contribution⁶. In 1996 Carmelo Caballero insisted on the great amount of works kept in the archives, which put Martínez de Arce «in an optimal position to undergo the monographic study that it requires»⁷. Besides how unknown and prolific this composer was, there is a third factor that makes him really interesting: the stylistic transformation that can be appreciated in his music.

The introduction of italian stylistic features and the inclusion of violins and clarín (trumpet) to the instrumental score generated a controversy about musical styles and the relationship between text and music in the religious compositions. Benito Feijoo, with the «Discurso XIV» of the first volume of his *Teatro Crítico Universal*, was the biggest exponent of the conservative faction. His precedent was set a few years before by a musician from the Royal Chapel named Pedro Paris y Royo, who condemned in his *Memorial sobre la música de los templos* (allegedly written to Felipe V) the use of *arietas*, *recitados* in the sacred music, as well as the use of violins and clarín in psalms, masses, chants and himns. The composer Joaquín Martínez de la Roca

³ CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: voz «Martínez de Arce, José», en DMEH; LÓPEZ-CALO, J.: *La Música en la Catedral de Valladolid. Martínez de Arce. Maestros de los siglos XVIII y XIX*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007, pp. 11-20, (en adelante L-C, Vc/ III).

⁴ See for instance: MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española IV: Siglo XVIII*, pp. 112-113; CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: «Lamentación primera del miércoles. J. Martínez de Arce. 1710», en *La música en la Iglesia de Castilla y León, Vol. I: Polifonía y órgano*; VIRGILI BLANQUET, M^a A. y CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C. (eds.): «La música religiosa en la diócesis vallisoletana», en *Historia de la diócesis de Valladolid*, Valladolid, Arzobispado Diputación Provincial, 1996, pp. 587-615.

⁵ VIRGILI BLANQUET, M^a A.: «Ambiente musical del siglo XVIII en Valladolid», separata de *Valladolid en el Siglo XVIII*, vol.5 de la *Historia de Valladolid*, 1982, p. 414.

⁶ MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española IV: Siglo XVIII*, Alianza Editorial, Madrid, 1985., pp.112-113.

⁷ VIRGILI BLANQUET, M^a A. y CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.(eds.): *op.cit*, p. 605.

took the opposite side and was in favour of these new elements, which started to mix with the purely hispanic tradition of the precedent Century⁸.

The only mention of which side was taken by Martínez de Arce in this aesthetic debate was made by Carmelo Caballero in the entry about the composer in the *DMHE*, where he states that from a stylistic point of view his musical production reflects the change in taste that can be seen in Spain since the coming of the Bourbon monarchy. Nonetheless, the stylistic and formal elements neatly Spanish coexisted with the so called «modern» style even in his latest works.

Another controversy, equally famous, or even more, was the one that broke out on 1715, when Gregorio Portero, chapel master at the Granada cathedral, expresses his negative opinion about the excerpt of the *Miserere Nobis* from the mass *Scala Aretina* written by Francisco Valls in 1702, that contained an unprepared dissonance. The composer responded to the critics with two folio imprints, that were refuted by the above mentioned Joaquín Martínez de la Roca, who condemn harshly this dissonance. Both of them had supporters and detractors amongst the chapel masters of all the Iberian Peninsula, whose opinions —also the one of José Martínez de Arce— have survived kept together in a bounded manuscript, held in the *Conservatorio de Granada*⁹.

Joaquín Martínez de la Roca printed in Valladolid his *Elucidación de la verdad*, in which he developed his views against the dissonance. His point of view written in the mentioned manuscript of Granada is followed by a gathering of opinions from «doctísimos maestros» who were in his favour. Amongst them were chapel masters and organists from cities close to Valladolid, such as: Manuel de Egüés (Burgos), Francisco Zubieta (Palencia), Simón de Araya (León), José de Urroz (organist in Ávila), Antonio de la Cruz Brocarte (organist in Zamora), and José Martínez de Arce. The opinion of the latter was written October the 12th of 1717. He stated that in the excerpt of the *Miserere Nobis* all the voices are in dissonance and it puts the hearing in «terrible agony». On the other hand, he explains that he isn't against the dissonances, when they are used to give variety and harmony to the music. He states also that it is possible to

⁸ For further details about the discussion see: CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: «Dos memoriales sobre la música de los templos», en *Revista de Musicología*. Vol. XV-1992- n. 1, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1992, pp.323-361; MARTÍN MORENO, A.: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», 1976; TORRENTE, Á.: «La cantata española en los albores del setecientos», en *Scherzo. Año XII, nº117.*, Madrid, 1997, pp.114-117.

⁹ Transcribed and published by LÓPEZ-CALO, J.: *La controversia de Valls*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005.

make very nice music following the rules, like the works of distinguished composers from all times have made clear»¹⁰.

The transformation that can be made out in his villancicos' repertoire makes part of a broader process, that affected the composer's way of writing and thinking his music. For this reason, the main goal of the present dissertation is to make public the elements that form the modern style, altogether with the process and the way in which they blended with the traditional ones. At the same time, it takes in account that it is the first monographic study about this musician. For this reason it intends to offer to musicologists and performers an updated catalogue and an advanced research on his biography, as well as the context of the chapels where he worked, above all the one of Valladolid, where he served for more than thirty years.

The first phase entailed field work, that implied gathering and organizing in several databases biographical and musical information. Once this done, the second phase involved analyzing all the dated villancicos. The analysis lied on a «net of stylistic coordinates», that enabled to draw a list of quantifiable signs of the stylistic change. The form *villancico* was the perfect container to experiment with innovations, because they were used just once, and the composer felt freer than with other more solemn forms. The writing phase was the third and last phase, where all the material was divided into two volumes. The first, contains the dissertation, followed by two appendixes that complete it, one with all the documents' transcription and the other with the transcription of selected works. The second holds exclusively the catalogue, so it can be looked up separately.

After many experiments with several layouts, the one that worked best for the dissertation was the one that used three main axes, that organized all the gathered material at several levels: **biography** as central strand to give the whole a chronological sense; **the material side of the musical sources**: to divide the whole in chapters; **the analytic net**: to create the headings of each chapter.

The composer's life as the backbone of the dissertation enables it to elude the classic study that separates life and work, approach that detracts from the research perspective and context. The present dissertation intends to put together aspects of

¹⁰ MARTÍNEZ DE ARCE, J.: «Parecer, por carta, del señor don José Martínez de Arce, racionero y maestro de capilla en la santa iglesia de Valladolid», en LÓPEZ-CALO, J.: *La controversia de Valls*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005, pp. 233-237.

different nature that surrounded the music and that can explain to a certain extent the progressive changes that occurred within the works. On the other hand, together with the biography came another leading material: the musical sources. Even when the results are partial, because only the dated villancicos have been taken in consideration, a certain chronological pattern has been found in the way the works were put on paper. This fact turns the sources into a second organizing element, that divides the whole in chapters. Finally, the element that organized each chapter was the «analytic net» mentioned before.

The villancico repertory can be seen as a multifaceted stone, which multiple faces show different aspects of the stylistic changes¹¹. First of all, the timbric facet, that played a leading part in the polemic controversies at the beginning of the XVIIIth Century, in which underlayed the problem of the music's role in the liturgic services. This topic has been approached from two points of view: human and musical. That's the reason why in each chapter different sources have been taken in account, in order to establish a chronology of the clarín's and violin's use in Arce's music, as well as to find possible links between musical and historic facts.

The notational aspect constitutes the second face of the problem, and it covers clefs, keys and time signatures. The changes that can be observed in all these factors are relevant signs of modifications in the way the composer thought and wrote his music.

Thirdly come the changes in form, very important because they show how the sacred villancico blended with the italian cantata by including *aria* and *recitado* sections, as well as other forms from different origins, such as *preludio*, *fuga*, *grave* or *minuet*. In order to establish a chronology of this process not only the headings (that can lead to misunderstanding) but also the musical form have been taken in account.

Finally the scoring has been studied, together with the musical features of each part. To do so, the languages of each chorus have been analyzed, as well as the way

¹¹ For more information about the musical traits of the stylistic changes see: TELLO, L.F.J.: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974; MARTÍN MORENO, A.: «Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)», *AnM*, 31-32 (1976-1977), pp. 157-194; LÓPEZ-CALO, J.: *Historia de la música española. 3, siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1988 (2ª ed.); CARRERAS, J.J.: «La cantata de cámara en España a principios del siglo XVIII: el manuscrito 2618 de la Biblioteca nacional de Madrid y sus concordancias», *Música y literatura en la Península Ibérica 1600-1750*, Valladolid, 1995, pp. 65-126; MARÍN, M.Á.: *Music on the margin*, Kassel, Reichenberg, 2002; TORRENTE, Á.: *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, Tess Knighton (dir.), Cambridge, UMI (University Microfilms International), 2006; BOMBI, A.: *Entre tradición y modernidad: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012.

they interacted, paying special attention to the different musical languages they used, the melodies of each part, the harmony, the relationship music/text, etc.

The result of all these approaches put together are six chapters that deal with the same topics, each in a different period of José Martínez de Arce's life. The first chapter offers new information about his childhood and youth (1660-1680). From a musical point of view it brings together the early works with relevant biographic events. As a result, it shows a different image of this early repertory. In addition it puts the first stone for the description of the initial style. The second chapter covers the years where he first worked as a chapel master, at the Segovia cathedral, together with the few works extant from this period. The next chapters (3-6) contain the more extensive period, when he worked at the Valladolid's cathedral. That's the reason why these years have been organized in three blocks. The logic behind this division comes from the analysis of how the music is distributed in the remaining sources. Thus the third chapter includes a first period of «loose sheets» written from 1690 to 1698, when there are not relevant changes. The fourth chapter deals with the works dated between 1699 and 1709, most of which are written in two bounded manuscripts (signatures «Ms. 7» and «Ms. 8»). This period is specially interesting because during these years the House of Bourbons took the place of the Habsburgs. The last two chapters are in fact the result of dividing the study of the last decade's works. The first half (chapter 5) studies the biographical context, the sources and the notation. The second half (chapter 6) is focused on the musical analysis, from different angles, in order to understand how the stylistic change took place.

The dissertation is completed by two appendixes. The first offers to the reader the complete quotes of the documents mentioned, usually abridged, along the essay. The second has the textual and musical transcription of ten relevant and illustrative villancicos from the different studied periods. Finally, for practical reasons, the complete catalogue of Arce's works is presented in a second volume. Its goal is to bring this composer's music closer to musicologists and musicians, so it can be performed as well as object of further researches.

Introducción

«Vi al ángel en el mármol y lo tallé hasta que lo dejé en libertad»
Michelangelo Buonarroti

El trabajo de un investigador histórico es comparable al del escultor, quien, según Miguel Ángel, se limitaba a liberar las figuras escondidas en los bloques de piedra¹². A pesar de las ideas preconcebidas, o de los planes trazados previamente por el estudioso, al final son las fuentes disponibles, así como su contenido, las que dictan el curso que seguirá el trabajo y cuál será su orden y su tema central. Por esta razón, cuando las fuentes musicales son el material predominante, la música se convierte en la principal protagonista y otros aspectos como el autor y los intérpretes pasan a ser elementos de contexto. Esto es lo que sucede cuando el objeto de estudio es el repertorio conservado de uno de los nombres todavía por estudiar dentro de la música española de finales del siglo XVII: José Martínez de Arce, maestro de capilla en la catedral de Valladolid desde 1690 hasta el año de su muerte, acaecida en 1721.

Este compositor vivió y trabajó en un momento clave de la música española: el paso del siglo XVII al XVIII, periodo que reviste especial interés estético debido al cambio de estilo que trajo consigo el paso de la dinastía de los austrias a la borbónica, así como al debate que se desarrolló en torno a la música de los templos. Su producción musical, casi desconocida hasta ahora, constituye un valioso testimonio de esos cambios, porque en ella se puede apreciar la convivencia de rasgos tanto tradicionales como modernos. Este estudio es una pieza más para construir el puzzle, todavía incompleto, de la música española de finales del siglo XVII y principios del XVIII, que corrobora la teoría de otros musicólogos como Álvaro Torrente, de que los responsables del cambio de estilo no fueron los compositores italianos que vinieron a la corte con Felipe V y su mujer, sino los maestros de capilla españoles, cuya música —no sólo profana, sino también religiosa y no sólo en la corte, sino en centros relativamente periféricos— se adaptó a los nuevos gustos¹³.

Durante mucho tiempo, la única biografía existente fue la voz «Martínez de Arce, José» del *DMEH*. Hace pocos años José López-Caló publicó el catálogo del

¹² GARÍN, E.: *Miguel Ángel: el pensamiento*, Barcelona, Teide, 1978.

¹³ TORRENTE, Á.: «Italianate sections in the Royal Chapel, 1700-40», en *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 72-79.

archivo de música de la catedral vallisoletana y en el capítulo introductorio del tercer volumen aportó nuevos datos acerca de los primeros años de vida de este maestro de capilla¹⁴. El resto de menciones en otros artículos sobre música barroca española, o sobre la vida musical en Valladolid aporta pocas novedades o repite casi literalmente lo escrito en la voz del diccionario¹⁵.

En los últimos veinte años, los mismos investigadores que escribieron algo sobre este maestro de capilla dejaron constancia de la necesidad de estudiar tanto su biografía como su obra. En 1982 M^a Antonia Virgili afirmaba que Martínez de Arce «se nos muestra como un autor de talla que merece se le dedique un estudio monográfico serio y profundo»¹⁶. Tres años después, Antonio Martín Moreno en su *Historia de la música española. Siglo XVIII* le dedicó dos páginas en las que concluía admirando lo prolífico de su producción «cuyo estudio, no realizado todavía, es fundamental para conocer la aportación de este maestro»¹⁷. En 1996 Carmelo Caballero volvía a hacer hincapié en la gran cantidad de obra conservada, que situaba a Martínez de Arce «en una óptima posición para ser objeto del estudio monográfico que reclama»¹⁸. A lo desconocido de su vida y lo abundante de su obra se unía el factor del cambio estético, que se podía observar en esta última.

La introducción de un estilo teatral italiano y la incorporación de violines y clarines a la plantilla instrumental generaron discusiones sobre los estilos musicales y sobre las relaciones texto-música en las composiciones religiosas. Benito Feijoo, con el Discurso XIV del tomo primero de su *Teatro Crítico Universal*, fue el máximo exponente de la facción conservadora, aunque el precedente había sido sentado unos años antes por un músico de la Capilla Real llamado Pedro Paris y Royo en un *Memorial sobre la música de los templos* (supuestamente dirigido al Rey Felipe V) en el que denuncia el uso de *arietas*, *recitados* y *cantinelas* en el canto eclesiástico y la introducción de violines y clarines en salmos, misas, cánticos e himnos. Fue el

¹⁴CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: voz «Martínez de Arce, José», en DMEH; LÓPEZ-CALO, J.: *La Música en la Catedral de Valladolid. Martínez de Arce. Maestros de los siglos XVIII y XIX*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007, pp. 11-20, (en adelante L-C, Vc/ III).

¹⁵Véase por ejemplo: MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española IV: Siglo XVIII*, pp. 112-113; CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: «Lamentación primera del miércoles. J. Martínez de Arce. 1710», en *La música en la Iglesia de Castilla y León, Vol. I: Polifonía y órgano*; VIRGILI BLANQUET, M^a A. y CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C. (eds.): «La música religiosa en la diócesis vallisoletana», en *Historia de la diócesis de Valladolid*, Valladolid, Arzobispado Diputación Provincial, 1996, pp. 587-615.

¹⁶VIRGILI BLANQUET, M^a A.: «Ambiente musical del siglo XVIII en Valladolid», separata de *Valladolid en el Siglo XVIII*, vol.5 de la *Historia de Valladolid*, 1982, p. 414.

¹⁷MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española IV: Siglo XVIII*, Alianza Editorial, Madrid, 1985., pp.112-113.

¹⁸VIRGILI BLANQUET, M^a A. y CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.(eds.): *op.cit.*, p. 605.

compositor Joaquín Martínez de la Roca quien asumió una posición favorable a esos elementos novedosos, de carácter italianizante que comenzaban a mezclarse con la tradición puramente hispánica de la centuria anterior¹⁹.

La única mención acerca de la postura de Martínez de Arce en este debate estético se encuentra en la voz del *DMHE*, en la que Carmelo Caballero afirmaba que desde el punto de vista estilístico su producción musical reflejaba el cambio de gusto que se desarrolló en España a raíz del asentamiento de la monarquía borbónica. No obstante, los elementos estilísticos y formales propiamente hispánicos convivieron con el estilo «moderno» incluso en sus producciones más tardías. Sin embargo, las características del artículo impiden conocer más detalles acerca del proceso de cambio.

Otra polémica, igual o más famosa, fue la que estalló en 1715, cuando Gregorio Portero, racionero y maestro de capilla en la catedral de Granada, expresó su parecer contrario al pasaje que contenía una disonancia sin preparación en el *Miserere Nobis* de la misa *Scala Aretina* de Francisco Valls, fechada en Barcelona 1702. El maestro aludido respondió a las críticas con dos páginas impresas tamaño folio, que a su vez fueron rebatidas por el más arriba mencionado Joaquín Martínez de la Roca, quien criticaba duramente dicha disonancia. A partir de ahí tanto uno como otro contaban con partidarios y detractores entre los diversos maestros de capilla de toda la Península, cuyos pareceres —incluido el de José Martínez de Arce— quedaron recogidos en un manuscrito encuadernado, que se conserva en el Conservatorio de Granada y fue transcrito y publicado por José López-Caló²⁰.

Joaquín Martínez de la Roca imprimió en Valladolid su *Elucidación de la verdad*, donde desarrollaba sus teorías contrarias a Valls. En el volumen citado del Conservatorio de Granada el parecer de Martínez de la Roca va seguido de una recopilación de opiniones de «doctísimos maestros» que apoyaban su postura. Entre ellos se encontraban maestros de capilla y organistas de catedrales castellano-leonesas: Manuel de Egüés (Burgos), Francisco Zubieta (Palencia), Simón de Araya (León), José de Urroz (organista en Ávila), Antonio de la Cruz Brocarte (organista en Zamora) y José Martínez de Arce. El parecer de este último databa del 12 de octubre de 1717 y en

¹⁹ Sobre este tema véase: CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: «Dos memoriales sobre la música de los templos», en *Revista de Musicología*. Vol. XV-1992- n. 1, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1992, pp.323-361; MARTÍN MORENO, A.: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», 1976; TORRENTE, Á.: «La cantata española en los albores del setecientos», en *Scherzo. Año XII, nº117.*, Madrid, 1997, pp.114-117.

²⁰ LÓPEZ-CALÓ, J.: *La controversia de Valls*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005.

él afirmaba que en la entrada del *Miserere Nobis* todas las voces están en disonancia y eso pone «al oído en terrible tormento». Por otro lado, aclara que no se opone «a que las especies disonantes no sean muy del caso para la variedad y armonía de nuestra música, ni que se puedan hacer muchos primores debajo de sus reglas, como se vea en los maestros insignes que han sido y son en estos tiempos»²¹.

La transformación que se puede intuir en el repertorio de villancicos compuesto por José Martínez de Arce forma parte de un proceso que afectó no sólo a los aspectos externos de sus obras, sino a su manera de pensar y escribir música. Por esta razón, el objetivo de la presente tesis doctoral es dar a conocer cuáles y cómo son los elementos que configuraron el nuevo estilo en su obra en romance, así como el proceso y la manera en que se mezclaron y convivieron con los elementos tradicionales. Sin embargo, dado que se trata del primer estudio monográfico sobre el compositor, también pretende ofrecer a musicólogos e intérpretes un catálogo actualizado y una investigación más profunda que aporta nuevos datos biográficos, así como una ampliación de los mismos, que añade el contexto de las capillas en la que trabajó, sobre todo la vallisoletana, al servicio de la cual estuvo más de treinta años.

La primera fase del trabajo consistió en tres años de recabar documentación, tanto biográfica como musical, en diversos archivos y organizarla en diversas bases de datos. Una vez recopilado el material, la segunda fase consistió en el análisis sistemático de todos los villancicos fechados, construido sobre una «red de coordenadas estilísticas», a partir de la cual era posible extraer una serie de síntomas cuantificables del cambio. Esta forma resultaba idónea, debido a que por su mayor versatilidad y rápido consumo, fue la que recogió las novedades de manera más entusiasta e inmediata. Por último, llegó la tercera fase de redacción, en la que se organizó el material en dos volúmenes. El primero, contiene el cuerpo de tesis, completado por dos apéndices: documental y musical; el segundo está dedicado exclusivamente al catálogo de música.

Tras numerosas pruebas con diversos índices, el que mejor funcionó para el cuerpo de tesis fue el que utilizaba tres ejes principales, que ordenaban el conjunto a diversos niveles: **biografía** como hilo conductor; **la música en los soportes**: para la división por capítulos; **red analítica**: para organizar los epígrafes de cada capítulo.

²¹ MARTÍNEZ DE ARCE, J.: «Parecer, por carta, del señor don José Martínez de Arce, racionero y maestro de capilla en la santa iglesia de Valladolid», en LÓPEZ-CALO, J.: *La controversia de Valls*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005, pp. 233-237.

La vida del compositor como columna vertebral que ordena el conjunto permite eludir el clásico estudio monográfico en el que se separan en dos compartimentos estancos la vida y la obra, enfoque que resta perspectiva y contexto a un estudio que, si bien no llega a ser del todo transversal, sí que pone en relación aspectos de diversa naturaleza que rodeaban a la música y que pueden explicar en cierta medida los cambios paulatinos que en ella se produjeron. Por otro lado, junto a la biografía apareció otro hilo conductor secundario: las fuentes musicales. Aunque los resultados son parciales, ya que sólo se han tenido en cuenta las obras con fecha explicitada, existe cierta coherencia en la conservación de la música en los soportes, que hacen de estos un elemento organizador óptimo para subdividir el *corpus* conservado. Por último, el elemento que marcó la estructura de los capítulos fueron las coordenadas la«red analítica» antes mencionada.

La base de este planteamiento es que el repertorio a estudiar es semejante a una piedra polifacética, cuyas numerosas caras ofrecen distintos aspectos del cambio de estilo²². En primer lugar se ha tenido en cuenta el aspecto tímbrico, que como se ha podido ver más arriba, protagonizó una de las polémicas más importantes de principio de siglo, en la que subyacía la cuestión del papel de la música en el oficio litúrgico. Este tema se ha estudiado desde una doble vertiente: humana y musical. Así, se ha contrastado en todos los capítulos la imagen que proyectan las fuentes biográficas (libros de fábrica y actas capitulares), y las fuentes musicales (el repertorio de villancicos), con el objetivo de establecer una cronología para la introducción de clarín y violines en la música compuesta por Arce, así como buscar posibles vínculos entre hechos históricos y musicales.

En segundo lugar, se ha analizado la notación, que abarca tanto el sistema de claves y armaduras, como los compases. Los cambios que se pueden apreciar en este campo son importantes síntomas de modificaciones en el pensamiento del compositor y en el proceso que seguía su mente a la hora escribir y plasmar la música en el papel.

²² Acerca de las características musicales del cambio de estilo véase: TELLO, L.F.J.: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974; MARTÍN MORENO, A.: «Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)», *AnM*, 31-32 (1976-1977), pp. 157-194; LÓPEZ-CALO, J.: *Historia de la música española. 3, siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1988 (2ª ed.); CARRERAS, J.J.: «La cantata de cámara en España a principios del siglo XVIII: el manuscrito 2618 de la Biblioteca nacional de Madrid y sus concordancias», *Música y literatura en la Península Ibérica 1600-1750*, Valladolid, 1995, pp. 65-126; MARÍN, M.Á.: *Music on the margin*, Kassel, Reichenberg, 2002; TORRENTE, Á.: *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, Tess Knighton (dir.), Cambridge, UMI (University Microfilms International), 2006; BOMBI, A.: *Entre tradición y modernidad: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012.

En tercer lugar, se encuentra el aspecto formal, de especial interés en este periodo, ya que muestra cómo el villancico religioso también se fundió con la cantata, utilizando arias y recitados, así como otras secciones de diversas procedencias como el preludio, la fuga, el grave o el minuet. Para elaborar una cronología de la introducción de nuevas secciones se ha tomado como punto de partida la forma musical y no los encabezados de las piezas, cuya descripción—como se verá en el último capítulo—puede llevar a engaño.

En último lugar, se estudian el número de voces y la escritura musical que el compositor utilizó para cada coro, así como la interactuación entre los mismos, prestando especial atención a los diversos lenguajes empleados, las melodías de cada parte, la armonía, la relación música/texto, etc.

El resultado son seis capítulos, en los que se tratan los mismos aspectos, pero en diferentes periodos de la vida de José Martínez de Arce. El primer capítulo contiene nueva información sobre su infancia y juventud, que abarcan los años 1660 hasta 1680. Desde el punto de vista musical, se unen por primera vez las obras tempranas con los eventos biográficos destacados, resultando de ello una nueva visión de este escaso repertorio. Además, se presenta el estilo inicial como punto de partida para apreciar futuros cambios. El siguiente capítulo abarca el primer magisterio de capilla en la catedral de Segovia y las pocas obras que de este momento se conservan. Los capítulos siguientes (3-6) comprenden el periodo vallisoletano, que es el más extenso en la vida del compositor. Por esta razón, se ha dividido en tres partes, que coinciden aproximadamente cada uno con una década, pero cuya división proviene del análisis de las fuentes musicales. Así, el tercer capítulo engloba lo que podría llamarse el primer periodo de «papeles sueltos», que abarca los años 1690 a 1698, durante los cuales se pueden percibir pequeños cambios respecto a su trabajo anterior, todavía no muy relevantes. El cuarto capítulo contiene las obras con fechas comprendidas entre 1699 y 1709, contenidas en su gran mayoría en dos manuscritos encuadernados, con signaturas «Ms. 7» y «Ms. 8». Este momento reviste especial interés porque coincide con el cambio de dinastía y permite ver en qué medida las primeras influencias de la corte llegaron a la catedral vallisoletana. Los dos últimos capítulos conforman en realidad uno solo, en el que se estudia el repertorio de la última década dividido en dos partes. La primera (capítulo 5), expone las características generales del periodo, que comprenden el aspecto biográfico, de los soportes y notacional. La segunda (capítulo 6)

se centra en el análisis musical, desde varios puntos de vista, y da a conocer el proceso de cambio que fue mucho más marcado que en décadas anteriores.

El cuerpo de tesis está completado con dos apéndices que ofrecen información adicional. El primero contiene las transcripciones completas de los documentos citados de forma abreviada, en su mayoría, a lo largo del trabajo. El segundo, es de índole musical, ya que en él se han editado y transcrito la música y los textos de diez villancicos de diversos años. Por último, por razones prácticas para una mejor consulta, el catálogo monográfico del legado testamentario de José Martínez de Arce, se ha separado en un segundo volumen, cuya finalidad es acercar y dar a conocer la obra de este compositor a músicos y musicólogos, para que pueda ser interpretada y continúe siendo objeto de futuras investigaciones.

Capítulo 1. Infancia, juventud y obras tempranas (ca.1662-1686)

Una nueva investigación con fuentes inéditas hasta el momento, unida a la revisión de las ya existentes utilizando nuevas herramientas, como el catálogo informatizado, han permitido escribir un capítulo dedicado por completo a los primeros veinte años de vida del compositor, con un nuevo enfoque y una visión global que permite conocer por vez primera cuál fue su origen y cuál era su estilo inicial, a la vez que presenta de manera ordenada las obras conservadas de este momento. Las dimensiones biográfica y musical del compositor en sus primeros años son ambas casi igual de desconocidas, ya que tan sólo dos autores han escrito acerca de esta época. Carmelo Caballero, en la voz del *DMEH*, apuntó Orense como ciudad de nacimiento, pista que fue seguida tiempo después por José López-Caló, quien realizó un estudio sobre la desconocida etapa orensana, sin prestar atención a las obras en ella compuestas, las cuales se pierden en su catálogo musical debido a que están ordenadas por signaturas²³.

La primera mitad del capítulo está dedicada a la puesta en común de la vida y la obra, razón por la que se ordena siguiendo el orden biográfico. Los primeros años corresponden a su etapa orensana, que engloba tanto su nacimiento como su etapa de niño de coro y aprendiz de composición en la catedral de Orense. Después, los años de transición estuvieron marcados por sus estancias en Madrid y sus viajes a Galicia, estos últimos ya como compositor que aspiraba a ser maestro de capilla, con las obras correspondientes de cada momento.

En la segunda parte del capítulo, las obras presentadas en el marco biográfico pasan a ser el material de partida para el estudio estilístico, donde el elemento organizador es la propia música, cuyos aspectos externos e internos se han separado para mayor claridad. Así, en primer lugar se ha analizado el sistema notacional que abarca dos puntos básicos de la escritura de música: el sistema de claves y armaduras y los compases. La segunda parte es el análisis estilístico propiamente dicho y toma como elemento organizador las distintas secciones del villancico tradicional.

²³ CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: «Martínez de Arce, José», en *DMEH*. LÓPEZ-CALÓ, J.: *La Música en la Catedral de Valladolid. Martínez de Arce. Maestros de los siglos XVIII y XIX*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007, pp. 11-20. En adelante se citará como: L-C, VC/III.

Debido a la escasez de fuentes, el resultado es bastante parcial, pero presenta la ventaja de ofrecer por vez primera una visión completa de los primeros veinte años de la vida del compositor, a la vez que muestra los elementos más característicos de su estilo inicial.

1. Orígenes y años de aprendizaje (ca. 1662-1683)

En ocasiones, a lo largo de una investigación, la búsqueda de un documento conduce a la aparición de otros inesperados, que arrojan nueva luz sobre los datos disponibles. En el caso presente esto es lo que ha sucedido, sin embargo, algunos de ellos, lejos de responder las incógnitas existentes —como la fecha de nacimiento—, plantean nuevas preguntas y siembran dudas acerca de lo ya conocido y aceptado.

Un poder notarial y una partida de bautismo hasta ahora desconocidos ponen en entredicho algunas de las conclusiones acerca del origen de los hermanos Martínez de Arce a las que José López-Caló llegó en su estudio introductorio del tercer volumen del catálogo del Archivo de Música de la catedral de Valladolid²⁴. Estos documentos contradicen también la lectura que hizo el musicólogo gallego de algunas entradas de las actas capitulares de la catedral de Orense, donde se recogen los años como niños de coro de José y Tomás. Además, las pocas fuentes musicales pertenecientes a esta etapa no habían sido puestas en relación directa con el aspecto biográfico, al que confieren un aspecto más completo.

1.1. La partida de nacimiento, un documento controvertido

La búsqueda infructuosa del testamento citado en la biografía del *DMEH* llevó al hallazgo de varios documentos entre los que se encontraba un poder notarial con gran cantidad de información acerca de los Martínez de Arce. Gracias a ella aparecieron varias partidas de bautismo pertenecientes a dicha familia. No obstante, los orígenes de ambos hermanos siguen en el terreno de las suposiciones, sin fuentes fidedignas que las respalden.

A falta de más información, López-Caló había supuesto que José y Tomás eran hijos de Antonio de Arce, basándose en la entrada del 12 de mayo de 1676 de las actas capitulares de la catedral de Orense, que mencionan la muerte del escribano real con ese

²⁴ L-C, VC/III: pp. 15-20.

nombre, padre de dos niños de coro, a cuyo entierro asistiría la capilla «de balde» porque el difunto era «tan pobre que no tenía con qué enterrarse»²⁵. Sin embargo, el comienzo del poder notarial hallado en el AHPUV desmiente dicha suposición, a la vez que aporta otra nueva y desconocida :

«Sébase cómo nos, Don Pedro Martínez de Arce, vec[in]o de la ciudad de Orense residente en esta ciu[da]d de Valladolid, d[o]n Joseph Martínez de Arce, presbítero, maestro de capilla y prebendado en la Santa Iglesia Catedral de esta ciu[da]d y d[o]n Tomás Martínez de Arce, vecino de ella; todos tres hijos y herederos de Diego Martínez de Arce y d[ña] Benita Feijoo, n[uest]ros padres difuntos, vecinos que fueron de d[ic]ha ciu[da]d; y nietos legítimos de Pedro Martínez de Arce, de Villabíad y de María de la Portilla y Arce, vecinos que fueron del valle de Liendo, n[uestr]os abuelos».

AHPUV, *Protocolos notariales*, signatura 3122, ff. 514-515. (18-05-1705).

Este documento corrobora que Orense era su ciudad natal, dato ya apuntado por la voz del *DMEH* y el estudio del catálogo antes mencionados. Además, saca a la luz nuevos e inéditos datos acerca de la familia del compositor. Por un lado, da a conocer la existencia de un tercer hermano llamado Pedro, que también vivía en Valladolid. Por otro, proporciona por vez primera los nombres de sus padres y sus abuelos paternos, así como su lugar de origen. Diego Martínez de Arce y Benita Feijoo, eran los nombres de sus progenitores, ninguno de los dos vivían y ambos habían sido vecinos —que no naturales— de la ciudad de Orense. Los tres primos eran nietos de Pedro Martínez de Arce, de Villabíad y de María de la Portilla y Arce, difuntos, que fueron vecinos —no se especifica si naturales— del valle de Liendo.

A la luz de esta nueva información, parece evidente que «Martínez de Arce» era un apellido completo transmitido a lo largo de tres generaciones. El abuelo, el padre, y José, Tomás y Pedro se apellidan «Martínez de Arce» y no «Martínez de la Portilla» o «Martínez Feijoo», como cabría esperar. Lo más seguro es que proceda del valle de Liendo, pequeño municipio de Santander cuya documentación anterior a 1900 no se conserva²⁶.

Podría pensarse que conociendo los nombres paternos completos, la búsqueda de las partidas de bautismo sería menos infructuosa que la de López-Calo, único musicólogo en haberla emprendido. Sin embargo, el contar con datos más fiables no ha

²⁵ ACO, AA CC16, f. 325. (12-05-1676); L-C, Vc/III, p. 16.

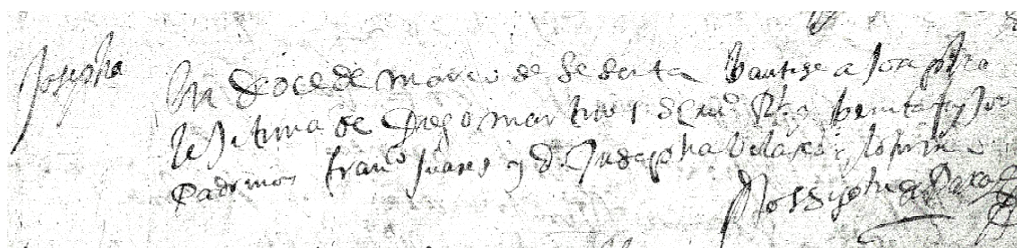
²⁶ Los fondos parroquiales de este pueblo deberían encontrarse en el Archivo Histórico Diocesano de Santander, sin embargo, se perdieron durante la desamortización. Por otro lado, no aparece en las bases de datos ningún pueblo llamado Villabíad ni Villabead.

producido resultados del todo concluyentes, ya que en los libros de bautizos de la ciudad de Orense, sólo aparecen las partidas del mencionado Pedro (en 30 de junio de 1656) y de Diego (24 de julio 1653), otro hermano no citado en el poder notarial, ambos bautizados en Santa Eufemia Real, Santo Domingo²⁷.

Por otra parte, en el folio 46 del mismo libro, consta que el día 12 de marzo de 1660, se bautizó a:

«(...) Josepha/ lejitima de Diego Martinez [e]scr[i]u[an]o R[ea]l y Benita Feyjoo»

Ilustración 1 I. ¿Partida de nacimiento de José?



Archivo Histórico Diocesano de Orense,
Sta. Eufemia Real, Sto. Domingo, Orense Norte,
signatura 30.14.1 I, f. 46. (12-03-1660).

Cabe suponer que se trata de la partida de José y que el cambio de género se debieran a una confusión del cura que lo bautizó. Sin embargo, aunque la ortografía en aquellos años no estaba normalizada y José solía escribirse Joseph, la letra “a” del final no es fruto del añadido de un trazo a la última letra —como podría argüirse en el caso de la palabra “legítima”— sino una letra más en la palabra. Tal vez fuera una “e”, como la de la firma del párroco, que escribe “Josephe” y fuera entonces “Josephe legítimo”, aunque el nombre del margen parece desmentirlo. Sin embargo, lo más probable es que sea necesario rendirse a la evidencia de que esta no sea la partida de José, sino de una hermana suya llamada Josefa, ya que los nombres de los padres sí coinciden con los del poder notarial²⁸.

La razón que López-Caló propone para explicar la ausencia de Tomás y de José en los libros orensanos, es que tal vez su padre trabajara antes como escribano en otro

²⁷ Archivo Histórico Diocesano de Orense; Parroquia Sta. Eufemia Real, Sto. Domingo, Orense Norte; signatura 30.14.1 I, folios 36 vuelto y 29 vuelto, respectivamente.

²⁸ Resulta curioso constatar que Diego Martínez [de Arce] era en efecto escribano real, igual que el Antonio de Arce mencionado en las actas orensanas, padre también de dos niños de coro, igual de pobres que José y Tomás en páginas sucesivas.

sitio, donde los dos hermanos habrían nacido²⁹. No obstante, si esto fuera cierto, implicaría que José y Tomás nacieron **antes** que sus hermanos, cuyas partidas sí se conservan y son de los años 1653, 1656 y 1660. Por lo tanto, tendrían que haber nacido hacia 1651-52. Lo más lógico sería pensar que nacieron **después** y que seguramente sus partidas no se conservan debido al mal estado de los libros, que no sólo están dañados por la humedad, sino también incompletos. Esto explicaría también la ausencia de la familia en los libros de difuntos y de matrimonios, ya que ni los padres ni los hermanos vuelven a aparecer en ninguna de las fuentes conservadas.

Ante la falta de partida de bautismo, la única pista que permite aventurar una fecha de nacimiento se encuentra en las Actas Capitulares de la catedral de Orense. Se trata de una entrada del 19 de enero de 1681 en la que :

«(...) leyóse un memorial de José y Tomás Martínez, acólitos, en que dicen son huérfanos y pobres y que **ha ocho años están sirviendo** —como el Cabildo reconoce— (...).

ACO, AA CC17, f. 66v. (19-01-1680).

Según este documento, llevarían al servicio de la catedral desde 1672. Teniendo en cuenta que la edad habitual para entrar como niño de coro era entre ocho y diez años, es probable que uno de los dos hermanos hubiera nacido entre 1662 y 1663 y el otro en 1664 ó 1665, como ya apuntó López-Caló. Además, estas fechas concuerdan con el nacimiento del resto de hermanos encontrados en los libros de bautismo. Aunque no se puede afirmar de manera categórica, las menciones acerca de José y Tomás en las actas llevan a pensar que el primero es el mayor de los dos, porque aparece citado antes y más a menudo y en ocasiones intercede a favor del segundo ante los distintos Cabildos para los que trabajaron. Por esta razón, se ha tomado como probable fecha de nacimiento para el compositor 1662, precedida, no obstante, de la palabra *circa*.

Por lo tanto, aunque sí se han podido aportar nuevos datos sobre el nacimiento de José Martínez de Arce, estos no son suficientemente concluyentes como para borrar la precavida palabra *circa* de los paréntesis con las fechas que siguen a su nombre. Además, ha sido posible añadir nuevos miembros a su árbol genealógico. Por un lado, los hermanos Diego y Pedro y, tal vez su hermana Josefa. Por otro, los padres: Diego Martínez de Arce y Benita de Feijoo. Por último, los abuelos paternos: Pedro Martínez de Arce y María de la Portilla y Arce. También se ha apuntado la procedencia del apellido Martínez de Arce: el valle de Liendo en Santander.

²⁹ L-C, VC/ III, p. 20.

1.2. Niño de coro en la catedral de Orense (1672-1682)

Las pistas sobre la infancia y juventud de José y Tomás continúan en libros de otro archivo orensano: las actas capitulares de la catedral en la que pasaron sus primeros años como niños de coro. En ellas no consta de manera explícita el ingreso de ninguno de los dos hermanos. La primera noticia que podría estar relacionada con José es la del día 4 de enero de 1672, cuando se registró la admisión de un mozo de coro, cuyo nombre no consta³⁰. Asumiendo que José hubiera nacido hacia 1662 es muy probable que se trate de él, como corrobora la entrada del 19 de enero de 1681 antes mencionada, donde se aclaraba que ambos hermanos llevaban ocho años al servicio de la catedral.

La primera vez que se menciona a José directamente es el día 15 de enero de 1675 en que se le pagaron 50 reales³¹. Exactamente un año después se leyó un memorial de «José Martínez de Arce, mozo de coro», en el que «pide un aguinaldo por cantar villancicos y se le dan 50 reales»³². Pocos meses después, se le dieron 50 reales por estar «muy malo en cama y con necesidad»³³.

En agosto y noviembre de 1676 aparecen dos entradas que hablan de un mozo de coro llamado Jusepillo³⁴. En la primera se acordó darle un hábito negro y en la segunda que recibiera media parte en la música. No está claro que se trate de Martínez de Arce. Sin contar con estos dos, hay otros quince registros que hacen referencia a su persona. En dos de ellos se le cita como «José Martínez de Arce», en un caso seguido del distintivo «mozo de coro» y en otro del de «acólito». Los trece restantes aluden a él como «José Martínez», en tres ocasiones sin adjetivo, tres como «mozo de coro» y siete como «acólito». Sin embargo, la mano que escribió en agosto y septiembre no es la misma que las demás entradas, por lo que bien pudiera tratarse de un escribano distinto que, por la razón que fuera, acostumbraba llamar a José con este diminutivo. Por lo tanto, aunque con cierta reserva, se han tenido en cuenta estos dos datos sobre el hábito negro y la media ración concedida.

³⁰ *Item*. «Propuso el señor Calderón que el Cabildo se sirviese permitir entrase por mozo de coro un muchacho que tenía buena voz, que su m[erced] le pagaría hasta que hubiese plaza desocupada. Y el cabildo acordó entre». ACO, AA CC16, f. 178v. (04-01-1672). En este volumen no se menciona a Tomás, quien aparecerá tan sólo en el siguiente.

³¹ ACO, AA CC16, f. 292. (15-01-1675).

³² ACO, AA CC16, f. 320v. (14-01-1676).

³³ ACO, AA CC16, f. 320v. (28-04-1676).

³⁴ ACO, AA CC16, f. 331v y f. 334v. (05-08-1676 y 19-11-1676).

El 23 de abril del año siguiente se leyó un memorial de José Martínez de Arce, acólito, quien pedía ayuda de costa «respecto de servir en la música con toda puntualidad y ser pobre» y se le concedieron 100 reales³⁵.

Esta es la última entrada del volumen de las actas capitulares que abarca hasta el año 1677 relacionada con José. Resulta bastante significativa la ausencia de Tomás en estos años, ya que si hubiera estado con su hermano, también habría sido pobre y pediría ayuda de costa, como de hecho hace en el volumen que comienza en el año 1678. Sin embargo, en las actas no consta explícitamente la entrada de Tomás al servicio de la catedral. Simplemente, su nombre comienza a aparecer en dicho volumen, siempre a continuación del de su hermano. Tal vez esto se debiera a que era el hermano pequeño y que entró después. La falta de datos impide confirmar esta suposición.

El 11 de enero de 1678 aparecen mencionados por primera vez los dos hermanos, quienes recibieron seis ducados por haber «trabajado mucho en estas pascuas»³⁶. Unos meses después se leyó «un memorial de José y Tomás Martínez, mozos de coro, en que piden una ayuda de costa por ser pobres y no tener con qué sustentarse». El Cabildo accedió a darles 50 reales, a la vez que les ordenó que tuvieran a un contralto recién admitido en su casa³⁷.

En agosto del año siguiente, José volvió a estar enfermo y pidió no una ayuda, sino una limosna. Sin embargo, sólo le dieron 24 reales porque «ha poco tiempo que se le dio ayuda de costa a su hermano»³⁸. No está claro si ésta es la arriba mencionada, ya que difícilmente puede considerarse el más de año y medio transcurrido desde la anterior petición (de los dos hermanos, no sólo de Tomás) como “poco tiempo”. En todo caso, ni en el libro de fábrica ni en las actas, consta ninguna otra ayuda concedida en ese intervalo.

El 19 de enero de 1680 se leyó el memorial de los hermanos citado al principio del epígrafe para establecer la fecha en la que entraron a servir. En él suplicaban al Cabildo «que se sirva ampararlos, porque no tienen con qué sustentarse, o se les dé licencia para ir a buscar remedio». Se acordó que «por cuanto sirven bien, se les dé de

³⁵ ACO, AA CC16, f. 348. (23-04-1677).

³⁶ ACO, AA CC17, f. 2v. (11-01-1678).

³⁷ ACO, AA CC17, f. 32v. (12-11-1678).

³⁸ ACO, AA CC17, f. 55v. (14-08-1679).

salario a cada uno 100 reales al año»³⁹. El 12 de junio de ese mismo año, pidieron licencia para ir a Monforte a unas fiestas y se acordó por mayoría que se les diera⁴⁰.

El 11 de abril del año siguiente recibieron 80 reales, tras la lectura de un memorial en el que pedían «alguna ayuda de costa por cuanto se hayan necesitados»⁴¹. Exactamente siete meses después, se leyó otro memorial de José Martínez en que decía se hallaba muy crecido y suplicaba al Cabildo «le mande dar un hábito largo, que con él servirá el oficio de acólito», además, pedía ayuda de costa «respecto de no tener con qué sustentarse». El Cabildo concluyó que «en cuanto al hábito largo, no ha lugar, por ser contra el estilo de esta Santa Iglesia» y que «en cuanto a la ayuda de costa, se dé cédula para el día doce de este mes»⁴². El día señalado se discutió sobre esta ayuda, no sólo para José, sino también para su hermano Tomás, y se decidió añadir a su salario sesenta reales «que vienen a ser treinta ducados»⁴³. El 12 de febrero de 1682 les fue concedido otro aumento, sin previa petición en las actas. El Cabildo acordó que «a José y Tomás Martínez, que tenían añadidos sesenta ducados, se les añadan treinta que son noventa»⁴⁴.

El dinero no era su única preocupación, ya que el 22 de octubre del mismo año, José Martínez, decía en un memorial «está muy grande de cuerpo para servir en el ejercicio que tiene, que servirá como músico, que el Cabildo le mande dar un hábito largo» y por fin «se acuerda que el Cabildo le dé el hábito largo»⁴⁵. En las actas capitulares no consta ninguna petición similar hecha por ningún acólito, ni mozo de coro. Lo más probable es que se le concediera el hábito largo porque iba a trabajar como músico y no como acólito.

Estas peticiones constituyen otro punto de partida para establecer la fecha de nacimiento del compositor. En este caso, sería algo más tardía, ya que de haber nacido en 1662, como se apuntaba más arriba, tendría ya 20 años años cuando solicitaba un hábito más largo y parece demasiado mayor. Tal vez sería más acertado suponer que tenía entre 16 y 18 años, generando una nueva hipótesis según la cual José habría nacido hacia 1664. Sin embargo, estas fechas parecen demasiado lejanas al nacimiento del resto de hijos de Benita Feijoo, por lo que se sigue manteniendo 1662.

³⁹ ACO, AA CC17, f. 66v. (19-01-1680).

⁴⁰ ACO, AA CC17, f. 75v. (12-06-1680).

⁴¹ ACO, AA CC17, f. 95. (11-04-1681).

⁴² ACO, AA CC17, f. 110. (11-11-1681).

⁴³ ACO, AA CC17, f. 110v. (12-11-1681).

⁴⁴ ACO, AA CC17, f. 116v. (12-02-1682).

⁴⁵ ACO, AA CC17, f. 135. (22-10-1682).

La última entrada de las actas perteneciente a esta primera etapa de la vida de José Martínez de Arce es la del 12 de julio de 1683 en la que se anunció que estaba «vaca la capellanía que fundó el señor deán», pero que se excluía como opositor a «José Martínez, acólito, por cuanto la fundación ha de ser clérigo presbítero»⁴⁶. El hecho de que las actas mencionen explícitamente su exclusión implica que el Cabildo se había planteado la posibilidad de ofrecérsela a José, o bien que éste la había solicitado. Además, la razón que aducían para excluirlo como candidato no era su falta de formación musical, sino su condición de laico. Sin embargo, los documentos que mejor ilustran su faceta compositiva son sin duda las pocas obras musicales conservadas.

1.3. Primeras composiciones (1683)

Uno de los cometidos del maestro de capilla era enseñar a cantar a los niños de coro. También cabía la posibilidad de que diera clases de composición a alguno de los niños que tuviera especial predisposición o que mostrara más y mejores cualidades que el resto. José Martínez de Arce pudo ser uno de esos casos y aprendería los rudimentos del arte con el por entonces maestro de capilla en la catedral de Orense, Martín de San Román, del que se tienen muy pocas noticias y cuyas obras no se conservan en el archivo de dicha catedral. La música que José escuchó, interpretó y aprendió a componer con su maestro habría que enmarcarla no dentro de un renacimiento tardío, sino en un barroco temprano. Una relectura de las obras conservadas con fechas tempranas aporta nuevos datos sobre el incompleto perfil biográfico del compositor.

Las primeras obras datan en 1683 y se conservan en el archivo de música de la catedral de Valladolid, como primeros testimonios de la faceta compositiva de José Martínez de Arce. Dos son en castellano (un villancico a San Martín, otro al Nacimiento) y las otras dos en latín (una *Lamentación* y un *Miserere*)⁴⁷. La existencia de estas obras confirma la hipótesis de que José no era sólo un niño de coro, sino que aprendió composición bajo la tutela de Martín de San Román. Ninguna está en formato de partitura, sino copiadas en juegos de partichelas, que se entregaban a los músicos para la interpretación. El hecho de que obras con fecha tan temprana se conserven en el archivo de Valladolid, indica que José era cuidadoso, valoraba su trabajo, y que debió de llevar consigo sus obras allá donde fuera.

⁴⁶ ACO, AA CC17, f. 161. (12-07-1683).

⁴⁷ *Rígido, intrépido y torpe*, E-Vc 54/24 y 85/53; *Moradores del cielo*, E-Vc 65/32 y 65/89; *Miserere a 8*, E-Vc 14/05; *Lamentación de la feria sexta*, E-Vc 18/14.

Las advocaciones de los villancicos proporcionan pistas de índole biográfica, ya que apuntan a que José estuvo en Orense hasta finales de año, componiendo música para festividades importantes. Por un lado está el villancico a San Martín, que era el Santo Patrón de la ciudad de Orense, cuya fiesta era celebrada el día 11 de noviembre. En la portada de las partichelas indica: música «de pregón». De hecho, hay dos copias de la misma obra, con distinta grafía. Así que se trataba de una ocasión importante, con gran afluencia de público, en la que probablemente la música saliera de la catedral para sonar en la Plaza Mayor, donde se diría el pregón. Por otro lado está el villancico al Nacimiento, para la misa de la noche de Navidad, que se haría en el interior de la catedral.

No se puede decir con exactitud cuándo emprendió su viaje a Madrid. Sí que es seguro que se encontraba allí en el mes de abril, como demuestra un memorial de Tomás del día 12 de dicho mes, en el que expuso cómo «a su hermano se le están debiendo ciento y cincuenta reales del tiempo que sirvió de ayuda de costa para ir a Madrid a aprender música». Se acordó se le dieran y «por cuanto no había papel del dicho José Martínez, dijo el señor Blázquez se le podían entregar a Tomás y el dicho señor salía fiador»⁴⁸. Por lo tanto, en esa fecha José ya se encontraba en la capital, donde comenzó una nueva etapa de aprendizaje.

2. Los años de transición (1684-1686)

Este breve periodo es de gran importancia, dado que las personas a las que conoció en Madrid pudieron haber sido las responsables, en parte, del cambio de estilo. Sin embargo, hay muy pocas pistas acerca de este momento, que es el más complejo de todos, debido a los viajes alternos entre Galicia y la capital. En primer lugar, estuvo en Madrid menos de un año; después, volvió a Galicia donde opositó primero al magisterio de capilla de la catedral de Lugo y luego al de la catedral orensana. Por último, volvió a Madrid, donde se quedó un año completo y seguramente se reunió con su hermano. Lo que hay escrito acerca de este periodo procede del ya mencionado estudio de López-Calo, que presta poca atención a las obras con fecha de estos años⁴⁹.

⁴⁸ ACO, AA CC17, f. 188. (12-04-1684).

⁴⁹ L-C, VC/ III: pp. 18-20.

2.1. Primera estancia en Madrid (abril 1684-mediados de 1685)

Teniendo en cuenta los apuros pecuniarios evidenciados por las actas orensanas, no es muy probable que Arce se marchara de Orense sin tener unas claras perspectivas de mejora. Según López-Caló, irse a «aprender música», significaba profundizar los conocimientos de composición que ya tenía, es decir, para mejorar como compositor, no para aprender a serlo⁵⁰. Tal vez su maestro, Martín de San Román, o algún amigo de su padre, conociera a alguien en Madrid que se ocupara de recibirle y presentarle en alguna de las capillas principales de la ciudad. Éstas eran tres: la Capilla Real, donde Cristóbal Galán ejercía como maestro; la del convento de la Encarnación dirigida por Matías Viana y la de las Descalzas Reales, cuyo maestro en ese tiempo se desconoce⁵¹.

La única pista sobre quién pudo ser su maestro se encuentra en el parecer de Martínez de Arce a propósito de la polémica generada por la novena sin preparación con la que comienza la misa *Scala Aretina* del maestro de capilla de la catedral de Barcelona, Francisco Valls. En esta carta ilustraba su opinión con un ejemplo musical, aclarando que era «de mi maestro Galán»⁵². Sin embargo, éste murió el 23 de septiembre de 1684, por lo que habría sido su maestro tan sólo durante la primera estancia madrileña.

La música conservada aporta pocas pistas biográficas, pero confirma que Arce ya era compositor cuando llegó a la capital. Con fecha de 1684 se conservan tan sólo tres villancicos: uno a ocho a San Francisco y los otros dos de Navidad, a cuatro y tres voces. Tan sólo del dedicado a San Francisco se conservan partitura y partichelas. Los otros dos tienen cada uno dos versiones en formato de partitura⁵³. La distribución en las fuentes de estas obras tempranas es bastante compleja, ya que se conservan lo que parecen distintas fases de copia, que podrían también ser copias de distintas manos, unas con fecha y nombre y otras sin ellas. Por otro lado, la música no coincide del todo, debido a ligeros cambios en la melodía o incluso en las voces que realizan los solos.

⁵⁰ L-C, VC/III: p. 18.

⁵¹ CAPDEPÓN VERDÚ, P.: *La música en la Real Capilla de Madrid (siglo XVII)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1993; «Los maestros de la capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid. (Siglo XVIII)», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, 1996, pp. 455-486; «La capilla de música del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, 1997, pp. 215-226.

⁵² LÓPEZ-CALÓ, J.: «Parecer de José Martínez de Arce», *La controversia de Valls*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005, pp. 233-237. Resulta llamativo que López-Caló no mencione este parecer en su estudio del catálogo, donde se limita a suponer que su maestro fue Galán.

⁵³ *Atención, que sale la procesión*, E-Vc 70/67 y 65/53; *Al Niño que nace*, E-Vc 70/095, 70/411B ff.3, 4-5; *Canta jilguerillo*, E-Vc 70/203, 70/286 ff. 1, 3v, 2v, 1v.

Sin embargo, aunque el grado de similitud es suficiente para considerar que se trata de varias versiones de una misma obra, es necesaria una mínima explicación para poder comprender cómo está distribuido el conjunto.

El caso más llamativo de discordancia es el villancico a ocho a San Francisco, *Atención, atención, que sale la procesión*. La partitura no tiene casi texto y aunque los pocos fragmentos encajan con las partichelas, la música de ambas fuentes difiere de manera considerable, sobre todo en las coplas y la respuesta, que no se parecen en absoluto. Además, la partitura tiene fecha y firma, mientras que en las partichelas sólo consta el nombre del compositor en la portada. No obstante, resulta llamativo que ponga: «M[ae]str[o] M[ar]tt[í]nez», ya que es la primera vez que aparece este distintivo. Por otro lado, mientras el encabezado de la partitura especifica que es una obra para la Navidad de 1684, en la portada de las partichelas pone que es un «Responsión a San Francisco» y no hay constancia del año. Tal vez compusiera el villancico de Navidad en Madrid y luego lo reutilizara ya cuando trabajaba como maestro. A pesar de todo, sigue habiendo una conexión entre las dos fuentes, que podrían considerarse —salvando las distancias— como dos versiones de una misma obra.

Del villancico al Nacimiento a cuatro *Al Niño que nace desnudo en Belén*, se conservan dos manos de borrador, ambas con muy poco texto. Por otro lado, una de las fuentes del villancico al Nacimiento a tres, *Canta jilguerillo*, no tiene año y viene firmada como Martt[í]nez, aunque esta vez no está precedida de la palabra «m[ae]str[o]». La grafía musical no es de Martínez de Arce y, a pesar de tratarse de una partitura, parece más bien de copista de partichelas. De nuevo, cabe la posibilidad de que reutilizara este villancico unos años después, al entrar como maestro de capilla en la catedral de Segovia. Ninguna de las dos versiones tiene texto, tan sólo las palabras del principio.

El año 1685 estuvo marcado por dos oposiciones fallidas y la vuelta a Madrid, tras suspender ambas. Los encabezados de las obras permiten ubicar casi todas en los distintos momentos de este año. Dado que hasta mediados de 1685 también estuvo en Madrid, los dos villancicos al Santísimo fechados en este año habrían sido compuestos en la capital⁵⁴. Ambos se conservan en formato de partitura, con una grafía muy menuda.

Aunque de datación más dudosa, hay otra obra que también puede pertenecer a este momento. Se trata de un *Magnificat a 7* que pudo haber sido compuesto en

⁵⁴ Villancico al Santísimo en diálogo y a 6, E-Vc 70/060; Ay, *que quiero llorar*, E-Vc 70/255.

cualquier momento y tiene el interés añadido de haber servido de base para una reelaboración a once voces al año siguiente. Se conserva tanto en formato de partitura como en juego de partichelas⁵⁵. Es en estas últimas donde hay algunas pistas que apuntan a que fue compuesto en Madrid. La primera se encuentra en la esquina superior de la parte del acompañamiento donde reza: «Maestro Joseph M[a]r[tí]nez de Arze». Es poco probable que este distintivo fuera usado en Galicia, donde nunca llegó a ser considerado maestro de capilla. La segunda es la parte de violón, que aparece por vez primera y que seguramente fuera interpretada por su hermano Tomás, quien en las actas orensanas nunca constó como instrumentista, sino como niño de coro. Sin embargo, todo apunta a que esta parte es un añadido, ya que su grafía no coincide con la del resto de partes y sí con el copista del *Magnificat a 11* de 1686⁵⁶. Por lo tanto, las pistas no son concluyentes y es posible que la obra fuera compuesta en Galicia y la llevara consigo a Madrid, donde añadió el distintivo y la parte de violón.

Todas las obras compuestas durante su primera estancia en Madrid presentan características muy similares a las de la etapa orensana, ya que son sencillas, con pocas pretensiones y muy funcionales. Ninguna de ellas tiene coro de instrumentos, ni plantillas numerosas. Esto podría ser indicio de que Arce trabajó en una capilla modesta, o bien de que, como aprendiz, no se le encargaban obras de más envergadura.

El resto de composiciones con fecha de 1685 habrían sido escritas de nuevo en Galicia, ya que los acontecimientos posteriores apuntan a que José estaba informado de los eventos destacados del panorama musical gallego, seguramente a través de su hermano, quien seguía al servicio de la catedral orensana. Así, en agosto de 1685 José realizó la primera oposición de su carrera para aspirar al magisterio de la iglesia de Lugo.

2.2. De vuelta en Galicia (agosto a diciembre de 1685)

A) La oposición de Lugo

Mientras José estaba en Madrid, Tomás siguió sirviendo en la catedral, hasta que en agosto de 1685 pidió licencia para «ir con su hermano José a la oposición del magisterio de capilla de la santa iglesia de Lugo», que le fue concedida con la condición

⁵⁵ E-Vc 70/149 y 23/07. La reelaboración del año siguiente: E-Vc 70/279 y 23/08.

⁵⁶ E-Vc 23/08.

de que estuviese de vuelta para las vísperas de la Natividad de Nuestra Señora del día 7 de septiembre⁵⁷.

No se conservan obras de esta prueba. No obstante, hay en el archivo de la catedral de Valladolid una obra que pudo haber sido escrita para esta ocasión. Se trata de un villancico a cuatro titulado *Disfrazado y tirando flechas*⁵⁸. Está en formato de partichelas y ha aparecido en el mismo cuadernillo del villancico para la oposición de Orense, *Si con la voz sin reparo*. En la portada pone «V[illanci]co a 4| de oposición| José Martínez de Arce» y el encabezado de la parte de tiple especifica también que es un «Villancico de oposición». Además del juego de partichelas, se conserva en el mismo archivo la partitura de un villancico a cuatro al Santísimo, cuyo único texto es «Disfrazado». Aunque no está fechado, tiene la firma: «Joseph Martt[íne]z».

La música no es idéntica, pero sí que comparten pasajes muy similares. La advocación que consta en la partitura es el Santísimo Sacramento, mientras que el texto de las partichelas apunta más bien a una temática navideña: «Disfrazado y tirando flechas/ que traspasan el corazón/ parecéis mi Niño a Cupido/ parecéis mi Dios al amor». La partitura no añade más información, porque sólo tiene la primera palabra. Además, la ausencia de parte de acompañamiento impide valorar con exactitud el nivel coincidencia de ambas fuentes.

López-Calo cataloga ambas fuentes en registros separados, los dos bajo el título *Disfrazado y tirando flechas*, y supone que fue escrita para Lugo, apoyándose en el hecho de que se conservan una obra en latín y otra en castellano para el examen de Orense, por lo que sería más lógico que esta tercera obra villancico «de oposición» fuera escrita para el único otro examen que Arce realizó⁵⁹.

B) Maestro suplente en la catedral de Orense

Las fuentes apuntan a que tras no conseguir el puesto, volvió a Orense con su hermano. Allí vacaba desde finales de julio la plaza de maestro de capilla, debido a la muerte de Martín de San Román. El 3 de agosto el Cabildo acordó que el organista asistiese a dar lección a los niños de coro «en el ínterin que no hay maestro de capilla»⁶⁰.

⁵⁷ ACO, AA CC17, f. 193v. (30-08-1685).

⁵⁸ E-Vc 70/086 y 39/53.

⁵⁹ E-Vc: 39/53 y 70/086. (L-C, Vc/III, p. 258, nº 4.350 y p. 200, nº 4.187).

⁶⁰ ACO, AA CC17, f. 192v. (03-08-1685).

El Cabildo pretendía proveer la plaza realizando una oposición. José Martínez de Arce —tras una estancia relativamente corta en Madrid— aspiraba al puesto, tal y como lo demuestra un memorial leído el 9 de octubre, en el que dijo estar «en ánimo de oponerse al magisterio de capilla o volverse a Madrid» y pidió al Cabildo «se sirva insinuarle si podrá aguardar a la oposición». Sin embargo, el Cabildo acordó que «no se decrete este memorial» —es decir, que no se respondiera— y decidió emitir «edictos al magisterio, poniendo en ellos la ración, los sesenta ducados que da la fábrica y todos los demás percances que tiene»⁶¹.

Sin embargo, enviar y poner edictos y, sobre todo, obtener respuestas requería cierto tiempo y en el ínterin era necesario un compositor que escribiera la música para acompañar las fiestas patronales que tendrían lugar en noviembre. Un acuerdo capitular fechado después de la oposición indica que fue José quien cumplió esta tarea, ya que el Cabildo decidió que «por cuanto José Martínez, opositor al magisterio de capilla, había asistido algún tiempo antes de la elección (...) al régimen de la música, se le den doscientos y cincuenta reales de la fábrica, de más de lo que se le dio por la oposición al magisterio»⁶².

Además, se conservan en el archivo vallisoletano dos obras en formato de partichela que confirman la «asistencia al régimen de la música» en calidad de compositor. Se trata de dos villancicos titulados *Saliendo Cristo en Cuerpo e Insigne campeón*. Ambos parecen haber sido escritos por un mismo copista, con fecha de 1685, para la fiesta de San Martín, patrón de la ciudad, que se celebraba el día 11 de noviembre⁶³.

C) Oposición al magisterio de Orense

A pesar de haber recurrido a José para que asistiera en la música de las fiestas de San Martín, el Cabildo siguió adelante con la oposición, que se celebró el día 12 de diciembre. En el archivo de música de la catedral de Valladolid se conservan dos obras que pertenecen sin duda alguna a esta oposición. Esto indica de nuevo que José se llevó sus ejercicios, si no los originales, una copia y hay evidencias de que reutilizó parte de este material.

Dos de las obras conservadas del año 1685 tienen encabezados que no dejan lugar a dudas acerca del momento de su composición. La primera es el motete a cinco

⁶¹ ACO, AA CC17, f. 195. (09-10-1685).

⁶² ACO, AA CC17, f. 198v. (06-01-1686).

⁶³ *Insigne campeón*, E-Vc 65/72; *Saliendo Cristo en cuerpo*, E-Vc 84/281, 84/313, 85/176.

Haec est vir[go] tiene como encabezado: «Motete a 5 de oposición q[ue] hizo Joseph M[a]r[tí]n a 12 de diciembre de 1685 en la S[an]ta Igl[esi]a de Or[ens]e»⁶⁴. El segundo es el villancico a cuatro *Si con la voz sin reparo*, que también se presenta como: «(...) de oposición, Or[ens]e. A 12 de diciembre de 1685»⁶⁵. De este último se conserva también un juego de partichelas.

Los únicos candidatos que se examinaron fueron José Martínez de Arce y Antonio Rodríguez de Vega, quien fue elegido el 14 del mismo mes «por mayor parte de votos»⁶⁶. Tras no obtener la plaza, José volvió a Madrid, lo más seguro es que acompañado por su hermano.

2.3. Un año más en Madrid (1686)

Hasta ahora, no hay datos sobre el segundo año en Madrid, que parece haber jugado un papel muy importante en la trayectoria profesional de los hermanos Martínez de Arce. Los acontecimientos posteriores apuntan a que en ese momento José se había granjeado en poco tiempo un prestigio que le serviría para acceder sin previo examen a puestos más importantes que el de Orense. Puede que encontrara un protector o maestro de renombre, que le apoyara dando de él buenas referencias a los Cabildos. Además, seguramente entabló en este tiempo amistades con músicos de la capital, que explicarían en parte la introducción de elementos novedosos en su música.

Dado que no se dispone de ningún dato propiamente madrileño, las escasas pistas proceden de los documentos de los años inmediatamente anteriores y posteriores. En primer lugar, en el ya mencionado memorial de las actas orensanas leído en cabildo el 9 de octubre de 1685 José pidió al Cabildo «se sirva insinuarle si podrá aguardar a la oposición», porque en caso de no tener posibilidades de obtener el puesto de maestro de capilla, se volvería a Madrid⁶⁷. Tras no obtener la plaza siguió con su idea inicial de regresar a la capital. Las actas segovianas lo corroboran en su nombramiento como maestro de capilla, donde dicen explícitamente que Arce «reside en Madrid»⁶⁸. Aunque ninguno de los dos documentos aclara dónde estaba Tomás, su ausencia en los libros de fábrica de la catedral de Orense en el año 1686 apunta a que abandonó la catedral a la

⁶⁴ E-Vc: 70/135. (L-C, Vc/III, p. 60, nº 3.822).

⁶⁵ E-Vc: 70/199 y 39/53. (L-C, Vc/III, p. 258, nº 4.349 y 4.350).

⁶⁶ ACO, AA CC17, f. 198. (06-12-1685).

⁶⁷ ACO, AA CC17, f. 195. (09-10-1685).

⁶⁸ ACSg, AA CC18. (17-02-1687).

vez que su hermano. Seguramente se fueron juntos a la capital, donde José ya había estado viviendo un año.

Como se puede ver, los datos son escasos y poco elocuentes. Los únicos documentos disponibles son las cinco obras musicales en las que consta la fecha 1686. Tan sólo una de las cinco obras conservadas está en latín. Se trata de un *Magníficat* a once, que es una reelaboración bastante modificada del *Magníficat*, a siete, del año inmediatamente anterior⁶⁹. Las cuatro obras en castellano son todas villancicos: dos al Santísimo, uno de Calenda para la Navidad y otro dedicado a la Virgen de la Chimenea que no tiene más texto que las palabras iniciales⁷⁰. Desde el punto de vista biográfico, se pueden encontrar algunos indicios presentes en las propias obras musicales.

El primero se encuentra en la partitura del villancico al Santísimo titulado *Atención que en brazos del alba*, está «Dedicado al excelentísimo Marqués de Estepa»⁷¹. Esta dedicatoria es algo excepcional en la obra de Arce, quien siempre estuvo al servicio de la Iglesia y no dedicó ninguna otra obra. Tal vez este marqués fuera la persona que le ayudó a conseguir su primer magisterio sin previa oposición.

En segundo lugar, *Ah de todas las esferas* puede ser interpretado como el primer villancico de envergadura, más extenso que todos los vistos hasta ahora y con más recursos sonoros. Se trata de un villancico de Calenda, cuya importancia se puede ver reflejada en los medios empleados para su composición. El rasgo más característico es el uso de amplios recursos vocales e instrumentales, así como el uso de metáforas poéticas en el texto como por ejemplo: símbolos bélicos o navales en los que la humanidad se encuentra navegando hacia la Salvación, o algún tipo de evocación del contraste entre el cielo y la tierra, descrita esta última como una prisión⁷².

Tanto las coplas como la respuesta hacen alusiones más o menos directas al monarca y a la Casa de Austria. Hablan también de triunfos y de victorias de la fe sobre

⁶⁹ E-Vc 70/279 y 23/08.

⁷⁰ *En amoroso penar*, E-Vc 70/109 f. 2v; *Atención que en brazos del alba*, E-Vc 70/251, 70/252 y 39/28; *Ah de todas las esferas*, E-Vc 70/096, 70/066, 54/04, 55/10 y 55/16; *Atended a las luces del sol*, E-Vc 70/109 ff.1-2.

⁷¹ El marquesado de la Estepa es un título nobiliario que Felipe II concedió por decreto de 28 de mayo de 1543 y carta de 20 de abril de 1564 a Marco Centurione. Su nombre se refiere al municipio andaluz de Estepa, en la provincia de Sevilla y su jurisdicción abarca las localidades de Estepa, Alameda, Aguadulce, Badolatosa, Casariche, Gilena, Herrera, La Roda, Lora, Marinaleda, Materredonda, Miragenil, Pedrera y Sierra de Yeguas. La dedicatoria es de 1686, por lo que debía de tratarse del V marqués, Luis Centurión y Centurión, quien detentó el título desde 1685 hasta 1728. DE CADENAS Y LÓPEZ, A. y DE CADENAS Y VICENT, V.: *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles*, Instituto “Salazar y Castro”, Madrid, Hidalguía, 1997.

⁷² TORRENTE, Á.: *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, Tess Knighton (dir.), Cambridge, UMI (University Microfilms International), 2006, cap. 4, pp. 79-80.

los impíos. Esto apunta a que seguramente Arce se encontraba en una de las tres capillas relacionadas con la Casa Real.

Véanse los siguientes fragmentos del *Ejemplo 1.1* del tono con el que se refiere a la Casa de Austria:

Ejemplo 1.1. Ah de todas las esferas

Copla 1ª

Es el águila imperial
la que vestida de sol
la luna empaña al reflejo
de su inmenso resplandor.

Respuesta

Si en las luces se cena
del sol el Austria
no es mucho que su orgullo
lunas deshaga
cuando a su vista
está viendo a la aurora
que lunas pisa.

Por último, la advocación que consta en el encabezado, a la «Virgen de la Chimenea», en *Atended a las luces del sol*, es curiosa y única en el repertorio conservado de Martínez de Arce. Lo más probable es que se tratara de una pintura en la que aparecía la Virgen con el Niño en un interior con una chimenea de fondo, como se puede ver en algunos cuadros de la escuela franco flamenca. Por otro lado, es importante saber que esta obra es la primera del repertorio con violón especificado en la plantilla, hecho tal vez relacionado con los comienzos de Tomás como intérprete de dicho instrumento al lado de su hermano en la capital.

La música de 1686 confirma el hecho obvio de que José siguió componiendo, pero para festividades más variadas y una plantilla menos modesta. Aunque de forma menos concluyente, también apuntan a que Tomás aprendió allí a tocar el violón, ya que este instrumento hizo su aparición en la obra de Arce precisamente este año⁷³.

⁷³ En el juego de partichelas del *Magnificat a 7* del año 1685 (E-Vc: 23/07) hay añadida una parte de violón, cuya grafía coincide con la del copista del *Magnificat a 11* de 1686.

La documentación conservada de estos años de transición demuestra que como todos los comienzos, los de José Martínez de Arce y su hermano Tomás fueron difíciles. José era quien mayores perspectivas tenía de los dos, ya que su objetivo era adquirir (o mejorar) conocimientos de composición para poder trabajar como maestro de capilla. Por esta razón en 1684 se fue a Madrid, donde seguramente fuera discípulo de Cristóbal Galán y compuso varias obras que serían interpretadas. Mientras tanto, Tomás permaneció al servicio de la catedral orensana, donde se mantuvo informado de posibles plazas para su hermano. Éstas no se hicieron esperar y 1685 fue el año de las oposiciones fallidas de Lugo y Orense —cuyos ejercicios Arce conservó— así como de unas semanas de maestro suplente para la festividad de San Martín. Después del doble fracaso, José volvió a Madrid, esta vez con su hermano, quien seguramente aprendiera allí a tocar el violón. La lectura simultánea de las fuentes biográficas y musicales otorga una nueva y más completa perspectiva a esta etapa de la vida de ambos hermanos.

Una vez presentado el contexto en que fueron compuestas, el análisis del *corpus* musical de este periodo visto como conjunto servirá para conocer cómo era la música que José Martínez de Arce aprendió y empezó a escribir en su juventud.

3. Aspectos notacionales del repertorio temprano

Las novedades en la escritura musical manifiestan importantes cambios en la forma de percibir y pensar la música por parte del compositor. En esta primera etapa, Martínez de Arce siguió las pautas marcadas por la teoría musical de la época, sin que se aprecie ninguna novedad en el sistema de notación por él empleado. Sin embargo, precisamente por esta razón, es necesario conocer las características del punto de partida para poder apreciar el alcance de ulteriores modificaciones.

3.1. Claves y armaduras

El uso de las tradicionales *chiavette* o «claves altas» estaba ligado al sistema modal, ya que eran utilizadas con el fin de anotar los diferentes ámbitos de los modos gregorianos evitando las líneas adicionales. Para ello, el tiple estaba escrito en clave de *sol* en segunda, el contralto en *do* en segunda, el tenor en *do* en tercera y el bajo en *do*

en cuarta y en ocasiones *fa* en tercera. Lo más habitual era que no tuvieran ninguna alteración en la armadura, o como mucho, el *si* bemol. En el momento de su interpretación, se solía transportar la música así escrita una cuarta justa descendente, aunque también hay ejemplos en los que se descendía una quinta justa. Por otro lado, las «claves bajas» no precisaban de ningún transporte, ya que anotaban las voces en sus tesituras originales: *do* en primera línea para el tiple, *do* en tercera para el contralto, *do* en cuarta para el tenor y el bajo en *fa*, e incluso *do*, en cuarta⁷⁴.

Aunque ambos sistemas convivieron durante bastante tiempo, no cabe duda de que las *chiavette* estuvieron ligadas a una forma de pensar la música basada en los antiguos modos, caracterizados por la nota *finalis* y el *ambitus*, que permitían escribir modos con ámbitos que implicaban notas graves sin usar para ello líneas adicionales. Por el contrario, en la moderna tonalidad el ámbito no tenía ya ninguna importancia, ya que los 12+12 tonos no son más que transposiciones de dos únicos modos: mayor y menor que se caracterizan por la función armónica de determinados grados de su escala. Esto implicaba que para anotar música tonal no era necesario cambiar de claves. Por lo tanto, la presencia de *chiavette* es un rasgo tradicional y cuando cayeron en desuso lo hicieron de forma paralela al progresivo abandono de los modos, dando paso a obras más tonales, que no necesitaban ser transportadas.

Como se puede ver en el *Gráfico 1. 1* el sistema de claves utilizado por Martínez de Arce en estos primeros años es casi exclusivamente el de *chiavette*. La única excepción data de 1684, año de estancia en Madrid, en el villancico a San Francisco, *Atención que sale la procesión*⁷⁵.

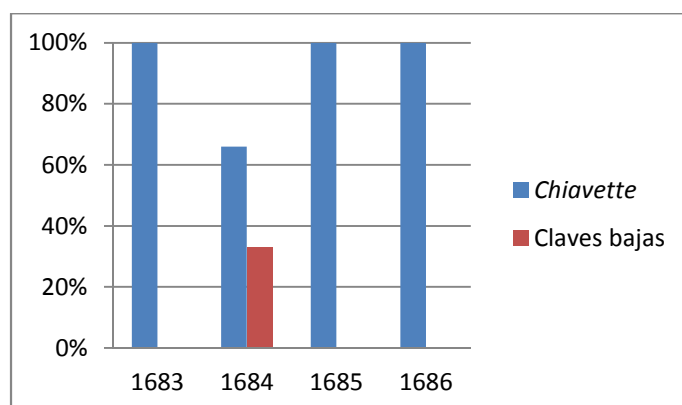


Gráfico 1. 1. Porcentajes de obras con claves bajas y *chiavette* entre 1683 y 1686

⁷⁴ BARBIERI, P.: «*Chiavette* and modal transposition in Italian practice c. 1500-1837)», *Recercare*, III, 1991, pp. 5-80.

⁷⁵ E-Vc 70/067 y 65/53.

A pesar de que conocían el sistema de doce modos de Glareano, la gran mayoría de los compositores españoles optaron durante todo el siglo XVII por seguir con el sistema de ocho, aduciendo que los otros cuatro no eran sino transposiciones⁷⁶. No es el propósito de este trabajo hacer un análisis exhaustivo de los modos en que están escritos los villancicos de Martínez de Arce, sino más bien detectar si hay cambios en su forma de escribir que puedan indicar un giro hacia una concepción más tonal de las obras. Por esta razón, además de los gráficos con las claves, se han realizado unos cuadros que tienen en cuenta otros dos elementos ligados a los modos: las armaduras y las notas *finalis* e *initialis*.

Como se puede ver en el *Gráfico 1.2*, en estos primeros años, las dos únicas opciones que Arce empleó para las obras en *chiavette*, casi por igual, fueron las armaduras sin alteraciones (*cantus durus*) y con un bemol (*cantus mollis*). En las primeras la nota *initialis* más común era *sol* (transportada *re*, primer modo). En las segundas, emplea casi por igual *fa* (transportada *do*) y *sol* (transportada *re*). Estas notas indican que aún no había una tonalidad clara.

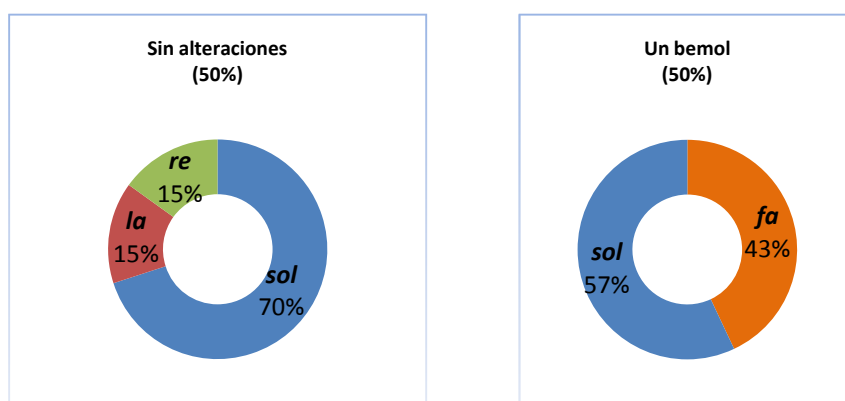


Gráfico 1.2. Notas *initialis*/*finalis* de las obras en *chiavette* (1683-1686)

El único caso en que coincide la armadura y la nota inicial es cuando hay un bemol y la obra empieza y termina por *fa*, hecho que sólo sucede en las obras en claves bajas, como *Atención, que sale la procesión* (1684) que parece estar escrita en *Fa M*.

⁷⁶ Álvaro TORRENTE hace un breve repaso de los sistemas de modos en los teóricos españoles, *op. cit.* pp. 134-135; para una información más detallada sobre los modos en cada autor véase la recopilación sobre la teoría de la música española de los siglos XVII y XVIII de León TELLO: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974; sobre los modos en general el artículo más completo es la voz «modos» escrita por Harold POWERS en el *NG*.

En la *Ilustración 1.2* se puede ver el principio de la parte de acompañamiento, donde la frase viene puntuada por lo que podría ser considerado una cadencia perfecta *do-fa*:

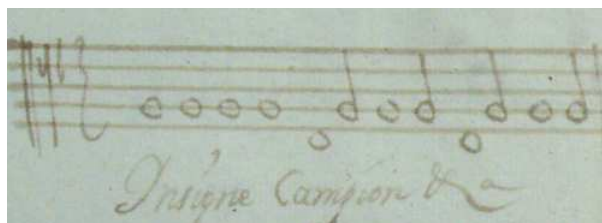
Ilustración 1.2. Acompañamiento en Fa M



Atención, que sale la procesión (1684), E-Vc 65/53.

En la *Ilustración 1.3* se puede ver cómo las otras tres obras en *chiavette* con un bemol en la armadura también apuntan a *Fa M*, que transportado una cuarta descendente sería *Do M*, ya que igual que en el ejemplo de claves bajas, las partes de acompañamiento de estas obras reiteran la nota inicial, así como el quinto tono de la escala *do*, como si de cadencias perfectas se tratara. Sin embargo, es menos concluyente, ya que también podría interpretarse *fa* como nota *finalis* y nota de recitación y *do* como la nota que determinara el sonido más grave del ámbito.

Ilustración 1.3. Cadencias perfectas en Fa M



Insigne campeón (1685), E-Vc 65/72.

Este tipo de cadencias demuestra que aunque la obra de Arce de este periodo siguió basada en el sistema modal, hay en ella ligeros indicios de cambio hacia la tonalidad, o por lo menos, una mezcla de ambos.

3.2. Compases

El último signo que precede a la música es el de compás. En la mayoría de los tratados de música española del siglo XVII, la descripción del ritmo es esencialmente mensural, basado en conceptos de perfección e imperfección heredados de la Edad Media, cuyos principios fundamentales es necesario comprender para poder abordar el estudio de este repertorio.

En el compás ternario de proporción menor (C3/2) el valor de las figuras de más duración (breve y semibreve) dependía de la nota siguiente. En principio, ambas figuras duraban tres tiempos, es decir, eran «perfectas». Además, en este sistema, todas las figuras tenían las cabezas blancas o «vacías» y sólo mantenían su perfección si iban seguidas de la misma figura, ya que si la nota a continuación duraba menos (mínima), lo que hacía era «imperfecionarla», es decir convertirla en «imperfecta», haciendo que sólo durara dos tiempos. Para conseguir que una breve seguida de semibreve, o una semibreve seguida de mínima siguieran siendo perfectas se utilizaban los puntos de perfección, que separaban ambas figuras anulando el efecto imperfecionador de la de menor duración. Por el contrario, cuando el objetivo era que varias breves o semibreves fueran imperfectas, se recurría a la «coloración» de las cabezas, consiguiendo así juegos rítmicos que consistían en insertar figuras binarias dentro de un compás ternario llamadas hemiolias.

El 100% de las obras en castellano escritas por Martínez de Arce entre 1683 y 1686 emplean el compás de proporción menor (C3/2), que en otros países europeos se había convertido en algo anticuado hacía más de un siglo⁷⁷. Tan prolongada pervivencia pudo ser debida a la facilidad con que el ritmo ternario y los juegos de coloración se adaptaban a los textos de villancicos. Por ejemplo, la fórmula más común era la de ritmo dactílico formada por una sílaba larga y dos breves, que coincidían con la prosodia del verso que acompañaban, como se puede ver en la *Ilustración 1.4* para la palabra «rí-gi-do»:

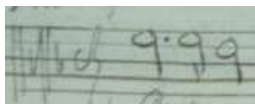


Ilustración 1.4. Ritmo dactílico

⁷⁷ RASTALL, R.: *The notation of western music*, Londres, Dent, 1983.

Sin embargo, un 13% de estas piezas tienen una parte del estribillo, o bien las coplas, escritas en compás binario de compasillo (C), cuyo uso también estaba relacionado con el texto, aunque en este caso más con el contenido que con la métrica. El estudio detallado del repertorio más temprano pone en evidencia un uso consistente del binario en las secciones con temática bélica o gritos de alarma, que solían conformar la segunda parte del estribillo. En *Rígido, intrépido y torpe* de 1683, la aparición del compasillo coincide con el texto «¡Alarma! ¡Guerra!». Por otro lado, en el estribillo de *Si con la luz sin reparo* (1685) la sección en binario hace alusión directa a la guerra, de la siguiente manera: «Aunque la guerra es dudosa/ es el vencimiento claro».

El empleo del ritmo binario para secciones de contenido bélico está relacionado con la sonoridad de las «batallas», muy populares en la música religiosa⁷⁸. Otro elemento asociado a este tipo de temática eran los instrumentos de viento, como el clarín, que cuando era mencionado en el texto solía ir acompañado por melodías en binario que emulaban su sonoridad. Por otro lado, este compás también servía para los pasajes que hacían alusión a conceptos concretos, como la ligereza, donde facilitaba que la música acompañara el sentido del texto.

Este breve repaso demuestra que la música escrita por Arce en sus primeros años como compositor se enmarca dentro de lo que podría considerarse un estilo «tradicional», que se caracteriza por el uso generalizado de *chiavette*, con armaduras sencillas de un bemol o ninguna alteración, que todavía no son indicativas de una tonalidad clara, ya que las piezas están inscritas dentro del sistema modal donde lo importante son las notas *initialis* y *finalis*, así como el ámbito, que es el factor que determina la elección de la clave. El compás predominante era el ternario de proporción menor C3/2, ya que el binario C se reservaba para momentos puntuales relacionados con el tema concreto de la batalla.

Una vez estudiado el aspecto externo, es necesario conocer cómo era la música propiamente dicha. Para ello, nada mejor que un análisis detallado de cada sección.

⁷⁸ LAIRD, P.: *Towards a history of the Spanish villancico*, Michigan, Harmony Park Press, 1997, pp.174-175; BROWN, A.: voz "Battaglia", *NG*; SUTTON, M.E.: *A study of the Seventeenth-Century Iberian organ Batalla: historical developments, musical characteristics and performance considerations*, Tesis doctoral, Universidad de Kansas, 1975.

4. La música de los primeros años

Los villancicos pueden ser considerados como un todo construido a base de distintos módulos o partes, cada uno de los cuales desempeña una función concreta dentro del discurso y tiene unas características que le son propias⁷⁹. Por este motivo, es necesario un análisis independiente de las partes que conforman el repertorio temprano. En primer lugar, las secciones más breves (introducción, coplas y respuesta), cuyas características se repiten de la misma manera en todas las obras y en segundo lugar, el estribillo, que ofrece un panorama más complejo de posibilidades.

4.1. Introducción

En retórica, reciben el nombre de *exordio* las palabras con que comienza la exposición hablada o escrita con el fin de llamar la atención sobre ella o preparar el ánimo de los oyentes o lectores. Sin embargo, como se puede ver en el *Gráfico 1.3*, son muy pocas las obras de esta etapa que cuenten con una sección equiparable a dicha parte inicial del discurso.

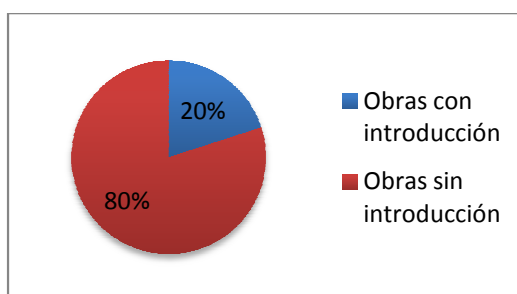


Gráfico 1.3. La sección introductoria en el repertorio temprano

Dado que el 20% del gráfico equivale al reducido número de tres villancicos, es difícil encontrar factores comunes, tanto musicales como extramusicales, a todas las obras con sección introductoria, que permitan comprender por qué unas contaban con ella y otras no, así como conocer sus características generales.

El único denominador común de las tres obras es el compás ternario C3/2, tan utilizado en las composiciones de esta época, que difícilmente puede considerarse un rasgo distintivo. Otro elemento que también se repite es la estructura del texto. Aunque la introducción de 1684 carece de él, las dos restantes están formadas por estrofas de

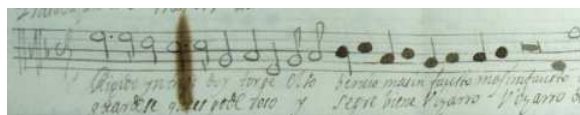
⁷⁹ No es éste un estudio sobre el género villancico; para más información sobre el tema véase por ejemplo: LAIRD, P., *op.cit.*; POPE, I.: «Villancico», en *NG*; RUBIO, S.: *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1979.

cuatro versos octosílabos con rima asonante *abab*. Dichos versos no están musicalizados de la misma manera. Por ejemplo, mientras *Rígido, intrépido y torpe* (1683) tiene tres frases musicales porque la central se corresponde con dos versos seguidos, *Ah de todas las esferas* (1686) tiene cinco debido a que el último verso se repite dos veces.

Por otro lado, la advocación no es un elemento determinante en la presencia o ausencia de introducción, ya que los villancicos en los que aparece están dedicados uno a San Martín, otro al Santísimo y otro es para la Calenda de Navidad. Lo mismo sucede con el número de voces, que también varía, ya que una es a cuatro, mientras que las dos restantes son solos de tiple. Sin embargo, si bien el número de voces no es siempre el mismo, sí que tienen en común el no emplear la totalidad de la plantilla para la que está escrito el estribillo al que preceden. Además, el tipo de plantilla incide directamente en el lenguaje que emplean las voces.

Como se puede ver en la *Ilustración 1.5* la introducción a cuatro tiene melodías en arco invertido, en las que abundan los ritmos dactílicos, que contrastan con pasajes coloreados donde el protagonista es el ritmo sincopado de hemiolias:

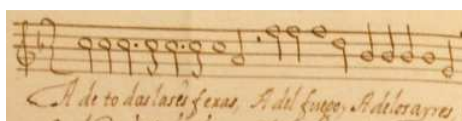
Ilustración 1.5. Melodía introductoria



Rígido, intrépido y torpe (1683), E-Vc 54/24.

Cuando es interpretada por una voz sola, la introducción tiene un carácter más declamativo, debido a sus notas repetidas, seguidas de saltos de tercera descendente, con predominio de ritmos dactílicos, elementos que juntos emulan la sonoridad de los pregones o anuncios. Esto se ve muy bien en el comienzo del villancico para la Calenda de la *Ilustración 1.6*.

Ilustración 1.6. Melodía introductoria para voz sola



Ah de todas las esferas (1686), E-Vc 55/10.

Por último, las líneas de acompañamiento de las tres obras tienen ritmos y melodías muy similares a las voces, excepción hecha de la aparición de breves en

algunos finales de frase que suponen el uso de un nivel más de figuración propio de las partes más graves.

El somero análisis de las pocas introducciones disponibles permite ver que los rasgos comunes a todas ellas son el empleo del compás ternario y melodías sencillas que acompañan estrofas de cuatro versos octosílabos con rima asonante *abab*. El número de voces varía desde una hasta cuatro. En el primer caso la melodía es más declamada, mientras que en el segundo predominan las melodías en arco, en todos los casos de gran sencillez.

4.2. Coplas y respuesta

Estas dos secciones sirven para completar el mensaje del estribillo y, al contrario, que las introducciones, son partes que siempre aparecen, por lo que no es necesario buscar qué elementos determinan su uso. Las coplas suelen ser para voz sola y tienen un texto más largo y lleno de contenido, mientras que la respuesta es una breve intervención de la plantilla al completo, que separa una copla de otra.

Desde el punto de vista textual, las coplas solían ser varias estrofas formadas cada una por cuatro versos octosílabos, con rima asonante *abab*. La música era siempre la misma, aunque solía ser interpretada por voces alternas del primer coro, en caso de que hubiera más de uno. Además, la gran mayoría estaban escritas en compás ternario C3/2, hecho que hace de los ejemplos en binario algo digno de interés.

Como ya se ha visto, la aparición del compás binario en las coplas estaba relacionado con pasajes de *expressio verborum*, donde la música trataba de emular el sentido del texto. Esto se puede ver en la *Ilustración 1.7* donde un verso que habla de la «facilidad del sol» va acompañado por una melodía en la que abundan las corcheas.

Ilustración 1.7. Expressio verborum en las coplas



Si con la luz sin reparo (1685), E-Vc 39/53.

Por otro lado, la respuesta se caracteriza por utilizar material del estribillo, normalmente una frase para llamar la atención o enfatizar el contenido de las coplas,

pero no copiado literalmente. Aunque era frecuente que no estuviera especificada, un análisis detenido revela que, de una manera u otra, siempre se hallaba presente.

Hay bastantes villancicos, como *Moradores del cielo* (1683) al Nacimiento, que no tienen respuesta, sino un estribillo que es «a solo y a cuatro», probablemente la parte a solo fuera el estribillo y su repetición a cuatro se interpretaría después de cada copla haciendo las veces de respuesta. Más frecuentes son los casos, como en el villancico a San Francisco *Atención que sale la procesión* (1684), en que las coplas son «a solo y a 8», en los que la última parte puede considerarse respuesta, ya que tiene todas las características de la misma.

Otro caso llamativo de villancicos que en apariencia carecen de esta sección es el de aquellos a cuatro voces, cuyas coplas estaban escritas para la plantilla al completo y parecen no tener respuesta alguna. Sin embargo, el análisis y comparación del texto y la música del último verso de las coplas y la parte final del estribillo, revelan una evidente similitud entre ambas, hecho que apunta hacia la existencia de una respuesta. Esto se puede ver en la *Ilustración 1.8*, en el villancico al Santísimo *En amoroso penar* (1686), cuyo estribillo y coplas terminan ambos con el mismo verso («[...] suspira/ quien más adora») y música no idéntica, pero sí bastante parecida, sobre todo las voces inferiores de los tres últimos compases.

Ilustración 1.8. Comparación de finales



(Final del estribillo)



(Final de las coplas)

En amoroso penar (1686), E-Vc 70/109, f. 2v.

Mientras que la introducción tiene como finalidad captar la atención del público, las coplas parecen aprovechar el silencio conseguido para emitir mensajes sencillos, separados por una breve respuesta que repite o versiona parte del estribillo para aportar variedad entre una copla y otra. Las coplas suelen ser solos acompañados y comparten todas una misma línea melódica —que no se caracterizan por un especial virtuosismo— para diversas estrofas de cuatro versos. Debido a que lo más importante era la inteligibilidad del mensaje, la línea melódica se mueve por grados conjuntos, abarcando un ámbito no mucho mayor de una octava. Para marcar los finales o las pausas, eran frecuentes las hemiolias, que aportaban variedad rítmica. El acompañamiento era muy sencillo, realizado por el arpa, con pocos cifrados, y notas más largas que servían de base para la línea vocal.

Por otro lado, la respuesta es una sección breve, tomada del estribillo, aunque en muchas ocasiones no literalmente. Lo más común era que procediera de algún pasaje en el que intervenía la plantilla al completo y solía coincidir con alguna exclamación donde se comentaba el contenido del texto. Por lo tanto, las características musicales de la respuesta serán estudiadas en detalle en el epígrafe siguiente, dedicado a la sección de la que proviene.

4.3. Estribillo

El estribillo es la sección más amplia y variada, que tienen todos los villancicos, y en la que interviene la plantilla al completo, motivo por el cual su estudio y clasificación son mucho más complejos que los del resto de secciones.

En esta etapa, todos los estribillos están en compás ternario C3/2, si bien hay dos con una segunda parte en binario C: *Rígido, intrépido y torpe* (1683) y *Si con la luz sin reparo* (1685). En ambos casos, el compás cambia cuando el texto alude a la guerra, hecho que confirma la asociación entre el compás binario y los pasajes de temática militar.

Más variadas que el compás fueron las distintas plantillas para las que escribió Martínez de Arce en sus primeros años como compositor. En el *Gráfico 1.4* se pueden ver las diversas combinaciones tímbricas de esta etapa, en la que predominan las obras a cuatro.

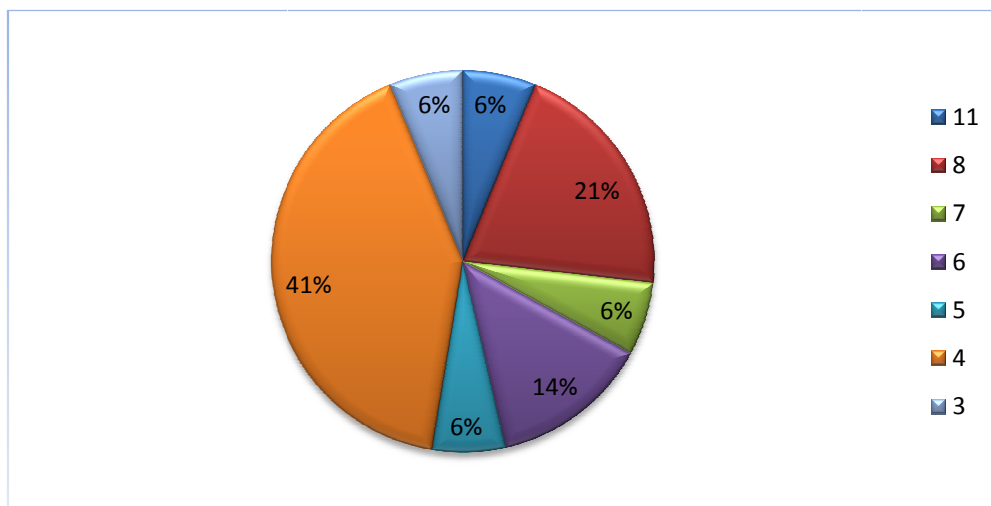


Gráfico 1.4. Número de voces en los estribillos del repertorio inicial

El mayor número de voces se encuentra en el villancico de Calenda, *Ah de todas las esferas*, compuesto en Madrid en 1686, con dos coros vocales (SSAT, SATB) y un tercero de chirimías (ssb), con acompañamiento de órgano. Este villancico era el segundo que se interpretaba en la noche de Navidad y debido a su mayor importancia, solía emplear todos los recursos disponibles. Le siguen en número de voces los tres villancicos a ocho (SSAT, SATB), dedicados todos a algún santo. El más temprano lo compuso en Orense, en 1683, para el patrón de la ciudad. Los otros dos fueron escritos en Madrid y estaban dedicados uno a San Francisco (1684) y otro a la Virgen de la Chimenea (1686). Otra configuración posible con dos coros era la de seis voces, con dos solistas en el primer coro, cuyo diálogo era completado por las intervenciones del segundo. Los dos únicos ejemplos de esta configuración fueron escritos en 1685, dedicados al Santísimo y a San Martín. Por último, las obras para un solo coro podían emplear tres, cuatro y hasta cinco voces. El más habitual era el de cuatro voces, plantilla para la cual se conservan seis villancicos con advocaciones y fechas diversas: dos de oposición, dos para Navidad, uno al Santísimo y otro para San Martín. Más excepcionales fueron los ejemplos con voces impares, ya que tan sólo hay dos, uno para Navidad y otro al Santísimo, ambos con textos alegóricos.

Salvo en el caso del villancico para la Calenda, la elección de una plantilla u otra no parece estar determinada por la advocación. Sin embargo, en lo que respecta al lenguaje de los diversos coros y al uso de las texturas sí se distinguen unos patrones reconocibles, relacionados con el texto. Así, el coro de solistas era el responsable de hacer avanzar el discurso, con pasajes bastante largos en estilo imitativo, mientras que el segundo coro puntuaba y comentaba lo dicho por el primero mediante breves

interjecciones en estilo homofónico y vertical. No obstante, las distintas combinaciones dependían también del número de voces.

En las obras con dos coros, estos intervenían de manera simultánea en contadas ocasiones y la música del primero era mucho más variada y compleja que la del segundo. Lo más habitual era que comenzara el primer coro y que el segundo respondiera con una versión simplificada del mismo motivo inicial. Otra posibilidad era que interviniera con interjecciones de dos o tres acordes. Cuando había un solo coro, el lenguaje que utilizaba era muy parecido al primer coro de las obras con dos. Por otro lado, en el único ejemplo que cuenta con un tercer coro instrumental, *Ah de todas las esferas*, se puede ver cómo durante casi toda la obra las chirimías interpretaba una música muy similar a la del segundo coro vocal, con el que dialogaba repitiendo las pequeñas células interjectivas. Además, la parte del órgano, hacía una versión simplificada de la parte de tenor. Sin embargo, cabe destacar hacia el final pasajes más instrumentales, con corcheas, donde tan sólo sonaba el coro de chirimías (*Ilustración 1.9*).

Ilustración 1.9. Tercer coro instrumental

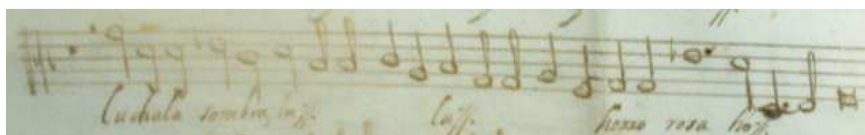


Ah de todas las esferas (1686), E-Vc 70/96, f.3.

Respecto a los instrumentos acompañantes cabe destacar la casi total ausencia de cifrados en las partes de arpa y violón. Normalmente, compartían la misma línea melódica y no se limitaban a doblar a la voz más grave, sino que tenían su propia música, distinta del resto, cuya melodía comenzaba a presentar ya cierto perfil quebrado, con saltos de cuarta y quinta de carácter cadencial que coincidían con las pausas del texto, hecho que indica que la escritura no era ya del todo modal. Sin embargo, sobre todo en las obras para dos coros, sí que puede apreciarse todavía gran similitud con la línea del bajo del segundo coro. A pesar de su relativa independencia, las melodías para ambos instrumentos solían ser bastante monótonas y poco variadas.

Por otro lado, las melodías de las voces eran lineales, muchas veces dibujaban un arco, aunque en ocasiones con saltos de tercera, cuarta o quinta. Lo más interesante son los pasajes en los que se manifiesta una incipiente voluntad de la música por emular el sentido del texto, rasgo típico de la música barroca también llamado *expressio verborum*. Como se puede ver en la *Ilustración 1.10* el empleo de este recurso por parte de Martínez de Arce es sencillo pero eficaz. Se trata de una de las dos piezas para la oposición de Orense, *Si con la luz sin reparo* (1685), cuyo texto habla de la lucha entre el bien y el mal, representados por la luz y la sombra. Esta última está relacionada con la tesitura más grave, ya que el texto «[...] lucha la sombra horrorosa» va acompañado por un paulatino descenso de octava justa en la melodía:



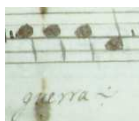
Ilustración 1.10. Expressio verborum: registros graves=sombra



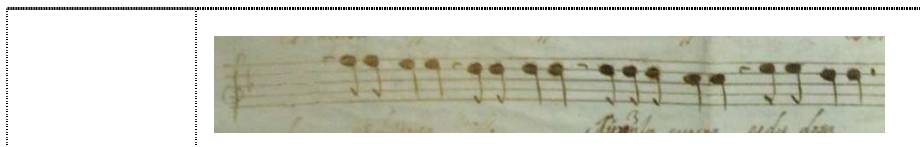
Si con la luz sin reparo (1685), E-Vc 39/53.

El tema del combate es uno de los que más aparecen en los villancicos tempranos, que utilizan la sonoridad de las «batallas» del repertorio organístico para recrear el ambiente militar. Como ya se ha visto, esta temática produce un cambio al compás binario C, relacionado con las fórmulas melódico-rítmicas del género de combate. En la *Ilustración 1.11* se recogen algunos ejemplos de dichas fórmulas, tomadas de diversos villancicos.

Ilustración 1.11. Fórmulas melódico/rítmicas de batalla

CONCEPTO	EJEMPLO MUSICAL ⁸⁰	
Alarma		
Guerra		

⁸⁰ Los dos primeros ejemplos están tomados de *Rígido, intrépido y torpe* (1683), E-Vc 54/24 y 85/53 y el tercero procede de *Si con la luz sin reparo* (1685), E-Vc 39/53.



De los ejemplos anteriores se pueden extraer diversos tópicos musicales asociados a la batalla. Desde el punto de vista melódico, destacan dos motivos recurrentes: la repetición de notas y el salto descendente, que puede ser de octava, tercera o segunda. Desde el punto de vista rítmico, se distinguen grupos de cuatro y cinco figuras separadas por silencios. Aunque no siempre, las que coinciden con las dos últimas sílabas de cada exclamación son más largas. Así, en el primer ejemplo hay tres negras seguidas de dos blancas y en el tercero dos corcheas seguidas de dos negras.

Por último, otro elemento del texto que es fácil distinguir musicalmente es el instrumento clarín, cuya sonoridad se asociaba también al llamamiento a la batalla. En el fragmento de *Rígido, intrépido y torpe* (Ilustración 1.12), la palabra «clarín» va acompañada de las únicas corcheas de toda la obra, que hacen un trino sobre la nota *mi* también sin precedentes en el resto de música.

Ilustración 1.12. Estilo melismático asociado al clarín



Rígido, intrépido y torpe (1683), E-Vc 85/53.

El estribillo era por lo tanto la sección en la que el compositor utilizaba todos los recursos a su alcance y estos todavía estaban dentro de lo que puede considerarse un estilo «tradicional». Era también la más variada debido a las diferentes combinaciones de voces divididas en uno o dos coros, que alternaban el lenguaje homofónico y el contrapuntístico.

Todas las características estudiadas indican que el repertorio temprano estaba dentro de la norma. La forma de todas las obras fue la del villancico tradicional, con estribillo, coplas y respuesta, que en contadas ocasiones venían precedidas de una breve introducción. Todos ellos se enmarcan dentro de un sistema de notación tradicional en *chiavette* y hacen uso casi exclusivo del compás ternario C3/2. Las plantillas eran para

uno o dos coros vocales, de los cuales el primero tenía mayor protagonismo y carga musical. El único ejemplo donde se puede ver un coro de chirimías es el villancico de Calenda, compuesto en Madrid, donde tal vez tuviera más medios a su alcance. Las líneas de acompañamiento —interpretadas por arpa y/o violón— eran sencillas, con pocos cifrados y en muchas ocasiones independientes de la parte más grave del segundo coro. Todos estos rasgos muestran a un joven José Martínez de Arce que dominaba la técnica compositiva que había aprendido de sus maestros.

Por vez primera han sido narrados de forma lineal los pocos acontecimientos que se conocen sobre la vida del compositor y de su hermano. Además, la escasa documentación se ha visto notablemente enriquecida con las obras musicales, que han permitido describir en líneas generales cómo era su estilo inicial. Además, gracias a ellas se ha comprobado que Arce escribía ya durante su periodo de aprendiz en Orense y que en sus estancias madrileñas siguió componiendo para fiestas importantes. Además, el hecho de que el violón apareciera en las partichelas de algunas obras podría ser un indicio de la presencia en Madrid de Tomás como intérprete de dicho instrumento.

Desde el punto de vista tanto biográfico como musical, esta etapa es de gran interés, porque si bien no volvió a trabajar en Galicia, sus dos estancias en la capital pudieron tener importantes repercusiones en su estilo musical de años posteriores. Resulta paradójico constatar que son los documentos de la etapa siguiente los que más pistas aportan acerca del centro madrileño que albergó a José, y tal vez a Tomás, tras su partida de Orense.

Capítulo 2. Maestro de capilla en la catedral de Segovia (1687-1690)

El trabajo del investigador histórico es en ocasiones sumamente frustrante, ya que las pocas pistas que va encontrando tras largas horas de arduo trabajo de lectura y búsqueda en voluminosos libros que llevan siglos sin ser abiertos, no sólo no responden a las preguntas que había planteado, sino que además hacen surgir nuevas incógnitas cuya respuesta está todavía más escondida. Por otro lado, las fuentes musicales plantean el problema contrario de ofrecer un exceso de información difícil de procesar y sintetizar para exponerla de una manera satisfactoria. El presente capítulo es el resultado de la lucha contra ambas dificultades.

La primera noticia acerca de su estancia en Segovia procede de la entrada en las Actas Capitulares de la catedral con fecha de 17 de febrero de 1687, día en que se nombró «maestro de capilla a José Martínez de Arce, que reside en Madrid»⁸¹. Desempeñó este cargo durante tres años y medio aproximadamente, ya que dejó su puesto para irse a Valladolid el 6 de octubre de 1690⁸². Un hecho que resulta llamativo es que Arce pasara de no obtener la plaza en la catedral en la que había servido como niño de coro, a ocupar el puesto sin previa oposición, ni expediente de pureza de sangre⁸³. En aquella época este no era el procedimiento más común, máxime si se tiene en cuenta que Arce no tenía ningún magisterio previo que le avalara. Lo más seguro es que su aparente fácil acceso estuviera directamente relacionado con su vida en Madrid, acerca de la cual han aparecido indicios en las fuentes segovianas.

Otro aspecto desconocido hasta ahora es el repertorio compuesto en este periodo, que es ya una nueva etapa en la que dejó de componer como discípulo, para pasar a escribir como maestro de capilla, es decir, sin contar con supervisión ajena. Por lo tanto, es a partir de este momento cuando se puede realmente hablar de un estilo inicial, cuyos rasgos generales constituyen un punto de partida para evaluar en qué medida cambió a lo largo de los años. En el archivo de música de la catedral de Valladolid se conserva un total de treinta y seis obras en castellano cuyas fechas se

⁸¹ ACSg, AA CC18. (17-02-1687).

⁸² *Dejación del magisterio de capilla*. ACSg, AA CC18. (06-10-1690).

⁸³ El expediente de *pureza de sangre* había sido pocos años antes requisito indispensable para acceder a estos puestos. Por ejemplo, Miguel Gómez Camargo lo necesitó para acceder al magisterio de capilla de El Burgo de Osma. CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *El barroco musical en Castilla y León...*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2005, pp. 53-56.

corresponden con este periodo. Sin embargo, en el reciente catálogo publicado por José López-Calo, este conjunto de obras aparece disgregado, ya que el orden que siguen no es cronológico, y no hay ningún otro estudio que las reúna atendiendo al denominador común de haber sido escritas por Arce durante su primer magisterio⁸⁴.

Para reconstruir la vida del compositor durante el periodo segoviano se han resumido los hitos más relevantes de su vida y la de su hermano en la catedral, que las actas capitulares dejan entrever. Por otro lado, ha sido necesario recurrir a la lectura entre líneas de las entradas en las actas que aluden a la elección de maestro de capilla, así como el cruce de referencias entre las fuentes musicales y los pliegos de villancicos procedentes de la capital. Todo ello ha permitido elaborar una hipótesis sobre la procedencia de Martínez de Arce.

En lo que a la música se refiere, se ha analizado el repertorio como conjunto con el fin de comprender el proceso del cambio de estilo. Primero, se han estudiado los soportes, entendidos como valiosas pistas que ayudan a comprender el proceso creativo. Después, la notación es la protagonista, por ser un elemento importante y sintomático de cambio, que incluye el sistema de claves, las armaduras y los compases. En tercer lugar se ha aislado la sección introductoria, en busca de patrones que expliquen su presencia tan sólo en un número reducido de obras. Debido a que las coplas y respuesta no presentan ningún rasgo novedoso respecto a los descritos en el capítulo anterior, el final del capítulo se ha centrado en los estribillos. Estos, por su mayor complejidad han requerido de un «armario analítico» previo, así como una descripción somera de los *items* a recoger en el mismo, que ha servido de base para el análisis musical propiamente dicho en el que se enriquecen y matizan las características generales del estilo inicial de José Martínez de Arce, presentado en el primer capítulo.

⁸⁴ L-C, Vc/ III.

1. Maestro de capilla por vez primera

La razón por la que Arce pasó de suspender dos oposiciones a ser admitido en una catedral de prestigio sin previo examen se esconde sin duda en su etapa madrileña. Saber dónde trabajó y a quién conoció durante su residencia en Madrid ayudaría a responder a esta pregunta. Las pistas más importantes encontradas hasta ahora se encuentran en las actas capitulares segovianas y en las fuentes musicales. Por un lado, el análisis del proceso de selección de maestro de capilla recogido en las actas. Por otro, el cruce de referencias entre los títulos de obras compuestas durante este magisterio y los pliegos de villancicos interpretados en Madrid. Por último, las actas ayudan también a reconstruir la vida del compositor y su hermano durante los cuatro años que trabajaron en Segovia.

1.1. Su acceso al magisterio: el proceso de selección de maestro de capilla

El proceso más frecuente para elegir maestro de capilla era poner edictos que anunciaban el puesto vacante y hacer un examen a los aspirantes. En otros casos el Cabildo elegía directamente, bien a una persona ajena a la catedral que hubiera sido recomendada, o bien a alguien ya a su servicio, al que concedía un «ascenso» tras varios años de servicio⁸⁵. Cabe suponer que Martínez de Arce contaba con el apoyo de una persona importante e influyente, cuya recomendación bastó al Cabildo segoviano. Es poco probable que la calidad de su música le sirviera como única carta de presentación, aunque sí que pudo granjearle el apoyo de un músico o persona influyente, quien le recomendó para el puesto.

Las actas segovianas dicen muy poco acerca de la elección de José Martínez de Arce como maestro de capilla. Sin embargo, son mucho más claras acerca de la admisión de los maestros inmediatamente anteriores y posteriores: Juan Bonet de Paredes y Jerónimo de Carrión. La lectura en las actas sobre el proceso de selección de ambos maestros permite comprender cómo procedía el Cabildo segoviano para cubrir el puesto de maestro y explica cómo fue posible que eligiera a José Martínez de Arce, quien había suspendido dos exámenes de oposición en Galicia y no había trabajado nunca como maestro de capilla.

⁸⁵ ARTERO, J.: «Oposiciones al Magisterio de Capilla en España durante el siglo XVIII», *AnM*, 2 (1947), pp. 191-202; MARÍN, M.Á.: *Music on the margin*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 90-92.

Juan Bonet de Paredes entró a Segovia mediante una carta respondiendo a un edicto puesto por la catedral⁸⁶. Desde 1682 era maestro de capilla de la catedral de Ávila y en su carta decía «gustaba venir a serlo» de la de Segovia, aunque «estaba llamado de la de Córdoba». Aclaraba en su carta que él quería el puesto **«viniendo recibido y no a oposición, y que era de los grandes que se hallaban»**. El Cabildo mandó que los comisarios de escuela se informaran «de su ciencia y prendas» y luego dieran cuentas. Entretanto suspendieron los edictos⁸⁷. No consta cuándo fue recibido, pero todo parece indicar que fue admitido a principios de octubre, ya que el día 6 de ese mes se pagó al racionero Juan Francisco Hidalgo por haber asistido y enseñado a los mozos de coro en el tiempo de la vacante del magisterio⁸⁸.

El 2 de diciembre de 1686 Juan Bonet fue despedido por «unas palabras descompuestas que dijo a un canónigo en la procesión del domingo»⁸⁹. Debido a que no había maestro de capilla para la noche de Navidad, se decidió interpretar los villancicos «que hubiere en el archivo» y respecto a los músicos se acordó seguir con los que había «al presente, sin que los traiga ni venga otro de fuera». Una vez más, el puesto lo cubrió temporalmente Juan Francisco Hidalgo, músico, recibiendo por ello ciento cincuenta ducados al mes⁹⁰.

El proceso de elección del sucesor de Arce está un poco más documentado. En las actas no consta que se pusieran edictos, pero está claro que la noticia fue difundida, porque pocos días después se informó de que había varios pretendientes de diversas partes. De nuevo, el Cabildo optó por encargar a los comisarios de escuela «se informen en Madrid y otras partes para saber el que será más a propósito y poder ser llamado»⁹¹. El día 3 de noviembre se votó sobre «si entrarían los músicos a informar de los pretendientes a dicho magisterio»⁹². Ese día hubo empate de pareceres y al día siguiente se decidió que no entraran. El texto indica que basaron su decisión en las censuras dadas por Bonet de Paredes, maestro de capilla del convento de la Encarnación Real de Madrid, a quien se había encargado hiciera un informe sobre los pretendientes. Se eligió por mayor parte de voto a Jerónimo de Carrión, quien en ese momento era

⁸⁶ ACSg, AA CC17. (23-08-1684).

⁸⁷ ACSg, AA CC17. (30-08-1684).

⁸⁸ ACSg, AA CC17. (06-10-1684).

⁸⁹ ACSg, AA CC18. (02-12-1686).

⁹⁰ ACSg, AA CC18. (11-12-1686).

⁹¹ ACSg, AA CC18. (11-10-1690).

⁹² ACSg, AA CC18. (03-11-1690).

maestro de capilla en Orense y además había sido mozo de coro en la catedral Segoviana, precisamente durante el magisterio de Bonet de Paredes⁹³.

Resulta llamativo el giro de los acontecimientos, ya que en cuatro años pasaron de despedir a Juan Bonet a basarse únicamente en su opinión para elegir maestro de capilla. Este cambio de actitud podría atribuirse a varios factores. Por un lado, a su ascenso a un puesto relacionado directamente con la Casa Real, como era el del convento de la Encarnación. Por otro lado, a su ascenso en el mundo eclesiástico, ya que en 1688 había sido notario de la Inquisición en Toledo, lo que aumentaría todavía más la fiabilidad de sus informes⁹⁴.

Por lo tanto, el proceso de selección de maestro de capilla en Segovia estaba basado en los informes de los comisarios de escuela y de músicos de confianza, teniendo mayor peso la opinión de aquéllos que procedían de Madrid. Este método era sin duda menos costoso y exigía menos tiempo que el de la oposición, que requería del pago a examinadores y en el que también se solía pagar el desplazamiento a los concursantes. Las actas corroboran la hipótesis de que José Martínez de Arce tenía una buena reputación o incluso el apoyo de una persona influyente en Madrid, seguramente en el convento de las Encarnación.

Aunque las actas no aluden directamente al proceso de elección del nuevo maestro, resulta evidente que volvieron a recurrir a los edictos y los informes de los comisarios sobre los músicos que respondieron. Así, el día 17 de febrero de 1687 hay constancia del nombramiento de José Martínez de Arce maestro de capilla «de los propuestos para ello, y para que habían escrito de diferentes iglesias para serlo de ésta»⁹⁵.

1.2. Los pliegos de villancicos

Otra pista importante para elaborar hipótesis acerca de la procedencia de Martínez de Arce la constituyen los pliegos de villancicos, ya que el cruce de referencias con los catálogos de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid pone de relieve que desde sus primeros años como maestro de capilla, José Martínez de Arce utilizó los mismos textos que en la corte, en bastantes ocasiones, con tan sólo un año de diferencia. Véase la *Tabla 2.1*:

⁹³ ACSg, AA CC18. (04-11-1690).

⁹⁴ MARTÍN MORENO, A.: *Hª de la música española*, pp. 69-70.

⁹⁵ ACSg, AA CC18. (17-02-1687).

Tabla 2.1. Obras del periodo segoviano con textos procedentes de la corte

TÍTULO	MADRID	AÑO	
		M	SG
<i>A preguntar por el Niño</i>	Capilla Real	1686	1688
<i>Aves, flores, luces, fuentes</i> (Calenda)	Encarnación	1687	1688
<i>En Belén puerta del Sol</i>	Encarnación	1687	1688
<i>Tocad a despertar</i>	Encarnación	1687	1688
<i>Qué traerá nuestro asturiano</i>	Encarnación	1687	1688
<i>Este carreterillo</i> (Reyes)	Encarnación	1688	1688
<i>Maravilla excelsa</i> (Calenda)	Encarnación	1688	1689
<i>Una runfla de poetas</i>	Encarnación	1688	1689
<i>Por ser novedad el tiempo</i>	Encarnación	1688	1689

Todo apunta al monasterio de la Encarnación, del que Juan Bonet de Paredes fue maestro de capilla. Sin embargo, había sido despedido el 2 de diciembre de 1686 y el 17 de febrero de 1687 José Martínez de Arce fue nombrado maestro de capilla. La posibilidad de que ambos se conocieran en Madrid y Bonet de Paredes recomendara a Arce es muy remota, porque el tiempo que transcurre entre el despido del uno y el contrato del otro es demasiado breve. Lo más probable es que el Cabildo segoviano tuviera relación con el convento y acudiera a él como primera opción para encontrar maestro. En este caso, José Martínez de Arce estaría trabajando allí como aprendiz y el maestro de capilla de aquel entonces, seguramente Matías Ruiz, le recomendó al Cabildo segoviano para el magisterio vacante.

1.3. La vida en la capilla a través de las actas capitulares

La elección de Arce sin previo examen resulta tanto más llamativa si se tiene en cuenta que todavía no estaba ordenado. En junio se le concedió una capellanía con la condición de que «se haga ordenar de misa dentro de un año» y «no a título de dicha capellanía»⁹⁶. Sin embargo, en julio del año siguiente, el Cabildo le recordó que había pasado el plazo que tenía para ordenarse, lo cual era un requisito indispensable para

⁹⁶ ACSg, AA CC18. (18-06-1687). También se dio licencia al tiple Manuel Díez, quien aparecerá después en las actas vallisoletanas.

«gozar de la capellanía suelta que se le dio»⁹⁷. Dos días después del aviso —el 7 de julio de 1688— se le concedió licencia para ordenarse⁹⁸.

Para cuando José se ordenó, Tomás ya había entrado al servicio de la catedral. El instrumento acompañante que más a menudo aparecía en las obras de 1687 era el arpa, pero también constaba ya el violón en los dos villancicos navideños, hecho que plantea la posibilidad de que José escribiera partes de violón para que fueran interpretados por su hermano ante el Cabildo en las fechas más señaladas con el fin de conseguir su admisión como ministril. Ésta se produjo el 2 de junio de 1688, cuando se recibió a «Joseph Martinez de Arçe para tocar el violón en las festividades que se ofrecieren». La confusión con el nombre debe tratarse de un error, ya que a José había sido recibido un año antes. Además, fue necesario que el racionero organista y el ministril Andrés López de Belmar informaran al Cabildo de su habilidad como intérprete. No hay duda de que fue a Tomás a quien se admitió por mayoría, con 50 ducados de salario cada año en la ración de cantores y parte en la capilla⁹⁹.

Por vez primera, los documentos aluden a Tomás como intérprete de violón y no como «mozo de coro», como sucedía en Orense, hecho que confirma la hipótesis de que se reuniera con José en Madrid y que allí se formara para ser ministril. Las peticiones siguientes, ponen en evidencia la dificultad económica que este cambio entrañaba. Menos de un año después de haber sido recibido Tomás pidió «un aumento por tocar el violón»¹⁰⁰. La petición se trató cinco días después, acordando el Cabildo «no haber lugar el dar a Tomás Martínez de Arce que toca el violón el aumento que había pedido»¹⁰¹. La verdadera causa de la petición fue revelada dos días más tarde, cuando José intercedió por su hermano, explicando «cómo estaba debiendo <la>cantidad de lo que le costó en Madrid un violón que había traído para servir al Cabildo, pidiendo alguna ayuda de costa para acabar de pagarlo». Esta vez se le dieron «doscientos reales en la ración de cantores»¹⁰². Este corrobora la teoría de que Tomás estuvo en Madrid con su hermano. Por otro lado, hay que valorar el esfuerzo económico que debió de suponer la compra del violón, que indica que ambos hermanos trabajaban a la vez que aprendían música.

⁹⁷ *Se ordene el maestro de capilla*. ACSg, AA CC18. (05-07-1688).

⁹⁸ *Licencia al maestro de capilla y Manuel Díez para ordenarse*. ACSg, AA CC18. (07-07-1688). Sin embargo, no se conserva en el Archivo Catedralicio de Segovia ningún expediente de orden correspondiente a este año.

⁹⁹ *Se reciba a uno para tocar el violón*. ACSg, AA CC18. (02-06-1688).

¹⁰⁰ *Se pide aumento por Tomás Martínez*. ACSg, AA CC18. (22-04-1689).

¹⁰¹ *No se da un aumento*. ACSg, AA CC18. (27-04-1689).

¹⁰² *Ayuda de costa a un músico*. ACSg, AA CC18. (29-04-1689).

Parece evidente que las circunstancias personales incidieron en la plantilla de las obras de Arce. Lo más probable es que de no haber sido Tomás hermano del maestro de capilla, la catedral del Segovia no habría contado con un violón en fecha tan temprana.

Antes de que terminara el año, se volvió a leer una solicitud —esta vez del maestro de capilla— pidiendo que se le excuse de enseñar a los mozos de coro y también solicitando «alguna ayuda de costa a su hermano por tocar el violón»¹⁰³. Cinco días después el Cabildo resolvió «exonerar al maestro de capilla de cuidar y enseñar a los mozos de coro»¹⁰⁴. Teniendo en cuenta las fechas de la petición, lo más probable es que necesitara más tiempo para componer la música de Navidad. Además, parece que tras esta solicitud, el Cabildo se planteó crear una «norma de lo que deben hacer el maestro de capilla y los mozos de coro dentro y fuera de él», misión que fue encomendada a los comisarios de escuela¹⁰⁵.

Respecto a su hermano, en la misma entrada se decidió darle de salario cincuenta ducados, aclarando que esto se hacía a pesar de que «se había despedido, aunque no había dejado de asistir a tocar cuando se ha ofrecido». El párrafo cierra con una advertencia: «cesando desde luego y que vaya a buscar sus conveniencias»¹⁰⁶. No obstante, parece que no las encontró, porque en febrero de 1690 «se vuelve a recibir a Tomás Martínez de Arce para que toque el violón»¹⁰⁷.

El 7 de junio de 1690, los dos hermanos pidieron licencia para ir en romería a «Santiago de Galicia, donde tienen hecha promesa», y consiguieron cuarenta días de permiso¹⁰⁸. Tal vez durante esta ausencia fueron también a Valladolid, donde estaba vacante el puesto de maestro de capilla. Finalmente, el 6 de octubre se leyó la última petición de José Martínez de Arce, maestro de capilla, quien decía cómo a él y a su hermano se les había recibido en la iglesia de Valladolid y a él se le había dado la posesión de maestro de capilla el 28 de septiembre de ese mismo año¹⁰⁹. Se declaró vaco el magisterio y ambos hermanos se dirigieron a la catedral en la que servirían —Tomás con intermitencias— durante más de treinta años.

¹⁰³ *Petición del maestro de capilla.* ACSg, AA CC18. (11-11-1689).

¹⁰⁴ *La petición que presentó el maestro de capilla.* ACSg, AA CC18. (16-11-1689).

¹⁰⁵ *Sobre lo que debe hacer el maestro de capilla y mozos de coro.* ACSg, AA CC18. (18-11-1689).

¹⁰⁶ *Se haga bueno al hermano del maestro el salario que tiene ganado.* ACSg, AA CC18. (16-11-1689).

¹⁰⁷ *Se volvió a recibir a Tomás Martínez de Arce, violón.* ACSg, AA CC18. (25-02-1690).

¹⁰⁸ *Unos músicos piden licencia para ir a una romería.* ACSg, AA CC18. (07-06-1690).

¹⁰⁹ *Dejación del magisterio de capilla.* ACSg, AA CC18. (06-10-1690).

2. Fuentes y grafía de las obras segovianas

Debido a la peculiar disposición en el papel de muchas de las obras, de las que por otro lado se conserva gran cantidad de copias en diversos estados, las fuentes de este periodo pueden ser calificadas de complejas. Todas ellas están conservadas en formatos de partitura y partichelas, que presentan unos rasgos peculiares, útiles a la hora de fechar obras tempranas.

El aspecto más interesante de las partituras, que se da en la mayoría de las obras, es el hecho de que el acompañamiento está escrito de corrido en la parte inferior del folio y no debajo de uno de los coros, como sucederá después. Otros rasgos como el papel y la tinta variaron a lo largo de los años. Por un lado, las partituras de 1687 están escritas en cuadernillos cosidos de papel fino, con pentagramas de rastro pequeño y tinta de un color entre sepia y marrón claro, la misma con la que está escrita la música, de grafía y esmerada, sin letra la mayoría de las veces. Las que tienen fecha de 1688 presentan un aspecto muy parecido, salvo por el color del hilo que cose los cuadernillos, así como la tinta, ambos más oscuros. A partir de 1689 el formato de las partituras es mucho menos uniforme. En lo que a la grafía musical respecta, la observación detenida de las partituras pone en evidencia una serie de rasgos comunes a todas ellas.

En la *Ilustración 2.1* se recogen los signos que preceden a la música. En primer lugar, la clave de *sol* es muy sencilla, de una sola línea y destaca por tener el bucle superior abierto y pegado a la línea superior del pentagrama, mientras que el trazo inferior sobresale ligeramente. Lo más destacado de las claves de *do*, además de su sencillez, es una ligera inclinación hacia la izquierda. Por último, el signo de compás C3/2 es muy cursivo, llegando en ocasiones a ser casi una línea vertical. Sin embargo, independientemente del nivel de cursividad, el trazo superior siempre está pegado a la línea superior del pentagrama, mientras que el trazo inferior dibuja un arco hacia arriba.

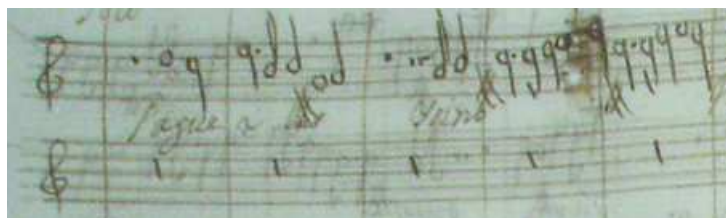
Ilustración 2.1. Signos musicales (1687-1690)



Vaya de pleito (1687), E-Vc 70/084.

La *Ilustración 2.2* muestra una grafía musical sencilla pero cuidada, propia de una copia a limpio y no un «borrador» en el sentido más estricto de la palabra. Lo más llamativo es la inclinación hacia la izquierda no sólo de las notas, sino también de los silencios de breve. Las plicas descendentes son bastante alargadas y el corchete de las semimínimas es angular, mientras que en las ascendentes ese mismo corchete dibuja un bucle cerrado circular.

Ilustración 2.2. Grafía musical (1687-1690)




Vaya de pleito (1687), E-Vc 70/084.

Las partichelas por su parte evidencian por lo menos tres manos de copia, que no coinciden con las partituras. Sin entrar en detalles, cabe destacar como rasgo distintivo las portadas, que solían ser muy sencillas, tal vez autógrafas. Lo más llamativo son las decoraciones de algunas de ellas, con marcos geométricos de diversas formas decorados con motivos variados, algunas de las cuales se pueden ver en la *Ilustración 2.3* a continuación. Nótese que hay una cierta coherencia cronológica en las formas: el


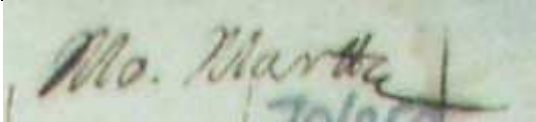

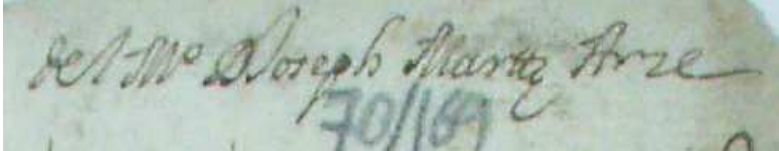
rombo para 1687, el círculo en 1688 y el cuadrado en 1689. Por su parte, las partichelas de 1690 no aparecen en la tabla porque no tienen ningún tipo de adorno.

Ilustración 2.3. Decoración de portadas de partichelas (1687-1690)

PORTADAS ROMBOIDALES			
	<i>Ah de los vivientes</i> (1687)	<i>Tocad a despertar</i> (1688)	<i>Qué traerá ...</i> (1688)
PORTADA CIRCULAR			
	<i>Domingo da Veiga</i> (1688)		
PORTADAS RECTANGULARES			
	<i>Maravilla excelsa</i> (1689)	<i>Una runfla de poetas</i> (1689)	<i>Bello Niño</i> (1689)

Por último, también relacionadas con la grafía, están las diversas firmas del compositor, que aparecen con más o menos apellidos, abreviados de diferentes maneras, en la esquina superior derecha de la gran mayoría de obras de este periodo. Además, todas ellas están ya precedidas de la palabra «M[ae]str[o]», como se puede ver en los ejemplos de la *Ilustración 2.4*.

Ilustración 2.4. Firmas de José Martínez de Arce durante el magisterio segoviano

1687		E-Vc 70/084
1688		E-Vc 70/258
1689		E-Vc 70/059
1690		E-Vc 70/169

Si bien la forma de escribir su nombre cambió bastante, la grafía de todas las firmas presenta rasgos comunes que permiten reconocer la mano del compositor. En el plano vertical destaca la mayor prolongación del trazo superior de la jota por encima de las emes y la hache, ambas con líneas curvas que dibujan un bucle. La zona media es bastante equilibrada y en la inferior sobresalen por su mayor longitud la pe y la ceta, que además está adornada con un bucle ascendente muy similar al del signo de compás comentado más arriba. En el plano horizontal se aprecia la inclinación de las letras hacia la derecha, que contrasta con la inclinación opuesta de la música y los silencios, mientras que la línea de base no es totalmente horizontal, sino que asciende levemente.

Todos los aspectos externos muestran a un José Martínez de Arce que escribía sus obras en papeles sueltos de formato variado y contaba ya con copistas profesionales que decoraban las portadas de los juegos de partichelas. Además, su escritura denota unos rasgos sutiles que le son propios, como la inclinación hacia la izquierda de la música y los silencios de breve, o los bucles de la clave de *sol* y el corchete vertical de las semimínimas. Por último, en su firma dejó constancia de su estatus de maestro de capilla y experimentó con diversas maneras de plasmar su nombre mediante distintas abreviaturas.

3. Estabilidad notacional durante el primer magisterio

El mayor número de obras fechadas permite perfilar ya algunos rasgos distintivos del sistema musical manejado por José Martínez de Arce a la hora de componer. Se conserva un total de treinta y seis villancicos fechados entre 1687 y octubre de 1690. Seguramente las llevó consigo al ir a Valladolid y por esta razón actualmente todas están en el archivo pinciano. Por otro lado, lo abarcable del número de obras compuestas en este periodo permite hacer un repaso bastante exhaustivo del repertorio dividido en función del sistema de claves y de compases, con el fin de encontrar patrones y denominadores comunes a los diversos grupos.

3.1. Claves y armaduras

El *Gráfico 2.1* muestra que en esta etapa la proporción de obras en claves bajas era todavía bastante reducida, pero su presencia fue continua a lo largo de los cuatro años.

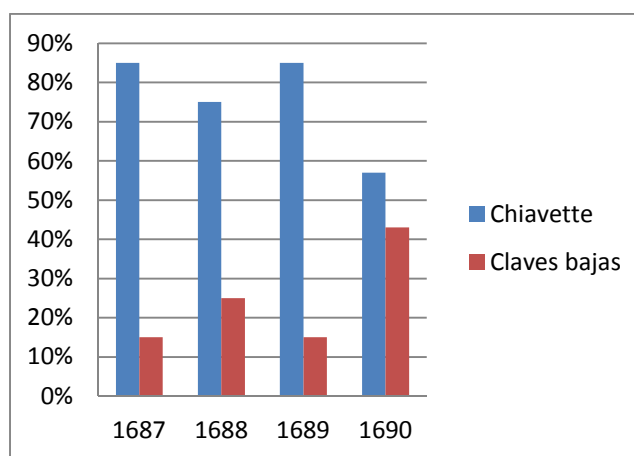


Gráfico 2.1. Las claves entre 1687 y 1690

Como ya se explicó en el primer capítulo, la razón de ser de las claves altas era evitar el uso de líneas adicionales en obras con tesituras que así lo requerían. Tanto el compositor como los intérpretes estaban familiarizados con esta escritura y transportaban la música de forma automática a medida que iban leyendo. No sucede lo mismo con los músicos e investigadores de hoy en día, que necesitan plantearse a qué

distancia realizar el transporte. En el caso del presente repertorio, existen dos obras que fueron escritas varias veces en diferentes años y sistemas¹¹⁰.

La comparación de las distintas versiones permite determinar a qué distancia se efectuaba el transporte. deja traslucir el proceso de transporte. Las versiones en *chiavette* no tienen nada en la armadura y su nota *initialis* y *finalis* es *do*. Por otro lado, cuando estaban escritas en claves bajas presentaban un bemol en la armadura y *fa* como nota de principio y fin. Por lo tanto, la distancia a la que estaban transportadas era de quinta descendente, y no de cuarta, como suele pensarse.

El análisis del repertorio en claves bajas no permite descubrir un patrón claro en su uso, si bien sí deja traslucir que la armadura con un bemol era un factor común a todas ellas, mientras que la nota *initialis/finalis* variaba, siendo la más frecuente *fa* (Gráfico 2.2).

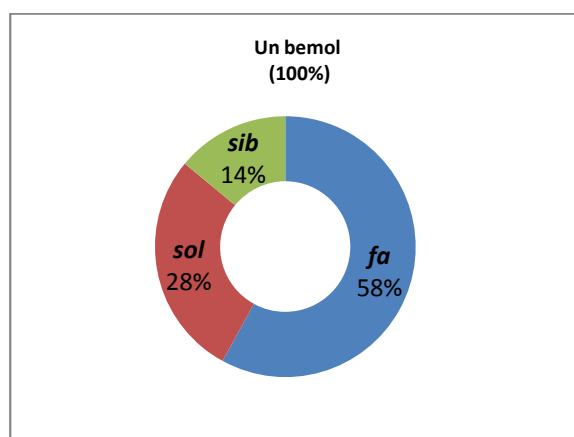


Gráfico 2.2. Notas *initialis/finalis* de las obras en claves bajas (1687-1690)

En último lugar están las veinticinco obras en claves altas o *chiavette*, cuyas armaduras (sin transportar) están recogidas en la Gráfico 2.3 que muestra cómo hay tan sólo dos opciones, no siempre relacionadas con una tonalidad concreta, ya que las notas *initialis* y *finalis* continuaron siendo variadas.

¹¹⁰ A preguntar por el Niño (1688 y 1691), E-Vc 70/094, ff. 1-3v, 70/208 ff. 2r-v, 54/53; Una runfla de poetas (1689 y 1691), 70/208 ff. 1r-v, 70/268 ff. 14; 2r-v, 53/01, 54/01, 54/48.

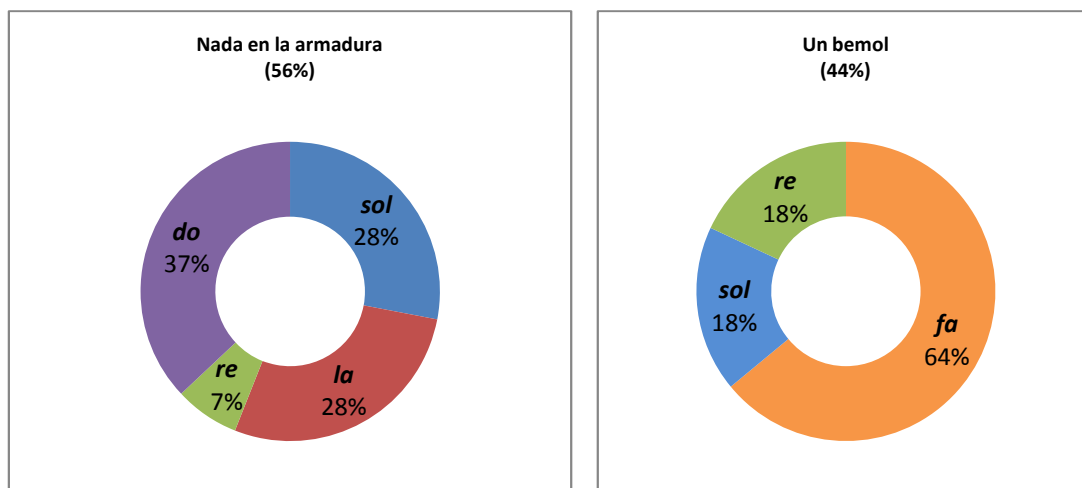


Gráfico 2.3. Notas *initialis/finalis* de las obras en *chiavette* (1687-1690)

En la comparación entre ambos gráficos se puede ver que el porcentaje de obras sin alteraciones es ligeramente superior al de aquellas que tienen un bemol. Además, aunque no de una forma rotunda, sí que se empezaron a perfilar dos tonalidades, que además eran las más abundantes de cada grupo. En primer lugar, en las obras sin alteraciones destaca (sin hacer el transporte) *Do M* y en segundo lugar, en las obras con un bemol destaca *Fa M*. El resto, con otras notas *initialis* y *finalis*, así como diversas alteraciones accidentales, indican que el sistema modal estaba todavía muy presente.

El estudio del repertorio centrado en el uso de claves permite conocer mejor la forma de pensar de Martínez de Arce a la hora de escribir sus villancicos. Las obras escritas en los dos sistemas muestran cómo la distancia entre uno y otro fue de quinta justa descendente, y no de cuarta como suele pensarse hoy en día. Por otro lado, las claves bajas estuvieron presentes desde los años más tempranos, aunque todavía no eran muy numerosas. El único elemento común a todos los villancicos así escritos era la armadura con un bemol, aunque las notas *initialis/finalis* fueron variadas. Por lo demás, no parece haber una relación directa entre la temática o la advocación y las claves, si bien, se puede observar cierta tendencia de los villancicos dramatizados y de temática bélica a usar las claves bajas. Por último, las *chiavette* siguieron siendo las más comunes, con un bemol o nada en la armadura y diversas notas *finalis*, de las cuales tan sólo dos apuntaban hacia una escritura tonal.

3.2. Empleo del compás binario

Como era costumbre en la música vocal de esa época, la gran mayoría de obras de esta etapa utilizaban el compás ternario de proporción menor (C3/2), no sólo en el estribillo, sino en todas las secciones. Por esta razón, resulta de gran interés estudiar qué proporción de obras tempranas están escritas en compás binario y cuáles fueron los factores que determinaron su elección.

En el *Gráfico 2.4* se puede ver cómo durante el magisterio segoviano el porcentaje de villancicos que contaron con alguna sección en ritmo binario fue creciendo progresivamente.

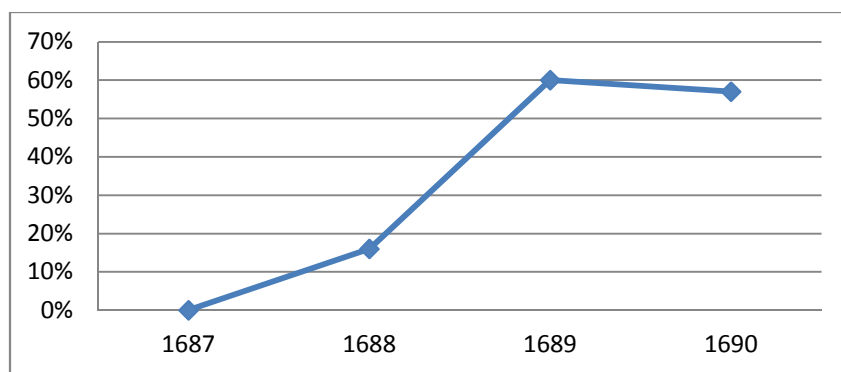


Gráfico 2.4. Porcentaje de obras en compás binario (1687-1690)

Gracias a lo abarcable del repertorio fechado se han podido aislar aquellos elementos que estaban relacionados directamente con el uso de este compás. Tan sólo el 33% del total de obras en castellano escritas en Segovia están en binario (C) y la gran mayoría tan sólo lo presenta bien en las coplas, bien en la segunda mitad de los estribillos bipartitos.

El análisis rítmico del repertorio segoviano muestra la relación entre el ritmo binario y la prosodia del texto. Por ejemplo, en el principio de *Parleros jilguerillos* (*Ilustración 2.5*) se puede ver cómo la acentuación de los versos sigue también un esquema binario formado por la alternancia de sílabas tónicas y átonas¹¹¹.

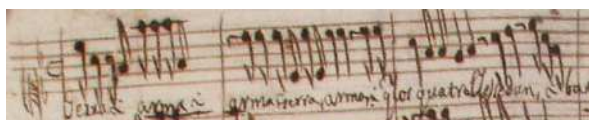
Ilustración 2.5. Prosodia binaria: larga-breve



¹¹¹ E-Vc 54/07 y 54/72.

En otros casos, como el que se muestra en el fragmento de la *Ilustración 2.6*, tomado de *Guerra, guerra, arma, arma* (1689), lo importante es la relación del ritmo y el contenido del texto. En este caso, las corcheas recrean la sonoridad del triunfo y la batalla, unido a una melodía creada mediante notas repetidas, saltos de tercera, cuarta y octava, ascendentes y descendentes¹¹².

Ilustración 2.6. Sonoridad de batalla



Hay ejemplos también de cómo empezaron a aparecer ritmos más ligeros en los que abundaban las corcheas y semicorcheas, que se aprecian muy bien en el comienzo del villancico al Santísimo *Salga enhorabuena* de la *Ilustración 2.7*:

Ilustración 2.7. Mayor ligereza rítmica



La falta de texto en los solos al *miserere* dificulta su estudio, pero la sencillez de la melodía y la abundancia de corcheas escritas separadas indica un estilo silábico que lo relaciona con las obras en latín, a las que este tipo de advocación se encuentra cercana (*Ilustración 2.8*)

Ilustración 2.8. Solo de miserere, Llorad troncos



Estos ejemplos confirman lo apuntado ya en el capítulo anterior acerca del empleo consciente y deliberado del binario, cuya escritura fue complicándose con el paso del tiempo. Todo indica que Arce partía de un análisis del texto y lo utilizaba en aquellos casos en los que no sólo la prosodia, sino también la temática, o la advocación lo requerían.

¹¹² E-Vc 70/008.

4. Tras la lógica en el uso de la introducción

Las coplas y la respuesta eran dos secciones que aparecían en todos los villancicos y las de esta etapa no presentan ninguna novedad respecto a las características estudiadas en el capítulo anterior. No sucede lo mismo con la introducción, cuya presencia, igual que en los años precedentes, fue bastante escasa (*Gráfico 2.5*). No obstante, por vez primera el estudio y comparación de todas ellas muestra una serie de rasgos comunes que indican que esta sección estaba relacionada con el tipo de texto, que a su vez estaba unido a la función.

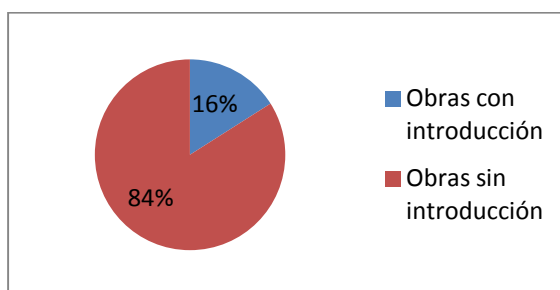


Gráfico 2.5. La sección introductoria durante el magisterio segoviano

Más interesante que el porcentaje de obras con introducción es el hecho de que todas ellas, salvo una, provienen de un tipo concreto de villancicos que se distinguen por contar con personajes de la escena navideña asociados a una voz concreta, siempre la misma, cuyas intervenciones en primera persona y tiempo presente acercaban la escena de Navidad al momento en que eran interpretadas. Este tipo de villancicos son los que tienen mayor carácter popular y han sido clasificados de diversas maneras por los estudiosos.

La nomenclatura más amplia, que engloba todo tipo de personajes, es la de «villancicos dramatizados» propuesta por Tejerizo Robles, quien aclara que se trata de una dramatización muy simple, que comienza casi siempre con una «presentación»¹¹³. Alain Bègue también dedicó en su estudio sobre los textos de villancicos un apartado a la «parateatralidad del villancico», en la que distingue un primer grupo de obras con personajes arquetípicos, que a su vez clasifica según la naturaleza de dichos

¹¹³ TEJERIZO ROBLES, G.: *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada. 500 letrillas cantadas la noche de Navidad (1673 a 1830)*, vol.I, Sevilla, Junta de Andalucía, 1989, pp. 86-88.

personajes¹¹⁴. Otros autores como Paul Laird o Josep Maria Grigori se centran directamente en estos últimos, que clasifican en detalle, ignorando categorías más amplias mucho más relevantes desde el punto de vista musical, como el número de voces, o el lenguaje musical por ellas empleado¹¹⁵.

El objetivo de la sección introductoria era captar la atención del público y presentar a la audiencia la escena que venía después. Por lo tanto, era como un marco en el que se encuadra la escena, que sería mucho más difícil de entender si aparecieran sin más los personajes hablando. Por ejemplo, en *A preguntar por el Niño* (1688) los protagonistas eran un vizcaíno y un sordo, presentados a la audiencia mediante dos estrofas introductorias, de la siguiente manera:

A preguntar por el Niño
a Belén llegó un vizcaíno
y será gusto el oírle
que con un sordo ha encontrado.

Con el vizcaíno y el sordo
no se espera bravo rato
porque la letra a lo menos
tendrá lo bien cobrado.

Los que llegaban al portal también podían ser grupos o gremios, que la introducción presentaba con no poca ironía y humor, como en el caso de *Una runfla de poetas* (1689) que se muestra a continuación:

Una runfla de poetas
hoy ha venido al Portal
que aunque sobran, siempre de ellos
hay mucha necesidad.

Eran cómicos algunos
comilones los demás
gente en fin que siempre tiene
canción pero no real.

La única excepción a las introducciones de temática navideña es el dúo *Qué tristes voces se escuchan*, que pertenece al tipo de villancicos «para después del *Miserere*». Estos surgieron a finales del siglo XVII como fruto del uso devocional del salmo de *Miserere* —51, ó 50 según la *Vulgata*— que solía cantarse como colofón al

¹¹⁴ BÈGUE, A.: «A literary and typological study of the late 17th-century villancico», en *Devotional music in the Iberian World. 1450-1800. The villancico and related genres*, Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 231-282.

¹¹⁵ LAIRD, P.: «Villancico texts: authors, content, and dissemination», en *Towards a history of the Spanish Villancico*, Michigan, Harmony Park Press, 1997, pp. 153-184; Gregori i Cifré, J.M.: «Figuras y personajes en el villancico navideño del barroco musical hispánico», en Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Germán Vega y M^a Antonia Vigili Blanquet (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica (1600-1750)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 371-376.

rezo del *Vía Crucis*. Su texto aludía invariablemente al Crucifijo o a la Pasión¹¹⁶. En este caso, el texto es alegórico y en la introducción tiene cuatro estrofas, mucho más abstractas que los ejemplos anteriores, como se puede ver en las dos primeras, en las que se plantean preguntas retóricas:

Qué tristes voces se escuchan
en esa región del aire,
pues los suaves suspiros
son clamores lamentables.

Qué rumores en el mar
ocasionan sus cristales
pues sus líquidas corrientes
son exequiosos raudales.

De la comparación de todos los ejemplos se desprende que la métrica es otro rasgo común a todos ellos, ya que aunque la rima varía, todos tienen dos estrofas de cuatro versos octosílabos cada una.

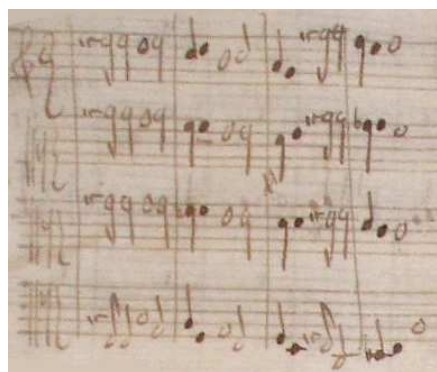
En lo que a la música respecta, todas las introducciones, sin excepción, están en compás ternario de proporción menor. El elemento que más varía es el número de voces —que va desde una hasta cuatro, pasando por un dúo— si bien todas coinciden en no utilizar nunca la plantilla al completo. Como se puede ver en la comparación de las ilustraciones *Ilustración 2.9* y *Ilustración 2.10*, este elemento incide directamente en lenguaje empleado por dichas voces, que es más horizontal e imitativo en los casos con solistas y más vertical y homofónico cuando es interpretado por un coro de cuatro.

Ilustración 2.9. Introducción contrapuntística con solistas



A preguntar por el niño (1688)

Ilustración 2.10. Introducción homofónica a 4



Una runfla de poetas (1689)

¹¹⁶ GONZÁLEZ MARÍN, L.A.: *Joseph Ruiz Samaniego (fl.1653-1670). Miserere a 8*, Barcelona, Institución Mila y Fontanals, 1998.

Nótese cómo en la *Ilustración 2.9* el violón dialoga con el coro y es independiente del arpa, que tiene un perfil más quebrado y una melodía más monótona.

En los ejemplos anteriores se puede intuir cómo las frases musicales—sobre todo de los pasajes imitativos—son sencillas melodías en arco en estilo silábico que se mueven por grados conjuntos y de forma ocasional con saltos de cuarta o quinta justa. En el principio de *Qué tristes voces se escuchan* (*Ilustración 2.11*), se puede ver que hay dos ideas musicales que son repetidas con variaciones melódico-rítmicas.

Ilustración 2.11. Repetición de motivos en un pasaje imitativo



Qué tristes voces se escuchan (1687)

En este breve repaso se perfilan ya algunos rasgos que podrían considerarse generales de las introducciones tempranas. Su presencia venía marcada casi siempre por el tipo de texto, que en el 90% de los casos pertenece a los villancicos navideños dramatizados, en los que se describía la escena del portal y los personajes que en ella aparecían. El compás es siempre ternario de proporción menor y el estilo musical depende del número de voces, que nunca excede las cuatro. Así, cuando es interpretada por solistas predomina el estilo imitativo, que se ve sustituido por el homofónico cuando es un coro de cuatro el que la realiza. Por último, las melodías en todos los casos son muy sencillas, repetidas a diferentes alturas.

5. Método de análisis de estribillos

Antes de analizar los estribillos del repertorio segoviano, es necesario presentar el método analítico empleado, cuya base es una red concebida como un tejido, formado por la combinación de hilos paralelos que discurren en sentido vertical (*urdimbre*) y horizontal (*trama*). En el caso presente, la *urdimbre* procede del análisis del texto propuesto por Germán Tejerizo Robles en su estudio sobre los villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada, donde, teniendo en cuenta el carácter esencialmente dramático de todo el conjunto, dividió las letrillas en tres apartados fundamentales: líricos (1), narrativos (2) y dramatizados (3).

Entiende por poemas líricos aquellos que tienen una expresión intimista, que contrasta con las descripciones menos sofisticadas de los narrativos y descriptivos en los que se presentan de forma sencilla los tipos y formas de vivir de la sociedad en la que se desenvuelven las obras. Este tipo de poemas es el que más abunda y suele tener pasajes con expresiones líricas, aunque hay ocasiones en las que lo narrativo continúa hasta el fin, como en las jácaras, que narran siempre algún suceso con lenguaje popular. Por último están los casos de dramatización muy simple en los que diversos personajes, retóricos o populares, toman la palabra¹¹⁷.

Estas categorías son tan sólo un punto de partida para subdividir el repertorio segoviano de José Martínez de Arce, para el que se han realizado ligeras variaciones. Por un lado, se ha suprimido el primer grupo de villancicos líricos, cuyo grado de intimismo es difícil de determinar. Por otro lado, se han subdividido los villancicos narrativos en descriptivos y alegóricos. Por último, se ha agregado una tercera categoría de villancicos épicos, que hacen alusión al triunfo o la batalla.

La *trama* por su parte es fruto del estudio de la advocación, el número de voces y la plantilla. La combinación de todos los factores pone de manifiesto relaciones entre los distintos hilos, que se pierde con un análisis exclusivamente textual. Como se puede ver más abajo, en la *Ilustración 2.12*, los villancicos narrativos daban cabida a todo tipo de plantillas vocales, con un número variado de instrumentos. Por su parte, los dramatizados se caracterizaban por ser siempre a ocho con solista, mientras que en los épicos lo más significativo era la presencia de instrumentos de viento. Las advocaciones en todos los grupos son variadas, cada una con sus matices propios. Los estribillos narrativos navideños solían describir la escena y los alegóricos eran de tipo alegórico. Por otro lado, la gran mayoría de los estribillos dramatizados se interpretaban en la noche de Navidad, mientras que los épicos también eran para el Santísimo y otras advocaciones relacionadas con esta temática, como era el caso de San Martín.

¹¹⁷ *Op. cit.* pp. 83-88.

Ilustración 2.12. Los villancicos de la etapa segoviana según sus textos (1687-1690)



El siguiente paso, una vez establecidas las categorías fundamentales, es describir la música en ellas contenida. Para ello, se han separado los diferentes coros, con el fin de analizar cómo es la música que emplea cada uno. Este enfoque se basa en uno de los rasgos más importantes de la música barroca: la policoralidad, cuyos elementos esenciales eran la alternancia de masas sonoras y el tratamiento diverso de los distintos coros. Por esta razón, se analiza por separado coros —tanto vocales como instrumentales—, así como la línea de acompañamiento, el tipo de música que interpreta cada uno y su relación con la estructura del texto. Los ejemplos que han servido para ilustrar el análisis proceden del estribillo de *Suenen los clarines*, uno de los villancicos más completos tanto en lo que a número de voces como a lenguajes se refiere¹¹⁸.

En el repertorio segoviano de Martínez de Arce el mayor número de voces fue de 12, divididas en tres coros, dos vocales y uno instrumental. El primer coro estaba compuesto por solistas y era el que mayor carga musical tenía, ya que sus intervenciones eran más largas y complejas. El lenguaje que más utilizaba era el imitativo, que ya no era contrapunto estricto. Como se puede ver en la *Ilustración 2.13* en el comienzo de *Suenen los clarines* hay un motivo inicial que va pasando por las diferentes voces del primer coro. Aquí también es interesante la expresividad del

¹¹⁸ E-Vc 70/182, ff. 1-4v y 39/67. «Villancico a 10 al Santísimo Sacramento».

motivo, que emula la sonoridad de los clarines tanto con el ritmo (binario) como con la melodía de trinos repetidos.

Ilustración 2.13. Estilo imitativo del primer coro (motivo de clarín)



El segundo coro también era vocal y aunque podía intervenir de forma conjunta con el primero, lo más habitual era la alternancia en diálogo entre ambos. En este, el papel del segundo coro era el de comentar y subrayar lo dicho por el primero con exclamaciones breves, normalmente bisílabas en estilo homofónico y homorrítmico marcadamente vertical, como el de la *Ilustración 2.14*.

Ilustración 2.14. Estilo vertical del segundo coro



El tercer coro de instrumentos en esta etapa todavía no tenía un lenguaje propio, más instrumental, sino que eran más líneas muy similares a las vocales, como se puede

ver si se compara la *Ilustración 2.14* con la *Ilustración 2.15*. El caso de *Suenen los clarines* es curioso porque este coro era de dos clarines, seguramente para el órgano, hecho todavía poco habitual, ya que este coro solía ser interpretado por instrumentos de viento más tradicionales como las chirimías o lo bajoncillos.

Ilustración 2.15. Lenguaje vocal en el coro de clarines



Por último, está la línea de los instrumentos acompañantes, que podían ser arpa, violón y órgano, aunque no siempre intervenían a la vez. Aunque con variaciones melódico-rítmicas, estas partes todavía estaban ligadas al bajo del segundo coro. Sin embargo, ya no eran tan lineales, porque su papel de base armónica les confería un perfil más monótono y quebrado que el resto de voces. *Suenen los clarines* también es interesante porque esta voz era interpretada por violón y arpa, que si bien eran similares, también tenían pasajes en los que no eran iguales. (*Ilustración 2.16*).

Ilustración 2.16. La línea de acompañamiento



Los cifrados todavía eran muy escasos y se limitaban a señalar alteraciones accidentales en la 3ª o la 5ª del acorde. Por otro lado, hay en estas partes acompañantes unas anotaciones que llaman la atención. Se trata de las indicaciones «clarín» y «tambor» escritas sobre algunos pasajes acompañantes que tienen en común la presencia de notas repetidas (*Ilustración 2.17*).

Ilustración 2.17. Indicaciones sobre las partes de violón y arpa



Lo más seguro es que se trate de elementos expresivos con los que el compositor subrayaba el contenido del texto. Respecto a cómo pudieron ser interpretados, lo más probable es que las notas bajo la anotación de «tambor» fueran percutidas sobre la caja del violón. Sin embargo, la forma de emular un «clarín» con un instrumento de cuerda es más difícil de imaginar. Por otro lado, la similitud de estas anotaciones con la indicación de «clarines» del tercer coro plantea la duda de si realmente esta anotación hace referencia a la plantilla o si se trataba aquí también de un toque de color.

Las categorías propuestas en este epígrafe no son más que los compartimentos de un armario que es necesario llenar, en este caso con el repertorio compuesto durante el magisterio segoviano, siempre teniendo en cuenta que ninguna de ellas es absoluta y que se trata más bien de una serie de marcos para comprender mejor un conjunto que, si bien no es muy amplio, sí lo suficiente como para ser complejo.

6. Los estribillos del repertorio segoviano

Una vez sintetizadas las características generales del estilo inicial, el repertorio del que proceden protagoniza este último epígrafe, en el que se aplica la red analítica creada más arriba. Por lo tanto, el punto de partida para organizar el conjunto son los textos, que no siempre están completos, pero sí se pueden intuir. Descendiendo un nivel, dentro de cada categoría se utilizan los lenguajes más arriba estudiados para describir los rasgos musicales más significativos de los diversos estribillos compuestos por Martínez de Arce durante su primer magisterio.

6.1. Narrativos: descriptivos y alegóricos

Este es, con diferencia, el grupo más numeroso, ya que la gran mayoría de los villancicos tienen este tipo de textos, que son una mezcla de descripción y alegoría. El número de voces más frecuente es el de 8, pero también los hay a cuatro y a dúo.

También son variadas las advocaciones, que van desde la Calenda hasta los más diversos santos, pasando por el Santísimo Sacramento y eventos especiales como la visita del Rey Carlos II a la ciudad de Segovia.

Los dos villancicos de Calenda *Aves, flores, luces* (1688) y *Maravilla excelsa* (1689), a ocho voces, son los de más envergadura dentro de este grupo. Como es propio de este tipo de obras, tienen textos alegóricos y abstractos, que contrastan con el tono popular de los villancicos para los maitines de Navidad. En *Aves, flores, luces, fuentes* el coro como narrador insta a los más diversos animales y elementos a que despierten a la aurora que duerme. Además, a los clarines, timbales, pífanos y cajas a que hagan la salva. Por su parte, *Maravilla excelsa* es el más alegórico de los tres villancicos de Calenda. En él, las melodías destacan por su sencillez y si bien el primer coro tiene mayor carga musical, sus intervenciones son en estilo homofónico. Luego el tercer coro puntúa y apostilla algunos pasajes, con intervenciones más breves en las que alterna imitaciones y pasajes verticales. Hay especificados *clarines*, con líneas melódicas muy similares a las que constan en los clarines del villancico al Santísimo *Suenen los clarines*, del mismo año¹¹⁹. Estas líneas se caracterizan por tener corcheas que hacen trinos alrededor de una nota, así como descensos de cuatro notas por grados conjuntos. Parece que ambos pasajes sirven para ilustrar el texto, que precisamente alude a la salva de clarines y otros instrumentos. Cabe destacar la presencia de *expressio verborum* tan sencillos como eficaces, como el melisma descendente por grados conjuntos de la *Ilustración 2.18*, que coincide con la palabra «desciende»:

Ilustración 2.18. Expressio verborum



Gran parte de los villancicos al Santísimo se caracterizan por lo alegórico de sus textos, hecho que permite catalogarlos dentro de esta categoría a pesar de que conserven tan sólo unos pocos versos, como sucede con *Si vais a ser convidados* de 1687 y *Bellísimo*, del año siguiente, ambos a ocho voces. Junto a ellos, con la misma plantilla, está *Salga enhorabuena mi Rey* de 1690, del que se conserva el juego de partichelas en

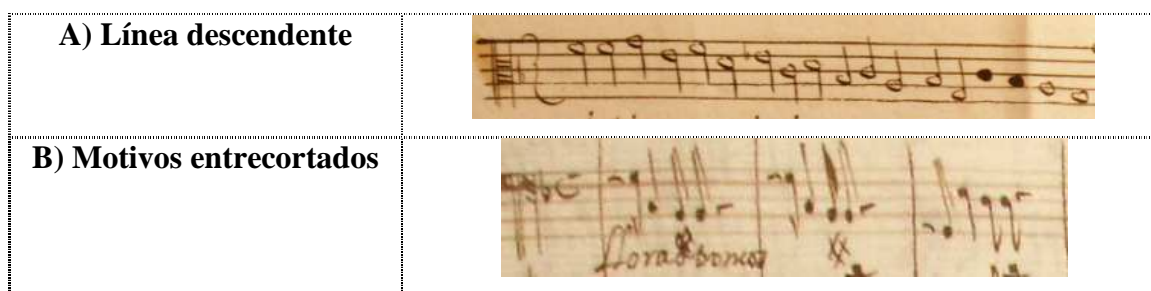
¹¹⁹ E-Vc 70/182 ff. 1-4v y 39/67.

el que se puede ver el texto completo que habla de la procesión en la que se sacaba el Santísimo Sacramento. Uno de los rasgos más llamativos del estribillo es el hecho de estar dividido en dos secciones, la primera en compás binario, con figuras más ligeras, incluso de semicorcheas, y la segunda en ternario, con figuras mucho más largas como las breves ennegrecidas. En ambas secciones el primer coro tiene intervenciones más largas y complejas en las que combina estilos homofónico e imitativo. Por otro lado, el segundo coro tiene pasajes muy breves puramente verticales con los que puntúa lo dicho por el primero, así como otros más largos y complejos en los que dialoga con el primero al mismo nivel. Además, el primer verso de cada estrofa es enunciado por una voz sola.

A cuatro voces y de carácter descriptivo está *En Belén, puerta del sol* (1688), que es una «jácara corrida» muy sencilla. Comienza con un verso introductorio en el que el coro al completo presenta la escena en la que «unos guapos de la feria/ avistando el buen suceso/ dijeron la Nochebuena». El estilo es homofónico, silábico y con tantas notas repetidas, que parece más bien una salmodia. Después alternan versos a solo que se supone cantan los distintos protagonistas, con interjecciones bisílabas típicas de las jácaras, cantadas a la vez por todas las voces, por ejemplo: «lindo, bueno, venga, vaya». En estos pasajes utiliza semibreves ennegrecidas, que abundan sobre todo en el acompañamiento, muy monótono y de perfil quebrado con saltos de cuarta y quinta. *Una tropa de zagales*, del año siguiente, para los niños de coro carece casi por completo de texto, pero la música presenta una distribución y uso de las voces muy similares al de esta jácara, que justifica su inclusión en este apartado.

Para menos voces y de carácter lírico están el dúo *Qué tristes voces se escuchan* (1687) y el solo de 1690 *Llorad troncos* que pertenecen al grupo de los villancicos para después del *miserere*. Además de la simplicidad de las líneas melódicas cabe destacar aquí el carácter expresivo de la música, más marcado que en ejemplos anteriores. Por un lado es destacable en el dúo la presencia constante y marcada de la línea descendente, que subraya la gravedad del evento al que acompañan (*Ilustración 2.19-A*). Por otro lado, en el dúo abundan las frases breves entrecortadas, que emulan suspiros o exclamaciones, también muy acordes con la temática que acompañan (*Ilustración 2.19-B*).

Ilustración 2.19. Expressio verborum de los estribillos para el miserere



Otro villancico para pocas voces sin instrumentos es el que en 1688 acompañó la llegada de Carlos II a la ciudad, titulado *Celebre Segovia*. Nada dicen las actas de esta visita, que sin embargo queda claramente reflejada en el encabezado de la partitura y en la portada de las partichelas donde se explica que es un «Villancico a tres para Nuestra Señora de la Fuencisla. A la venida del Rey Católico don Carlos II, que Dios guarde». Es la única obra de todo el periodo escrita para tres voces. El estribillo es muy breve y sencillo. Comienza con una primera frase construida mediante acordes verticales que se repiten, que va seguida de pasajes imitativos en los que un motivo de negras y ritmos dactílicos que va pasando de una voz a otra. El acompañamiento llama la atención por lo poco variado de su melodía y lo pausado de su figuración que se reduce casi en su mayoría a semibreves. El texto, transcrito a continuación, es una loa directa al monarca, a quien compara con un sol brillante e imperial que «ilustra» a la ciudad. Con el uso de este verbo se equipara al Rey con Dios, ya que su acepción teológica es «alumbrar Dios a las criaturas con luz sobrenatural»¹²⁰:

Celebre Segovia
su dicha inmortal
pues el sol que es monarca de España
la viene a ilustrar.

Y diga en los orbes
la voz de metal
las finezas que logra excesivas
del sol imperial.

Aunque menos numerosos, también hay algún ejemplo de villancicos narrativos con un tercer coro de instrumentos. Este es el caso de la jácara navideña de 1687 *Ala, hola, vaya, ea*, que tiene un coro de tres instrumentos no especificados. En este estribillo los tres coros rara vez intervienen de manera simultánea. Al principio es el primero el que tiene mayor carga y sigue siempre la misma dinámica: alguna de las

¹²⁰ MARÍA MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2008, (edición electrónica, versión 3.0).

voces comienza haciendo un solo, que luego es comentado con imitaciones alternas por el resto del coro. El segundo coro se limita a interjecciones bisílabas en estilo homofónico. El papel del tercer coro de instrumentos también es el de subrayar lo dicho por el primero, pero con intervenciones algo más extensas y con ritmos más variados, en los que abundan las corcheas. Lo más interesante es constatar cómo a medida que el estribillo avanza, el segundo coro pasa a dialogar con el primero al mismo nivel, imitando sus intervenciones, en las que alternan los estilos homofónico y contrapuntístico.

Dentro de este grupo también podría incluirse el villancico de 1688 *Tocad a despertar*, cuyo tercer coro de campanas, es vocal pero funciona como uno de instrumentos, ya que imita las campanas con onomatopeyas (*dan daran dan dan*). En la música de este coro llama la atención la gran cantidad de notas repetidas. Su papel dentro del conjunto es dar un toque de color y subrayar la presencia de las campanas en los finales de frase mediante acordes verticales y ritmos dactílicos como los que se ven en el fragmento a continuación (*Ilustración 2.20*):

Ilustración 2.20. Coro de campanas: estilo vertical-homofónico



Por otro lado, los villancicos intimistas para menos voces también tienen instrumentos. Por ejemplo el villancico lírico *Este carreterillo* (1688), para voz sola con coro de tres instrumentos no especificados. De él se conservan dos versiones muy incompletas que podrían incluso ser de diferentes años. Dado el mal estado de las fuentes, lo más interesante de esta obra es ver cómo el estribillo está construido a partir de un diálogo entre la voz, que enuncia sencillas frases musicales de cinco compases, y los instrumentos, que responden con frases de uno hasta seis compases en estilo vertical homofónico, en los que a veces hace juegos de hemiolias con notas repetidas (*Ilustración 2.21*).

Ilustración 2.21. Diálogo solista-instrumentos


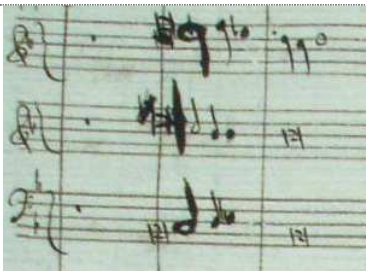
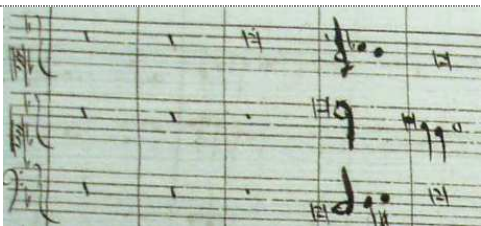
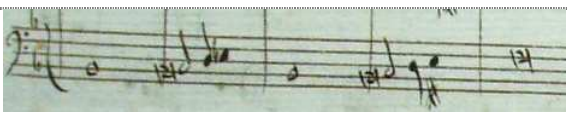


Por último, pertenecen al grupo de villancicos alegóricos para voz sola con instrumentos dos estribillos al Santísimo, ambos de 1690. Lo más destacado de estas dos piezas es su plantilla, ya que ambos tienen violines. *Ay, que muere Amor*, es para tiple con dos coros instrumentales, el primero de dos violines y «bajo de violines» (según las partichelas), y el segundo de dos bajoncillos y un «coro de bajoncillos». *Qué contradicción divina* es para un tenor con coro de violines.

Son estas dos obras el ejemplo más temprano del uso de violines en la obra de José Martínez de Arce. En las actas capitulares no hay constancia de ningún contrato ni ayuda de costa a ministriles que vinieran a interpretarlas, por lo que podría pensarse que o bien se encargaban de estas partes ministriles de viento, o incluso que fueran tocadas no con violines, sino con otros instrumentos a disposición de la capilla. También queda sin respuesta la pregunta de quién realizaba la parte de «bajo para» violines y bajoncillos. Lo más seguro es que fuera llevado a cabo por el bajón, o también pudo ser el órgano, cuya partichela en *Ay, que muere Amor* parece un añadido posterior y es muy similar al «bajo para bajoncillos».

El análisis de la música propiamente dicha pone de relieve que las partes instrumentales de violines y bajoncillos son no sólo muy similares entre sí, sino que repiten las líneas vocales aunque simplificadas y con tesituras más agudas cuando de violines se trata. En el cuadro comparativo de la *Ilustración 2.22* se puede ver cómo en *Ay, que muere Amor* los bajoncillos casi forman un primer coro con la voz sola, con la que dialogan en contrapunto imitativo, mientras que los violines intervienen con pequeños pasajes de uno o dos compases más verticales.

Ilustración 2.22. Comparación de motivos vocales e instrumentales

Motivo voz sola:	
Motivo violines:	
Motivo bajoncillos:	
Motivo arpa:	

Qué contradicción sigue la misma dinámica entre el solo y los instrumentos, pero carece del tercer coro y no tiene casi texto. Lo más interesante es que se conservan dos versiones, ambas muy incompletas, que no son exactamente iguales. La diferencia entre ambas radicaba en que en una venían especificados los violines y usaba las claves mixtas, mientras en la otra se deduce que el segundo coro es instrumental tan sólo porque carece de texto y además está en claves altas.

Estos dos estribillos son prueba de que Arce se encontraba todavía en una fase experimentación, ya que tuvo que escribir dos veces un villancico con violines, probando con diversos sistemas. Además, estas partes de violines distan mucho de utilizar un lenguaje puramente instrumental que será síntoma inequívoco del cambio de estilo en décadas posteriores.

6.2. Dramatizados

Lo que diferencia a este grupo del anterior es que cuenta con solistas asociados a personajes, que podían proceder de la escena navideña, o bien ser entes abstractos que hacían las veces de narradores. Esta asociación voz/personaje confería variedad al conjunto y servía para acercar la música al público.

El primer ejemplo dentro del repertorio estudiado es el villancico de Calenda de 1687, *Ah de los vivientes*, que podría calificarse de «alegórico-dramatizado», ya que sus versos hacen referencia al triunfo del que «ceñirá el imperio de la feliz Austria». En él, un narrador insta a los oyentes a que estén atentos y es contestado por tres coros, uno de tres voces, del que se ha quitado la voz sola, un segundo de cuatro voces y un tercero de chirimías. El solista dialoga con los coros, que responden de forma alterna, con pasajes breves, en los que se combinan juegos imitativos y pasajes verticales homofónicos. Destaca la recurrencia a las series, con un motivo de tres notas que descienden por intervalos de tercera. El coro de chirimías, aunque funciona como uno de voces, también con series descendentes, tiene figuración de corcheas, más ligera.

Muy similar al anterior en cuanto a distribución y dinámica entre los coros es *Una runfla de poetas*, para la Navidad de 1689, que también cuenta con narrador. Sin embargo, en las obras para los maitines navideños, lo más común era que el solista hablara en primera persona y fuera siempre interpretado por la misma voz, que llegaba incluso a formar un coro independiente. Estos personajes llegaban todos al Portal a ver al Niño, como si formaran parte de un nacimiento musical. Era costumbre imitar en los textos el habla de algunos de ellos. Así, en los villancicos de maitines de 1688 había un vizcaíno y un sordo que se dirigían al Portal *A preguntar por el niño* y un asturiano protagonizó en la misma noche *Qué traerá nuestro asturiano* y en 1689 *Por ser novedad el tiempo*.

Desde el punto de vista musical todas las obras de este grupo presentan una dinámica muy similar. La escena se desarrolla en el estribillo, donde los personajes se presentan con pasajes a solo o en diálogo, animados por breves intervenciones de los dos coros en las que se combinan la homofonía y las imitaciones.

También hay villancicos dramatizados a cuatro voces. Ejemplo de ello es *Domingo da Veiga*, cuyo número «8» en la portada de sus partichelas indica que se interpretó en último lugar la noche de Navidad de 1688. El estribillo es una sucesión de solos del gallego, interpretado alternativamente por los dos tiples, y comentarios e interjecciones alegres del coro con juegos imitativos.

Aunque la gran mayoría son navideños, hay también villancicos dramatizados con otras advocaciones. *Vaya de pleito* (1687) es un buen ejemplo de ello, aunque no tiene una línea exclusiva para el solista, sino que voces alternas de los dos coros hacen solos que dan voz a diversos personajes. Todas las estrofas siguen el mismo esquema. Primero una voz canta el primer verso a solo, luego, los dos coros juntos repiten ese

mismo verso en estilo homofónico no estricto, con imitaciones con las que siguen cantando el resto de la estrofa. Es notable la unidad de los dos coros, que no dialogan como en otras obras de este periodo, sino que intervienen de forma conjunta. Dado que está escrito en compás ternario, hay abundancia de ritmos dactílicos. Las melodías son sencillas, aunque no están excluidos los saltos de tercera y cuarta. El bajo por su parte tiene un perfil bastante quebrado, pero también pasajes con ritmos dactílicos similares a los de las voces.

Hay otros dos villancicos al Santísimo que tienen un coro independiente de solistas, que tampoco están asociados a personajes concretos y cuya organización música/texto es idéntica a la descrita en el párrafo superior. Se trata de *Presos alegría, gozo y libertad* (1687) con un dúo y *Vengan a la franca* (1688) para dos coros más solista.

Lo más llamativo en este repaso es ver cómo los villancicos dramatizados propiamente dichos, con personajes concretos interpretados por solistas, pertenecen sobre todo a la noche de Navidad, en la que el objetivo era acercar la escena al público. Por otro lado, piezas de contenido más simbólico como las de Calenda o los villancicos al Santísimo empleaban también este recurso, pero con un narrador más abstracto, acorde con la gravedad del tema.

6.3. Épicos

Cuando la alegoría hace referencia al triunfo y la batalla, suele ir acompañada por instrumentos de viento que subrayan su carácter bélico y triunfal. En las obras del periodo segoviano hay tres ejemplos de este tipo de villancicos. Dos de ellos son al Santísimo: *A la campaña, a la lid* (1687), con un coro de chirimías y *Suenen los clarines* (1688), con dos clarines especificados tanto en la partitura como las partichelas. El tercero, *Guerra, arma*, está dedicado a San Martín y se compone exclusivamente de un coro de cuatro voces.

A la campaña, a la lid presenta el tema de la batalla espiritual contra los infieles llevada a cabo por la fe. Tiene todas las secciones en compás ternario C3/2. El primer coro tiene mayor protagonismo y dialoga con el segundo y el tercero que parecen discurrir juntos con una música muy similar, a pesar de ser el último de chirimías. Las melodías son sencillas, ya que hay muchas notas repetidas con las que se dibujan frases

breves en ritmos dactílicos, por grados conjuntos, sobre todo en sentido descendente. La línea del bajo es más quebrada, pero también tiene pasajes lineales.

Suenen los clarines es muy similar y lo más interesante es ver cómo todas las voces juegan con un motivo propio del clarín, que consiste en una serie de semitritinos en corcheas que termina con uno o varios saltos de octava descendente como la de la *Ilustración 2.23*.

Ilustración 2.23. Motivo de clarín



El villancico a cuatro a San Martín, *Guerra, arma*, de 1689 es ejemplo de cómo las obras del grupo épico no necesariamente están escritas para muchos coros. Está en compás binario y empieza en estilo homofónico, para luego ir presentando solos que se acumulan hasta formar pasajes contrapuntísticos y volver a terminar con todas las voces juntas en estilo homofónico para cerrar el estribillo. Sin embargo, lo que distingue a este villancico es el cómo lleva al extremo la simulación de la sonoridad de batalla, mucho más que en los villancicos para más voces.

Ya en los primeros compases acumula todos los tópicos musicales relacionados con las batallas que solían ser interpretadas al órgano usando la trompetería.

Ilustración 2.24. Tópicos musicales asociados a la batalla

Notas repetidas y salto de octava	<p>A handwritten musical staff showing a series of repeated eighth notes, followed by a descending octave jump. The word 'arma' is written below the staff.</p>
Saltos de 4ª J y 5ª J	<p>A handwritten musical staff showing a series of notes with fourth and fifth interval jumps. The word 'Guerra' is written below the staff.</p>
Descenso triádico	<p>A handwritten musical staff showing a triadic descent (three notes descending in thirds). The word 'Gerra' is written below the staff.</p>

En primer lugar, el uso del compás binario que permite la figuración de corcheas. En segundo lugar, frases con notas repetidas, que pueden terminar con un salto de octava. En tercer lugar, este mismo salto, junto con los de cuarta o quinta justa. En cuarto y último lugar, los descensos triádicos (*Ilustración 2.24*).

Aunque no son muy numerosos, este tipo de villancicos pueden ser considerados como una categoría independiente por la gran similitud que hay entre ellos, sobre todo en lo que a tópicos musicales se refiere. La gran mayoría de las veces tienen un tercer coro instrumental, que está asociado a la temática y su advocación más común es el Santísimo Sacramento.

Todo el recorrido realizado a través de estas páginas demuestra que para conocer mejor la vida y obra de un compositor que está a trescientos años de distancia, lo importante no son los documentos que faltan, sino saber qué hacer con los que sí están disponibles. Así, tras un trabajo de recopilación, descripción y síntesis se ha podido aventurar una primera hipótesis sobre la procedencia de Arce antes de acceder al magisterio y también establecer cuáles eran las características fundamentales del repertorio que compuso durante esta época, tanto desde el punto de vista externo, como desde el musical.

El resultado dista mucho de ser satisfactorio, ya que por un lado, las hipótesis sobre su vida no pasan de ser suposiciones, mientras que el trabajo realizado con la música puede pecar de superficial. Sin embargo, tiene el mérito de aunar la parte biográfica y musical, ofreciendo por vez primera un número nada desdeñable de obras dentro de su contexto cronológico. Además, proporciona un soporte de descripción analítica que sirve para establecer con claridad cómo era su estilo inicial y así poder valorar con precisión en ulteriores capítulos cómo y cuándo éste fue cambiando.

Capítulo 3.

Primeros años en Valladolid: papeles sueltos (1690-1698)

En las Actas vallisoletanas hay constancia de que José Martínez de Arce recibió la ración entera, vacante desde la muerte de Miguel Gómez Camargo, el 28 de septiembre de 1690¹²¹. El mismo día del nombramiento, consta en las actas capitulares la admisión de «Tomás Martínez, violón músico» con «cincuenta ducados cada año y parte en la capilla»¹²². A partir de este momento comenzó una etapa muy estable en la vida de ambos músicos, quienes permanecieron al servicio de la catedral durante más de treinta años. La periodización requerida por tan dilatado lapso de tiempo ha sido determinada por el análisis del material disponible, que ha revelado una innegable coherencia cronológica en los soportes. Así, en el presente capítulo se estudia la primera etapa, que abarca los primeros nueve años de magisterio, cuyas obras fechadas se encuentran todas, sin excepción, en formato de papeles sueltos, tanto manos de borrador como partichelas. Este repertorio no sólo es uniforme desde el punto de vista físico, sino también en lo que al contenido respecta, ya que todas las obras en castellano tienen forma de villancico tradicional, algunas de ellas con sección introductoria.

Los resultados obtenidos en el capítulo anterior acerca del estilo inicial y el método para analizarlo son aplicables al presente repertorio. Por esta razón, en estas páginas se ha llevado a cabo la segunda parte del proceso, que consiste en un análisis más detallado cuyo punto de partida es el repertorio de uno de los años más completos y mejor documentados: 1694. El estudio profundizado de las obras con esa fecha, permite analizar la lógica y funcionamiento internos de un conjunto que tiene en común el año de composición. Dado lo uniforme del repertorio, los resultados son extrapolables al resto de obras de esta década.

En primer lugar se ha reconstruido la vida de los hermanos y la capilla de música. En segundo lugar se analizan los aspectos más importantes de las fuentes, que

¹²¹ *Entierro del señor Camargo. Requiescat in pace.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 375v. (12-04-1690). *Posesión del señor José Martínez de Arce, maestro de capilla.* (...) se leyó el título y colación hecho por el señor obispo en virtud del nombramiento de los señores canónigos *in sacris* de la ración entera para maestro de capilla que vacó por fin y muerte del señor don Miguel Gómez Camargo, en don José Martínez de Arce, maestro de capilla que fue de la Santa Iglesia de Segovia (...) ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 365. (28-09-1690)

¹²² *Admítase a.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 367. (06-11-1690).

en este caso son los registros grafológicos que Arce empezó a desarrollar, importantes para distinguir si las partituras son o no autógrafas. En tercer lugar, se analizan los aspectos generales de la notación, con el fin de disponer de datos válidos para evaluar el proceso de cambio. Por último, en el análisis del repertorio de 1694 se presentan las obras conservadas como conjuntos, cuyos textos tienen una función específica dentro del ritual y realizando el análisis musical propiamente dicho de las obras ordenadas según su plantilla.

1. Diez primeros años en Valladolid

La luz que arrojan los documentos con los que se puede reconstruir una pequeña parte de la vida de los músicos sobre la música propiamente dicha es muy escasa. Sin embargo, es importante desenterrar estos datos que son útiles para conocer la vida en la capilla y el papel que en ella jugaban los músicos.

El maestro de capilla es especialmente importante por ser el creador de la música que constituye el objeto de estudio. Además, en el caso de Martínez de Arce, su hermano Tomás forma parte de su vida como músico al servicio de la catedral. Sin embargo, la plantilla de músicos es interesante entendida como un conjunto de personas que interpretaban las obras musicales, más que desde el punto de vista biográfico y anecdótico.

1.1. José y Tomás en la catedral de Valladolid

Tras el nombramiento de José, el 6 de noviembre de 1690 se le dieron de salario sesenta reales al mes «por la obligación de enseñar a los niños del colegio y coro de tres a cuatro en verano y de dos a tres en invierno después de vísperas»¹²³. Además de enseñar a los niños del colegio, se le encargó la rectoría del mismo con el fin de vincular el puesto al magisterio de capilla. En las actas se aclaraba «que si no le pareciese a propósito la casa en que están al presente, busque casa a cuenta del colegio»¹²⁴. Sus responsabilidades para con el colegio aumentaron en los meses siguientes, cuando fue nombrado también administrador, «respecto de haberse excusado el señor D. José Medrano»¹²⁵. Además, al poco tiempo fue nombrado protector¹²⁶. Unos días después de este último nombramiento dos niños fueron despedidos, aunque las actas no especifican de quién fue la decisión¹²⁷.

Igual que en Segovia, entró sin previa oposición ni examen. Dado que no hay en las actas ninguna noticia acerca de las diligencias llevadas a cabo por el Cabildo para encontrar un nuevo maestro de capilla, cabe la posibilidad de que José fuera a ofrecerse como candidato, además de proponer la entrada de su hermano como intérprete de violón. Tal vez, esto lo hiciera durante el permiso de cuarenta días que el Cabildo

¹²³ *Salario al señor maestro de capilla y obligación que tiene.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 367. (06-11-1690).

¹²⁴ *Rector del Colegio Músico.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 367. (06-11-1690).

¹²⁵ *Administrador del colegio.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 367v. (04-12-1690).

¹²⁶ *Protector del Colegio Músico.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 370v. (26-01-1691).

¹²⁷ *Despidense a dos niños del colegio.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 370v. (05-02-1691).

segoviano les concedió el 7 de junio de 1690 para ir en romería a «Santiago de Galicia, donde tienen hecha promesa»¹²⁸. Sin embargo, en las actas vallisoletanas no queda constancia de su visita, ni de ningún tipo de examen u oposición. José López-Calo afirma que fue admitido «en base a los precisos informes que tenía de sus aptitudes y buen carácter». Sin embargo, no da ningún tipo de referencia que permita encontrar esos informes, a los cuales no aluden las actas capitulares¹²⁹.

En las actas hay tan sólo una entrada que haga alusión a la faceta compositiva del maestro de capilla y se refiere no a los villancicos, sino a unas lamentaciones, que Arce parecía considerar como un trabajo añadido, indebidamente remunerado. Así, el jueves 8 de marzo de 1691, propuso al Cabildo que le pagara cuatro reales por cada una de las *Lamentaciones* «como en los villancicos». Sin embargo, esta decisión se dejó «a la elección del señor Maestro», quien pareció no tomar ninguna, pues en los libros de fábrica no consta ningún pago específico de lamentaciones, y tan sólo detallan el coste anual del papel y la impresión de villancicos¹³⁰. En el resto de páginas correspondientes a este periodo no vuelven a mencionar ninguna otra exigencia de este tipo, seguramente porque la tarea de composición de villancicos estaba tan asentada que ya no se consignaba en las fuentes.

Tomás por su parte solicitó un aumento transcurridos menos de dos años de su admisión, como se puede ver en la entrada del 16 de julio de 1692, en que se llama para «tratar la pretensión del hermano del señor maestro de capilla, sobre que pide un aumento»¹³¹. El tema se resolvió una semana después, cuando se le dieron «de aumento veinte ducados además de los cincuenta ducados que tiene de salario y parte en la capilla», aclarando sin embargo que el aumento se le concedía «con denegación para adelante»¹³².

José no conservó el cargo de administrador del Colegio Músico demasiado tiempo, ya que menos de dos años después de su llegada, en enero de 1693, el Cabildo accedió a excusarle de esta ocupación¹³³. No obstante, la responsabilidad de recibir a

¹²⁸ *Unos músicos piden licencia para ir a una romería*. ACSg, AA CC18. (07-06-1690).

¹²⁹ LÓPEZ-CALO, *La música en la catedral de Valladolid*, vol. 3, p. 20.

¹³⁰ *Estipendo de las lamentaciones al señor maestro de capilla*. (...) habiendo propuesto el señor maestro de capilla, don José Martínez de Arce, se le debía dar por las lamentaciones a cuatro reales por la música de cada una de ellas como en los villancicos. Se resolvió se deje a la elección del señor maestro. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 371v. (08-03-1691).

¹³¹ *Llamamiento para el aumento del hermano del señor maestro*. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 392. (16-07-1692).

¹³² *Aumento al violón*. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 392v. (23-07-1692).

¹³³ *Excusa al señor maestro*. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 403. (09-01-1693).

los niños de coro sí que siguió recayendo sobre él, como se especifica en agosto de 1701, cuando el Cabildo mandó «que el señor maestro de capilla reciba niños de coro»¹³⁴.

Además, en las actas hay constancia de algunas reprimendas y llamadas al orden al maestro de capilla, sobre todo durante sus primeros años de estancia en Valladolid. La primera de ellas, del 28 de mayo de 1694, está relacionada con su obligación de enseñar música a los mozos de coro, labor de la que ya en Segovia había solicitado estar exento¹³⁵. Esta vez parece que, previendo la negativa, trató sin más de ignorar la tarea docente aneja a su cargo. No es posible determinar cuánto tiempo consiguió eludir su responsabilidad hasta que se mandó al secretario para que:

«estuviese con el señor maestro de capilla y le hiciese saber de parte del Cabildo tenía la obligación a enseñar cada día una hora en esta Santa Iglesia después de las completas, así para los niños de coro como para los demás que quisieren deprender [*sic.*] y comenzase después de la octava del Corpus Christi todos los días excepto los días de fiesta y domingos»¹³⁶.

Esta intervención no debió de ser suficiente, ya que al poco tiempo se acordó que:

«(...) el señor Castro le advierta de la obligación que tiene de dar lección de música y que el día que no lo ejecutare se le quitará la cantidad correspondiente <a> aquel día, de los setenta ducados que el Cabildo le da de ayuda de costa»¹³⁷.

En la misma entrada se evidencia otro problema de adaptación de Martínez de Arce, quien necesitó de más de una multa para ceñirse al ritual y obedecer al maestro de ceremonias. Prueba de ello es el acuerdo de que:

«se remita a el señor maestro de capilla cincuenta reales de vellón que el día de la Natividad de Nuestra Señora se le echaron de pena por no haber obedecido a el señor maestro de ceremonias, que le dijo no fuese en la procesión con capa»¹³⁸.

¹³⁴ *Maestro de capilla reciba niños.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 519v. (26-08-1701).

¹³⁵ *Sobre lo que debe hacer el maestro de capilla y mozos de coro.* ACSg, AA CC18. (18-11-1689).

¹³⁶ *Notificación al señor racionero y maestro de capilla, don José Martínez de Arce.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 429. (28-05-1694).

¹³⁷ *Perdónase a el señor maestro de capilla 50 reales. Asista a dar lección.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 433v. (10-09-1694).

¹³⁸ *Íbid.*

Resulta llamativo que incurriera en este tipo de faltas cuatro años después de su llegada. Tal vez la catedral vallisoletana era especialmente estricta en este sentido, o bien era una cuestión personal entre el maestro de ceremonias y el de capilla.

El año 1695 comenzó con una nueva petición de aumento por parte Tomás, el 21 de enero¹³⁹. Esta vez no le fue denegado, sino que recibió largas del Cabildo que decidió «lo acuerde en adelante»¹⁴⁰. Tras este sutil rechazo, recurrió a su hermano para que intercediera a su favor o, más bien, que amenazara al Cabildo en su lugar. Así, a los pocos días el maestro de capilla informó de cómo su hermano iba a abandonar su puesto porque «se hallaba con poco salario y el aumento habérsele denegado»¹⁴¹. La petición de Tomás del 4 de febrero sugiere que abandonó el puesto y al no conseguir el aumento que quería solicitó recuperarlo, aceptando el sueldo que tenía. Sin embargo, en las actas sólo está escrito un llamamiento para tratar una petición del violón¹⁴². La hipótesis sobre qué paso se ve confirmada por la readmisión de Tomás tres días después, sin aumento ni ayuda de costa¹⁴³.

Al mes siguiente, José volvió a tener problemas por no acatar las órdenes del maestro de ceremonias. El 7 de febrero de 1695 «se mandó llamar para el primer cabildo espiritual, para tratar del señor maestro de capilla»¹⁴⁴. Diez días más tarde, se acordó llamar para votar el lunes siguiente si se había «de multar en veinte reales —por motivos que para ello tiene el Cabildo— al señor maestro de capilla»¹⁴⁵. Finalmente, el 21 de febrero se acordó «no se multe al señor maestro de capilla, pero que el señor Medrano le advierta, reprendiéndole en Cabildo, lo que ha de ejecutar»¹⁴⁶. Lo más seguro es que esta multa estuviera relacionada con alguna parte del ritual que José no cumplía, como le había sucedido anteriormente con la capa.

Poco después, parece que tuvo un problema similar, o tal vez fuera la resolución del mismo en la que el Cabildo decidió «que al señor maestro de capilla se le saque la

¹³⁹ *Llamamiento para el primer día de cabildo, para tratar de una petición del violón.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 438v. (21-01-1695).

¹⁴⁰ ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 439. (24-01-1695).

¹⁴¹ *Despídese el violón.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 439. (28-01-1695).

¹⁴² *Llam[amien]to sobre el violón.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 439v. (04-02-1695).

¹⁴³ *Admítase a el violón.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 439v. (07-02-1695).

¹⁴⁴ *Admítase a el violón.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 439v. (07-02-1695).

¹⁴⁵ *Llam[amien]to para votar si se ha de multar al señor m[astr]o.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 440. (17-02-1695).

¹⁴⁶ *No se multe al señor m[astr]o de capilla, pero que se le rependa.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 440. (21-02-1695).

multa que el señor tesorero le echó porque no se arrodilló al tomar la ceniza y fue *nemine discrepante*», es decir, por unanimidad¹⁴⁷.

Nada dicen las actas sobre los dos hermanos hasta que el 9 de abril de 1696 se volvió a leer una «petición de Tomás Martínez, músico de instrumento violón» y esta vez sí se le añadieron «diez ducados cada año repartidos por meses y más tres cargas de trigo, con que en todo tiene ochenta ducados repartidos por meses y tres cargas de trigo»¹⁴⁸. Esta es la última noticia que ofrecen las Actas Capitulares sobre la vida de los hermanos Martínez de Arce en sus primeros años al servicio de la catedral. Leyendo entre líneas se puede ver que José no tenía vocación docente y que aunque acataba el ritual, en ocasiones incurría en alguna falta. Algo más dejan ver sobre Tomás, y por ende sobre la relación de apoyo mutuo de los dos hermanos. Está claro que repite el *modus operandi* que ya había practicado en Segovia de solicitar un aumento y recurrir a la intercesión de su hermano cuando le es denegado.

Dado que Tomás no era clérigo, la investigación de los libros de matrimonios ha revelado el hecho desconocido hasta ahora de que el 22 de mayo de 1698 desposó a Luisa Ruiz de Soto y Arce, hija de un procurador de la Real Chancillería, en la iglesia de San Esteban el Real¹⁴⁹. José ofició el desposorio, y además fue padrino, junto con una hermana de la novia, llamada Marcela. El 16 de julio de ese mismo año fueron velados en la catedral, con los mismos padrinos¹⁵⁰. Entre los nombres de los testigos se pueden reconocer nombres relacionados con la catedral, como el prebendado Agustín de Casabal y el sochantre José Lucero.

¹⁴⁷ *Múltase al m[ae]str[o] de capilla por no haberse arrodillado al recibir las cenizas.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 441v. (24-03-1695).

¹⁴⁸ *Aumento a el violón.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 447. (09-04-1696).

¹⁴⁹ *Don Tomás Martínez de Arce con doña Luisa Ruiz de Soto,* AGDV, 1693M, Valladolid, San Esteban el Real, f. 9v. (22-05-1698).

¹⁵⁰ *Velados. Don Tomás Martínez de Arce con doña Luisa Ruiz de Soto,* AGDV, 1695M, Valladolid, Sta. M^a la Antigua (catedral), f. 19. (16-07-1698).

1.2. La capilla de música

Conocer los recursos con los que Martínez de Arce contaba es importante para comprender el cambio de estilo, ya que estos variaron con los años. Sin embargo, la correspondencia entre la plantilla que aparece en las obras musicales y la que dejan entrever los libros de actas y de fábrica dista mucho de ser exacta, ya que el número de cantantes es mucho menor en las cuentas que en algunos borradores. Además, los instrumentos solistas especificados en las partituras no coinciden con los que reciben pagos como ministriles. También sucede lo contrario: no hay ni rastro en la música de instrumentos como la corneta, que sí aparecen en los libros.

Las tablas *Tabla 3.1* y *Tabla 3.2* permiten ver el personal que componía la capilla de música durante los ocho primeros años de magisterio. El orden es el mismo que seguiría en una partitura: en primer lugar las voces, después un tercer coro instrumental y por último los instrumentos acompañantes.

Tabla 3.1. Plantilla de cantantes (1691-1698)

	AÑO	1691	1692	1693	1694	1695	1696	1697	1698
VOZ									
S1		Simón Almazán	Fco. Tomey	(† 09-1695)		Manuel Díez			
S2				José Ágreda					
A		Miguel Clemente	Miguel Murquiz					Miguel Clemente	
T		Martín de Barea							
S									
A 2º			José Robledo						
A 3º								Miguel Murquiz	
T 2º		Manuel Prieto		(† 07-1694)		Fco. Larraz			
B (salmista)								José Álvarez	
Sochantre		Juan M. Heredia				José Lucero			
Colegio Músico		4 colegiales							

Tabla 3.2. Plantilla instrumental (1691-1698)

		AÑO	1691	1692	1693	1694	1695	1696	1697	1698
	INSTR.									
Solista	Corneta		Andrés Bazán			Pedro Redondo	Eugenio Rodríguez			
	Bajón 1		Damián Piñero							
	Bajón 2		Alonso Sánchez							
Acomp.	Órgano		Diego de la Sal							
	Violón		Tomás Martínez de Arce							
	Arpa		Santiago Manzano							

Es notable la estabilidad que se desprende de estas tablas, sobre todo de la segunda, ya que gran parte de los músicos permanecieron en sus cargos durante todo el periodo estudiado y —como se verá más adelante— continuaron hasta veinte años más.

Cuando Arce accedió al magisterio contaba con un tiple, un contralto y dos tenores, así como con cuatro colegiales músicos. Poco después añadió un segundo tiple y un segundo contralto, siendo su plantilla vocal: SSAT, -AT-. Lo más seguro es que los niños del colegio formaran parte del segundo coro, siendo el tiple uno de ellos. La voz de bajo solía ser interpretada por el salmista, cargo que no aparece reflejado en los libros de fábrica hasta 1698, cuando lo desempeña el ayuda de sochantre. La plantilla instrumental, compuesta por un corneta, dos bajones, arpa y órgano, aumentó con la inclusión de Tomás como intérprete de violón.

Esta reconstrucción no permite conocer todos los nombres que se esconden detrás de las melodías escritas en la partitura. Por ejemplo, faltan voces para completar el villancico de Navidad *Por ser tan larga la noche* (1694) escrito para tres coros vocales: SB, SATB, SATB. Por otro lado, el estudio de la música plantea incógnitas sobre los ministriles. En primer lugar, hay muchas obras con un coro de chirimías y la corneta no aparece especificada en ninguna partitura ni partichela. Lo más probable es que los dos bajones y el corneta tocaran más de un instrumento de viento. Esta suposición se ve corroborada por la entrada de febrero de 1698 en la que el Cabildo mandó comprar a Francisco de la Puerta, colegial músico, «los instrumentos que necesitare para el ejercicio de corneta y que el coste que tuvieren lo dé y pague el señor

Valle, protector del Colegio Músico»¹⁵¹ Esta entrada pone en evidencia que los niños del Colegio podían solicitar aprender a tocar algún instrumento bajo la tutela de los ministriles de la capilla.

2. Variedad de registros grafológicos en los papeles sueltos

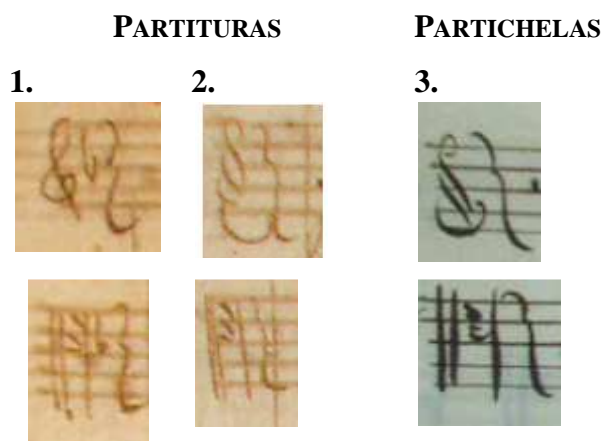
Dependiendo del contexto y la finalidad para la que se escriba, casi todo el mundo maneja diversos registros grafológicos, es decir, utiliza distintos tipos de letra que se adaptan a cada ocasión. Por ejemplo, los apuntes se toman con grafía más cursiva y luego pueden ser pasados a limpio con una letra más cuidada. Lo importante de este proceso es que tras la diversa apariencia de las grafías, fruto de movimientos más o menos rápidos, se puede adivinar una misma mano, reconocible por rasgos básicos comunes a ambas versiones. Las obras conservadas muestran que José Martínez de Arce también manejó diversos registros en su grafía musical, que difieren en su grado de cursividad pero tienen rasgos comunes que permiten distinguir su mano de la del copista de las partichelas.

Se conserva un total de ciento treinta y siete obras escritas durante sus primeros nueve años como maestro de capilla en la catedral de Valladolid, todas ellas en formato de papeles sueltos, tanto partituras como partichelas. Debido a la uniformidad de los soportes lo más llamativo de este periodo, en lo que al aspecto externo de las fuentes se refiere, es la aparición de un nuevo tipo de grafía más grande y esmerada para las claves y la música de algunas obras, que plantea la pregunta de si había un copista también para las partituras, o si la diversidad grafológica es debida a que el compositor utilizó dos registros de escritura diferentes.

En los tres ejemplos de claves y compases de la *Ilustración 3.1*, se pueden distinguir tres tipos de grafía. La primera es más cursiva y sus rasgos se corresponden con los descritos en el capítulo anterior referido a la música compuesta durante el magisterio segoviano. La segunda y la tercera son más adornadas y cuidadas, pero una se encuentra en una partitura, mientras que la otra procede de un juego de partichelas. La pregunta que estas grafías plantean es con qué mano se corresponde cada una.

¹⁵¹ *Que se compren instrumentos a Francisco de la Puerta para el ejercicio de corneta.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 461. (07-02-1698).

Ilustración 3.1. Ejemplos de claves y signos de compás en obras de 1694¹⁵²



Aunque a primera vista no resulta del todo evidente, un análisis detenido revela que los ejemplos 1 y 2 fueron escritos por una misma mano, presumiblemente la de José Martínez de Arce. Los rasgos comunes que presentan ambos ejemplos son, en primer lugar, la ligera inclinación hacia la izquierda tanto de las claves como del signo de compás. En segundo lugar, el hecho de que todos los signos estén pegados a la línea superior del pentagrama, sin sobrepasarla. En tercer lugar destaca una marcada tendencia a terminar de forma ascendente del rasgo inferior del signo de compás y de la clave de *sol* más adornada del segundo ejemplo. Por último, el grosor de la línea es muy similar, ya que en todos los casos es mucho más delgado que el de las líneas trazadas por el copista del tercer ejemplo, que parece ser una persona diferente encargada de escribir las partichelas.

En lo que a la grafía de la música respecta, el villancico de 1694 *Deliciosas auras* presenta un caso de estudio inmejorable, ya que como se puede ver en la *Ilustración 3.2* combina los dos registros grafológicos que Arce manejó en las claves¹⁵³. Obsérvese cómo las voces están escritas con cabezas de nota más redondas y de mayor tamaño, mientras la parte de violón es mucho más cursiva y menuda. Sin embargo, todas comparten el grado de inclinación, la forma de las cabezas y la longitud de las plicas.

¹⁵² 1. *Jácara*, E-Vc 70/237; 2. *Jilguerillo canoro*, 70/305; 3. *Cansados ya los panderos*, E-Vc 54/63.

¹⁵³ E-Vc 70/038.

Ilustración 3.2. Combinación de registros grafológicos



No es de extrañar que José Martínez de Arce manejara diversos registros a la hora de copiar partituras, ya que era un profesional de la escritura musical y como tal, creó versiones más cuidadas de algunas composiciones. Aunque el presente estudio se limita a citar los rasgos más llamativos, es importante para el investigador tener en cuenta estos datos sobre su forma de trabajo y los rasgos más llamativos de su escritura, con el fin de no confundir una copia a limpio con la versión de un copista.

3. Tras la lógica de la escritura musical

En capítulos anteriores se podían tan sólo intuir una serie de denominadores comunes a las obras escritas en los diferentes sistemas notacionales, que apuntaban hacia una lógica tras la elección de claves. Sin embargo, el reducido número de obras fechadas no permitía obtener resultados concluyentes. Por esta razón, el repertorio más abundante de noventa y ocho villancicos escritos entre 1690 y 1698 representa un inmejorable objeto de estudio para dar voz a lo que hasta este momento no podían ser más que suposiciones sobre cómo funcionaba la mente del compositor a la hora de elegir qué sistema utilizar para escribir sus obras.

El método que permite comprender qué elementos tuvo en cuenta José Martínez de Arce para utilizar claves diferentes consiste en aislar las obras que no usan *chiavette* y tratar de encontrar un denominador común a todas ellas. Los resultados así obtenidos

resultan sorprendentes por su simplicidad, que demuestra la existencia de un sistema fijo tras lo que parecía ser un panorama aleatorio de claves y armaduras.

Como se puede ver en el *Gráfico 3.1*, las obras compuestas durante la primera década vallisoletana no presentan grandes cambios en lo que a notación se refiere, ya que el sistema predominante siguió siendo el de claves altas o *chiavette*. No obstante, se puede apreciar cierto aumento en el número de obras en claves bajas y la aparición, por vez primera, del sistema mixto en 1694, que desde ese año fue aumentando su presencia de forma paulatina.

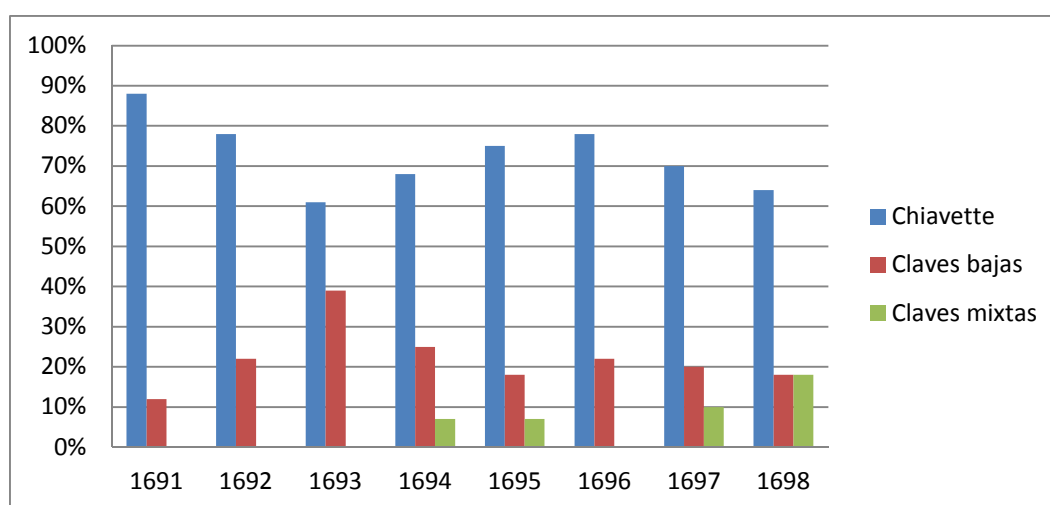


Gráfico 3.1. Las claves entre 1691 y 1698

Para encontrar el denominador común de las obras que utilizan claves bajas se han tenido en cuenta los siguientes factores: la advocación, la plantilla, el número de voces, la armadura y las notas *finalis* e *initialis*. Los resultados han sido concluyentes, porque muestran que todas las obras escritas en este sistema, comparten un elemento común: la armadura con un bemol. En el resto de variables se perfilan ciertos patrones, pero mucho menos determinantes.

En primer lugar, la advocación más común de las obras escritas en claves bajas es la navideña. Sin embargo, también hay villancicos dedicados al Santísimo Sacramento y a la Virgen. En segundo lugar, el número de voces varía considerablemente —aunque predominan ocho, divididas en dos coros de cuatro— así como la plantilla, que no sólo era vocal, sino que también podía tener un coro de bajoncillos. En tercer lugar están las notas *incialis* y *finalis*, que no siempre eran *fa*, porque también había un número importante que empezaba y terminaba por la nota *sol*

y, en menor medida algunas lo hacían por *sib*. Las notas accidentales en estas obras parecen tener cierta relación con las tonalidades, como si el compositor pensara ya con dos bemoles, pero se limitara añadir el segundo bemol a lo largo de la obra, así como alterar el séptimo grado un semitono ascendente. Además, tiene como accidentales de manera bastante frecuente el *mi* bemol y el *fa* sostenido. El análisis del bajo en las pausas entre frase y frase de estos villancicos demuestra que hay ya una tendencia cadencial con saltos de I-V y I-IV, aunque lo más frecuente eran las cadencias perfectas. Estos reposos confirman que las armaduras con un bemol estaban ya muy cercanas a *Fa M*, mientras que las armaduras con un segundo bemol como accidental tenían ya mucho que ver con *sol m* y *Sib M*.

El punto intermedio entre los diferentes sistemas fueron los villancicos escritos en claves mixtas, que hicieron su aparición en 1694. Este tipo de claves representan un interesante estadio intermedio en el que convivieron dos sistemas de escritura musical. Su uso estaba ligado a la presencia de instrumentos de viento (chirimías y bajoncillos) que fueron escritos en claves bajas, mientras los coros vocales y el acompañamiento siguieron utilizando las *chiavette*. Este repertorio constituye una importante herramienta para comprobar si la distancia a la que se transportaban mentalmente las obras en claves altas era de quinta justa descendente, como sucedía en las obras del periodo

Igual que sucedía con las claves bajas, las claves mixtas estaban ligadas a un tono concreto, aunque con algunos matices, ya que todos los coros de chirimías (escritos en claves bajas) tenían un bemol en la armadura y, salvo *Ah del cielo* (1697) que empezaba y terminaba por *sol*, todas presentaban *fa* como nota *incialis/finalis*. Por otro lado, las partes escritas en claves altas no tenían alteraciones en la armadura y empezaban y terminaban todas ellas por la nota *do*. Por lo tanto, de nuevo, la distancia que separaba a un sistema de otro con más frecuencia no fue la cuarta justa descendente, sino la quinta.

Por último, los villancicos en *chiavette* son los que presentan más variedad, pero no de armaduras, que no pasan de tener una alteración, sino de las notas *initialis/finalis*, que han sido resumidas en el *Gráfico 3.2*.

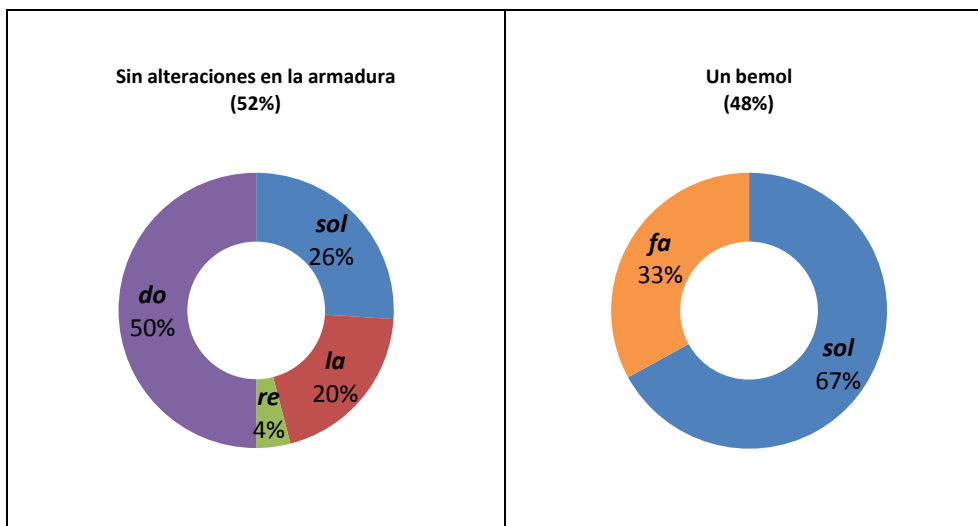


Gráfico 3.2. Notas initialis/finalis de las obras en *chiavette* (1691-1698)

La proporción de obras sin alteraciones y con un bemol en la armadura es en este caso muy parecida. Sin embargo, la variedad de notas *finalis* es mucho mayor en el primer grupo que en el segundo. Igual que en el repertorio segoviano, se puede ver en el gráfico una presencia importante de lo que parece *Do M*. Por otro lado, en las obras con un bemol algo similar a *sol m* se convierte en el tono predominante, con las notas *mib* y *fa#* como notas accidentales habituales.

Por lo tanto, aunque de una manera todavía no concluyente, el repertorio de esta época deja entrever un *modus operandi* bastante claro. Las claves bajas comparten todas la misma armadura con un bemol y *fa* como nota de comienzo y fin, que permite leer a estas obras bajo el prisma tonal. El coro de instrumentos de viento de las obras en claves mixtas comparte esta misma tonalidad en lo que representa un estadio intermedio de escritura en el que se mezclan *chiavette* y claves bajas, separadas por un intervalo de quinta justa descendente. Por último, las obras en *chiavette* siguen siendo las más numerosas y sus armaduras (sin transportar) tienen tan sólo un bemol, o ninguna alteración. Además, presentan diversidad de notas *finalis* que son síntoma de una convivencia entre los sistemas modal y tonal.

4. Los villancicos navideños: un Belén musical

El repertorio en castellano para la noche de Navidad es equiparable a un Belén en música, en el que la escena del Niño en el Portal es descrita mediante villancicos que aportan diversos puntos de vista. Con el fin de acercar esta festividad a los oyentes, era costumbre imprimir los textos de esta escena musical en los llamados «pliegos de villancicos», que constituyen hoy en día una valiosa fuente para el estudio de este género¹⁵⁴. Se conserva en la Biblioteca Nacional el pliego en el que se recogen los textos completos de las obras interpretadas en la catedral vallisoletana en la noche de Navidad de 1694, cuyos títulos, forma y plantilla están resumidos en la *Tabla 3.3*.

Tabla 3.3. Villancicos para la Navidad de 1694

	TÍTULO	PLIEGO ¹⁵⁵	PLANTILLA	FORMA
	<i>Deliciosas auras</i>	VC-Cal.	SSAT, SATB, sstb, vlne	I-E-C-Rpta.
	<i>Jilguerillo canoro</i>	VC-Vís.	SS, ssb, ac	E-C
1º N o c.	<i>Las campanas de Belén</i>	VC-1	--	[I-E-C]
	<i>Ande, vaya, la jácara alegre</i>	VC-2	SSAT, ssb, vlne, arp	E-C-Rpta.
	<i>¿No le ves, zagal?</i>	VC-3	B, SSAT, SATB, vlne, arp	E-C
2º N o c.	<i>Una danza de gallegos</i>	VC-4	SSAT, ac	I-[E-C]
	<i>Hoy que el mayor de los Reyes</i>	VC-5	SSAT, SATB, vlne, arp	I-E-C-Rpta.
	<i>Por ser tan larga la noche</i>	VC-6	SB, SATB, SATB, vlne, arp	I-E-C
3º N o c.	<i>Entren los sacristanes</i>	VC-7	SSAT, SATB, ac	I-E-C
	<i>Cansados ya los panderos</i>	VC-8	ST, ssb, ac	I-E-C

Los villancicos de Calenda y de Vísperas que encabezan la tabla, se interpretaban en diferente momento que los de maitines de Navidad propiamente dichos y podrían ser considerados como un marco para el conjunto que se interpretará después.

A partir del siglo XVII se añadió un villancico más a los ocho de maitines, para acompañar a la lectura de la «Calenda», que se producía en la hora de *prima*. Por esta razón este villancico pasó a ser el primero que se interpretaba y, en consecuencia solía ser más solemne y de factura más compleja. Los dos rasgos que lo caracterizan son: el

¹⁵⁴ Los dos catálogos más importantes son los de la Biblioteca Nacional (VBN/A y VBN/B). Véase también: TORRENTE, Á. y MARÍN, M.Á.: *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Kassel, Reichenberger, 2000; TORRENTE, Á. y HATHAWAY, J.: *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*, Kassel, Reichenberger, 2007.

¹⁵⁵ VBN/A, n° 607.

empleo de todos los recursos sonoros de los que disponía la capilla de música y una duración y complejidad notables, mucho mayores que las de otro tipo de villancicos. Además, es destacable el tono alegórico y solemne del texto, que suele tener varios temas recurrentes como la batalla entre el bien y el mal, o el barco que lucha contra la tempestad. También eran frecuentes continuas alusiones a la sonoridad del clarín, es decir, la trompeta, y a los tambores, relacionados ambos con este tema¹⁵⁶. *Deliciosas auras* para doce voces divididas en dos coros vocales y uno de chirimías es un perfecto ejemplo, ya que se trata de un villancico complejo, rico y variado que contrasta con el que le sucede.

El día de Navidad incluía la interpretación de un villancico al final de las Vísperas, que se caracterizaba por ser mucho más sencillo que el anterior. Álvaro Torrente afirma que en Salamanca el número de voces era siempre ocho, divididas en dos coros, con acompañamiento¹⁵⁷. No parece que sucediera lo mismo en Valladolid, ya que *Jilguerillo canoro* está escrito para un dúo vocal acompañado por tres instrumentos. Lo que sí se cumple es el contraste entre esta pieza y la anterior. Mientras el de Calenda es grandioso, el de vísperas pertenece por lo intimista de su texto al grupo que Tejerizo Robles denominó «villancicos líricos»¹⁵⁸. El poeta insta a un jilguero a que cante o calle, dependiendo del sueño de Amor. Lo más interesante es la voluntad expresiva de esta pieza, que se cristaliza en un juego de contrastes entre afirmaciones y negaciones sobre si el Amor duerme o no, llevado a cabo por la música mediante matices como «eco» y «vaya sumiéndose» para voces e instrumentos, cuando el texto alude a que el Amor duerme. Además, palabras como «gorgeos», «quiebro» y «arpegios» del canto del pájaro son ilustrados mediante trinos desarrollados de semicorcheas¹⁵⁹.

Mucho más variados y abundantes fueron los villancicos de maitines, cuyo papel en el ritual sigue siendo dudoso, ya que no está claro si se interpretaban después o en lugar de los responsos de maitines. Esto es importante, porque la primera opción supondría un cambio en la liturgia, mientras que la segunda sería tan sólo la adición de nuevos elementos. José López-Caló, es partidario de la primera hipótesis y basa su

¹⁵⁶ TORRENTE, Á.: «Ceremonial context», en *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, Tess Knighton (dir.), Cambridge, UMI (University Microfilms International), 2006, cap. 4, pp. 64-99.

¹⁵⁷ TORRENTE, Á.: *cifr.*, p. 80.

¹⁵⁸ TEJERIZO ROBLES, .: *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada. 500 letrillas cantadas la noche de Navidad (1673 a 1830)*, vol.I, Sevilla, Junta de Andalucía, 1989, p.

¹⁵⁹ Véase el villancico completo en el *Apéndice musical*: texto en la p. 321 y la música en las pp. 333-338.

opinión en la biografía del Arzobispo de Granada, Hernando de Talavera, escrita por Fray José de Sigüenza, quien afirma que ya en 1492 solía escuchar versos devocionales cantados en vez de los responsorios¹⁶⁰. Sin embargo, Pilar Ramos demostró que esta fuente no era fiable porque fue escrita varias décadas después de la muerte de Talavera¹⁶¹. Por otro lado, otros musicólogos como Samuel Rubio y Stevenson demostraron que los villancicos se cantaban después de los responsos¹⁶². El ceremonial salmantino estudiado por Torrente corrobora esta teoría de manera categórica: «Después del responso de cada lectura, se canta un villancico (Doc1: 151-3)»¹⁶³.

El conjunto de villancicos de maitines que se interpretaron en Valladolid la noche de Navidad de 1694 muestra una cuidadosa distribución de las piezas, cuyo interés era no perder el interés del oyente y pintar la escena navideña desde los más diversos puntos de vista. En la *Tabla 3.3* se ve cómo aquellos villancicos que tenían solistas, se interpretaban al final de cada nocturno.

Los intercalados en las lecturas del primer nocturno fueron *Las campanas de Belén*, *Ande y venga la jácara alegre* y *¿No le ves, zagal?* Del primero no se conserva la partitura. El texto guarda relación con el villancico de Calenda, ya que las campanas tocaban a nublado y de nuevo aparecía el tema de la tormenta, esta vez en la ciudad de Belén, que concluía con la salida del sol. Las coplas presentan a diversos personajes explicando qué hacían durante la tormenta y cómo les afectó. Algunas son alegóricas, otras jocosas, mientras que un tercer grupo describe personajes arquetípicos de estas escenas como el doctor, el poeta o el sacristán (*Ilustración 3.3*).

Ilustración 3.3. Ejemplos de coplas (Las campanas de Belén)

ALEGÓRICA	JOCOSA	ARQUETIPO: POETA
Tantísimos de milagros ha hecho, hace y hará que esto de hacer maravillas no quiere más que empezar.	A un calvo le dio en la bola una piedra garrafal y sin tocarle en un pelo al punto empezó a chillar.	Un poeta iba ideando coplas para Navidad y dio tan gran resbalón que no paró hasta San Juan.

¹⁶⁰ LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols., Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963.

¹⁶¹ RAMOS, P.: «La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758», *De Musica Hispana et Aliis*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, vol. I, pp. 669-690.

¹⁶² RUBIO, S.: *La forma del villancico polifónico desde el siglo XVI hasta el XVIII*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1979, pp. 55-6; STEVENSON, R.M: *Renaissance and Baroque musical sources in the Americas*, Washington D.C, General Secretariat, Organization of American States, 1970, pp. 10-11.

¹⁶³ TORRENTE, Á.: *op.cit.*, p. 81.

La jácara para cuatro voces con coro de tres bajoncillos, es una pieza ligera, pegadiza y alegre, que se caracteriza por la reiteración de frases musicales muy sencillas que van pasando por todas las voces, incluidas las instrumentales. A esto se añade un texto muy poco variado y por lo tanto muy pegadizo, de carácter didáctico, que también explica el Nacimiento en unas coplas muy sencillas, entre las que hay alguna de chanza, propia de este género popular como la que sigue:

Pero Eva tuvo la culpa
que era linda y las hermosas
peligran de ventoleras
porque viene el diablo y sopla.

Por último *¿No le ves, zagal?*, a nueve, acapara la atención del oyente al presentar un protagonista/solista de la escena madrileña, el alcalde de Alcorcón. En este caso, la obra es más cercana, porque el público escucha lo que el alcalde le dice al Niño, discurso lleno de dobles sentidos, como en las coplas que siguen:

Con las manos en la masa	No hay que hacerme pucheritos
muchos días ha que os vieron	que por el Dios en quien creo
hacer una buena pieza	os he de ver en un palo
que fue hombre hecho y derecho.	mas esto será a su tiempo.

El segundo nocturno abre con *Una danza de gallegos*, donde se describe la actuación de unos gallegos que llegan al portal¹⁶⁴. Estos personajes eran muy comunes en la escena del Nacimiento y tenían una serie de tópicos asociados, todos ellos presentes en este villancico. En primer lugar, su habla, que el poeta recrea. En segundo lugar, su relación con la mula del portal, ya que Galicia era importante por su ganadería. En tercer lugar, la gaita como instrumento asociado a esta región. Por último, los textos hacían también alusión a su fama de tacaños. Además, los nombres propios como Pascuala y Domingón estaban asociados a los personajes de procedencia gallega, hecho que permitía reconocerlos enseguida (*Ilustración 3.4*)¹⁶⁵.

¹⁶⁴ De la música sólo se conserva la introducción a cuatro voces.

¹⁶⁵ BÈGUE, A.: «A literary and typological study of the late 17th-century villancico», en LAIRD, P.: *Towards a history of the Spanish villancico, Devotional music in the Iberian World: 1450-1800*, KNIGHTON T. y TORRENTE, A. (eds.), Ashgate, 2007, pp. 231-282; Michigan, Harmonie Park Press, p. 168; VILLANUEVA, C.: *Los villancicos gallegos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994.

Ilustración 3.4. Tópicos asociados a los gallegos (Una danza de gallegos)

HABLA (en estribillo y coplas)	MULA (en estribillo)	GAITA (en estribillo)	TACAÑERÍA (en introducción)
Ea, galeguiños de boa pujança levanten à ó Ceo ò polvo las patas.	Pidele à mula que es nosa paisana en nosa terra galegas hay sartas.	Zumbe, retumbe la gaita Pascuala.	Una danza de gallegos contentos como la Pascua vienen a Belén bailando y preguntando quién paga. Al portal gustosos llegan que han sabido allá en su patria ser el Niño como un oro su Madre como la plata.

El siguiente, *Hoy que el mayor de los Reyes*, es a ocho voces y está protagonizado por el Niño, quien como Rey concede una audiencia a otros reyes como Salomón. Esto puede interpretarse como una legitimación del poder de la monarquía, porque implica un parentesco entre todos los reyes, haciendo que Jesús lleve a cabo acciones muy similares a las del monarca terreno, como dar audiencia, decretar memoriales, conceder privilegios, etc. No hay una voz asociada al protagonista, por lo que el carácter dramatizado es mucho menor que las piezas que lo preceden y suceden.

El tercer villancico, *Por ser tan larga la noche*, con ocho voces más dos solistas, llama la atención como elemento de contraste, ya que además de ser dramatizado, tiene unos protagonistas muy diferentes: la mula y el buey, que cantan sus genealogías al Niño para hacerle más llevadera la larga noche. Era una sátira y una crítica a las casas nobiliarias, con dos bestias que parodian las discusiones acerca de los linajes¹⁶⁶.

Por último, el tercer nocturno tiene sólo dos villancicos. En el primero, a ocho, entran unos sacristanes a hacer una oposición ante el Niño en *Entren los sacristanes*. Les siguen para finalizar dos pastores llamados Blas y Antón, que en un dúo acompañado por instrumentos hacen un baile de matachines en *Cansados ya los panderos*¹⁶⁷.

La escena resultante es muy variada, tanto por sus textos como por la forma de ponerlos en música. Visto como conjunto, resulta muy equilibrado el contraste entre los villancicos más serios y los más ligeros, cuya distribución parece pensada para no perder la atención del oyente. Este Belén musical con personajes diversos contrasta por

¹⁶⁶ Véase el villancico completo en el *Apéndice musical*, texto en la p. 330 y música en las pp. 347-368.

¹⁶⁷ *Ibid.* Texto p. 331 y música pp. 369-376.

su mayor ligereza con el repertorio de villancicos dedicados al Santísimo Sacramento, cuyo carácter es mucho más solemne.

5. Villancicos al Santísimo: un conjunto de interrogantes

La fiesta del Corpus Christi tenía lugar sesenta días después del Domingo de Resurrección. Esta festividad celebraba la Eucaristía para proclamar y aumentar la fe de los católicos en la presencia real de Jesucristo en el Santísimo Sacramento. Su origen se remonta a 1264, con el Papa Urbano IV y la bula *Transiturus hoc mundo*. Después, el ritual se fue estabilizando, cuando en el Concilio de Vienne de 1311 Clemente V dio las normas para regular un cortejo procesional en el interior de la Iglesia. Poco después, en 1316, Juan XXII introdujo la llamada Octava del Corpus, en la que se exponía el Santísimo Sacramento. Por último, el conjunto se vio completado cuando Nicolás V añadió en 1447 la salida procesional de la Hostia por las calles de Roma, a partir de la cual las celebraciones incluyeron una procesión en la que el Cuerpo de Cristo se exhibía en una custodia¹⁶⁸. En España en la época de Martínez de Arce estos rituales iban acompañados de música, todos bajo la denominación global de villancicos *al Santísimo*, cuyo momento de interpretación no venía especificado en las fuentes musicales, seguramente porque se sobreentendía.

El día del Corpus Christi era considerado como una *fiesta solemne*, al final de cuyas vísperas se cantaba un villancico. Sin embargo, a pesar de la solemnidad del día, la misa para el día del Corpus y su Octava en la catedral de Salamanca eran sólo para cuatro voces en polifonía debido a «las muchas cosas que tienen que ser hechas en este día». Álvaro Torrente resume en una tabla el número de villancicos que se interpretaban a lo largo del año litúrgico en la catedral de Salamanca. En el apartado del Corpus había diversos momentos: uno para vísperas, otro para laudes y tres durante la procesión. Por otro lado, durante toda la octava, se interpretaban cinco durante laudes de viernes a miércoles y otro el jueves después del Corpus. Otros cinco se interpretaban durante la procesión¹⁶⁹. Tras trabajar con las fuentes musicales, Álvaro Torrente establece que los villancicos para la «temporada del Santísimo» pueden ser

¹⁶⁸ WALTERS, B.R., CORRIGAN, V. y RICKETTS, P.T. (eds.): *The Feast of Corpus Christi*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2006.

¹⁶⁹ TORRENTE, Á.: *op. cit.* p. 75.

divididos en tres grupos: (1) para vísperas, después de revelar la Hostia; (2) para ocultar el Sacramento; (3) para la procesión.

Hay tan sólo un villancico para las vísperas del Corpus y era interpretado al final del servicio, justo después de que la Hostia fuera descubierta. Además marcaba también el comienzo de la temporada del Corpus y su función era por lo tanto similar a la del villancico de *Calenda* para la Navidad. Esta importancia se traducía musicalmente en la plantilla para ocho o más voces, normalmente con instrumentos. Sin embargo, este dato no es suficiente para distinguir un villancico de vísperas, porque como se puede ver en la Tabla 3.3, todas las obras conservadas tienen la misma plantilla. Otra pista que Torrente aventura es la de la mayor complejidad y duración de este villancico, propiciada por su posición al terminar el ritual.

Los villancicos del segundo grupo, para ocultar el Sacramento no vienen descritos en el ritual y la única pista para suponer que un villancico al Santísimo se interpretó durante laudes era el texto, cuyo contenido hacía referencia explícita a este proceso.

Los más abundantes y variados fueron por tanto aquéllos que acompañaban a la procesión, y son descritos de forma detallada en el ceremonial salmantino, donde se narra cómo se combinaban villancicos, danzas interpretadas por los gigantes y el *Tantum ergo* que era repetido varias veces. El recorrido incluía diversas estaciones y altares distribuidos por la ciudad, en cada una de las cuales se interpretaría música. Lo mismo sucedía durante la Octava, en la que cinco villancicos eran interpretados en una ruta mucho más corta.

En el volumen 11 de los libros de fábrica de la catedral de Valladolid hay otras dos pistas acerca de estas procesiones que no vienen mencionadas en la tesis de Álvaro Torrente. La primera explica uno de los temas recurrentes de los textos al Santísimo: el cristal, que en ocasiones es el protagonista del villancico, como sucede en *Atención al cristal* de 1695. Tal vez tenga relación con la «cruz de cristal» a cuyo portador en las procesiones se pagaban cada tres años 4.500 maravedís, a razón de «doce reales por procesión». La segunda tiene relación con la plantilla de las piezas procesionales, ya que en el mismo trienio aparece un pago al perrero «por razón de zapatos y medias de llevar el órgano y altar portátil en la procesión del Corpus», que indica que había un órgano portativo que acompañaba a las voces¹⁷⁰.

¹⁷⁰ ACV, *Libro de fábrica*, vol. 11, ff. 258 y 259.

Los villancicos al Santísimo llegaban al público mediante preguntas retóricas planteadas en el estribillo, que después tanto las coplas como la respuesta contestaban de maneras diversas. Todos los textos llaman la atención por la sencillez de su forma y la complejidad conceptual de su contenido. La *Tabla 3.4* recoge los títulos de villancicos al Santísimo con fecha de 1694, ordenados según su signatura:

Tabla 3.4. Villancicos al Santísimo de 1694

TÍTULO	PLANTILLA	FORMA
<i>Cuál es mejor</i>	SSAT, SATB, vlne, arp	E-C
<i>Quién llega mejor</i>	SSAT, SATB, vlne, arp	E-C-Rpta.
<i>Qué milagro es éste</i>	SSAT, SATB, vlne, arp	E-C
<i>Hay quien acierte un enigma</i>	SSAT, SATB, vlne, arp	E-C-Rpta.
<i>Qué será un prodigio</i>	SSAT, SATB, vlne, arp	E-C

No hay ninguna indicación acerca de cuándo fue interpretado este conjunto, cuya uniformidad, tanto temática como de plantilla, es notable. Los primeros versos que aparecen en la tabla muestran un conjunto de acertijos destinado a despertar la curiosidad de los oyentes. Todos estaban escritos para una plantilla de ocho voces divididas en dos coros (SSAT, SATB), acompañadas por violón y arpa.

El primero, *Cuál es mejor*, pregunta sobre si es mejor la nieve (símbolo de pureza) o el fuego (símbolo de la fe)¹⁷¹. La estructura del estribillo viene marcada por estas dos opciones contrarias. Así, cada estrofa empieza con la misma pregunta, seguida por argumentos para cada una de las opciones ofrecidos en las coplas, donde cada estrofa elige qué es mejor y explica por qué. Además, también se puede distinguir un orden: las coplas impares están a favor de la nieve y las pares lo están del sol. No está muy claro si hay dos estrofas en cada copla, o si la explicación podría ser considerada una respuesta. Tiene distinta música y en ella recapitula el argumento ofrecido por la primera mitad, como se puede ver en los ejemplos de la *Ilustración 3.5*:

Ilustración 3.5. Primeros versos a favor de la nieve (¿Cuál es mejor?)

ESTRIBILLO

¿Cuál es mejor,
la nieve en aquella esfera
o aquel fuego en aquel sol?

COPLA

Mejor la nieve
en aquel dulce hemisferio
pues ministra el refrigerio
contra los rayos del sol.

Luego la nieve es mejor,
pues sosiega inquietudes
que causa el ardor

¹⁷¹ Véase el villancico completo en el *Apéndice musical*: texto en p. 333 y música en pp.377-404.

El siguiente es todavía más conceptual ya que inquiere sobre *Quién llega mejor/ al trono de Amor*. Los posibles candidatos son el amor, los ecos (en el sentido de voces, tal vez música), o las ansias. También tiene una estructura muy clara que gira en torno a la pregunta del primer verso, a la que cada estrofa da una respuesta argumentada.

En tercer lugar, *Qué milagro es éste*, plantea las dudas que los fieles pueden albergar respecto al Santísimo Sacramento. Tiene dos partes. La primera consta de tres estrofas con tres versos hexasílabos, que también empiezan con una incógnita, pero lo que sigue no son respuestas, sino una elaboración de las siguientes preguntas: por qué un pan sin sustancia alimenta al hombre, cómo puede lo divino encontrarse en lo humano y cómo es posible que lo humano se eleve a divino. La segunda parte consta de dos cuartetos de versos heptasílabos que explican el estado en el que tales misterios sumen al alma, que en la segunda estrofa implora favor y quiere huir del riesgo que implica el uso de la razón para explicar estos enigmas. Contrariamente a lo que cabría esperar, las coplas no dan respuestas claras, sino que son más bien simbólicas, como la que sigue:

Ilustración 3.6. Copla 1ª de Qué milagro es este

Oh, pasmo del amor
ya de mayor fineza
no dejaste resquicio
a tanta omnipotencia.

Después, casi como complemento del anterior, *Hay quien acierte un enigma* hace hincapié en el carácter contradictorio del milagro y en el hecho de que no se puede resolver ni comprender por medio de la razón. Luego plantea el enigma lleno de contradicciones y juegos conceptuales, en los que cambia las propiedades de los sujetos: las flechas alumbran, mientras que las luces hieren, los llantos alegran y las dichas ofenden.

Por último, *Qué será un prodigio* juega con la idea de que el objeto de atención se aprecia mejor por el oído que por la vista y que precisamente es un prodigio porque no da luz a los ojos sino a los oídos. Mientras el estribillo repite la pregunta «¿qué será?», las coplas responden «será que». En ellas aventura posibles respuestas, en las que hace juegos de palabras para explicar por qué sucede esto. Por ejemplo, en la

primera recurre al doble sentido de la palabra «trino», que es un término musical (relacionado por tanto con el oído):

*Ilustración 3.7. Copla 1ª de **Qué será un prodigio***

Será que aqueste misterio
en sí contiene lo trino
y lo mismo que contiene
se ve también contenido.

El carácter de los textos al Santísimo contrasta con el navideño no sólo en la diversa temática, sino también en el objetivo del texto, que también trata de llegar al oyente, pero no para enseñarle divirtiéndolo, sino para hacerle pensar mediante un didáctico sistema de preguntas y respuestas. Todo esto tendrá repercusiones en los recursos musicales utilizados por el compositor.

6. Análisis musical de los villancicos de 1694

La red analítica expuesta en el capítulo anterior puede ser aplicada, con algunas variantes, al repertorio de 1694, no sólo a los estribillos, sino a las obras completas. Los hilos de la urdimbre que sustentaba el análisis procedían del tipo de texto, que podía ser: narrativo/descriptivo, dramatizado, épico. En este caso, ha sido necesario crear un nuevo hilo para el villancico de Calenda, que se distingue del resto por su mayor envergadura. Además, la naturaleza de los textos conservados ha obligado a restituir la categoría de «lírico», que había sido sustituida por la de «épico».

Por otro lado, los hilos de la trama, que se centran en la advocación y el número de voces, son muy similares a los empleados para estudiar el repertorio segoviano, a los que hay que añadir el villancico para la Calenda de Navidad, en el que intervenía la capilla al completo. Los más numerosos fueron los más descriptivos —tanto para Navidad como al Santísimo— contaban siempre con ocho voces, mientras los dramatizados eran los que tenían solistas, acompañados por uno o dos coros. Por último, el grupo de villancicos de carácter más lírico tenían tan sólo unas pocas voces, acompañadas por un coro de instrumentos. La descripción y análisis del repertorio de 1694 distribuido según estos parámetros permite completar la descripción de elementos que definían el estilo inicial.

6.1. El villancico para la Calenda de Navidad

Deliciosas auras es el único de 1694 escrito para la plantilla al completo: doce voces divididas en dos coros vocales y uno de chirimías. Consta de cuatro secciones que cumplen diferentes funciones. La introducción y el estribillo presentan la escena. Las coplas por su parte son un desarrollo de lo contenido en la sección anterior, mientras que la respuesta es un comentario que se repite al final de cada copla. El análisis conjunto del texto y la música de cada sección permite comprender cómo fue concebida esta obra.

Aunque el texto recogido en el pliego no tiene especificada una introducción, Arce convirtió los cuatro primeros versos hexasílabos en sección introductoria, independiente del resto. Escrita para las cuatro voces del primer coro (SSAT), en compás ternario C3/2, se caracteriza por una gran sencillez. Cada verso coincide con una frase musical, muy breve, en estilo homofónico con movimientos paralelos y oblicuos y están claramente separadas por silencios. Las melodías son muy sencillas, pequeños arcos y líneas descendentes por grados conjuntos, en estilo silábico. Los principios de las frases tienen figuras más ligeras, como corcheas, mientras que en los finales hay semibreves ennegrecidas, combinadas con mínimas, haciendo juegos rítmicos de hemiolias. El acompañamiento parece una voz de bajo, y en ocasiones es idéntico a la parte más grave de tenor. Esta sección guarda más relación con el final de la obra, que con el estribillo al que precede.

El compositor utiliza en esta segunda sección todos los recursos a su alcance, combinados y escritos de diversas maneras dependiendo de la forma y el contenido del texto. El estribillo de *Deliciosas auras* está dividido en dos grandes bloques. El primero narra la tormenta que amenaza con hundir el barco. Está escrito en compás binario, cuya figuración es más adecuada para ilustrar el movimiento del mar y el peligro que éste entraña para la nave y su tripulación. El segundo narra la calma que prosigue a la tormenta. La música es mucho más pausada y además de estar escrita en compás ternario (C3/2) tiene al comienzo la indicación «Despacio». Atendiendo a la intención y al contenido del texto, cada apartado es susceptible de más subdivisiones.

La parte de la tormenta comienza con la presentación de la escena llevada a cabo por el segundo y el tercer coro en estilo homofónico. Esta escena está enmarcada por dos versos antitéticos, que resumen la esencia del villancico: «buen viaje» y «mal pasaje», el primero al principio del todo y el segundo para cerrar la escena. Ambos son

interpretados por los tres coros en estilo homofónico, que van entrando de manera escalonada. La melodía es muy sencilla y parece dibujar pequeñas olas. A continuación está el desarrollo. Resulta llamativo el hecho de que lo que en el texto son dos estrofas separadas, Arce las convierte en una misma sección con dos ideas contrastantes. Por un lado, está la súplica interpretada por el primer coro en estilo homofónico en el que también hay juegos imitativos: «¡Cielos, piedad!». Por otro lado, está la denegación de lo solicitado: «no, no hay piedad», seguida de una serie de verbos en imperativo: «zozobren, giman, lloren, sientan, clamen» llevada a cabo por los coros segundo y tercero con breves frases homofónicas. Así, mientras el primer coro implora piedad, el segundo le dice lo que debería hacer, apoyado por el coro de chirimías que con figuración más ligera de corcheas con puntillo seguidas de semicorcheas, y melodía de abundantes notas repetidas, añade dramatismo al conjunto. Además, el bajo acompañante ilustra la zozobra del barco con una melodía tremolada que repite sin cesar las notas *sib-fa*. Por último, el barco se va a pique, pero no tiene nada que temer, pues una estrella del mar lo guía. Desde el punto de vista musical es muy efectista el uso que hace de la textura, porque sin transiciones pasa de doce voces, a una sola. Cada verso de esta última estrofa es una misma melodía interpretada por solos alternos del primer coro. A modo de cierre, la plantilla al completo repite los versos antitéticos del principio.

La segunda sección es más breve, pausada, y está en compás ternario C3/2. Al principio el primer coro explica con un estilo homofónico muy sobrio lleno de notas repetidas cómo la tempestad ha cesado. Después, todas las voces celebran el feliz desenlace mediante un diálogo entre los coros. Con esta misma dinámica la flota llega a Belén y el coro de chirimías hace el cierre con tres compases a solo.

Al igual que la introducción, las coplas están en compás ternario C3/2 y escritas para las cuatro voces del primer coro. Cada una tiene también cuatro versos que se corresponden con frases musicales en estilo homofónico separadas por silencios. Las melodías son asimismo lineales y con pocos saltos, aunque en este caso abundan los ritmos dactílicos y hay menor presencia de corcheas. Otra diferencia es la independencia del acompañamiento. Cada copla está seguida cada vez por los mismos cuatro versos interpretados por el segundo coro vocal y el tercero de chirimías. No sólo la plantilla sirve como elemento de contraste. También el compás es binario, C, con abundancia de corcheas y corcheas con puntillo seguidas de semicorcheas. Aunque el estilo también es homofónico, la melodía es casi inexistente debido a la abundancia de

notas repetidas, que emulan la «salva» a la que alude el texto al que acompañan. Además, el acompañamiento vuelve a desaparecer doblando al bajo instrumental. No cabe duda de que las secciones finales e iniciales sirven como marco para la escena más compleja e importante de la obra, el estribillo.

El análisis pone de relieve que Arce partía del estudio del texto para decidir su puesta en música. Por ejemplo, dividió el estribillo en dos partes contrastantes en tiempo y ritmo, para emular el momento de tormenta y el de calma. Además, el primer coro estaba asociado con la tripulación, mientras que el segundo era un narrador abstracto, que imitaba la agitación de las aguas. Éstas a su vez pueden asociarse con el coro instrumental, de ritmos más ligeros y notas repetidas. Cada coro funcionaba como un personaje, cuyo lenguaje fundamental era el estilo homofónico. Por lo tanto, aunque de forma abstracta, el villancico de Calenda tiene gran carga dramática diferente, sin embargo, de la que tienen los villancicos con solistas.

6.2. Villancicos dramatizados: ocho voces y solistas

Este grupo de villancicos se diferencia del resto por tener personajes asociados a voces, que están acompañadas por un coro de ocho dividido en dos de cuatro. En la noche de Navidad de 1694 hay dos obras que pertenecen a esta categoría. En la primera el alcalde de Alcorcón es un bajo que protagoniza *¿No le ves zagal?* En la segunda un tiple y un tenor interpretan respectivamente a la mula y al buey que en *Por ser tan larga la noche* entretienen al Niño¹⁷². Los coros acompañantes no son iguales, ya que el alcalde es acompañado por SSAT, SATB, mientras que los animales del portal lo son por dos coros iguales de SATB.

Igual que sucedía con el villancico de Calenda, el análisis de estos villancicos sugiere una íntima relación entre la estructura del texto y la música. Desde el punto de vista formal son también muy parecidos, aunque no iguales. Sin embargo, factores como la presencia de solistas, la ausencia de instrumentos y el carácter dramatizado del conjunto, hace que los recursos empleados en el estribillo sean más variados que en el villancico precedente.

Tan sólo *Por ser tan larga la noche* presenta la escena mediante dos estrofas de introducción, interpretadas a solo por el tenor del segundo coro. Una misma melodía, muy simple, de una frase musical por cada dos versos, sirve para ambas. El ritmo es

¹⁷² Esta última está en el *Apéndice musical*, el texto en la p. 330 y la música en las pp. 347-368.

ternario C3/2 que permite que la melodía en estilo silábico se adapte perfectamente a la prosodia del texto mediante ritmos dactílicos, semibreves seguidas de mínimas y una hemiolia mediante ennegrecimientos en el penúltimo compás de cada frase. La melodía dibuja un arco por movimientos de grados conjuntos, mientras que el violón acompaña con una línea más quebrada y figuración más pausada.

Los estribillos de este tipo de villancicos se caracterizan por la sencillez de su concepción, basada en que las intervenciones de los protagonistas son a solo y los pasajes narrativos con los que se comenta la escena corren a cargo de los dos coros. La alternancia de unos y otros marca la forma y en ningún momento intervienen juntas todas las voces, ni siquiera cuando son solistas. En este caso siempre hay diálogos, pero nunca dúos. Los principios y los finales corren a cargo de los coros, los cuales pueden usar diversos lenguajes. Lo más normal es el diálogo alterno entre el coro primero y el segundo (por este orden). En *¿No le ves zagal?* emplean sobre todo el estilo homofónico con abundancia de notas repetidas, mientras que en *Por ser tan larga la noche* hay numerosos ejemplos de juegos imitativos entre las voces, con melodías muy sencillas, pero algo más elaboradas. Las intervenciones conjuntas de ambos coros están reservadas para los finales de frase y de sección.

Tanto las coplas como la respuesta de ambos villancicos están en el mismo compás ternario del estribillo. Mientras que en las coplas los solistas desarrollan las ideas que han dejado planteadas en el estribillo, la respuesta no es más que un comentario, una exclamación alegre que sirve de separación entre copla y copla. En el caso de *¿No le ves, zagal?* el alcalde de Alcorcón habla con el Niño haciendo cada vez dos estrofas de romance de idéntica música, donde cada frase musical se corresponde con un verso. A continuación, él mismo hace una breve respuesta, que ya había aparecido en el estribillo «¡miren qué lindo, oigan qué bueno!». Por otro lado, la mula y el buey de *Por ser tan larga la noche* entonan de forma alterna sus respectivas genealogías, también en romance. Igual que en el villancico del alcalde, la respuesta que puntúa cada par de intervenciones está también interpretada por los solistas, en este caso a dúo. En ella juegan con la exclamación propia de las canciones populares, «¡vaya de vaya!», que también podría escribirse «vaya de **baya**», refiriéndose al color rojizo del pelaje de los animales.

Este tipo de villancicos se caracteriza por la asociación solista/protagonista, que son acompañados por ocho voces separadas en dos coros. En la introducción (si la hay) se plantea la escena. Después, en el estribillo los protagonistas intervienen alternando

con los coros. Por último, en las coplas, los primeros desarrollan el mensaje, interrumpiendo el discurso cada dos estrofas con una respuesta que ya no hacen los otros coros, sino los mismos solistas. Todas las secciones están en compás ternario C3/2 y tienen melodías muy sencillas con ritmos típicos de este compás. El acompañamiento funciona como tal y no tiene relación melódica con las voces. De nuevo, se pone en evidencia que la estructura textual marca la forma. En este caso, lo más importante es la alternancia entre solistas y coro, recurso muy sencillo pero eficaz que hacía el texto inteligible, a la vez que mantenía viva la atención del público.

6.3. Villancicos narrativos y didácticos a ocho

Atendiendo a la función, se pueden distinguir dos tipos de villancicos a ocho voces. En primer lugar, los escritos para la noche de Navidad, que se caracterizan por narrar escenas que suceden en el portal la noche que nace el Niño. En segundo lugar, los dedicados al Santísimo Sacramento, que son más alegóricos y tienen una intención más didáctica.

En los villancicos navideños de 1694 la plantilla de ocho voces representa tan sólo un pequeño porcentaje del total de combinaciones. Tan sólo *Hoy que el mayor de los Reyes* y *Entren los sacristanes* están escritas para dos coros. Ambos relatan lo que sucede en el Portal, el primero una audiencia concedida por el Niño y el segundo un examen de oposición entre varios sacristanes. La única diferencia con los villancicos dramatizados es que no hay voces solistas relacionadas con los protagonistas. Por el contrario, todas las obras al Santísimo de ese año están escritas para ocho voces. Debido a los distintos contenidos y funciones de cada grupo, la estructura del texto y por ende su puesta en música varían de manera sustancial.

A). De Navidad

Los villancicos navideños tienen introducciones muy similares. A cuatro voces, en estilo homofónico, con abundancia de notas repetidas, como si de una cantinela se tratara. En las dos se presenta la escena que viene a continuación mediante dos coplas de romance, para las que hay una sola música en la que cada frase musical se corresponde con un verso. Ninguno de los villancicos al Santísimo tiene esta sección.

El estribillo de *Hoy que el mayor de los reyes* es mucho más narrativo que el de la oposición de sacristanes. Consta de cuatro estrofas, que comienzan todas con la misma orden: «venid mortales, venid a la audiencia», seguidas de diversas explicaciones sobre por qué hay que acudir a esta llamada. La estructura musical es igual de sencilla. El verso de vuelta es interpretado cada vez por los dos coros, que lo repiten dialogando en contrapunto imitativo para luego terminar juntos en estilo homofónico. El comentario lo hacen pares de solos alternos, cada uno dos versos. Por otro lado, *Entren los sacristanes* es mucho más teatral, ya que tras tres estrofas descriptivas, entran los sacristanes de diversas parroquias y hablan en primera persona. Por último, la escena concluye con el coro que celebra alegremente la oposición, planteando además una pregunta retórica: «¿Cómo han de estar alegres/ si están opuestos?». La puesta en música de este estribillo destaca el mayor protagonismo del primer coro, que interpreta la parte narrativa alternando pasajes homofónicos y contrapuntísticos. En el segundo coro predomina el estilo homofónico y se limita la mayor parte de la obra a repetir en eco o bien comentar con breves intervenciones en estilo homofónico lo que plantea el primero. Los monólogos de cada sacristán están repartidos entre varias voces, cada una hace a solo un verso diferente. Cabe destacar que para separar cada estrofa a solo, Arce ha añadido un verso interjectivo muy propio de los géneros populares, y en particular de las jácaras, —«¡Lindo, bravo, venga, vaya!»— interpretado por los dos coros juntos en estilo homofónico. El acompañamiento en las dos obras consta como «general», tiene muy pocos cifrados. Sobre la nota *la* 6 y 5. Es muy repetitivo. Melódicamente destaca su perfil quebrado, con saltos de octava, cuarta y quinta. Rítmicamente tiene dos combinaciones, que dependen del tipo de lenguaje empleado por los coros. Así, cuando hay pasajes a solo, combina semibreves vacías y ennegrecidas. Cuando intervienen los coros pasa a combinar las fórmulas semibreve/mínima y mínima ennegrecida/semibreve ennegrecida.

Las partes más dramatizadas de ambos villancicos son las coplas y la respuesta, ya que en ellas se desarrolla la audiencia y la oposición anunciadas en el estribillo. Ambas siguen una estructura muy similar. En la audiencia cada personaje se presenta, expone por qué está allí y luego pasa a hacer su petición. Entre intervención e intervención el coro insta al oyente a que permanezca atento siempre con el verso «atended al decreto que lleva». A continuación se presenta el veredicto. Este esquema se repite tres veces, con los distintos veredictos que se habían presentado en el estribillo. Por otro lado, en el examen de oposición cada aspirante hace dos estrofas a solo, con melodías sencillas y lineales y abundancia de ritmos dactílicos. En la primera insta al Señor a que le dé el puesto y en la segunda canta para mostrar su habilidad. Después, los dos coros comentan en estilo homofónico con las intervenciones bisílabas que ya aparecían en el estribillo: «¡Lindo, bueno!».

B) Al Santísimo

Los villancicos al Santísimo carecen de la teatralidad de los navideños. Todos los textos llaman la atención por la sencillez de su forma y la complejidad conceptual de su contenido. Los estribillos tienen estrofas más cortas, con versos iniciales interrogativos que se repiten a lo largo de toda la sección. Las coplas son todavía más conceptuales. Por otro lado, cuando hay respuesta no siempre se trata de una puntuación de las coplas, como sucedía en los villancicos navideños, sino que es una sección independiente, con la misma entidad que las coplas, que tiene como fin completar lo que dicen aquéllas.

Todos los estribillos de los villancicos al Santísimo de 1694 tienen una pregunta que se repite al principio de cada estrofa y está tratada de diferentes maneras. *¿Cuál es mejor?* va seguida en cada estrofa de dos opciones. Musicalmente esta dualidad está subrayada por el diálogo alterno entre ambos coros, que intervienen en bloques homofónicos y también hacen juegos imitativos, coincidiendo tan sólo en el final. *¿Quién llega mejor?* y *¿Qué será un prodigio?* también tienen bloques contrastados, pero se diferencian del anterior por la presencia de breves pasajes a solo. El protagonismo del primer coro es aún mayor en *¿Qué milagro es éste?*, donde el coro segundo se limita a repetir la pregunta e interjecciones bisílabas como «¡piedad! ¡favor!» Otra posibilidad es que la pregunta sea formulada por una voz sola, como en *¿Hay quien acierte un enigma?* donde el contralto del primer coro hace solo la primera estrofa en la que se plantea el problema. Dado que este villancico pregunta de manera

directa e inmediata al público, es lógico que en él prime la inteligibilidad del texto mucho más que en el resto. Por eso, mientras los pasajes en los que se comenta o subraya el enigma son a ocho voces, en estilo contrapuntístico, el acertijo propiamente dicho es interpretado por una voz sola.

Las coplas de estos villancicos están directamente relacionadas con el interrogante planteado por el estribillo. En *Cuál es mejor* tratan de responder si es mejor la nieve (símbolo de pureza) o el fuego (símbolo de la fe). Las coplas impares interpretadas por el tiple se decantan por la primera y en las pares el tenor se muestra a favor del segundo. Aunque cambia el timbre, la melodía es la misma para todas las coplas. En *Quién llega mejor* solos alternos del primer coro, con diferente música, sopesan las distintas opciones para llegar al trono de Amor: el poder, la fe, el sonido, o el corazón. Otra posibilidad es la ampliación de lo contenido en el estribillo, como hacen las seis estrofas a cuatro de *Qué milagro es éste*, en las que el primer coro hace una misma música en estilo homofónico muy sencillo, con abundantes notas repetidas y en estilo silábico estricto. Por último, el tenor solo del coro primero da más pistas sobre el enigma del estribillo.

Sólo *Quién llega mejor* y *Hay quien acierte un enigma* tienen respuesta. La del segundo es muy similar a las respuestas de los villancicos navideños, a cuatro voces, siempre la misma pregunta que sirve de elemento de puntuación entre una copla y otra.

6.4. Villancicos líricos: dos y cuatro voces con instrumentos

Sin contar con el villancico de Calenda, que tenía un tercer coro de chirimías (sstb), las únicas obras que cuentan con un coro de instrumentos son las que tienen tan sólo un coro vocal con un mínimo de dos voces y un máximo de cuatro. Las pocas indicaciones que aparecen en las fuentes aclaran que el coro instrumental era de tres bajoncillos (sst). En este tipo de obras no sólo es importante ver el contenido y la estructura del texto en relación con la música, sino también observar qué papel juegan los instrumentos, prestando especial atención a si funcionan igual que los coros vocales o si por el contrario tienen entidad por sí mismos, ya que esta última opción sería un indicio del cambio de estilo.

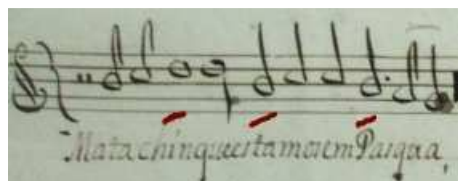
El único punto en común que tienen las tres obras es el coro de bajoncillos, ya que la plantilla vocal varía de uno a otro. El villancico de Vísperas *Jilguerillo canoro* es para dos tiples, mientras que la danza de matachines *Cansados ya los panderos* tiene

un dúo de tiple y tenor¹⁷³. Por otro lado, *Ande y venga la jácara alegre* es para cuatro voces (SSAT).

Tan sólo *Cansados ya los panderos* tiene una introducción que presenta la escena. Está escrita para tres voces, porque añade un tiple al dúo base del resto de secciones. Es muy sencilla, en estilo homofónico, cada frase musical coincide con un verso. Las dos estrofas tienen la misma música, cuya melodía se caracteriza por la abundancia de notas repetidas.

En todos los estribillos el coro de bajoncillos funciona como un segundo coro vocal, que dialoga con el primero, a la vez que subraya las ideas musicales en él contenidas, utilizando el mismo material melódico. En *Jilguerillo canoro* las voces dialogan jugando con dos órdenes opuestas dirigidas a un jilguero al que instan alternativamente a cantar o callar. Los bajoncillos acompañan a ambos, en estilo homofónico, repitiendo sus melodías. Resulta llamativa la función expresiva de la indicación para este coro de «irse sumiendo», cuando la orden es de no cantar porque el Amor duerme. El papel de los bajoncillos es el mismo en *Ande y venga la jácara alegre*, donde la diferencia mayor se da en el primer coro, que debido al mayor número de voces, alterna pasajes a solo con otros contrapuntísticos y homofónicos. Cabe destacar asimismo que el violón también retoma fragmentos de la melodía y funciona a veces como una voz. Por otro lado, *Cansados ya los panderos* juega con pequeñas células musicales asociadas a la frase recurrente «matachín, que ...», cuya música se adapta perfectamente a la prosodia:

Ilustración 3.8. Adapatación música/texto



Los bajoncillos también intervienen en las coplas y las respuestas. En *Jilguerillo canoro* continúa el juego de antítesis referido al sueño del Amor. Son a solo de tiple con instrumentos. Estos funcionan como voces, y se puede observar juegos imitativos con un mismo tema que va pasando por las distintas voces. Las coplas de la jácara son

¹⁷³ Ambos en el *Apéndice musical*. El texto de *Jilguerillo canoro* en la p. 321 y el de *Cansados ya los panderos* en la p. 323. La música de *Jilguerillo canoro* en las pp. 333-338 y la de *Cansados ya los panderos* en las pp. 361-368.

para voces solas con instrumentos. Cada voz hace una estrofa con una melodía muy lineal y abundantes ritmos dactílicos. Luego hay una quinta copla para todas las voces escrita en estilo homofónico. Los bajoncillos intervienen en estilo homofónico, en los principios y finales de las coplas, puntuando también algún pasaje intermedio. La copla conjunta está en estilo homofónico.

El villancico de Vísperas destaca por la sencillez de su estructura. Las voces interpretan un diálogo antitético de negaciones y afirmaciones en las que lo que varía no es la melodía, sino más bien la tesitura, mientras el coro instrumental acompaña, puntúa y comenta el tema vocal. En *Ande y venga la jácara alegre* es notable la repetición de las mismas frases musicales en todas las voces, independientemente de si son vocales o instrumentales. De *Cansados ya los panderos* lo más llamativo es cómo el ritmo de la música se adapta a la prosodia textual.

Los resultados obtenidos en este capítulo, unidos al análisis del anterior, proporcionan una descripción del estilo inicial de la música de Martínez de Arce en sus primeros años como compositor, en la que se mantuvo fiel a la tradición, pero ya mostrando leves indicios de cambio.

Los textos de los villancicos pueden ser divididos en dos grupos atendiendo a su función, ya que ésta determina no sólo el contenido, sino también el tono y los recursos estilísticos. Por un lado, las obras al Santísimo tienen un carácter alegórico destinado a captar la atención del oyente, a la vez que transmitirle mensajes catequéticos. Por otro lado, los villancicos de Navidad, si bien buscan también adoctrinar al pueblo, tienen un carácter más desenfadado y popular relacionado con lo festivo del evento al que acompañan. Además, ambos conjuntos están concebidos como partes de una escena de mayor envergadura.

La división por advocaciones aplicada a los textos resulta insuficiente en el análisis musical. Éste revela que el factor que diferencia a unas de otras no es tanto la función como el tipo de texto y la plantilla a él asociada. Así, los villancicos más solemnes están escritos para toda la capilla, mientras que los más íntimos y líricos son para pocas voces con instrumentos. En medio de estos dos extremos están los villancicos dramatizados con solistas acompañados por ocho voces, o los villancicos narrativos y descriptivos —dentro de los que se incluyen aquéllos al Santísimo— para dos coros divididos en ocho voces.

Un análisis de las obras así ordenadas permite descubrir, en cierto modo, cómo trabajaba el compositor a la hora de escribirlas. Lo más interesante, debido a su mayor complejidad, es el estudio de los estribillos en el que se pone de relieve que tenía muy en cuenta el texto que iba a poner en música. Seguramente realizara un somero análisis en el que detectaba los diferentes pasajes y luego combinaba los recursos que tenía a su alcance. Por ejemplo, los personajes estaban asociados a cantantes, que hacían pasajes a solo siempre que el texto así lo indicara. Esto siempre era en estilo silábico, ya que primaba la inteligibilidad del texto, y cada frase musical se correspondía con uno o dos versos. La melodía era muy sencilla, trazaba arcos o líneas ascendentes y descendentes por grados conjuntos y muy pocos saltos. Además, la música se adaptaba perfectamente a la prosodia del texto.

Las secciones narrativas corrían a cargo de las ocho voces divididas en dos coros. Lo más normal era que hicieran intervenciones alternas, a modo de diálogos por bloques, combinando el estilo contrapuntístico y el homofónico. En este caso ambos coros tenían el mismo protagonismo. Sin embargo, en otras ocasiones, como los pasajes interjectivos que servían para comentar y puntuar la acción, el segundo coro pasaba a un segundo plano, haciendo dos o tres notas en estilo homofónico, donde abundaban las notas repetidas y los juegos de hemiolias. El tercer coro de instrumentos usaba un lenguaje eminentemente vocal, y era muy semejante al segundo, alternando pasajes más largos en los que estaba al mismo nivel que el primero, con otros en los que era un mero elemento de puntuación. Los finales eran siempre para todas las voces, en estilo homofónico. Por lo general, el bajo dibujaba con notas más largas un perfil bastante quebrado, con saltos de cuarta y quinta. No obstante, también hay ejemplos en los que dialoga con las voces o incluso dobla al bajo del segundo coro.

Puede achacarse a estos resultados una aparente extrema simplicidad. Sin embargo, unidos al estudio del capítulo anterior sirven para conocer los rasgos más relevantes del estilo inicial de Martínez de Arce. Sólo así se podrán valorar los primeros cambios, que empezarán a aparecer de forma paulatina en los siguientes capítulos y, que no podrían ser detectados como tales de no contar con este conocimiento previo.

Capítulo 4. Valladolid 1699-1709: los primeros cambios en dos manuscritos encuadernados

Los profundos cambios políticos que se produjeron en España a principios del siglo XVIII afectaron también a la catedral de Valladolid. Las actas capitulares permiten conocer cuál fue la postura adoptada por el Cabildo en esta época de cambio, a la vez que narran los eventos más importantes relacionados con los músicos de la capilla. Las últimas disposiciones que la catedral tomó respecto a Carlos II estaban relacionadas con su enfermedad y posteriores honras fúnebres. El 2 de octubre de 1700 se celebró una reunión extraordinaria para hacer una rogativa y una procesión general a la Virgen de San Lorenzo por la salud del monarca. La capilla de música estaba encargada de cantar una *Salve* «a fabordón» y las oraciones de Nuestra Señora y otra *pro infirmo*¹⁷⁴. Nueve días más tarde se dijo un novenario por la salud del Rey en el que para mayor solemnidad se descubrió el Santísimo y se cantaron una letanía y un *Tantum Ergo* para «encerrar a Su Divina Majestad», además la Virgen del Sagrario fue colocada en el altar mayor, donde permanecería hasta que no hubiera aviso de Madrid «de la mejoría de la salud de nuestro Rey»¹⁷⁵. El único aviso que llegó fue el del 6 de noviembre en que se comunicaba cómo Carlos II había muerto el primero de mes. Prontamente el Cabildo se dispuso a hacer las pertinentes demostraciones en señal de luto, tomando como modelo honras fúnebres para las «muertes de personas reales» que habían sido recogidas en el libro de actas¹⁷⁶. Las honras fúnebres propiamente dichas comenzaron el 11 de febrero de 1701 y duraron varios días¹⁷⁷.

Las noticias de Felipe V no se hicieron esperar. El día 26 de marzo de 1701 se leyó la primera carta del Rey, en la que pedía al Cabildo que mostrara públicamente su apoyo de la siguiente manera:

¹⁷⁴ *Extraordinario. Enfermedad de Su Majestad.* ACV, AA CC6 (1670-1703), ff. 501v-502. (02-10-1700).

¹⁷⁵ *Novenario del Rey y modo con que se feneció.* ACV, AA CC6 (1670-1703), ff. 502-503v. (11-10-1700).

¹⁷⁶ *Extraordinario 6 de noviembre. Requiescat in pace. Muerte del Señor Rey Carlos Segundo.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 503v. (06-11-1700).

¹⁷⁷ ACV, AA CC6 (1670-1703), ff. 510-511. (11 y 12-10-1701).

«[...] siendo tan de mi Real agrado las expresiones que algunas de las comunidades de estos mis reinos han hecho de su amor y celo y el deseo que han manifestado de explicarlo por medio de sus diputados y comisarios pasando a esta corte con el motivo de mi feliz arribo a ella, y teniendo por cierto concurre en vos la misma voluntad, he querido advertiros podéis nombrar dichos comisarios para el referido efecto a fin de que os experimentéis los de mi Real gratitud, inclinada siempre a honraros y favoreceros [...]»¹⁷⁸.

Al día siguiente se nombró a los comisarios que irían a Madrid a mostrar la adhesión del Cabildo vallisoletano a la monarquía oficial¹⁷⁹. Un poco más tarde, en septiembre de 1701 el obispo de Valladolid, Diego de la Cueva, le juró lealtad en la catedral frente al corregidor¹⁸⁰. Desde ese momento, Valladolid y sus instituciones recibieron noticias de los principales acontecimientos de la vida del rey, igual que las habían recibido de sus predecesores. En las actas capitulares se pueden encontrar numerosos ejemplos de esta correspondencia, así como peticiones de tipo musical asociadas a rituales variados, desde dar gracias por algún feliz evento, hasta las rogativas por el éxito de campañas bélicas.

Las actas también recogen hechos excepcionales relacionados con los músicos de la capilla, no sólo reprimendas y permisos, sino también el abandono de la plaza por parte de dos cantantes, que muestra las diligencias llevadas a cabo por el Cabildo cuando quería buscar nuevos músicos. Además, el apresamiento del corneta por «ciertas cosas que tocaban inmediatamente a la Majestad», constituye un llamativo ejemplo de cómo la vida política influyó directamente en la música y más en concreto, en el cambio de estilo, ya que su plaza no fue ocupada por su discípulo, sino que se transformó en otra para un nuevo instrumento: el clarín¹⁸¹.

Sin embargo, la mejor fuente a la hora de estudiar dicho cambio son las propias obras musicales, no sólo desde el punto de vista del contenido, sino también el continente. Las partituras de estos diez años están casi todas recogidas en dos manuscritos encuadrados con signaturas «Ms. 7» y «Ms. 8», que plantean numerosas incógnitas acerca de su creación y organización. En segundo lugar está el sistema notacional, que conoce durante esta década un importante punto de inflexión.

¹⁷⁸ *Extraordinario para leer una carta de Su Majestad*. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 512. (26-03-1701).

¹⁷⁹ ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 512v. (27-03-1701).

¹⁸⁰ *Juramento de fidelidad a su Majestad que el señor Obispo hizo en esta Santa Iglesia*. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 520. (07-09-1701).

¹⁸¹ *El corneta*. ACV, AA CC6 (1670-1703), ff. 554v-555. (17-09-1703).

En último lugar se analizan las obras musicales, que se pueden separar en diversos grupos según su plantilla. Esto se debe a que la primera década del siglo XVIII fue una etapa de transición en lo que al uso de instrumentos se refiere, aunque las obras más abundantes continuaron siendo las puramente vocales. Dado que en este caso el factor de cambio más importante es el tímbrico, el estudio y análisis musical se ha dividido en tres apartados. El primero está dedicado a los instrumentos tradicionales como las chirimías, y los bajoncillos. El segundo estudia el proceso de introducción del clarín, así como las primeras intervenciones de violines e incluso una flauta. Por último, el tercero analiza las obras puramente vocales, con el fin de observar su comportamiento en ausencia de coros instrumentales. El acompañamiento se ha tenido en cuenta en los tres epígrafes, ya que si bien seguían siendo el arpa y el violón, este último empezó a cobrar protagonismo en algunas secciones como las coplas, donde intervenía en ocasiones dialogando con las voces.

1. La vida en la capilla

El término que define la vida de los dos hermanos en este momento es «estabilidad». No se puede decir lo mismo de la capilla de música, que se vio más afectada por los cambios políticos. El estudio de las fuentes biográficas en paralelo con las musicales pone en evidencia una relación entre ambas que de otra manera se habría perdido.

En los dos epígrafes siguientes se verá que el cambio musical más sobresaliente de esta época, fue la introducción del clarín, que estuvo indirectamente relacionado con los acontecimientos políticos y también con la biografía de los hermanos Martínez de Arce.

1.1. José y Tomás Martínez de Arce

La mención de los hermanos en las actas durante esta década es muy escasa, ya que se limita a dos permisos concedidos a José y a una disposición sobre cómo debía recibir su parte en la música aunque estuviera ocupado en el coro. Por otra parte, Tomás estuvo ausente de los libros durante estos diez años, hecho que sugiere que seguramente permaneció en su puesto y realizó su trabajo sin incidencias. No obstante, una serie de documentos inéditos encontrados en el AHPUV ha permitido descubrir que en ese periodo Tomás estuvo ocupado de asuntos familiares.

Los dos permisos que José solicitó fueron para salir fuera de la catedral, uno como sacerdote y otro como músico. El primero data del día 15 de marzo de 1703, cuando el Cabildo acordó dar permiso a José Martínez de Arce para:

«(...) que dijese misa de honras en el Convento de San Ignacio por el alma del señor José Videx, por ser función que hace una congregación de sacerdotes que hay sita en dicho convento y haber sido congregante dicho señor don José Videx. (...) con calidad de que guardase (...) la ceremonia que tiene prevenido el Cabildo»¹⁸².

En su segunda petición del 4 de julio de 1704 José solicitó una licencia al Cabildo para ir a Tordesillas, donde le habían pedido «la música para la fiesta del Santísimo que se celebra en dicho lugar» y el Cabildo se la concedió¹⁸³

¹⁸² *Licencia al señor racionero maestro de capilla.* ACV, AA CC6 (1670-1703), ff. 544v-545. (15-03-1703).

¹⁸³ *Licencia a la música.* ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 15. (04-07-1704).

Poco tiempo después, el 22 de agosto, se decidió que el maestro de capilla, el sochantre y el tiple primero, Manuel Díez, recibieran su parte en la música «en todas las funciones de fuera de la iglesia, cuando estuvieren ocupados en el coro»¹⁸⁴.

Por otro lado, la prolongada ausencia de Tomás en las actas capitulares podría estar directamente relacionada con la mejora —tanto social como económica—, que consiguió tras su matrimonio. Todo indica que Tomás poco a poco sustituyó sus quejas al Cabildo por la gestión de los intereses no sólo de su mujer, sino también de la familia de ésta. Por dicha razón en 1704 fue asiduo visitante de la escribanía de José González Ochoa en la Real Chancillería, aunque se desconocen las causas por las que llevó a cabo todas las diligencias precisamente ese año, seis después de su matrimonio.

Los asuntos familiares que resolvió en la escribanía fueron variados. En primer lugar, el 15 abril se convirtió en tutor de los dos hermanos menores de su mujer, Damián José y Antonia. El 20 de abril, redactó junto con su esposa un primer testamento. El 11 de octubre el resto de hermanos residentes en Madrid —Manuel, M^a Francisca y Ana (casada con Bartolomé Márquez)— hicieron un poder a su favor, para que pudiera proceder a la cobranza semestral de mil reales y cincuenta fanegas de trigo, que constituían el primero de una serie de cuatro pagos realizados por el Marqués de Camarasa para saldar una deuda de cuarenta mil reales que tenía contraída con el suegro de Tomás. El 20 de noviembre hizo su segundo y definitivo testamento y cuatro días después recibió el primer pago del Marqués¹⁸⁵.

Al año siguiente acudió al mismo escribano para resolver asuntos de su propia familia. El 18 de mayo de 1705 Tomás, José y su hermano Pedro, realizaron un poder notarial a favor de su primo Pedro, autorizándole a gestionar los bienes raíces que poseían en el valle de Liendo, como herencia de su padre y de su abuelo¹⁸⁶. El documento no permite conocer con exactitud los bienes de los hermanos, pero sí que parece claro que se trataba de tierras, de cuyo arriendo iba a encargarse su primo. A la vista de este documento, cabe preguntarse si hasta ese momento eran los propios hermanos los que llevaban a cabo esta tarea, o si por el contrario, se trataba de una herencia recién recibida cuya engorrosa gestión preferían delegar en un familiar más

¹⁸⁴ *Maestro de capilla le tengan presente estando ocupado en el coro.* ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 18. (22-08-1704).

¹⁸⁵ Los documentos se encuentran todos en el AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3122. El primer testamento en los ff. 261-262 y el segundo ff. 302-303v. Las cartas de pago que demuestran los sucesivos cobros de la deuda están en ff. 366, 494, 629, 738. (24-11-1704, 22-04-1705, 16-11-1705, 22-04-1706). La información sobre la tutela y el poder a su favor hecho por los hermanos proviene de la primera carta de pago (ff. 366, del 24-11-1704).

¹⁸⁶ AHPUV, *Protocolos notariales*, 3122, f. 514-515. (18-05-1705).

cercano a las tierras. Esta segunda hipótesis es más probable, ya que si siempre hubieran dispuesto de unos ingresos fijos procedentes del arrendamiento de sus tierras, tal vez no hubieran necesitado solicitar ayudas de costa a los Cabildos de todas las catedrales en que sirvieron. No se menciona ni a Diego (nacido en 1653) ni a la presunta Josefa (que habría nacido en 1660).

Por lo tanto, la segunda década en la ciudad de Valladolid se caracteriza por su estabilidad. Las solicitudes de José muestran nuevas relaciones laborales con centros cercanos, como Tordesillas o el convento de San Ignacio, mientras que las diligencias de Tomás indican que estuvo volcado en asuntos familiares, a la vez que desempeñaba sin incidencias su labor como ministril. Mucho más animada fue la vida en la capilla.

1.2. La capilla de música

Los eventos de la capilla son más variados y excepcionalmente interesantes en cuanto a anécdotas relacionadas con los músicos. Igual que en el capítulo anterior, se han resumido en dos tablas los recursos con los que Arce contaba para llevar a cabo la música que escribía, siguiendo el orden en la partitura y no su rango.

Cantantes

La *Tabla 4.1* muestra cómo la plantilla vocal sufrió pocos cambios en esta década.

Tabla 4.1. Plantilla de cantantes (1699-1709)

	AÑO	1699	1700	1701	1702	1703	1704	1705	1706	1707	1708	1709
VOZ												
S1		Manuel Díez										
S2		José Ágreda										
A		Miguel Clemente										
T		Martín Barea										
S												
A 2º		José Robledo (24-09-1703 se fue a Madrid)				Miguel Murquíz						
A 3º		Miguel Murquíz						Marcos Alfageme (admitido: 25-09-1705)				
T 2º		Fco. Larraz	(se fue a Madrid en 07-1700)			Manuel González Ceballos (admitido: 17-09-1703)						
B (salmista)		José Álvarez (también ayuda de sochantre)										
Sochantre		José Lucero										
Colegio Músico		4 colegiales										

Las únicas incidencias fueron las partidas de dos cantantes a la capital. El primero en abandonar su puesto fue el segundo tenor, Francisco Larraz quien —según una entrada en las actas del 30 de julio de 1700— se fue sin notificarlo debidamente al Cabildo. Éste, airado por esta falta, mandó:

«[...] se le tenga por despedido y que si vuelve no se le admita petición, y en cuanto a su salario solamente se le da la mitad de este mes»¹⁸⁷.

El muy probable que se trate del mismo Francisco Larraz que aparece en la tabla de músicos al servicio de la Capilla Real en marzo de 1715 proporcionada por Antonio Martín Moreno en su *Historia de la música española, S.XVIII*¹⁸⁸. Es un dato importante, porque le convierte en un posible punto de conexión directa con la capital.

La capilla estuvo tres años sin tenor segundo, hasta que en septiembre de 1703 se recibió a Manuel González Ceballos, con un salario de cien reales al mes y tres cargas de trigo cada año¹⁸⁹. La llegada de este nuevo cantante coincidió con otra partida improcedente, de la que la misma entrada daba cuenta de la manera siguiente:

«[...] se dio cuenta de cómo José Robledo, músico contralto, estaba en Madrid dos meses había y por haberse ido sin pedir licencia al Cabildo se mandó que desde el día que se fue no se le dé salario de la fábrica ni otro alguno, y que el señor maestro de capilla le escriba que venga dentro de quince o veinte días y de no venir se le da por despedido»¹⁹⁰.

Parece que Robledo no tuvo en Madrid tan buena suerte como su compañero, ya que en mayo del año siguiente se leyó una petición en que «suplicaba se le volviese a recibir». Sin embargo, no fue perdonado por el Cabildo, que acordó:

«no se leyese la petición ni se hablase sobre ello, ni ahora, ni en otra ocasión y se guarde lo previsto en el cabildo cuando se le despidió»¹⁹¹.

¹⁸⁷ *Despídese a Larraz, tenor*. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 498. (30-07-1700).

¹⁸⁸ MARTÍN MORENO, A.: «Cuadro 2. Componentes y Nómina de la Real Capilla de Madrid del mes de marzo de 1715», en *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 2001.

¹⁸⁹ *Salario del señor [Manuel González Ceballos]*. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 555. (24-09-1703).

¹⁹⁰ *No se dé salario al músico Robledo*. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 555v. (24-09-1703).

¹⁹¹ *Ordinario*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 8v. (02-05-1704).

Lo más probable es que el contralto tercero, Miguel Murquíz, pasara a ocupar el puesto de Robledo, aunque no hay constancia de cambios ni en las actas ni en la fábrica. No fue hasta dos años después cuando el Cabildo contrató a un nuevo cantante, Marcos Alfageme, cuya tesitura varió a lo largo de los años. Primero apareció recibido en calidad de músico tenor con un salario de cien reales al mes¹⁹². Sin embargo, tres años después, en junio de 1708, fue admitido «en el ejercicio de contralto» con un salario mayor, de ciento cincuenta reales de vellón, «en que se incluye el trigo», con la aclaración de que no podía pedir más «porque se admitió en esta calidad»¹⁹³. No obstante, en 1709 recibió dos limosnas, la primera de cien reales de vellón de las prebendas añadidas y la segunda de doscientos reales de la fábrica¹⁹⁴.

Por último, aunque el tiple primero Manuel Díez no aparece en las cuentas de fábrica de los años 1701 a 1706, ha sido incluido en la tabla porque en agosto de 1703 las actas capitulares recogen cómo le fue concedido un permiso para ausentarse veinte días¹⁹⁵. El hecho de que reaparezca en fábrica en 1709 como «tiple y medio racionero» hasta 1723 apunta a que tal vez sólo cobraba media ración y, por tanto, figuraba en las cuentas de Mesa Capitular¹⁹⁶.

Instrumentos

Las transformaciones que experimentó la plantilla instrumental durante esta década reflejan el cambio de estilo. Como se puede ver en la *Tabla 4.2* el puesto de corneta desapareció a finales de 1703, dejando lugar para un nuevo cargo que se consolidó en noviembre de 1705: el de clarín. Sin embargo, el estudio detenido de los documentos disponibles muestra el lado humano del proceso, cuyas causas fueron musicales tan sólo en parte. La información procedente de las fuentes musicales ha sido incluida en la tabla mediante el símbolo «✓», que indica la presencia de nuevos instrumentos que no aparecen de manera oficial ni en las actas, ni en fábrica, pero que sí están en las obras musicales.

¹⁹² *Recíbese a un músico tenor llamado Alfageme..* ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 38v. (25-09-1705).

¹⁹³ *Admitióse Alfageme su salario 150 reales.* ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 80v. (15-06-1708).

¹⁹⁴ *Limosna a Marcos Alfageme.* ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 86v. (28-02-1709). *Item.* ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 90v. (09-09-1709).

¹⁹⁵ *Licencia al señor don Manuel Díez, racionero músico.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 553. (31-08-1703).

¹⁹⁶ Que no han podido ser consultadas.

Tabla 4.2. Plantilla instrumental (1699-1709)

		AÑO	1 6 9 9	1 7 0 0	1 7 0 1	1 7 0 2	1 7 0 3	1 7 0 4	1 7 0 5	1 7 0 6	1 7 0 7	1 7 0 8	1 7 0 9
	INSTR.												
Solista	Corneta	Eugenio Rodríguez (despedido: 17-09-1703)											
	Bajón 1	Damián Piñero											
	Bajón 2	Alonso Sánchez											
Nuevos	Clarín	✓	✓		✓	✓	✓	Antonio Fernández Villa de Rey (admitido: 06-11-1705)					
	Violín 1						✓						✓
	Violín 2						✓						✓
Acomp.	Órgano	José Urroz (despedido: 25-06-1700)			José Peralta (admitido: 12-08-1701)								
	Violón	Tomás Martínez de Arce											
	Arpa	Santiago Manzano											

En los documentos de este periodo se ha encontrado un perfecto ejemplo de cómo los acontecimientos políticos interfirieron en la vida musical de una capilla. Se trata de la historia del despido del corneta Eugenio Rodríguez, acerca de la cual las actas ofrecen informes inusualmente detallados, seguramente debido a la gravedad del caso. La primera entrada del 17 de septiembre de 1703 explica la situación de la manera siguiente:

«(...) habiéndose dado cuenta en Cabildo cómo por orden de Su Majestad había preso el señor Obispo en la cárcel de Chancillería al corneta de esta Santa Iglesia, por ciertas cosas que tocaban inmediatamente a la Majestad, no determinó el Cabildo despedirle porque no sonase fuera y quizás perdiese el fuero que goza por ser ministro de esta Santa Iglesia y le pudiese castigar el juez secular»¹⁹⁷.

Su antiguo discípulo, Francisco de la Puerta, tardó menos de un mes en solicitar el puesto que había quedado libre por los problemas de su maestro con la justicia¹⁹⁸. Sin embargo, el Cabildo decidió «que no haya corneta ni se admita el pretendiente»¹⁹⁹. Este acuerdo pone en evidencia que el instrumento ya no era necesario, aunque no deja

¹⁹⁷ *El corneta*. ACV, AA CC6 (1670-1703), ff. 554v-555. (17-09-1703).

¹⁹⁸ *Llamamiento*. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 557v. (26-10-1703).

¹⁹⁹ ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 557v. (29-10-1703).

de resultar extraño que con el dinero que habían invertido en la educación de Puerta, no le dieran la plaza.

El asunto concluyó el 26 de enero de 1705 de la manera siguiente:

«Dicho día, habiendo yo, como secretario, dicho al Cabildo tenía una petición de Eugenio Rodríguez, corneta que había sido de esta santa iglesia, dijo el Cabildo que atendiendo al grave delito en que había incurrido hablando con poco respeto de nuestro Rey y señor, y el público castigo que con él se había ejecutado, preciándose de fiel y leal vasallo el Cabildo, determinaba no se le admitiese en esta Santa Iglesia en su ejercicio; y reconociendo los crecidos empeños de la fábrica, eran repetidas las razones para no admitirle, y más cuando se estaba amenazada la capilla para nuevos disturbios, respecto de su rígido natural y total grosería, sin haber visitado a los señores capitulares después que Su Majestad, que Dios guarde, usando de lo piadoso, como siempre, le levantó el destierro, el cual debe permanecer en la memoria del Cabildo para no perdonar delitos que se atreven a lo soberano. En vista de lo cual votó *nemine discrepante* que ni ahora ni en ningún tiempo se admita petición del dicho Eugenio Rodríguez, pena de cincuenta ducados de vellón a la persona que le admitiere, o si algún señor capitular lo propusiese, sea castigado con la misma pena y se le saque y reparta *inter presentes* por ración media y cuarta»²⁰⁰.

Así pues, el Cabildo prescindió definitivamente de los servicios del corneta titular y decidió no contratar a ningún otro para cubrir la plaza. Probablemente, esto se debió a que había resuelto transformarla en otra más acorde con la evolución musical de la época: el clarín. Sin embargo, la inclusión de este instrumento en la capilla llevó algún tiempo. La primera noticia que se tiene en las actas data del 29 octubre del año 1703, fecha en que se encargó a Pedro Moreno que escribiera a Madrid y Palencia para preguntar si tenían algún músico clarín²⁰¹. Este breve apunte es importante, ya que implica una relación entre la catedral y dos centros cercanos, Madrid y Palencia. Dos meses después se llamó a un músico clarín procedente de Madrid para ser oído, cuyos gastos de viaje corrieron a cargo de la catedral²⁰². Sin embargo, no debió de ser el indicado, ya que ni siquiera hay rastro de la ayuda de costa en los libros de fábrica.

El 11 de agosto de 1704, se leyó una carta de Agustín de Casabal, quien se hallaba en Madrid, y proponía al Cabildo traer consigo un músico clarín para que fuera

²⁰⁰ *No se admita al corneta.* ACV, AA CC7 (1704-1737), ff. 25v-26. (26-01-1705).

²⁰¹ *Comisión al señor Pedro Moreno.* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 557v. (29-10-1703).

²⁰² *Llámesese a ser oído al músico clarín..* ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 561. (22-12-1703).

oído. El Cabildo determinó que no lo trajera «por no hallarse en disposición de recibirlo»²⁰³.

Finalmente, el 6 de noviembre de 1705 se admitió al que sería el primer clarín de la capilla catedralicia, Antonio Fernández Villa de Rey, con un salario de 200 ducados y seis cargas de trigo, «como lo tenía el corneta»²⁰⁴. Lo más seguro es que se tratara del músico que Agustín de Casabal proponía traer de Madrid un año antes. No parece casualidad que cuando dos años después Antonio se casó, la ceremonia fuera oficiada en la iglesia de la Magdalena con permiso del cura propio de dicha iglesia, precisamente por Agustín de Casabal, quien también se encontraba presente como testigo en un documento de capitulaciones previo al enlace²⁰⁵.

Se conserva un número inusitadamente alto de documentos relacionados con este músico, que además lo relacionan directamente con Tomás Martínez de Arce, a quien pudo haber conocido en Madrid. Se sabe por diversos documentos que han aparecido a lo largo de la investigación que estaba casado, aunque su mujer murió menos de un año después de su llegada a Valladolid²⁰⁶. Sin embargo, su viudedad no fue muy larga, ya que a primeros de abril de 1707 firmó unas capitulaciones que establecían unas condiciones previas a su matrimonio con Antonia Ruiz de Soto y Arce, pupila y hermana política de Tomás²⁰⁷. En lo que a los testigos se refiere, cabe destacar la presencia una vez más del organista José Peralta y del prebendado Agustín de Casabal, quien luego ofició el matrimonio. Por último, resulta llamativo un añadido al final del documento en que:

«(...) se previene que los alim[en]tos y demás gastos hechos hasta hoy por d[ic]ho don Tomás con d[ic]ha doña An[toni]a, no han de entrar ni descontársela en c[uen]ta de d[ic]has her[enci]as, porque siempre lo ha hecho y hace graciousam[en]te y sin que en ningún t[iem]po pida ni demande cosa alguna»²⁰⁸.

El desposorio tuvo lugar el 24 de abril de 1707 en la iglesia de Sta. M^a Magdalena²⁰⁹. El 5 de mayo fueron velados en la parroquial de la Antigua y esta vez los padrinos fueron Tomás y su mujer, Luisa. Uno de los dos testigos fue José Martínez de

²⁰³ *Carta del señor Casabal*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 17. (11-08-1704).

²⁰⁴ *Recíbese a un clarín*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 40v. (06-11-1705).

²⁰⁵ AGDV, 1565M, Valladolid, Sta. M^a Magdalena, f. 351r-v. (24-04-1707). AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3123, ff. 196-197. (01-04-1707).

²⁰⁶ AGDV, 1695M, Valladolid, Sta. M^a la Antigua (catedral), ff. 78v-79. (14-02-1706). AGDV, 1684D, Valladolid, Sta. M^a la Antigua (catedral), f. 144v (18-09-1706).

²⁰⁷ AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3123, ff. 196-197. (01-04-1707).

²⁰⁸ *Íbid.*

²⁰⁹ AGDV, 1565M, Valladolid, Sta. M^a Magdalena, f. 351r-v. (24-04-1707).

Arce²¹⁰. Antonia murió tan sólo cuatro años después. No hizo testamento, pero sí un poder en que nombró como testamentarios a su marido y a su «hermano» Tomás y como única heredera a su hija Josefa Antonia²¹¹. En las actas se perdonó al clarín la sepultura de su mujer²¹².

Aunque el valor de esta información es más bien anecdótico, también está relacionado con la música, ya que en cierto modo explica lo relativamente temprano de la inclusión del clarín en la plantilla. A pesar de todo, son las fuentes musicales las más importantes para comprender las características concretas del cambio.

2. La música de los manuscritos encuadernados «Ms. 7» y «Ms. 8»

Desde el punto de vista de los soportes, la segunda década del magisterio vallisoletano está protagonizada por la aparición de dos manuscritos encuadernados con signaturas «Ms. 7» y «Ms. 8», en los que se encuentran recogidas la gran mayoría de las obras de este periodo (*Gráfico 4.1*). El hecho de que Arce compilara sus obras en volúmenes encuadernados es un signo más de estabilidad y también denota cierto poder adquisitivo. Sin embargo, ambos libros presentan un orden en apariencia aleatorio, que hacen difícil comprender cómo fueron utilizados por el compositor.

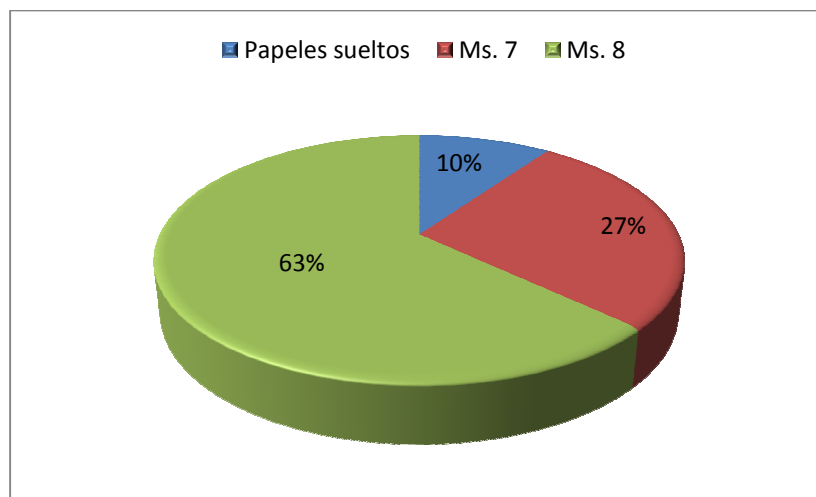


Gráfico 4.1. La música en las fuentes (1699-1710)

²¹⁰ AGDV, 1684M, Valladolid, Sta. Mª la Antigua (catedral), ff. 84 y 85v. (05-05-1707).

²¹¹ AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3124, ff. 626-627. (30-09-1711).

²¹² *Modo de abrir las sepulturas*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 123. (05-10-1711).

Los manuscritos encuadernados «Ms. 7» y «Ms. 8» son de gran interés por el buen estado en que se conservan y la gran cantidad de obras en ellos recogidas. Aparte del somero índice realizado por Anglés y la posterior ampliación del mismo que hizo López-Caló en el primer volumen del catálogo, no hay ningún estudio dedicado a estas fuentes²¹³. Sin embargo, un análisis más profundo del continente y el contenido constituye una herramienta de datación, que permite profundizar en el modo de trabajo y copia del compositor, que también cambió con los años.

2.1. Continente

Como se puede ver en la *Ilustración 4.1*, ambos manuscritos comparten muchos rasgos en común en su aspecto externo. Por un lado, sus medidas son muy similares, 215x311 mm. el «Ms. 7» y 217x308 mm. el «Ms. 8». Por otro lado, los dos están encuadernados en pergamino con un acabado muy parecido en las costuras y el color de la piel. Además, la inscripción del lomo es casi idéntica, no sólo por el orden de las palabras y las abreviaturas, sino también por la grafía.

Ilustración 4.1. Portada y lomo de los manuscritos encuadernados «Ms. 7» y «Ms. 8»



²¹³ ANGLÉS, H.: «El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid», *Anuario Musical*, 3 (1948), pp. 68-75; L-C-Vc/I: pp. 70-120.

Una vez abiertos, los dos volúmenes tienen cada uno un papel en blanco como guarda frontal y otro como guarda posterior. El «Ms. 7» es ligeramente más delgado, ya que tiene 220 folios, frente a los 246 del «Ms. 8». El papel en ambos es muy similar, es fino y de buena calidad, dado que a pesar de estar escrito por ambos lados, no se traspasa la tinta, hecho que también es síntoma de un bajo grado de acidez de esta última. Sin embargo, el tamaño de los folios varía, y el perfil del canto es irregular porque no fue guillotinado. A pesar de este detalle, el canto superior de los dos manuscritos tiene restos de pintura roja que indican que fueron decorados con este color.

En los principios y finales de ambos libros hay diversas anotaciones que parecen contemporáneas a su creación. Por un lado, el «Ms. 7» tiene escrito en la mitad superior del folio 220v:

«Llevó D. Santiago para remitir al monasterio de Toro ocho villancicos de Santísimo, que fueron tres de a 6 y cinco de a 8, para este año de 1712. Villancicos para Ávila 1714: 1º *Muera la culpa*, de violines y clarín; 2º solo de violines, *Ni el horror ni el susto*; 3º a 4, *Oíd montes*; 4º solo de violines *Ay, dulces amores*»²¹⁴.

Esta nota es una clara pueba de la circulación de repertorio y la interpretación de obras de Arce fuera del ámbito catedralicio pinciano. A ella habría que unir la anotación «Ávila» que aparece en la portada de veintisiete juegos de partichelas con fechas comprendidas entre 1692 y 1712. Seguramente, el vínculo con este centro fue el maestro de capilla Juan Cedazo, quien ejerció su magisterio en la catedral abulense desde 1685 hasta el año de su muerte, 1714. Ana M^a Sabe Andreu en su estudio dedicado a la capilla de música esta catedral hizo notar que este maestro descuidó en numerosas ocasiones su labor compositiva y pidió ayuda a otros compositores, entre los cuales se puede añadir a José Martínez de Arce²¹⁵. Por otro lado, en el «Ms. 8» hay escrito en la esquina inferior derecha de la guarda final: «Del pelícano sólo la fe».

En cuanto a anotaciones más tardías, ambos manuscritos fueron foliados recientemente, el «Ms. 7» en la esquina superior derecha y el «Ms. 8» en la inferior. En el primero hay restos de cuatro folios que fueron arrancados entre el 32 y el 33, hecho que indica que ya faltaban cuando se numeró el manuscrito. Además, en la guarda

²¹⁴ Dos de estos villancicos no se conservan y los otros dos están en formato de hoja suelta: *Muera la culpa* (1713, E-Vc 70/173, ff. 1-2r) y *Ay, dulces amores* (s.a., E-Vc 70/165).

²¹⁵ SABA ANDREU, A.M^a: *La capilla de música de la catedral de Ávila (siglos XV al XVIII)*, Ávila, Diputación Provincial de Ávila e Institución Gran Duque de Alba, 2012, p. 265.

inicial tienen cada uno lo que parecen firmas previas: «Ms. 20» para el «Ms. 7» y «Ms. 22» para el «Ms. 8».

El diseño de las páginas es el mismo en los dos volúmenes y donde mejor se ve es en uno de los folios que carecen de música (*Ilustración 4.2*). Los márgenes superior izquierdo y derecho son casi inexistentes, mientras que el margen inferior es mucho mayor y deja un gran espacio en blanco, posiblemente destinado a copiar el texto literario de más coplas, cuando se trataba villancicos. Hay veinte pentagramas por página, con un rastro muy fino, separados a una distancia uniforme, que permitía después al compositor configurar los sistemas según las necesidades de cada obra. Otro elemento trazado previamente fueron las líneas verticales continuas que dividen a todos los pentagramas en seis compases, a los que se añadió un espacio menor al principio de cada uno para albergar la clave y el compás.

Ilustración 4.2. Folio en blanco



E-Vc, Ms. 7, f. 23v

El hecho de que haya folios en blanco preparados para escribir música en ellos directamente, unido a la homogeneidad del diseño de las páginas indica que se trata de libros hechos especialmente para copiar música, antecesores de los actuales cuadernos de papel pautado. Sin embargo, la pregunta más importante es, para qué fase de la creación utilizó Arce estos volúmenes. En líneas generales, la grafía en ambos se corresponde con la escritura más esmerada que se estudió en el capítulo anterior, aunque

hay folios con tachones y enmiendas, así como pasajes de aspecto más cursivo y apretado²¹⁶. Por otro lado, en gran parte de las obras el texto estaba escrito bajo todas las voces y no tan sólo en una, o tan sólo las primeras palabras, como sucedía con las manos de borrador. Por lo tanto, estos dos libros recogen versiones bastante definitivas, que seguramente no fueron compuestas sobre ellos, sino copiadas de otros papeles previos, que no se conservan.

No hay en los libros de fábrica ni en las actas ninguna mención a estos dos volúmenes encuadernados. Lo más seguro es que Arce los adquiriera a título personal, con el fin de disponer de un medio más cómodo de conservar sus composiciones, que después pasaron a ser propiedad de la catedral en virtud de su legado testamentario. No es posible saber si los compró a la vez, pero la similitud de formatos indica que tienen la misma procedencia. Tan sólo un análisis del contenido de ambas fuentes permite elaborar hipótesis más fundamentadas acerca de la cronología de ambos manuscritos.

2.2. Contenido

Las incógnitas más interesantes que plantean estos libros están relacionadas con cómo fueron confeccionados, es decir, qué criterio siguió Arce para apuntar las obras aquí y no en otro sitio. Su formato sugiere que no se trata de una antología elaborada a partir de obras ya escritas y después encuadernadas, sino de un libro de papel pautado donde copió las obras que compuso entre 1699 y 1713. Por otro lado, el aspecto gráfico hace pensar que se trata de copias de estadios finales de obras que habrían sido compuestas sobre otros papeles, que no se conservan. No obstante, hay otros factores que ponen en entredicho la hipótesis de las copias definitivas.

El orden que siguen las obras en los soportes parece aleatorio, o por lo menos no sigue un patrón cronológico, como se puede ver en las tablas siguientes (*Tabla 4.3* y *Tabla 4.4*), donde se resume el índice de los manuscritos agrupando las obras según su advocación, en el caso de los villancicos y separando sin dar detalles las obras en latín. Las fechas de las obras en las que consta el año se han escrito respetando el orden en que aparecen en la fuente y dos guiones indican ausencia de año. En primer lugar se presenta el manuscrito «Ms. 8», porque las obras que aparecen en su interior son más tempranas.

²¹⁶ §3, 2. *Variedad de registros grafológicos en los papeles sueltos*, p. 88.

Tabla 4.3. El contenido del manuscrito «Ms. 8»

Cantidad	Advocación	Folios	Años
18	Virgen (variadas)	1-30v	1699, --, 1702, 1703, 1704, 1705
1	Clarines sueltos a dúo	31-32v	--
2	Virgen (1), Cruz (1)	33-34v	1706, --
8	Navidad	35-61v	1706, --, 1703, 1699
1	San Pedro	62-64	--
12	Navidad	64v-95v	1699, --, 1700
2	Navidad, Calenda	96-105	1700, 1701
2	Sin advocación	105-106	--
9	Navidad	106v-127v	1701, --, 1702
37	Santísimo	128-207	--, 1700, 1701, 1702, 1703, 1704, 1708
4	Navidad	207v-215	1704, --, 1705
5	Santísimo	215-223	1705
4	Navidad	223v-234v	1705, --
4	Santísimo	235-240v	--
2	Navidad	241-245v	1707, 1710

Un análisis detenido de la *Tabla 4.3* pone en evidencia que el orden del libro evoluciona, ya que cambia de criterio a partir del folio 207v (resaltado en negrita en la tabla). Desde el principio hasta ese folio las obras se dividen en tres grandes grupos²¹⁷:

- 20 villancicos a la Virgen, para los años 1699, 1702-1706.
- 31 villancicos de Navidad, para los años 1699, 1700-1703 y 1706.
- 37 villancicos al Santísimo, para los años 1700-1704 y 1708.

A partir del vuelto del folio 207 se alternan villancicos navideños y al Santísimo, entre cuatro y cinco de cada, de los años 1704, 1705, 1707 y 1710.

El estudio de la ubicación de los folios en blanco no ha revelado ninguna pauta coherente en su uso como separadores de años o advocaciones. Arce sólo dejó en blanco los vueltos de algunos folios, aparentemente con el fin de comenzar la obra siguiente en el recto del folio subsecuente.

El hecho de que incluyera folios en blanco para mejorar el aspecto, unido a lo cuidado de la grafía y a la ausencia de un orden cronológico en la obras, indica que el «Ms. 8» era un libro de papel pautado que el compositor utilizó para ir pasando a limpio una serie de obras que ya tenía escritas, tal vez desde hacía varios años. No obstante, hay ejemplos de obras añadidas con posterioridad, aprovechando precisamente esas páginas en blanco, o las mitades inferiores de los folios. Este es el caso del villancico para la Navidad de 1704 en el folio 90, que se encuentra en medio de una serie de siete villancicos navideños todos con fecha de 1700.

²¹⁷ Para percibir el conjunto con más claridad se han excluido de los grupos el dúo de clarines (ff. 31-32v), el villancico a la Cruz (f. 34v), el villancico a San Pedro (ff. 62-64) y los dos villancicos sin advocación (ff. 105-106).

El «Ms. 7», por su parte, presenta una organización interna todavía mucho más compleja y desordenada:

Tabla 4.4. El contenido del manuscrito «Ms. 7»

Cantidad	Advocación	Folios	Años
17	Latín	1-44v	--, 1713 (sólo 1)
3	Navidad	45-48v	1702, --
6	Latín	49-62v	1709, 1704, --
3	Virgen	63-68	1707, 1710, --
1	Stos. Cosme y Damián	65r-v	--
1	Navidad	66	1710
1	Virgen	68v; 69-71	1710
1	Santísimo	71v-72v	--
3	Navidad	73-83	1707, --, 1708
3	Santísimo	83v-86	1708
1	Virgen	86v-88	1710
1	Lamentación, latín	88v-90v; 96v-100v	1710
2	Navidad	91-94v	1712, 1713
1	Virgen	95-96	--
11	Latín	101-129v	--
1	Virgen	130-131	1708
5	Santísimo	131v-138	1709, --
2	Navidad	140-143v	1711, 1713
2	Latín	144-157v	--
1	Navidad	158-165v	1708
1	Sin advocación	158-162	--
1	Miserere	162v-168*	--
2	Navidad	165v-169	1708, 1709
1	Sta. Catalina	169v	1709
3	Navidad	170-175v	1709, --
2	Latín	176-184	--
1	Sin advocación	184v	--
1	Virgen Sagrario	185r-v	--
2	Latín, difuntos	186-187v	--
1	Navidad	188-189v	1710
1	Latín, Reyes	190r-v	1690
2	Santísimo	191-195v	1710
1	Virgen, Asunción	196r-v	1710
4	Navidad	197-202	1705
1	Virgen, Sagrario	202v-204v	1707
4	Santísimo	205-213	1707, --
1	Virgen	214-215	1710
2	Santísimo	215v-219v	--, 1710

La inscripción del lomo y los 63 primeros folios (quitando cuatro con obras en castellano) indican que Arce quería usar este volumen para recopilar las obras en latín. Sin embargo, después empezó a copiar también aquí villancicos en castellano al Santísimo, a la Virgen, a diversos Santos y para la noche de Navidad. Aunque no del todo, las fechas son ligeramente posteriores a las del «Ms. 8». Por lo tanto, tal vez estuviera varios años copiando las obras en castellano en el «Ms. 8» y las obras en latín

en el «Ms. 7», hasta que el primero se terminó y entonces amplió el uso del segundo también para albergar villancicos.

En resumidas cuentas, los manuscritos encuadernados «Ms. 8» y «Ms. 7» son fuentes indispensables a la hora de estudiar las obras que Martínez de Arce compuso desde 1699 hasta 1709. Seguramente fueran comprados juntos por el compositor, con la idea inicial de recoger en el primero las obras en castellano y en el segundo las composiciones en latín. El «Ms. 8» contiene exclusivamente villancicos con obras fechadas entre 1699 y 1707 y el «Ms. 7» contiene obras en latín y villancicos en su mayoría fechados entre 1708 y 1713.

Una vez comprendido dónde están escritas las obras, es necesario pasar a su estudio y análisis que permiten conocer cómo son y cómo fueron escritas. Esto es precisamente lo que se hará en los siguientes epígrafes.

3. Un punto de inflexión notacional

Los cambios en los aspectos notacionales durante esta década fueron sutiles, pero no por ello menos importantes. En este caso se ha partido del estudio de las noventa y nueve obras con fechas comprendidas entre 1699 y 1709. La revisión de las obras en cada uno de los sistemas vuelve a indicar una lógica inherente a cada uno de ellos, en la que se puede apreciar también un cambio respecto a décadas anteriores. Mientras la mayor novedad de las obras en claves altas fue su paulatino descenso, en las claves bajas destaca una mayor variedad de armaduras. Por otro lado, en lo que a las claves mixtas respecta, su uso comenzó a estar ligado no a bajoncillos ni chirimías, como había sucedido hasta entonces, sino al clarín y los violines, cuya mera presencia fue también un síntoma de cambio.

En el *Gráfico 4.2* se puede apreciar una progresiva transformación en el uso de las claves. Poco a poco la columna roja de las claves bajas fue alcanzando en altura a la azul de las *chiavette*, que en décadas anteriores era mucho más elevada. Además, desde 1703 el color verde de las claves mixtas estuvo cada vez más presente.

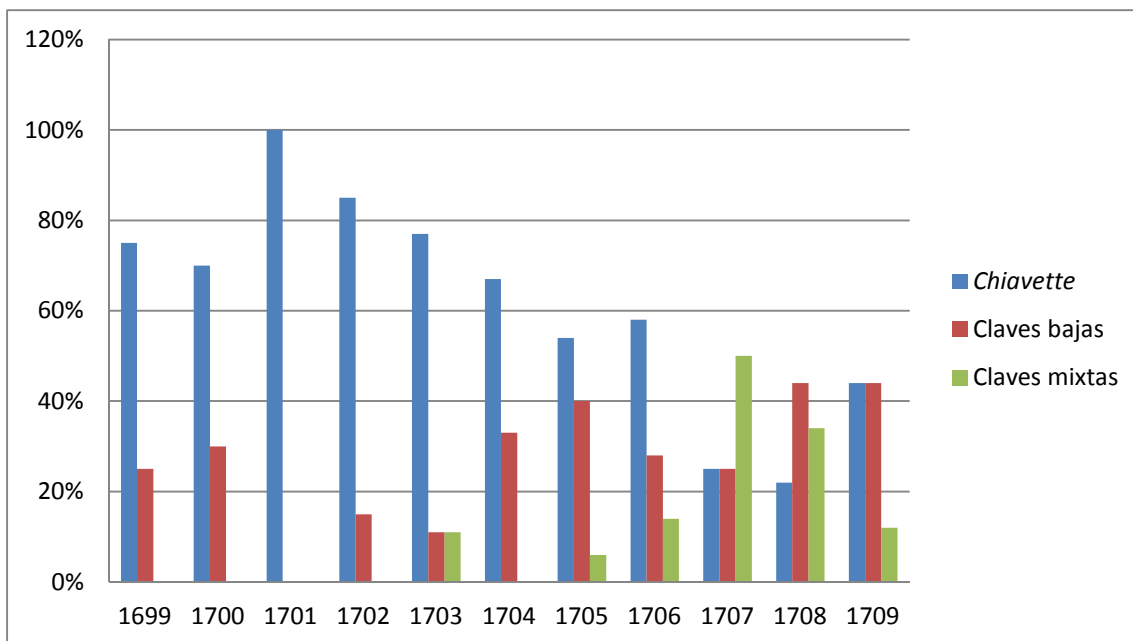


Gráfico 4.2. Las claves entre 1699 y 1709

En las obras con claves bajas se produjo un cambio sustancial, ya que la armadura con un bemol, que había sido el denominador común en capítulos precedentes, siguió siendo muy utilizada, pero aparecieron por vez primera otras opciones. Como se puede ver e en el *Gráfico 4.3*, también hubo en esta época un porcentaje nada desdeñable de villancicos en claves bajas sin alteraciones en la armadura y otro muy pequeño con dos bemoles. El hecho de que en ambos casos la nota *initialis/finalis* fuera siempre, sin excepción, *do*, puede ser leído como síntoma de que Martínez de Arce comenzó a expandir las posibilidades tonales explorando las tonalidades de *Do M* y *do m*. En el caso de las obras con un bemol tan sólo la mitad sugerían estar escritas en *Fa M*, ya que la otra mitad empezaba y terminaba por las notas *sol* (20%) y *sib* (30%).

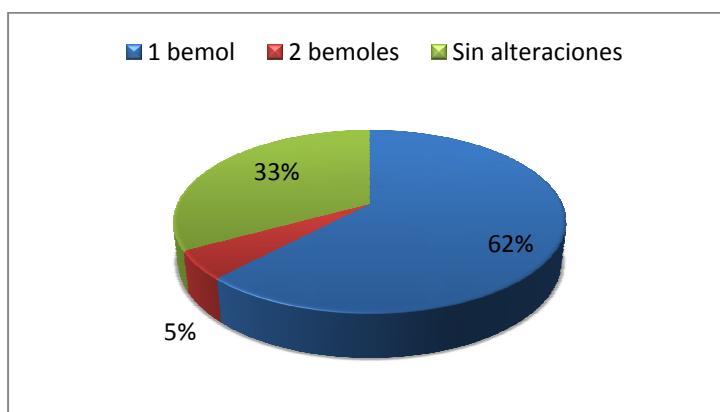


Gráfico 4.3. Armaduras de las obras en claves bajas (1699-1709)

No sucedió lo mismo con las obras en *chiavette*, cuyas armaduras siguieron teniendo bien un bemol, o bien ninguna alteración y todavía gran variedad de notas de comienzo y fin (Gráfico 4.4).

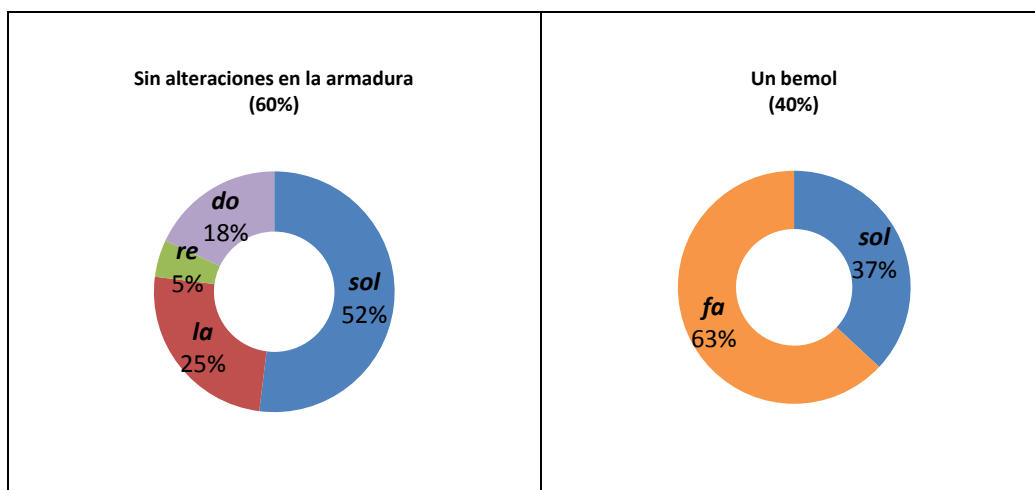


Gráfico 4.4. Notas initialis/finalis de las armaduras en *chiavette* (1699-1709)

Como se puede ver en el gráfico, el porcentaje de obras sin alteraciones presenta un panorama más variado que las que cuentan con un bemol, en las que *fa* como nota *initialis/finalis* estuvo mucho más presente.

El transporte mental que realizaban tanto el compositor como los intérpretes se dejaba traslucir en las obras en claves mixtas, las cuales estaban asociadas a instrumentos más modernos y no eran exactamente iguales que las de la década anterior. En el capítulo precedente los villancicos que empleaban este sistema tenían las voces y el acompañamiento escritas en *chiavette*, mientras el coro de bajoncillos o chirimías (ssb) se encontraba en claves bajas (*do* en primera para los tiples y *fa* en cuarta para el bajo). En las obras con claves mixtas escritas entre 1699 y 1709 las voces y el acompañamiento seguían leyéndose en claves altas, mientras que los nuevos instrumentos (clarín y violines), leían en clave de *sol*, tal vez porque no estaban familiarizados con el antiguo sistema.

En ambos casos, tanto las armaduras como la música de las líneas instrumentales, escritas en claves bajas, sirven para averiguar a qué distancia transportaban los cantantes. En el primer caso, el de los instrumentos tradicionales, el transporte era de quinta justa descendente, mientras que en el segundo caso era de cuarta justa, también descendente.

En el 99% de las obras escritas para violines y clarín mientras las claves altas no presentaban alteraciones en la armadura, los instrumentos contaban con un sostenido.

En el 1% restante las partes en *chiavette* presentaban un bemol y el resto de voces no tenían alteraciones. Imaginando por un momento que Arce pensara ya tonalmente, el transporte sería por lo tanto de cuarta justa descendente: las voces escritas en *Do M* se leen en *Sol M*, y si están en *Fa M* suenan en *Do M* (Ilustración 4.4). Sin embargo, esto es cierto tan sólo en parte, ya que si bien el transporte era siempre de cuarta justa descendente, la tonalidad que sugieren la *initialis/finalis* y las accidentales de algunas obras con un sostenido podía no ser *Sol*, sino *Re M* (Ilustración 4.3).

Ilustración 4.3. Claves mixtas (*Re M*)



Hagan la salva (1708), E-Vc Ms. 7, f. 82

Ilustración 4.4. Claves mixtas (*Do M*)



En campos de nieve (1708) E-Vc Ms. 8, f. 206.

Visto en detalle, el panorama de claves y armaduras del repertorio compuesto durante la segunda década vallisoletana muestra síntomas evidentes de cambios. En primer lugar, las claves bajas no sólo aumentaron, sino que empezaron a presentar mucha mayor variedad en sus armaduras, hecho inédito hasta el momento, ya que en la década anterior todas las obras con estas claves tenían un bemol, si bien su nota *initialis/finalis* podía variar. En segundo lugar, las claves altas disminuyeron en número y en ellas abundó más la armadura sin alteraciones, sobre todo con *sol* como nota de comienzo y fin. Por último, las claves mixtas pasaron a estar ligadas a nuevos instrumentos como el clarín y los violines, que requerían un transporte de cuarta justa descendente. La armadura casi exclusiva de este tipo de claves fue de un sostenido, pero la música a continuación apunta también hacia la exploración del tono de *Re M*, ausente todavía en su estadio final de dos sostenidos.

4. Obras con instrumentos tradicionales

El número de obras fechadas entre 1699 y 1709 en las que aparecen instrumentos tradicionales, representa el 8% del total conservado, dentro del cual un 4% son villancicos para la noche de Navidad y el otro 4% están dedicados al Santísimo Sacramento. Todas están escritas en *chiavette*, con la única excepción del villancico portugués titulado *Hola, qué y hola*, de 1700, escrito en claves bajas.

Desde el punto de vista musical, la pregunta que surge al analizar las combinaciones tímbricas de este repertorio es si el compositor había empezado ya a utilizar lenguajes diferentes para las voces y los instrumentos, o si bien escribía para estos últimos líneas similares a las vocales, de las que se diferenciaban tan sólo en el timbre. Sólo el análisis puede proporcionar los datos necesarios para responder a esta pregunta.

En primer lugar se han separado dos villancicos que destacan por su elevado número de voces, ya que están escritos para cuatro coros: dos vocales (SSAT, SATB), un tercero para bajoncillos o chirimías, y el cuarto de «clarines para el órgano». En este caso, el elemento organizador es el texto, cuya relación con la música condiciona el lenguaje musical empleado por las voces. En segundo lugar están los villancicos con coro de bajoncillos acompañando a un número variable de voces (que van de una hasta seis, divididas en uno o dos coros). El enfoque analítico varía respecto al anterior, ya que se centra más específicamente en la comparación de las líneas instrumentales y las vocales.

4.1. Dos villancicos con chirimías y «clarines para el órgano»

El villancico al Santísimo *Toquen a fuego* (1700) y el de Calenda *Despierta al alba clarín* (1701) tienen una plantilla muy similar, ya que tres de sus cuatro coros son iguales: dos para voces (SSAT, SATB) y otro de «clarines para el órgano». Difieren tan sólo en el último coro, que es de chirimías en 1700 y de bajoncillos en 1701.

Sin embargo, la disposición en la partitura de los coros y el acompañamiento en el estribillo es diferente.

Ilustración 4.5. Cuadro comparativo de distribución de voces en la partitura

Coro	<i>Toquen a fuego</i>	<i>Despierta al alba clarín</i>
1º Chº	SSAT	SSAT Acompañamiento
2º Chº	SATB	Clarines órgano (ssb)
3º Chº	Chirimías (ssb)	Bajoncillos (ssb)
4º Chº	Clarines órgano (ssb) Acompañamiento	SATB

La distribución de los coros en la partitura está ligada a la estructura musical de cada villancico, que difiere considerablemente en función del texto. La diferencia más llamativa entre ambas obras es la verticalidad de *Toquen a fuego* (Ilustración 4.6- A) y el diálogo entre coros de *Despierta al alba clarín* (Ilustración 4.6- B).

Ilustración 4.6. Distribución de música en la partitura

A. Verticalidad

VOCES

1º Chº

2º Chº

3º Chº

4º Chº

INSTRUMENTOS

Ac.

Toquen a fuego, E-Vc Ms. 8 f. 165.

B. Diálogo entre coros

Despierta al alba clarín, E-Vc Ms. 8 f. 103.

En lo que a los textos se refiere, *Toquen a fuego* es mucho más sencillo. Consta de dos estrofas con versos de seguidilla, en los que abundan las interjecciones.

Ilustración 4.7. Relación música-texto (Toquen a fuego)

Toquen a fuego porque cuanto registro es todo incendios.	Solo de 1ºChº A
Repetición de la misma estrofa	Bloques dialogados , verticales
¡Ay! que me abraso. ¡Fuego! ¡Ay que me quemo. ¡Fuego!	Bloques dialogados, verticales
Favor, piedad, socorro cielos que me quitan las llamas vida y aliento.	Bloques dialogados, verticales

Las melodías de las voces son muy sencillas y en ellas destacan las bajadas por saltos de tercera, así como los saltos de cuarta justa ascendente y descendente, que emulan los toques de alarma a los que hace alusión el texto. El violón aparece tan sólo en el principio, que se muestra en la *Ilustración 4.8*, donde se puede ver que dialoga con el solo introductorio de contralto:

Ilustración 4.8. Diálogo violón-contralto

Toquen a fuego, E-Vc Ms. 8 f. 163.

Este ejemplo ilustra también la configuración rítmica vocal de todo el villancico. La figura más usada es la mínima y hay también fórmulas rítmicas recurrentes, propias del compás ternario, como semibreve-mínima o su inversión mínima-semibreve ennegrecida. La sucesión de semibreves ennegrecidas se da más en el acompañamiento, aunque también se puede encontrar en los bloques homofónicos que acompañan a palabras bisílabas como «toquen».

Cabe destacar la existencia de pasajes puramente instrumentales, protagonizados por los coros tercero y cuarto (*Ilustración 4.9*). Su música difiere de la vocal en varios aspectos. Desde el punto de vista melódico hay una mayor presencia de las notas repetidas. Rítmicamente son pasajes más ligeros, casi sin ennegrecimientos, con abundantes pares de mínimas con puntillo-semimínimas y series de hasta seis semimínimas seguidas.

Ilustración 4.9. Pasaje instrumental



Toquen a fuego, E-Vc Ms. 8 f. 165v.

El análisis de la parte de acompañamiento en la *Ilustración 4.10* permite observar distintos lenguajes empleados por éste.

Ilustración 4.10. Fragmentos de acompañamiento

1. Pedal para el toque a fuego	2. Pasaje melódico
3. Pasaje instrumental	

Cuando acompaña a la voz sola y al violón haciendo el toque a fuego es un pedal sobre la *initialis* con ritmo de semibreve seguida de mínima (1). Después, tiene una melodía más variada, por grados conjuntos, con ritmos puntillados. (2) Cuando está junto al coro de instrumentos los ritmos vuelven a reducirse a semibreves (esta vez

también ennegrecidas) y mínimas. Melódicamente destaca un perfil más quebrado, producido por los saltos de cuarta y quinta justa entre la *initialis* y el grado quinto (3).

Por su parte el estribillo de *Despierta al alba clarín* destaca por una mayor complejidad, que comienza con el texto, mucho más largo y elaborado. Su puesta en música sigue un proceso aditivo. La mejor manera de ilustrarlo es mostrar el texto completo, junto con la plantilla de cada estrofa:

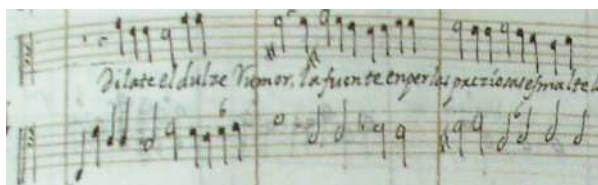
Ilustración 4.11. Relación música-texto (*Despierta al alba, clarín*)

1. Despierta al alba clarín mira que las flores bellas brillan nevadas estrellas de Belén en el confín. Despierta al alba clarín.	S1 (1º Chº) Clarines	5. Ya transparente su albor la aurora a quien hacen salva uno y otro serafín. Despierta al alba clarín.	1º Chº Clarines
2. Avisa tú rui señor con reverente armonía la hermosa Madre del día que despliegue su candor. Avisa tú rui señor.	A (1º Chº) Bajoncillos	6. Ya de su real camarín infante el sol en su Oriente viste el orbe de esplendor. Avisa tú rui señor.	1º Chº Bajoncillos
3. Dilate el dulce rumor la fuente en perlas preciosas esmalte las frescas rosas de su encendido carmín. Despierta al alba clarín.	T (1º Chº) Clarines	7. Avisa tú rui señor, despierta al alba clarín.	1º y 2º Chº Bajoncillos Clarines
4. Claro lucero oriental sus purezas desabroche y fugitiva la noche se esconda en su mismo horror. Avisa tú rui señor.	S2 (1º Chº) Bajoncillos	8. Que arrebuja en su [manto se anega en mares de llanto la noche que apenas dura a vista de la hermosura de la gloria y paz que envía al mundo la alta alegría que a las tristezas da fin. Despierta al alba clarín.	1º y 2º Chº
		9. Despierta al alba clarín, avisa tú rui señor.	1º y 2º Chº Clarines Bajoncillos

Atendiendo a la relación entre texto y plantilla, este estribillo se puede dividir en tres secciones desiguales, con colores distintos en la *Ilustración 4.11*. Las cuatro estrofas a solo constituyen la primera sección. La segunda está formada por las dos estrofas siguientes para el primer coro. Por último, hay una tercera sección con la plantilla al completo que abarca en realidad una estrofa más larga que el resto enmarcada por la interjección recurrente al clarín y al rui señor.

Las melodías a solo de la primera sección son todas diferentes. Sencillas en su construcción, tienen saltos de cuarta y de tercera, pero lo que más abunda son los grados conjuntos. Cada frase musical se corresponde con un verso y están separadas por silencios. Aunque el compás es binario (C), las figuras más frecuentes son mínimas y semimínimas.

Ilustración 4.12. Melodía a solo de la primera sección



Despierta al alba clarín, E-Vc Ms. 8 f. 100.

Algo notable es el empleo del trino (tres puntos que forman un triángulo) sobre la última nota de los versos que mencionan el clarín, al que la voz imita y da paso.

Ilustración 4.13. Trino sobre la última nota



Despierta al alba clarín, E-Vc Ms. 8 f. 99.

El estilo de la segunda sección es contrapuntístico en su primera estrofa y homofónico-homorrítmico en la segunda (*Ilustración 4.14*).

Ilustración 4.14. Estilos de la segunda sección

ESTILO CONTRAPUNTÍSTICO (Estrofa 5ª)	ESTILO HOMOFÓNICO (Estrofa 6ª)
<p>A photograph of a handwritten musical score for five staves. Each staff has its own distinct melody, creating a contrapuntistic texture. The notation includes various note values and rests.</p>	<p>A photograph of a handwritten musical score for five staves. All staves move in the same rhythm, creating a homophonic texture. The notation is more uniform across the staves.</p>
<i>Despierta al alba clarín, E-Vc Ms. 8 f. 101v.</i>	<i>E-Vc, Ms. 8 f. 102.</i>

Este último estilo es el que prevalece en la tercera sección, pero con matices. Cuando son los dos versos del *ritornello* «ruiseñor/ clarín», la homofonía se da dentro de cada coro, para dialogar con el resto. Sin embargo, la octava estrofa es sólo para las voces y su verticalidad está acentuada por la abundancia de notas repetidas y un bajo muy poco variado que se limita casi exclusivamente a las notas *do* y *fa*.

Ilustración 4.15. Verticalidad en la tercera sección



Despierta al alba clarín, E-Vc Ms. 8 f. 103v.

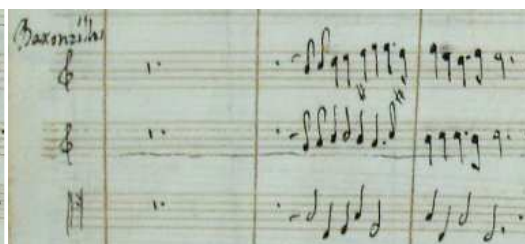
Dentro de cada sección, las estrofas están separadas por ocho compases instrumentales, cuyo timbre tiene relación con el texto, ya que el verso referido al clarín está seguido por los clarines para el órgano, mientras que las estrofas que cierran con el ruiseñor son respondidas por los bajoncillos. Como se puede ver en la *Ilustración 4.16*, las características musicales de estas intervenciones son muy similares.

Ilustración 4.16. Pasajes instrumentales

Clarines para el órgano



Bajoncillos



Despierta al alba clarín, E-Vc Ms. 8 f. 102.

El ritmo en la línea de bajoncillos es algo más ligero, con más corcheas y también semimínimas con punto de prolongación seguidas de corcheas. Aunque pueden tener pasajes imitativos, lo más normal es que discurren por movimientos paralelos a distancia de tercera, mientras en el bajo abundan figuras de más duración y saltos de cuarta y quinta justas.

El análisis comparativo de los dos villancicos con varios coros instrumentales demuestra que es el texto, y no los instrumentos, el que determina la complejidad de la obra. Si bien el lenguaje utilizado en ambos es muy parecido, su estructura difiere de manera notable. En lo que al lenguaje de los instrumentos respecta, hay atisbos de independencia melódico/rítmica por parte de las chirimías y los bajoncillos, sobre todo cuando no intervienen a la vez que los coros vocales, con los que continúan compartiendo un lenguaje muy similar.

4.2. Bajoncillos y varias voces

Los bajoncillos acompañaban a obras con un menor número de voces, circunscritas probablemente a un repertorio más camerístico propio quizá de siestas y celebraciones «menores». En la primera década del XVIII se conservan siete villancicos con bajoncillos, tres para la noche de Navidad y cuatro al Santísimo. Todos ellos están en *chiavette*, salvo *Hola, qué y hola* (1700) que se encuentra en claves bajas. Tan sólo dos están escritos para más de una voz: *Respondan, pregunten* (1703), para seis voces y *Mi Niño, mi Dios* (1705) a dúo. Todas estas obras constan de estribillo y coplas y emplean el compás ternario C3/2. Las únicas excepciones son *Yo soy una gitanilla* (1705), sobre una tonada, que tiene introducción y *Yo no sé qué me tengo* (1709) cuyas coplas están en binario C.

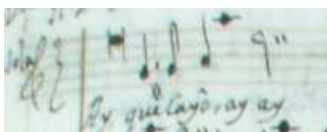
Igual que sucedía en el epígrafe anterior, la información más importante para comprender cómo están escritos estos villancicos se encuentra en el estribillo, de cuyo análisis proceden las conclusiones que se presentan a continuación.

Tanto en las obras a solo como a dúo, el coro de bajoncillos podría confundirse con uno vocal, ya que guarda bastante semejanza con las obras vocales en las que un solista es respondido y comentado por el resto de coros. Así, mientras la voz hace frases breves separadas por silencios que coinciden con los versos, los bajoncillos acompañan y puntúan cada intervención unas veces en estilo imitativo —que no llega a ser contrapunto estricto— y otras en un estilo más vertical y homofónico de duración

variable. Cabe destacar que el bajón está más relacionado con los tiples de su coro que con el acompañamiento, con el que coincide tan sólo en ocasiones.

Las melodías tanto de la voz como de los instrumentos se mueven sobre todo por grados conjuntos, mientras que en el acompañamiento abundan los saltos de cuarta y quinta justas, tanto ascendentes como descendentes. Una excepción notable a esta regla está en el principio de *Ay, que cayó* (1701), cuya melodía inicial comienza con un salto de sexta menor descendente para ilustrar la caída a la que alude el texto:

Ilustración 4.17. Expressio Verborum

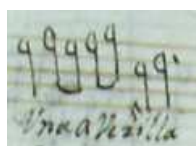


Ay, que cayó, E-Vc Ms. 8 f. 113.

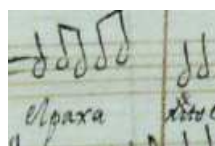
Además, a esta caída se sucede un salto de octava justa ascendente, que tal vez simbolice una recuperación. Ambos intervalos son un motivo recurrente que va sonando en todas las voces (incluido el acompañamiento) a lo largo de toda la obra.

Otro rasgo que acentúa la similitud de los bajoncillos y las voces humanas es la figuración, ya que ambos utilizan con asiduidad la mínima y realizan numerosos juegos de hemiolias con semibreves e incluso breves ennegrecidas. También hay ritmos dactílicos y algunos grupos de semimínimas, que sirven para pasajes melismáticos. Estos, suelen ser con intención expresiva, como se puede ver de nuevo en *Ay, que cayó*, donde palabras como «avecilla», «pajarito» o «aire» van acompañadas por esa figuración para acentuar la sensación de ligereza:

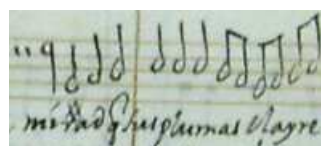
Ilustración 4.18. Expressio Verborum



Avecilla



Pajarito



Aire

Ay, que cayó, E-Vc Ms. 8 f. 113.

Todas estas características musicales se pueden aplicar al villancico al Santísimo *Respondan, pregunten* (1703), escrito para seis voces (AT, SATB) y coro de bajoncillos. Lo único destacable es la presencia continua del coro de bajoncillos, que contrasta con la alternancia del dúo y el otro coro vocal, que dialogan constantemente, coincidiendo tan sólo en el final.

Este breve repaso de las obras con instrumentos tradicionales muestra que los instrumentos todavía no hablan un lenguaje propio, claramente diferenciado del vocal. Como ya se ha visto en el epígrafe anterior, estos formaban un coro que solía ser de tres voces, dos tiples y un bajo, que podía emplear un lenguaje contrapuntístico u homofónico, ya que funcionaban como voces, aunque con mayor ligereza rítmica. Sus intervenciones servían para puntuar, comentar y completar los pasajes corales. La línea melódica de las voces superiores era muy sencilla y normalmente se movía por grados conjuntos. El bajo coincidía en ocasiones con el acompañamiento, pero también tenía pasajes de relevancia en los que funcionaba como una voz más.

5. Nuevos instrumentos en las obras de principios de siglo

La otra mitad del material que permite responder a la pregunta planteada sobre el lenguaje de las partes instrumentales es el repertorio que incluye nuevos instrumentos en su plantilla. En esta década se conserva un villancico que cuenta con una parte de flauta, así como varios ejemplos de obras con clarín y con violines. El objetivo del análisis es determinar si la música escrita para estos instrumentos mantiene los mismos rasgos que la interpretada por bajoncillos y chirimías, así como establecer las similitudes y diferencias que guardaron sus líneas con las vocales.

5.1. Flauta

Del corralón de la villa (1700) es la única obra de toda la conservada, que tiene una flauta sola en la plantilla²¹⁸. A esta composición hay que sumar otras dos. La primera es una *Lamentación de Miércoles Santo*, sin año, cuya partitura muestra un primer coro «de flautas», las cuales en las partichelas son interpretadas por bajoncillos. La segunda es un villancico para Navidad de 1698 titulado *Para arrullar al amor*, donde el segundo coro también es «de flautas»²¹⁹.

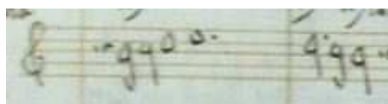
Nada mencionan acerca de este instrumento las actas ni fábrica. Su escasa presencia en el repertorio conservado lleva a preguntarse si realmente se trataba de flautas, o si por el contrario eran bajoncillos, como apuntan las partichelas de la lamentación, o «flautas para el órgano». La parte de flauta del villancico de 1700 muestra un lenguaje sencillo y tradicional.

²¹⁸ E-Vc Ms. 8, ff. 86-87v.

²¹⁹ E-Vc 70/161 y 18/24; E-Vc 70/202.

La melodía con la que abre a solo el estribillo es muy poco variada, ya que consiste en la reiteración de una breve frase musical en arco, que se mueve por grados conjuntos. Luego va desarrollando este motivo a lo largo del villancico, con variaciones de altura, o algunos añadidos poco significativos.

Ilustración 4.19. Motivo básico de la flauta



E-Vc Ms. 8, f. 86v

En realidad, la presencia de la flauta puede ser considerada como un accesorio que apoya el sentido del texto. Éste tiene carácter popular y hace constantes referencias a los sonidos relacionados con las celebraciones:

¡Ay, cómo suenan!
¡Ay, cómo brillan!
Que se hacen astillas
el tamborillo
con las sonajillas.

Que suena la gaita
al son sonetillo,
despierta Gilote,
se bulle Pascual.

Por lo tanto, la parte de flauta era más bien un elemento de color que servía para acercar la obra al oyente, haciéndola más presente y real, pero no tiene especial relevancia como síntoma de cambio en el timbre y lenguaje de las líneas instrumentales.

5.2. Clarín

Los ejemplos más tempranos de obras con clarín datan de la década anterior. Ya en 1697 había un villancico a la Asunción con un «coro de clarines», que seguramente fueran para el órgano²²⁰. Los villancicos de Calenda para los dos años siguientes tenían también parte de clarín especificada claramente²²¹. Sin embargo, estas obras estaban todavía dentro del sistema de *chiavette*, hecho que indica que todavía se trataba de experimentos tempranos. En el *Gráfico 4.5* se puede ver cómo el panorama cambió de

²²⁰ *Ah del cielo*, E-Vc 70/108 y 63/17.

²²¹ *Todos los cuatro elementos* (1698), E-Vc 70/215 ff. 1-8 y 55/39. *A la palestra florida* (1699), E-Vc Ms. 8 ff. 56-59 y 54/78.

forma paulatina en la década siguiente, a lo largo de la cual el clarín fue cobrando cada vez mayor protagonismo.

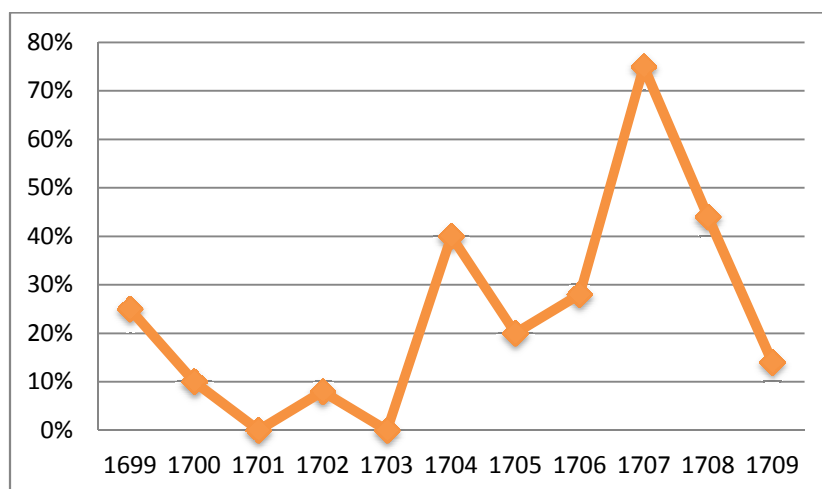


Gráfico 4.5. Porcentaje de obras con clarín (1699-1709)

Los datos recopilados muestran que el uso de este nuevo instrumento estaba relacionado con la advocación de los villancicos. Apareció de manera continua en los villancicos al Santísimo y a la Virgen. También fue un elemento constante en las obras para la Calenda, ya que a partir de 1699 todos ellos contaban con un clarín en la plantilla (salvo 1701). No sucedió lo mismo con el resto de obras escritas para la noche de Navidad, en las que rara vez aparecía este instrumento, cuya presencia era todavía más excepcional en las obras para Reyes. Las dos únicas composiciones para este día que lo utilizaron datan de 1707 y 1708. Ambas tienen en común ser para un dúo vocal con clarín, plantilla que contrasta con el resto del conjunto, donde el número de voces solía ser como mínimo siete, llegando a un máximo de diez.

Un rasgo llamativo del repertorio con clarín de esta década es el abandono casi absoluto del sistema de claves altas. Con la única excepción de un villancico de 1707, a partir de 1705 todos los villancicos con este instrumento estaban escritos en claves bajas o mixtas. Teniendo en cuenta que Antonio Fernández Villa de Rey comenzó a formar parte de la capilla el 6 de noviembre de 1705, es posible suponer que este músico procedente de Madrid fuera el responsable del cambio²²².

A diferencia de los bajoncillos y las chirimías, el clarín sólo aparecía en el estribillo y estaba ausente en otras secciones como la introducción o las coplas. Según

²²² *Recíbese a un clarín*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 40v. (06-11-1705).

se desprende de los textos, la sonoridad de este instrumento tenía una relación simbólica con el triunfo y la batalla.

El clarín es un predecesor de la actual trompeta, que en el siglo XVIII carecía de pistones. Esta limitación organológica hacía que el rango de notas que podía emitir fuera muy limitado, ya que se reducía a los armónicos 4 a 16 de la serie de *Do M* (Ilustración 4. 20).

Ilustración 4. 20. Rango de notas que puede emitir un clarín en *Do M*



El clarín en *Do* era el más habitual, pero también podía estar afinado en *Re*. En cualquiera de los casos, los límites podían ser franqueados en cierta medida por el intérprete. Cuando aparecía una nota ajena a la serie armónica, los trompetistas curvaban con los labios el sonido inmediatamente superior a la nota deseada dentro de la serie armónica y así forzaba la obtención de dicha nota, aunque el sonido que conseguían carecía de la calidad y precisión de una nota real. Este procedimiento estaba reservado para momentos muy concretos: pasajes no muy rápidos para que el trompetista con su pericia tuviera margen para realizarlo²²³.

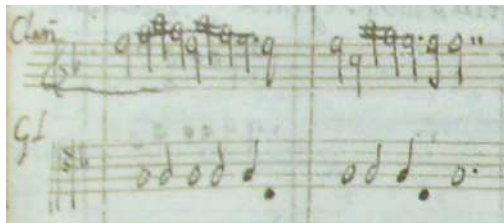
Un análisis de las líneas de clarín muestra cómo limitaciones organológicas del instrumento influían directamente en la música que interpretaba. De hecho, en este primer estadio de su utilización, las intervenciones del clarín pueden ser reducidas a tres motivos fundamentales, que el compositor combinaba de diversas maneras.

²²³ Para más información sobre el clarín véase: TARR, E.H.: *The art of the baroque trumpet playing*, Mainz, Schott Music Corporation, 1999; CASSONE, G.: *La tromba*, Varese, Zecchini, 2002; FANTINI, G.: *Modo per imparare a suonare di tromba*, Frankfurt, 1638 (1ª ed.), facsímil en Brass Press, 1975. Agradezco sus aclaraciones a Vicente MARTÍNEZ ANDRÉS, cuyo TFM no publicado ha sido de gran ayuda: *El repertorio para clarín en la obra religiosa de José de Torres y José de Nebra entre 1724-1757*, Madrid, Universidad Autónoma, Germán LABRADOR (dir.), 2013.

1. Motivo básico

Es el más utilizado y sirve para hacer avanzar la música:

Ilustración 4.21. Motivo básico



Al imperio de los vicios (1700), E-Vc Ms. 8 f. 96.

Como muestra la *Ilustración 4.21*, el motivo del clarín está basado en el arpeggio sobre la *intialis*, que termina con un descenso por grados conjuntos hasta volver a la *intialis*. El bajo en estos casos se limita a un pedal sobre la *intialis* con figuración diversa, que hace un salto de cuarta descendente en el pasaje de grados conjuntos. Desde el punto de vista rítmico suelen ser todo mínimas, salvo la bajada, que se adorna con un ritmo dactílico. Hay múltiples variaciones de este motivo, generadas con cambios de duración, altura, orden de las notas, figuración, etc., sobre todo en la parte del cierre. Sin embargo la esencia triádica arpegiada permanece intacta. En el ejemplo se puede ver cómo está escrito dos veces seguidas, la primera más extenso y la segunda una versión reducida.

2. Motivo entrecortado

Este segundo motivo también es muy común y está formado por la sucesión de pequeños fragmentos de dos mínimas separadas por silencios, con saltos descendentes de cuarta justa y tercera menor. Son equiparables a las interjecciones bisílabas o trisílabas que suele hacer el segundo coro vocal. De hecho, se emplea en este tipo de fragmentos. Por ejemplo, con la palabra «alarma»:

Ilustración 4.22. Motivo entrecortado



Al imperio de los vicios (1700), E-Vc Ms. 8 f. 96.

En estos pasajes el acompañamiento es más variado, con saltos de tercera y de cuarta y quinta, así como figuración variada.

3. Motivo de «batalla»

Normalmente se hace sobre la *initialis*. Puede tener saltos de octava para repetir la misma nota en diversos registros. También cabe la posibilidad de que presente figuras más ligeras, como las semimínimas. Suele estar relacionado con la guerra, mencionada directamente en el texto del ejemplo, en el que se puede ver cómo el clarín va muy unido al segundo coro.

Ilustración 4.23. Motivo de «batalla»



Al imperio de los vicios (1700), E-Vc Ms. 8 f. 96.

El acompañamiento en este caso destaca por usar figuras más largas de semibreves, como para sostener y subrayar el motivo fundamental.

La mera existencia de estos motivos es síntoma de cambio, ya que pone de manifiesto que esta voz seguía sus propias reglas y tenía unas melodías adaptadas al instrumento que las interpretaba. Sin embargo, las melodías del clarín se complicaban cuando interactuaba con otros instrumentos.

5.3. Violines

No será hasta la década siguiente cuando los violines aparecieron de manera continuada en las obras en castellano. Por esta razón, los villancicos para la Calenda de 1703 y 1709 con clarín y violines en la plantilla tienen importancia por ser los ejemplos más tempranos. Mientras en *Volantes clarines* (1703) hay un tercer coro de clarín con bajo no especificado y un cuarto con dos violines y otro bajo también sin especificar, en

Velero el sol (1709) el segundo coro está formado por un clarín, dos violines y una parte de órgano.

Volantes clarines tiene dos secciones, la primera en compás ternario C3/2 y la segunda en binario C. En él, el clarín no utiliza los motivos arriba mencionados, sino que hace melodías más elaboradas, que se mueven también por grados conjuntos y guardan relación con motivos melódicos que aparecen en los coros vocales, a los que añade adornos como los trinos. El bajo que lo acompaña es muy similar, aunque no igual, al acompañamiento general. Esto no sucede en el coro de violines, donde el bajo funciona como una voz más. En este coro hay pasajes de contrapunto imitativo, muy parecidos a los vocales, que alternan con otros más homofónicos.

Ilustración 4.24. Contrapunto imitativo con coro de clarín y violines



Volantes clarines, E-Vc Ms. 8 f. 48v.

Como se puede ver en la *Ilustración 4.24* cuando suenan juntos los violines y el clarín estos últimos parecen acompañar al primero con pasajes verticales. No se aprecian diferencias notables entre la figuración de los instrumentos y de las voces, cuyo lenguaje es muy similar.

En el villancico *Velero el sol* (*Ilustración 4.25*) se puede observar una escritura mucho más vertical, en la que prima la armonía por encima de la melodía horizontal. La música del coro de instrumentos parece estar ya escrita desde abajo hacia arriba, ya que son sucesiones de acordes contruidos partiendo de la fundamental que hace el órgano. El clarín tiene la voz extrema, que resulta poco variada debido a que en ella se reiteran los intervalos de segunda menor. Por otro lado, los violines hacen las voces intermedias, a distancia de tercera, con abundantes notas repetidas.

Ilustración 4.25. Escritura vertical para clarín y violines



Velero el sol, E-Vc Ms. 7 f. 170v.

La falta de variedad melódica se ve compensada por ritmos puntillados y ligeros, posibles en el compás en que está escrita la obra. Además, hay también matices de intensidad, como «eco». Sin embargo, todo lo dicho es aplicable también a los coros vocales, cuyo lenguaje también cambió a lo largo de la década.

6. Sólo voces

El porcentaje de obras exclusivamente vocales con fechas comprendidas entre 1699 y 1709 representa un 56% del total conservado. Además, la proporción de obras con este tipo de plantilla fue disminuyendo con el paso de los años (*Gráfico 4.6*). Desde el punto de vista formal, todo son villancicos, de los cuales cuentan con introducción tan sólo los que presentan una escena con personajes, tanto navideña, como más alegórica relacionada con el Santísimo.

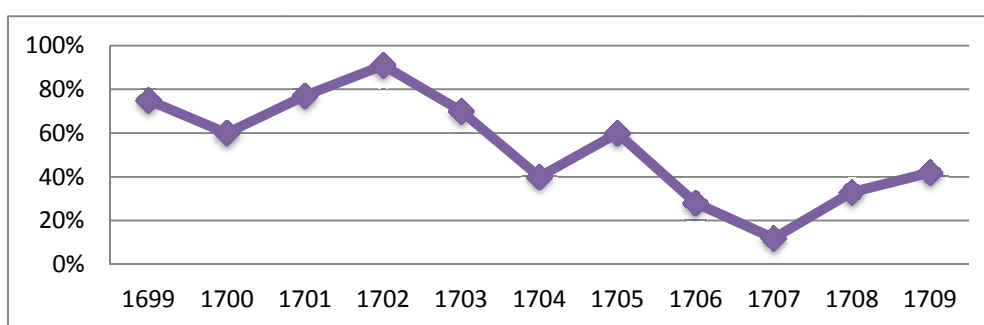


Gráfico 4.6. Porcentaje de obras vocales (1699-1709)

El gráfico muestra cómo el año en que este tipo de obras empezó verdaderamente a disminuir es 1706. Esto coincide con la admisión de Antonio Fernández Villa de Rey como músico clarín en noviembre de 1705²²⁴.

²²⁴ *Recíbese a un clarín*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 40v. (06-11-1705).

En lo que a plantilla respecta, en el *Gráfico 4.7* se puede ver cómo la gran mayoría de obras de esta década están escritas a ocho voces divididas en dos coros. Los villancicos a ocho voces siguieron siendo los más abundantes y si bien mantienen las características generales de la década anterior, se pueden observar ciertas diferencias. El primer coro continúa teniendo mayor protagonismo, con apariciones más largas y melodías sencillas pero más elaboradas que las del segundo. Sin embargo, éste aparece cada vez más a menudo con el primero. El estilo imitativo continúa presente en ambos coros, pero los pasajes homofónicos verticales aumentan, tanto en los diálogos entre coros como en las intervenciones conjuntas.



Gráfico 4.7. Plantillas de obras vocales (1699-1709)

El resto de combinaciones se presentan con mucha menos frecuencia. La más común se da en los villancicos navideños que a la base de ocho voces añaden uno o dos solistas, relacionados con personajes. Todos ellos cuentan con una breve introducción que describe la escena. En estos casos, la carga narrativa se desarrolla en los solos, mientras que los coros responden, comentan, o simplemente celebran lo dicho de forma conjunta con pasajes que pueden usar tanto las entradas escalonadas como el estilo imitativo. Este tipo de villancicos se estructura en función de ese diálogo solo/coros y en muchos casos el violón aparece escrito separado del arpa, de la cual se independiza para pasar a dialogar con la voz sola.

Los villancicos a cuatro voces con un coro de tres solistas, tienen una dinámica similar al grupo anterior, pero en este caso el solista sería el primer coro al completo.

Tres de los cuatro conservados están dedicados al Santísimo, mientras que el restante es para la noche de Navidad. Lo mismo sucede con el único villancico a cinco, para la Concepción, *Hola, digo, señores, cuidado*, que es equiparable a una obra con solista sin segundo coro. Es decir, que igual que los villancicos a ocho con solista, está estructurado en base a una alternancia solo/coro, con la diferencia de que el segundo está formado por cuatro voces en vez de por ocho. Otra característica que comparte es el hecho de tener una parte de violón que dialoga con la voz durante los solos.

No sucede lo mismo con los dos villancicos a cuatro, en los que un solo coro, con las tesituras del primero, son los absolutos protagonistas. Ambos coinciden en su corta duración y emplean tanto el estilo imitativo como el homofónico.

Por último, el dúo a Santa Catalina, también muy breve destaca por una mayor ligereza y libertad en las voces, que hacen un dúo con juegos imitativos de melodías en las que abundan los pasajes con seis semimínimas seguidas con los que dibuja diferentes melismas.

Por lo tanto, lo más llamativo del repertorio exclusivamente vocal no es su forma, ni su lenguaje musical, que permanecen bastante fieles a la tradición, sino más bien su paulatino descenso y la abrumadora mayoría de obras escritas para ocho voces divididas en dos coros.

En este capítulo se puede ver que la segunda década que pasó Martínez de Arce al servicio de la catedral de Valladolid estuvo marcada por los acontecimientos políticos del momento, que repercutieron indirectamente en la música. En ella se empiezan a observar los primeros cambios importantes. Los más evidentes están relacionados con la plantilla, y su causa, aunque indirecta, está unida a la vida política. Es éste un muy buen ejemplo de cómo el estudio conjunto de todas las fuentes disponibles, tanto musicales como extramusicales, puede dar como resultado una comprensión más profunda de la música.

Las pistas sobre su vida que dejan traslucir las actas durante la primera década del siglo XVIII se caracteriza por su estabilidad. Lo mismo sucede con su hermano Tomás, cuya ausencia en las actas denota que durante estos años trabajó sin incidentes. En lo que a su vida privada respecta, en este capítulo han salido a la luz otros documentos inéditos que permiten conocer un poco más acerca de la familia política del músico.

Por otro lado, la plantilla de la capilla de música experimentó pocos cambios de personal. Por esta razón resulta tanto más llamativo el despido del corneta Eugenio Rodríguez, quien tuvo problemas con la justicia debido a sus opiniones políticas. La decisión del Cabildo respecto a quién sería su sustituto pone de manifiesto un cambio de mentalidad, ya que en vez de buscar otro corneta, aprovechó para contratar como ministril a Antonio Fernández Villa de Rey, intérprete de clarín. Por primera vez también, se han puesto a disposición del lector documentos que demuestran la vinculación de este músico a la familia Martínez de Arce, hecho anecdótico, no por ello menos interesante.

Otro síntoma de la estabilidad que alcanzó el compositor en esta década son los soportes que utilizó para escribir sus obras. Por vez primera empleó libros encuadernados de papel pautado para recoger sus composiciones, que actualmente se encuentran en el archivo bajo las signaturas Ms. 7 y Ms. 8. Las características externas de estas dos fuentes apuntan a que ambos libros fueron hechos por un mismo artesano. Sin embargo, el orden de las obras en los manuscritos no sigue un orden cronológico estricto que permita utilizar la ubicación en las fuentes como instrumento para datar de forma precisa piezas sin fecha.

En lo que a la notación respecta, en la segunda mitad de la década se puede observar un incremento de las obras escritas en claves mixtas y bajas, la gran mayoría con clarín en la plantilla. Esto lleva a pensar que tal vez Antonio Fernández tuvo algo

que ver con el cambio. Por otro lado, las armaduras más comunes tenían como mucho un bemol y aunque muchas obras apuntan ya a un sistema tonal, estaba todavía muy cercano al modal, que otorga a casi todas las obras un carácter todavía ambivalente. Los compases tampoco experimentaron cambios notables, ya que el compás ternario C3/2 continuó siendo el más utilizado, mientras que el binario C se reservaba como elemento de contraste para las introducciones y algunas coplas, así como para obras de temática bélica y triunfal, como los villancicos de Calenda. Desde el punto de vista formal, el panorama fue todavía más uniforme. Los villancicos con personajes solían contar con introducción, mientras que la gran mayoría constaban tan sólo de estribillo y coplas, que solían tener respuestas.

El cambio más notable en esta década se produjo en la plantilla. Aunque la gran mayoría de villancicos estaban escritos para ocho voces, el empleo de instrumentos fue también algo común. En las obras vocales es notable la paulatina fusión de los dos coros, aunque el primero no abandonó del todo su supremacía. Sobre todo en los villancicos navideños continuaba la tradición de los villancicos con personajes interpretados por voces solas, que casi siempre eran solistas que formaban un tercer coro. Por otro lado, siguieron siendo abundantes los villancicos escritos para voces con un coro instrumental de bajoncillos o chirimías, cuyo lenguaje era muy similar al vocal. Al contrario de lo que se puede pensar, el clarín estuvo presente en las piezas durante toda la década y no tan sólo a partir de la llegada de Antonio Fernández. Más llamativa es todavía la presencia de un coro de violines en varios villancicos, cuya contratación o pago no consta ni en las actas ni en fábrica. El lenguaje de estas nuevas adquisiciones era ya diferente al de las voces, sobre todo el clarín, que utilizaba motivos propios, adaptados a su sonoridad y sus características técnicas.

Si bien el cambio de siglo no parece haber transformado la música de Arce de manera significativa, sí que se estaban produciendo cambios sutiles en su manera de escribir y articular las ideas musicales, que acompañaban a unos textos también apegados a la tradición. Habrá que esperar a la década siguiente para observar transformaciones más evidentes.

Capítulo 5. Valladolid 1710-1721 (I)

El filósofo griego Heráclito de Éfeso (ca. 535-484 a C), sostenía que el fundamento de todo está en el cambio incesante. De él es la célebre frase: «en los mismos ríos entramos y no entramos, [pues] somos y no somos [los mismos]», casi siempre citada erróneamente debido a la versión que ofrece Platón en *Crátilo* como: «no se puede entrar dos veces en el mismo río»²²⁵. La diferencia entre ambas formas de formular este pensamiento es sustancial, porque la primera alude no sólo a lo cambiante del agua, sino también a las transformaciones que experimenta la persona que en ella entra. Tanto el río como el sujeto que está en él, entendidos como entes cambiantes, son los protagonistas del presente capítulo.

Para el historiador, definir y calibrar estos cambios resulta complicado, a la vez que se encuentra en una situación inmejorable de observador, que tiene a su alcance gran número de piezas con las que reconstruir el puzzle que los protagonistas, sin saberlo, dejaron atrás. En el presente estudio, los elementos disponibles puestos en perspectiva muestran un panorama muy diferente al del primer capítulo, como si de forma imperceptible la transformación se hubiera ido gestando, para cristalizar finalmente en la última década, en la que se percibe ya con claridad a un personaje con una escritura musical muy diferente.

En primer lugar, se estudia la vida de ambos hermanos y la capilla en la que trabajaban, porque la poca información al respecto muestra en una pequeñísima medida cómo el lado humano que se esconde detrás de la música varió de forma significativa. En segundo lugar se encuentra el uso de los soportes, que también se modificó a lo largo de los años, ya que se hizo más sistemático y ordenado, hecho que los convierte en un importante instrumento de datación. En tercer lugar está el último elemento externo, que se puede ver en la música escrita sobre los soportes: la notación, en la que los elementos novedosos de anteriores capítulos poco a poco se convirtieron en norma.

²²⁵ MONDOLFO, R.: *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, Madrid, Siglo Veintiuno, 2000.

1. La vida entre 1710 y 1721

El comienzo de la década coincidió con el momento en que el rey se retiró a Valladolid tras las derrotas de Almenara y Zaragoza. Esta visita de Felipe V, que viajaba junto con su mujer y su hijo, fue muy importante para la antigua capital y tal vez para José Martínez de Arce. Sin embargo, nada dicen las fuentes ni los estudios acerca de si los reyes llevaban músicos consigo o si llegaron a interpretar música los pocos días en que estuvieron en la ciudad.

Las actas capitulares y los cronistas hablan de cómo el Cabildo vallisoletano se adelantó a recibirles en el pueblo cercano de Valdestillas. Ventura Pérez recordaba que «la misma reina en persona enseñó al príncipe Luis desde el mirador del peinador [de palacio]; hubo mucho regocijo y fuegos en la plazuela de San Pablo»²²⁶. A pesar del entusiasmo con que fueron recibidos, también aquí se sintieron amenazados y continuaron su camino hacia Vitoria. Días después de esta visita, en las actas queda reflejado cómo el monarca escribía al Cabildo, presentándole las «urgencias de la guerra y precisos gastos», para que la Iglesia le realizase alguna ayuda. Los capitulares decidieron que era necesario entregar para la causa quinientas fanegas de cebada, aclarando que «deseara hallarse con medios bastantes para hacer mayor demostración»²²⁷. De forma paralela a los eventos políticos, la vida de los dos hermanos y la capilla de música seguían su curso.

1.1. José y Tomás Martínez de Arce

Mientras José siguió trabajando sin incidencias, Tomás tuvo más actividad fuera de la catedral, concretamente, en la escribanía de José de González Ochoa, donde se ha encontrado un poder notarial relacionado con la administración de la herencia de su mujer²²⁸. Este documento es totalmente desconocido y hasta la fecha no ha sido publicado ni mencionado por ninguno de los autores que ha estudiado a Martínez de Arce.

²²⁶Pérez, V.: *Diario de Valladolid*, Valladolid, Grupo Pinciano, 1983. Reproducción facsímil de la ed. de: Valladolid, Imp. y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, 1885. Citado en J. Burrieza Sánchez, «El Valladolid moderno», en *Hª de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2005, p. 333.

²²⁷*Extraordinario. Carta del Rey*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 105.

²²⁸*Poder. Don Tomás Martínez de Arce a don José y don Antonio Fernández Villa de Rey*. AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3126, f. 142r-v. (29-04-1716).

En las actas capitulares, el número de entradas referidas a los hermanos Martínez de Arce entre 1710 y 1716 son muy escasas, por lo que cabe suponer que la vida de ambos músicos en ese periodo discurrió sin incidentes. Mientras que no hay ninguna mención al segundo, las dos únicas noticias sobre el primero son poco relevantes.

El único problema que tuvo José fue una multa que hubo de pagar relacionada directamente con una salida de la capilla, en agosto de 1712:

«(...) se acordó por súplica que hizo el señor maestro de capilla se levantase a los músicos la pena que por mandado del señor deán se les había impuesto por haberse ido a una función fuera del lugar sin licencia del Cabildo, por cuanto habían percibido el error de que se les había concedido dicha licencia»²²⁹.

Además, el 30 de agosto de 1715 le fue concedida una licencia «para ir a su tierra después de la Natividad de Nuestra Señora»²³⁰.

Sin embargo, la reaparición de Tomás el 27 de abril de 1716 tras más de diez años de ausencia en las actas tiene que ver con un asunto tan importante como la determinación del Cabildo para que «la plaza de violón que vaca por dejación que de ella hace Tomás Martínez, la sirva Manuel Fernández con el salario de 80 reales cada mes y parte en la música»²³¹.

Es muy probable que esta noticia esté directamente relacionada con el poder notarial antes mencionado, fechado tan sólo dos días después de su abandono de la plaza. En él otorgó y dio todo su poder a José Martínez de Arce y Antonio Fernández Villa de Rey, para que se presentaran en su nombre ante el alcalde del crimen de la corte y del escribano de provincia Antonio de Sandoval, donde estaban pendientes el inventario, tasaciones y demás autos de los bienes del difunto Domingo Ruiz de Soto, de cuya administración se había encargado Tomás desde el año 1704. José y Antonio debían pedir que se aprobaran las cuentas que tenía presentadas y también que se le adjudicara la casa «para el pago del alcance». En caso de denegarse su petición y que tuviera que seguir administrando esa casa, pedía a sus apoderados que lo hicieran en su nombre, es decir, que se encargaran por él de arrendarla, cobrar los alquileres, entregar los consiguientes recibos y cartas de pago, etc²³².

²²⁹ *Levántese a los músicos la pena impuesta por el señor deán*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 290. (01-08-1712).

²³⁰ *Licencia al señor maestro de capilla*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 196v. (30-08-1715).

²³¹ ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 211v. (27-04-1716).

²³² No hay más aclaraciones sobre la casa a la que alude el poder.

No está claro por qué no presentó él mismo las cuentas y la petición ante el alcalde, ni tampoco por qué dejó su puesto justo antes del proceso. Una vez más, demuestra lo mucho que depende de su hermano para tratar asuntos delicados y también cómo José intercedió a su favor, presentando una petición no ante el Cabildo, sino ante el alcalde del crimen y un escribano. Seguramente, Antonio Fernández sirviera como apoyo. De hecho, mientras que de José se aclara que es prebendado en la catedral, de Antonio no se dice que también trabaja en ella como ministril. Leyendo entre líneas, se puede observar que lo que le preocupa no es tanto la aprobación de las cuentas, como que le adjudiquen o no la casa y el tener que administrarla en caso de fallo negativo. El «alcance» es la cantidad de que alguien resulta deudor, o que le falta en una cuenta, o sale perdiendo en un negocio. Así que si necesitaba una casa para pagar la deuda, eso significa que ésta era considerable.

No se ha encontrado la resolución del alcalde. Los acontecimientos posteriores que vienen narrados por las actas indican que a partir de entonces necesitó más dinero del que solía ganar como violón de la catedral, puesto que volvió a ejercer tres meses más tarde, cuando el Cabildo acordó:

«(...) se reciba a Tomás Martínez con noventa reales [diez más de lo que cobraba antes], incluyendo en ellos los 45 que tenía el señor maestro de capilla, y el resto se le agregue de la fábrica con la cualidad de que se encargue de la enseñanza de los niños del Colegio Músico»²³³.

Los libros de fábrica confirman lo dicho por las actas de la siguiente manera:

«El señor don José Martínez de Arce, racionero y maestro de capilla tiene de salario en cada un mes cuarenta y cinco reales y desde este octubre de setecientos y diez y seis cedió dicho salario a su hermano don Tomás Martínez, por lo cual sólo se pone por memoria y en la partida del dicho don Tomás se abonará este salario juntamente con el suyo»²³⁴.

Por lo tanto, el Cabildo no estaba dispuesto a concederle más aumentos, pero no tuvo inconveniente en que José le cediera parte de su sueldo para que no abandonara el puesto. Así, desde 1716 hasta 1721, Tomás recibió gran parte del salario de su hermano para seguir trabajando como violón y además enseñar a los niños del Colegio Músico de la catedral, también hasta el momento de su muerte, acaecida en 1726. Este hecho confirma que a pesar de la intercesión de su hermano y su cuñado, los asuntos

²³³ ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 215. (27-07-1716).

²³⁴ ACV, LF12, f. 65v.

pendientes relacionados con la familia de su mujer no se resolvieron como Tomás esperaba²³⁵.

A partir de ese momento, las entradas referidas a los dos hermanos en los años siguientes son todavía más escasas que en los anteriores. José sólo aparecía mencionado como examinador de aspirantes a ganar frutos o a algún puesto en la capilla de música. Resulta llamativa la ausencia de permisos por enfermedad o algún tipo de achaque. Su obra conservada corrobora que estuvo componiendo hasta poco antes de su muerte, de causa desconocida, que se recoge en las actas de la manera habitual:

«En cabildo extraordinario de hoy 11 de diciembre de 1721, después de prima, se dijo en la sala capitular el responso que llaman caliente por el alma del señor Don José Martínez de Arce, maestro de capilla y racionero entero de esta Santa Iglesia y se nombró para los oficios al señor Malta y para el duelo a los señores Calderón y Guerra; dejó por su testamentario al señor Gil y otorgó su testamento ante José González Ochoa, secretario del número, en que deja 500 misas y un interpreses por una vez de 50 ducados y se disolvió el cabildo»²³⁶.

Actualmente el testamento no se encuentra en el Archivo de la Catedral de Valladolid a disposición del investigador²³⁷. Aunque en la entrada de las actas capitulares constan los nombres del testamentario y del secretario del número, en el acta de defunción no se puede leer la fecha en que hizo ese testamento, ya que el registro ha sido borrado por la humedad y lo único legible es la fecha y el nombre del difunto²³⁸. Por otro lado, en los protocolos notariales del escribano que figura en las actas —no citados en ninguna de las biografías publicadas— tampoco se ha encontrado el testamento²³⁹.

Mucho menos dicen todavía las actas acerca de Tomás, ni siquiera para dejar constancia de su muerte, acaecida el veintidós de febrero de 1726. No obstante, en los libros de difuntos de la catedral sí que se encuentra su partida de defunción. Ésta a su

²³⁵ Puede argüirse que si bien la inclusión de dicho documento representa un interesante ejercicio metodológico, su valor no trasciende la pura anécdota. Sin embargo, hay varias razones que justifican su presencia. En primer lugar, explica un hecho importante relacionado con el sueldo de José, que de otra manera sería poco comprensible. En segundo lugar, da una mejor perspectiva de la relación entre los dos hermanos, que corrobora la hipótesis formulada en capítulos precedentes de que José era el mayor de los dos. En tercer y último lugar, muestra una amistad entre Tomás y José Fernández Villa de Rey, el intérprete de clarín, que podría haber tenido repercusiones en la elección de plantilla por parte de José.

²³⁶ *Requiescat in pace. Muerte del señor maestro de capilla que murió el día 10 del corriente*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 294. (11-12-1721).

²³⁷ Esto no significa que no siga en el archivo, sino que su paradero es desconocido.

²³⁸ AGDV, 1684D, Valladolid, Sta. M^a la Antigua (catedral), f.195v.

²³⁹ AHPUV, *Protocolos notariales*, signaturas 3122-3126.

vez remite a una segunda en S. Esteban el Real, de donde Tomás era parroquiano²⁴⁰. Gracias a estas partidas se sabe que Tomás fue enterrado en la capilla del Santísimo, en la Catedral y que el Cabildo asumió los derechos de sepultura. Además, dejó encargadas doscientas misas por su alma, una cuarta parte en la parroquia a la que él perteneciese en el momento de su muerte. Las causas exactas de la misma se desconocen, aunque sí se especifica que se debió a un «accidente repentino».

La partida de San Esteban el Real remite al testamento, que otorgó en veinte de agosto de 1704 ante el mismo escribano con quien Tomás y su hermano José gestionaron todos sus asuntos: José González Ochoa. Existen dos versiones de este documento y ambas, de contenido muy similar, fueron redactadas con pocos días de separación²⁴¹. Estas fuentes dan pocos datos acerca del aspecto musical de la vida de Tomás, ya que no hace alusión a ningún tipo de libros, ni instrumentos musicales.

La única mención a la música es la siguiente:

«[...] suplicamos a los señores músicos de la capilla de la dicha Santa Iglesia <catedral>, compañeros de mí, el dicho don Tomás, se sirvan hacer asista la cofradía que acostumbra ir a nuestros entierros y que se digan las misas que es estilo, honrándonos con su asistencia, que así es nuestra voluntad». AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3122, f. 303v. (20-08-1704).

Aunque es meramente anecdótico, resulta curioso constatar que la diferencia entre un testamento y otro es una cláusula que consta al final de la versión de abril como una *adenda* referida a José, que en agosto pasó a estar en el cuerpo de texto:

«[...] Es nuestra voluntad mandar a don José Martínez de Arce, nuestro hermano, la alhaja de más valor y estimación que eligiese de las que tuviéremos al tiempo del fallecimiento de cualquiera de los dos, en atención a lo mucho que le estimamos y finezas que le hemos debido. Y le suplicamos nos encomiende a Dios». AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3122, f. 304. (20-08-1704).

Además de los detalles sobre las disposiciones relativas a su entierro, ambos testamentos contienen información desconocida hasta ahora acerca del músico. No dejó hijos y vivía con su mujer en una casa en la calle la Cárcava (actual calle Arribas, enfrente de la catedral), que pertenecía al Marqués de Olivares. Este domicilio lo tenía gracias a que la parroquia de San Esteban pagaba un censo a Jerónimo de Contreras, hijo de dicho marqués. Tras su muerte, la fábrica tomó veintidós reales que Tomás había dejado de limosna por razón de sepultura y rescate de paño para pagar los réditos

²⁴⁰ Véanse las transcripciones en el *Apéndice documental*. AGDV, 1684D, Valladolid, Sta. M^a la Antigua (catedral), f. 214v. AGDV, 1710D, Valladolid, San Esteban el Real, f. 36. (22-02-1726).

²⁴¹ AHPUV, *Protocolos notariales*, signatura 3122, ff. 261-262 (20-04-1704) y ff. 303-304 (20-08-1704)

atrasados de esos censos. Después de esta última entrada, la vida de la catedral siguió su curso y en los libros continuaron consignándose los eventos más relevantes, mientras el final de la vida de ambos hermanos se convirtió en un sencillo silencio, que sólo el lector/historiador puede percibir.

1.2. La capilla de música

En los libros de fábrica y las actas capitulares se puede ver cómo entre 1710 y 1721 la capilla de música experimentó varios cambios en su estructura, tanto vocal como instrumental. Sin embargo, resulta llamativa la falta de coincidencia entre la imagen que proyectan dichos libros y la que emana de las obras musicales. El único punto en que ambas coinciden es en que 1714 fue un año crítico desde el punto de vista económico, problema que llevó a la bajada de los sueldos de casi todos los músicos y se vio reflejado en la plantilla instrumental de las obras de ese año. El estudio conjunto de todas las fuentes disponibles permite tener una perspectiva más clara y completa de las personas que se encargaban de hacer sonar las obras que son objeto de estudio.

Cantantes

Los intérpretes vocales de la década anterior siguieron al servicio de la catedral, pero algunos de ellos eran de avanzada edad y, como se puede ver en la *Tabla 5.1*, fallecieron en este periodo. Lo más llamativo es que los puestos que iban quedando libres no fueron cubiertos por suplentes, ni salieron a concurso. Esto pudo deberse a problemas económicos que atravesó la capilla y también, aunque en menor medida, puede ser leído como un síntoma del cambio de estilo, en el que los dos coros completos ya no eran necesarios. Sin embargo, las plantillas de las obras de este periodo no reflejan lo mismo, ya que si bien las obras para pocas voces fueron en aumento, los villancicos más solemnes, como el de Calenda, siguieron utilizando hasta diez voces.

Tabla 5.1. Plantilla de cantantes (1710-1721)

	AÑO	1 1 0	1 7 1	1 7 2	1 7 3	1 7 4	1 7 5	1 7 6	1 7 7	1 7 8	1 7 9	1 2 0	1 7 2 1
Voz													
S1		Manuel Díez											
S2		José Ágreda											
A		Miguel Clemente († 15-07-1716)											
T		Martín Barea (†15-01-1712)		Marcos Alfageme (†06-1716)								Bernardo Gª (19-08-1720 †02-1721)	
S													
A 2º		Miguel Murquíz (Último pago: 31-08-1712)											
A 3º		Marcos lfageme											
T 2º		Manuel González Ceballos											
B(salmista)		José Álvarez (también ayuda de sochantre)											
Sochantre		José Lucero										Juan Fco. de Mercado (Admitido: 03-09-1718)	
2º Sochantre						Manuel Rodríguez (Admitido: 14-07-1713)							
3º Sochantre										Pedro Asensio (Admitido: 24-04-1716)			
Colegio Músico		4 colegiales											

En 1712 disminuyó considerablemente el número de voces, debido a la desaparición de dos cantantes en espacio de pocos meses. El primero fue el tenor Martín Barea, a quien el 15 de enero se dio una limosna de un doblón, seguramente por enfermedad, ya que, aunque no consta en los libros, parece que murió poco después²⁴². El segundo fue el contralto Miguel Murquíz, cuyas razones para dejar la capilla tampoco están especificadas en las actas capitulares, mientras que en la fábrica tan sólo queda constancia de que se le pagó hasta el 31 de agosto de 1712.

La plaza de Martín Barea no salió a concurso, como era habitual, sino que fue sucedido en el cargo por Marcos Alfageme, quien llevaba desde 1705 al servicio de la catedral, ejerciendo unos años de contralto y otros de tenor. Por otro lado, el puesto de segundo contralto desapareció directamente. Por lo tanto, a partir de ese año la capilla siguió contando con un primer coro completo (SSAT), pero el coro segundo se vio reducido a dos voces, tenor y bajo (salmista), a los que se añadirían los colegiales músicos —cuyo número no está especificado ni siquiera en el libro de cuentas del Colegio Músico— y un sochantre. Tal vez para compensar, en 1713 se añadió un nuevo sochantre a la plantilla. En las cuentas de ese año, aparece una ayuda de costa para el

²⁴²Dos limosnas. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 128. (15-01-1712).

«sochantre que vino de Toledo a la oposición», seguramente era Manuel Rodríguez, quien fue recibido como segundo sochantre el 14 de julio de ese año con un sueldo de 150 ducados y parte en la música, aunque se le advirtió que sería despedido si se casaba²⁴³.

A finales de enero de 1714 se hizo una reforma en las mesadas de los músicos, en la que se rebajó el sueldo a algunos cantantes²⁴⁴. Al tiple primero, Manuel Díez, se le quitaron diez reales al mes de salario y a José de Ágreda, segundo tiple, veinte. Por otro lado, al contralto Marcos Alfageme se le rebajaron siete ducados de su sueldo mensual.

El año 1716 fue el segundo punto de inflexión, ya que de nuevo se produjo una merma considerable de la plantilla vocal, cuyo primer síntoma fue la reducción del sueldo a Marcos Alfageme —que había pasado de contralto tercero a tenor primero— por haber perdido la voz en el mes de mayo²⁴⁵. Poco tiempo le duró este nuevo sueldo, ya que en el libro de fábrica consta que murió a finales de junio. Menos de un mes después falleció también el contralto Miguel Clemente²⁴⁶. Tanto las actas como los libros de fábrica indican que el Cabildo optó por dejar vacía la plaza del difunto contralto, ya que desde 1717 hasta 1723 no hay ninguno nuevo en los libros de fábrica, ni ningún tipo de ayuda de costa a músicos que vinieran a ser oídos para ocupar el puesto. El puesto de tenor primero no fue cubierto hasta agosto de 1720, en que se admitió a Bernardo García²⁴⁷. A finales de octubre del mismo año se le concedió licencia para casarse, pero con denegación de salario²⁴⁸. Se sabe que murió en León a principios de febrero de 1721, porque Francisco de Villalpando reclamó al Cabildo los 60 reales que le había dado a «Bernardo García, tenor (...) cuando se fue a León»²⁴⁹. Sin embargo, en la plantilla musical de las obras con fecha de esos años no se aprecia una menor presencia de estas voces, habiendo incluso dos solos para contralto.

Igual que había sucedido en los años 1712-13, se admitió a un nuevo sochantre poco después de que un cantante muriera. En este caso, fue admitido Pedro Asensio como «sochantre interino» el 24 de abril de 1716 con cien ducados repartidos en las

²⁴³ “[...] asimismo se recibió por sochantre a D. Manuel Rodríguez, con estipendio de 150 ducados y parte en la música y que si se casase se tenga por despedido”, vol. 7, f. 150, 14-07-1713.

²⁴⁴ *Reforma*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 161. (30-01-1714).

²⁴⁵ ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 212. (04-05-1716).

²⁴⁶ *Alfageme, tenor, n.º 188*. ACV, LF12, f. 24.

²⁴⁷ *Recíbese por tenor a Bernardo García*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 279. (19-08-1720).

²⁴⁸ ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 281. (21-10-1720).

²⁴⁹ *Abónese al señor Villalpando 60 reales que dio a un tenor que murió en León*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 283v. (07-02-1721).

horas²⁵⁰. En los libros de fábrica consta como «tercer sochantre»²⁵¹. Todo parece indicar que no estaba conforme con las condiciones, ya que cuatro días después se le denegó cualquier ayuda de costa, añadiendo que si no estaba conforme con el sueldo señalado, se le darían 150 reales de ayuda para que se marchara²⁵². En junio de 1716 se determinó que si no traía a su mujer en el plazo de un mes sería despedido y la falta de más menciones al respecto indica que seguramente se avino a razones para conservar su puesto²⁵³.

Los libros de actas contienen pocas noticias acerca de los mozos de coro, sin embargo, el 4 de marzo de 1717 hay una anécdota en las actas relacionada con uno de ellos, en la que se trasluce que las condiciones en las que dichos niños vivían no eran demasiado buenas. Este día se encargó a Santiago Manzano que recibiera en su casa a un niño que se había escapado y que le diera un ropón «respecto de haberlo vendido en su fuga»²⁵⁴. Aunque la residencia no coincide, seguramente sea el mismo niño de la entrada del 22 marzo en la que se dieron ochenta reales para vestir a un colegial músico «que está en casa del señor don Manuel Díez», músico tiple²⁵⁵.

El hecho de no reemplazar a los cantantes que iban muriendo hizo que en un periodo de ocho años la plantilla vocal de la catedral vallisoletana se redujera considerablemente. El primer coro pasó de estar completo a contar únicamente con dos tiples. El segundo coro, que de partida carecía de tiple, acabó en 1717 con tan sólo un tenor y el salmista, que haría las veces de bajo. Por el contrario, el número de sochantres aumentó de tal manera que en algunos años, como 1716, trabajaron tres a la vez. Como ya se ha dicho, esto pudo deberse a problemas financieros, que obligaron al Cabildo a replantearse sus prioridades. El estudio de la plantilla instrumental mostrará si éstas estuvieron marcadas por el cambio de estilo.

Instrumentos

La plantilla de ministriles sufrió menos bajas que la de cantantes y se mantuvo estable durante estos ocho años. Sin embargo, la comparación de las diversas fuentes disponibles evidencia una serie de contradicciones entre ellas, propias de un periodo de

²⁵⁰ *Ordinario*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 211. (24-04-1716).

²⁵¹ Tal vez su llegada estuvo relacionada con la desaparición en los libros de fábrica a partir de 1717 de José Lucero, sobre la que las actas no dan ninguna información.

²⁵² *Extraordinario*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 212. (28-04-1716).

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Cómprese un ropón al niño de coro que se huyó*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 227. (04-03-1717).

²⁵⁵ *80 reales para un ropón para un colegial músico*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 228. (22-03-1717).

transición, en el que los cambios se reflejaron primero en la música y tardaron un tiempo en llegar a los libros del Cabildo catedralicio.

Como se puede ver a continuación, la *Tabla 5.2* y el *Gráfico 5.1* muestran lo que parecen dos capillas de música diferentes en lo que a los bajones y los violines se refiere.

Tabla 5.2. Los instrumentos en los libros de actas y fábrica (1710-1721)

	AÑO	1771	1771	1771	1771	1771	1771	1771	1771	1771	1771	1771	1771
	INSTR.	100	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Solista	Corneta												
	Bajón 1	Damián Piñero											
	Bajón 2	José Castillo											
Nuevos	Clarín	Antonio Fernández Villa de Rey											
	Violín 1								Manuel Fernández				
	Violín 2												
Acomp.	Órgano	José Peralta (abandonó: 09-05-1712)				Tomás Clemente (admitido: 20-05-1712/ 31-05-1721†)							
	Violón	Tomás Martínez de Arce											
	2º Violón								Manuel Fernández (Admitido: 13-01-1716)				
	Arpa	Santiago Manzano											

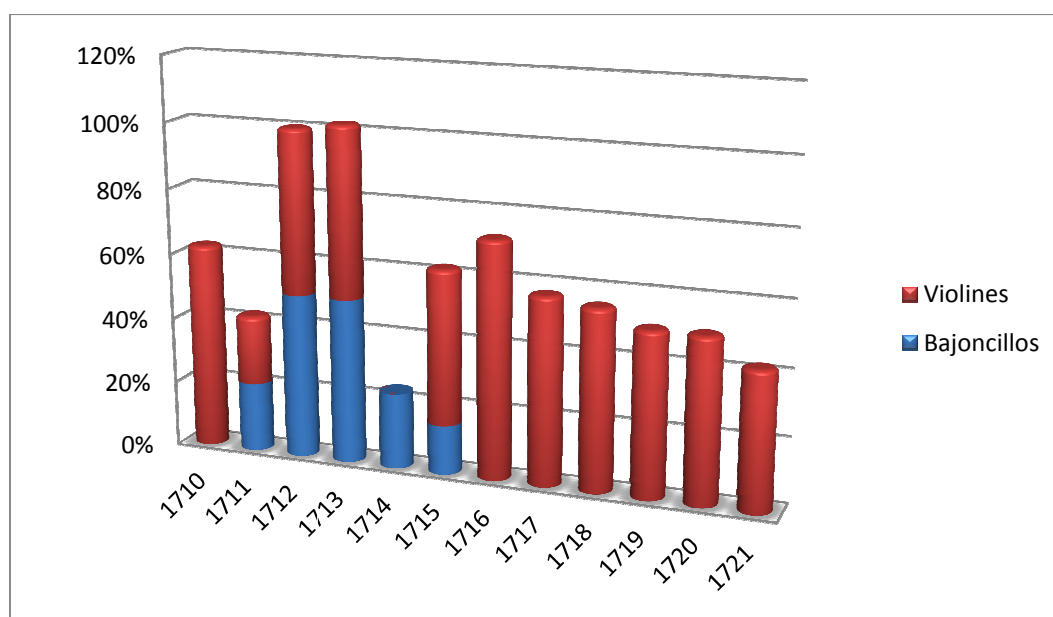


Gráfico 5.1. Porcentaje de obras con bajoncillos o violines (1710-1721)

La *Tabla 5.2* muestra cómo en las actas capitulares y los libros de fábrica los dos puestos de bajón siguieron ocupados por Damián Piñero y José Castillo, mientras que los violines no formaban parte de la plantilla oficial. Muy diferente es la imagen que proyectan las propias obras (*Gráfico 5.1*), donde los primeros se vieron sustituidos de forma paulatina por los segundos.

Según se desprende de las actas capitulares, el bajón no sólo no cayó en desuso, sino que siguió siendo objeto de aprendizaje por parte de algunos niños. Prueba de ello es la solicitud en la que el colegial músico José Rabago pidió «se le diese maestro de bajón para su enseñanza» y el Cabildo mandó «que se le comprase dicho instrumento y que Damián Piñero le diese lección, y que dentro de seis meses avisase al Cabildo de su aprovechamiento»²⁵⁶. En las cuentas de fábrica Piñero recibió a partir de entonces 100 reales cada año de ayuda de costa «para la enseñanza de Rabago». Además, no fue el bajón para Rabago el único instrumento que se compró, ya que el 22 de mayo de 1711 el colegio adquirió bajoncillo y chirimía para un niño y acordó que «esos instrumentos y los que se compraren y hubieren comprado se conserven en dicho colegio para los demás»²⁵⁷.

Las obras musicales muestran cómo el instrumento solista más utilizado fue el violín, que todavía no formaba parte del personal de la capilla. Lo más llamativo es que el 100% de las obras cuenta no con uno, sino con **dos** violines, incluso aquéllas en que hay tan sólo un pentagrama para esta parte, viene siempre precedido de la aclaración «al unísono». Por lo tanto, la falta de coincidencia entre las fuentes es mayor de lo que pudiera parecer, ya que las pocas veces que las actas y la fábrica aluden a este instrumento, lo hacen siempre en singular.

La primera vez que esto sucedió fue en las actas capitulares, cuando en abril de 1712, el Cabildo se planteó por vez primera «recibir un violín de gran habilidad», delegando el examinar el salario con que entraría en el maestro de capilla, «quien tendrá presente los cortos medios de la fábrica»²⁵⁸. Once días después se propuso en cabildo recibir un violín, pero no hay ninguna entrada que mencione dicha recepción²⁵⁹. El primer pago a este instrumento en el libro de fábrica consta como entregado a Manuel Fernández «por tocar el violín en el octavario del corpus del año de 1713», hecho que

²⁵⁶ ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 95v. (28-02-1710).

²⁵⁷ *Instrumentos a un niño músico*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 116. (22-05-1711).

²⁵⁸ *Comisión para admitir violín*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 131v. (18-04-1712).

²⁵⁹ *Cabildo*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 132v. (29-04-1712).

indica que en mayo de 1712 no se admitió a ningún violinista y que su contratación fue algo esporádico²⁶⁰.

Acerca de la política para contratar instrumentos, lo habitual hasta el momento era que el maestro de capilla trajera los músicos que necesitaba para las funciones. Este proceder se evidencia en la entrada del 12 de enero de 1714 en que se acordó «que [al violinista] Manuel Fernández se le diese dos reales de a ocho y que en adelante el señor maestro de capilla no traiga músico alguno para ninguna función sin que preceda licencia primero del Cabildo»²⁶¹. Tal vez el cambio de actitud por parte del Cabildo estuviera relacionado con un mal momento económico, que les obligó a recortar el sueldo a los músicos a finales de ese mismo mes²⁶². De hecho, en 1714 hay nada menos que veintiuna obras fechadas, ninguna de las cuales tiene violines en la plantilla. La ausencia de este instrumento duró tan sólo un año, aunque no se mencionan más pagos ni debates hasta el 13 de enero de 1716, cuando se volvió a tratar sobre la admisión de un violín, delegando en el señor magistral para que ajustase con el que «asistió en estas Navidades en nuestra música las condiciones con que quiere incorporarse en ella»²⁶³. No obstante, todo parece indicar que la cosa quedó ahí, porque no hay más noticias al respecto, ni en la fábrica ni en las actas.

El nombre relacionado con una de las líneas de violín fue Manuel Fernández. Sin embargo, como se puede ver en la *Tabla 5.2*, éste pasó a formar parte en la capilla como segundo violón, y en un principio entró como sustituto de Tomás²⁶⁴. Lo más probable es que ejerciera como intérprete de ambos instrumentos desde principios de esta década, en la que hay también una obra con un «dúo de violones» en la que ambos son solistas²⁶⁵.

Por último, es necesario mencionar el instrumento clarín, cuya aparición data de la década anterior. En este caso, no se ha añadido a los gráficos, porque es un elemento habitual tanto de los libros de fábrica como de las obras. Sin embargo, entre estas últimas hay una que cuenta con dos clarines, cuyo segundo intérprete podría ser un aprendiz²⁶⁶. La actividad docente parece haber sido propia de todos los ministriles. Así lo indica una entrada de las actas de junio de 1715, cuando se dio licencia a Antonio

²⁶⁰ ACV, LF11, f. 431.

²⁶¹ *Propina al violinista*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 160. (12-01-1714).

²⁶² *Reforma*. ACV, AA CC7 (1704-17137), f. 161. (30-01-1714). El único ministril que se vio afectado por esta reforma fue el clarín, quien vio rebajado su sueldo en siete reales y medio.

²⁶³ *Violín*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 204. (13-01-1716).

²⁶⁴ ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 211v. (27-04-1716).

²⁶⁵ *Músicos ruiseñores*, E-Vc Ms. 22 ff. 44v-47v.

²⁶⁶ *Atención afectos*, E-Vc Ms. 7 ff. 192v-195v y 39/42.

Fernández Villa de Rey para ir a Salamanca, dejando no obstante «por substituto al discípulo que tiene»²⁶⁷. Seguramente éste fuera un niño del colegio músico. Ni en las actas ni en fábrica se dice que tuviera un alumno, pero en las cuentas de los años 1710 hasta 1717, recibió ayudas de costa que seguramente fueran una remuneración por su tarea como enseñante.

El estudio detenido de la capilla demuestra que a pesar de las dificultades económicas que atravesaba la catedral, el Cabildo siguió invirtiendo en la música, pero en vez de contratar nuevos cantantes, empleó el dinero en comprar instrumentos y pagar a los ministriles por la tarea de enseñar a algunos niños del Colegio Músico a interpretarlos. Además, si bien no aparecen en la fábrica, las partituras conservadas demuestran que a partir de 1710 el violín empezó a ser un elemento habitual en las obras de Martínez de Arce. Aunque los dos instrumentistas que éstas requieren todavía no aparecen en la teneduría de libros, es evidente que también recibirían un pago por su trabajo.

El cambio en la política de contratación y el empleo que de los pocos recursos disponibles hizo el Cabildo es muestra de un paulatino cambio de estilo, cuyas necesidades tímbricas empezaron a modificarse claramente a partir de este periodo. Por otro lado, la falta de concordancia entre las fuentes significa que el proceso de transformación emanaba del propio maestro de capilla y el primer lugar donde se manifestó fue en las obras musicales, fuente indispensable para percibir con claridad cómo a partir de 1710 Arce empezó a incluir de manera consistente nuevos timbres en su música y poco a poco consiguió que estos fueran una parte de la capilla. Además, no sólo lo que escribía fue cambiando de forma paulatina, sino también el cómo y dónde lo hacía experimentó durante estos años notables modificaciones.

2. Los primeros ocho años: el manuscrito «Ms. 22» y la vuelta a los papeles sueltos

Entre 1710-1717 José Martínez de Arce se encontraba todavía en un estadio intermedio de su proceso de copia, ya que mientras algunas fuentes empezaron a mostrar cierta coherencia cronológica, otras siguieron presentando un orden aparentemente aleatorio. El *Gráfico 5.2* muestra cómo la gran mayoría de las obras

²⁶⁷*Licencia al clarín*. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 192. (10-06-1715).

conservadas de este periodo se encuentran en formato de papeles sueltos, tanto manos de borrador como partichelas²⁶⁸. Sin embargo, el análisis cronológico de la distribución de las obras en el papel apunta a que la elección de los formatos pudo deberse a razones prácticas.

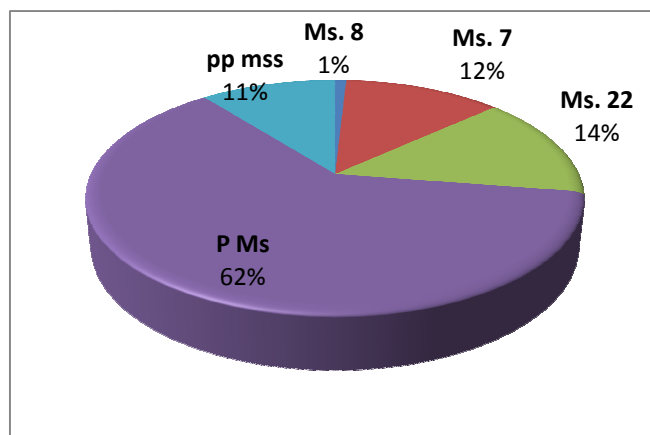


Gráfico 5.2. Distribución de la música en las fuentes (1710-1717)

El *Gráfico 5.3* presenta la distribución de las obras en cada año y pone de relieve que desde 1710 hasta 1713 la gran mayoría fueron escritas en manuscritos encuadernados, mientras que a partir de 1714 volvieron a aparecer los papeles sueltos, seguramente debido a la crisis económica que afectó a toda la capilla.

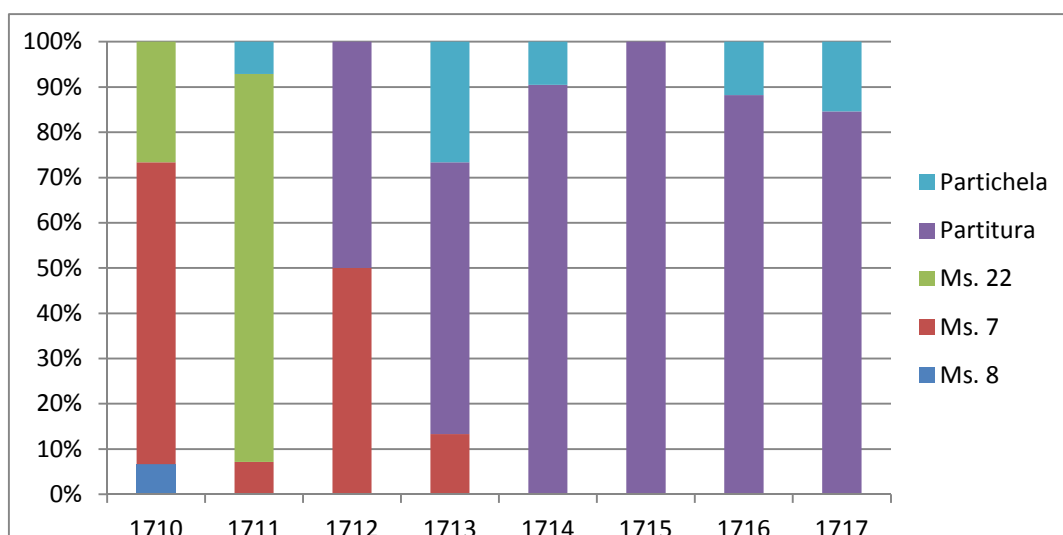


Gráfico 5.3. La música en las fuentes a través de los años (1710-1717)

²⁶⁸ En aras de una mayor claridad, se han contabilizado como partichelas las obras conservadas únicamente en este formato. Por otro lado, en las partituras no se distinguen las que también cuentan con juego de partichelas.

De los tres manuscritos encuadernados, dos han sido estudiados en el capítulo anterior (§ 4, 2. *La música de los manuscritos encuadernados* «Ms. 7» y «Ms. 8», p. 132). El otro, desconocido hasta ahora, tiene por signatura «Ms. 22» y es uno de los dos mencionados por Carmelo Caballero en la voz del *DMEH* como aparecidos con posterioridad. En el catálogo del archivo vallisoletano elaborado por José López-Caló este volumen aparece descrito someramente y sus obras están catalogadas siguiendo el orden del libro²⁶⁹. Sin embargo, no hay ningún estudio del soporte como tal, ni del conjunto de obras en él contenidas, que permita comprender cómo fue elaborado.

José Martínez de Arce utilizó el manuscrito «Ms. 22» durante poco tiempo y no es un volumen igual que los otros, encargados y confeccionados expresamente para el maestro de capilla, sino que parece más bien un cuaderno de menores dimensiones que hacía años había servido para anotar obras de música en latín y no había sido completado. Lo más seguro es que José encontrara este volumen y a pesar de que su rayado no se adaptaba tan bien a la música como lo hacían los otros dos libros, utilizó las hojas restantes para anotar en él sus villancicos durante 1710 y 1711. Conocer con más profundidad el continente y el contenido de este manuscrito puede ser importante para la datación de algunas obras.

En lo que al formato respecta, este libro encuadernado tiene una serie de peculiaridades que le son propias y hacen de él un documento inconfundible. Su tamaño es muy similar al de los otros dos manuscritos, ya que está formado por folios de 220x311 mm. Sin embargo, es mucho más fino, porque tiene tan sólo 84 folios, también de buena calidad, ya que la tinta no se traspasa, pero más gruesos y con los cantos sin policromar. Lo más llamativo es la encuadernación hecha con un pergamino utilizado anteriormente tal vez para un misal o algún libro en latín (*Ilustración 5.1*). En la portada se pueden intuir unos párrafos con tinta más clara y grafía cursiva que están borrados, como si de un palimpsesto se tratara. En la contraportada está escrito con letra más grande el comienzo del himno a los santos «Exultet caelum laudibus».

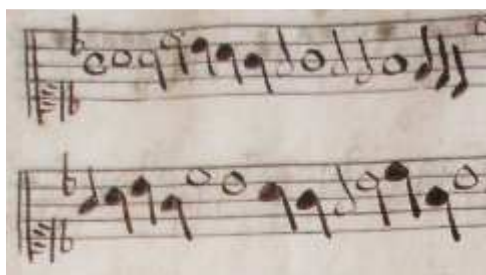
²⁶⁹ L-C, Vc/I: pp. 262-272.

Ilustración 5.1. Portada y contraportada del «Ms. 22»



La distribución de los folios es siempre la misma, rasgo que indica que, igual que los otros dos manuscritos, se trataba de un volumen previamente rayado, hecho para escribir música. Sin embargo, lo amplio del rastro y la disposición de los diez pentagramas que hay en cada página demuestra que este volumen estaba concebido para anotar música monódica como las obras en latín con las que comienza, a cuya escritura se adapta mucho mejor que para la forma de escribir más cursiva y menuda de Martínez de Arce, para la que, si bien es la más esmerada, resultan excesivamente grandes (*Ilustración 5.2*).

Ilustración 5.2. Ejemplos de adaptación de grafías en el «Ms. 22»



Latín (f. 1v)



Castellano (f. 14v)

En lo que al contenido respecta, los nueve primeros folios tienen obras en latín de otros autores que no fueron compuestas por Martínez de Arce, cuyas obras comienzan justo después. En la *Tabla 5.3* se puede ver cómo, por vez primera, las obras fueron copiadas con cierta coherencia cronológica, empezando por los villancicos navideños de 1710, seguidos de los de 1711 de la forma siguiente:

Tabla 5.3. Las obras de Martínez de Arce en el «Ms. 22»

Cantidad	Advocación	Folios	Años
4	Navidad	9v-29v	1710
1	Sin advocación	29v-31	Sin año
1	Miserere	31v-32	1711
6	Santísimo	32v-47v	1711
2	Profesión, velo	51v-54v	1711
1	Asunción	56v-60	1711
3	Santos y Virgen	54v-62	Sin año
2	Navidad	61v-69	Sin año
2	Navidad	69v-83	1711

El número de obras sin fechar de este manuscrito es muy reducido. La distribución de las obras fechadas en la fuente permite suponer que por vez primera Arce utilizó el libro para ir escribiendo las obras según iba necesítándolo durante el año litúrgico y no separándolas por advocaciones o de una manera más irregular. Por esta razón, lo más seguro es que las cinco obras sin año de los últimos folios sean de 1711. En todo caso, sí que se puede afirmar que todas las obras contenidas en este volumen fueron escritas en 1710 y 1711.

No sucede lo mismo con el manuscrito «Ms. 7», a cuyo contenido no se ha encontrado ninguna lógica inmediata. Como se ha visto en el capítulo anterior, este volumen encuadernado contiene obras desde 1702 hasta 1713. Si se fija la atención en las obras compuestas en los años 1710 hasta 1713, destacadas en el índice de la *Tabla 5.4*, se puede intuir una lógica más bien por advocación, que por años, pero no muy coherente. Primero una obra en latín con fecha de 1713, después villancicos a diversas Vírgenes de 1710, seguido de una lamentación en latín con la misma fecha. Por último, una sucesión de villancicos navideños, al Santísimo y a la Virgen.

El desorden en la distribución de algunas obras como el villancico a la Virgen de la Asunción (f. 196) se debe a que no estaba escrita usando el folio completo, sino aprovechando pentagramas en blanco que les sobraban a otras obras.

Tabla 5.4. Las obras de 1710-1713 en el «Ms. 7»

Cantidad	Advocación	Folios	Años
17	Latín	1-44v	--, 1713 (sólo 1)
3	Navidad	45-48v	1702, --
6	Latín	49-62v	1709, 1704, --
3	Virgen	63-68	1707, 1710, --
1	Stos. Cosme y Damián	65r-v	--
1	Navidad	66	1710
1	Virgen	68v; 69-71	1710
1	Santísimo	71v-72v	--
3	Navidad	73-83	1707, --, 1708
3	Santísimo	83v-86	1708
1	Virgen	86v-88	1710
1	Lamentación, latín	88v-90v; 96v-100v	1710
2	Navidad	91-94v	1712, 1713
1	Virgen	95-96	--
11	Latín	101-129v	--
1	Virgen	130-131	1708
5	Santísimo	131v-138	1709, --
2	Navidad	140-143v	1711, 1713
2	Latín	144-157v	--
1	Navidad	158-165v	1708
1	Sin advocación	158-162	--
1	Miserere	162v-168*	--
2	Navidad	165v-169	1708, 1709
1	Sta. Catalina	169v	1709
3	Navidad	170-175v	1709, --
2	Latín	176-184	--
1	Sin advocación	184v	--
1	Virgen Sagrario	185r-v	--
2	Latín, difuntos	186-187v	--
1	Navidad	188-189v	1710
1	Latín, Reyes	190r-v	1690
2	Santísimo	191-195v	1710
1	Virgen, Asunción	196r-v//195v//195	1710
4	Navidad	197-202	1705
1	Virgen, Sagrario	202v-204v	1707
4	Santísimo	205-213	1707, --
1	Virgen	214-215	1710
2	Santísimo	215v-219v	--, 1710

Tras este breve repaso resulta evidente que hay una cierta coherencia cronológica en el uso que Martínez de Arce hizo de los soportes. Entre 1710 y 1713 utilizó dos cuadernos para recoger sus obras. Cuando se le terminaron no compró más, sino que volvió a utilizar los papeles sueltos. No parece casual que el cambio coincidiera con el año en que bajaron los sueldos, hecho que indica el comienzo de una etapa de carestía que seguramente influyó también en la vida del compositor, quien al final de su vida contó con un nuevo manuscrito encuadernado en el que recogió la gran mayoría de su repertorio final.

3. La música en las fuentes como herramienta de datación: el manuscrito «Ms. 23» (1718-1721)

Al final de su vida José Martínez de Arce volvió a disponer de un manuscrito encuadernado, con signatura «Ms. 23» donde escribió la gran mayoría de obras compuestas los últimos cuatro años (*Gráfico 5.4*). Este libro presenta varias incógnitas acerca de cómo fue utilizado, a la vez que sirve como herramienta de datación para una parte importante del repertorio conservado.

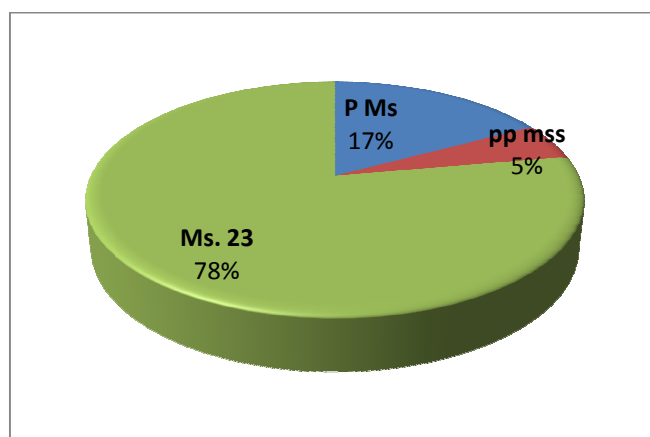


Gráfico 5.4. La música en las fuentes (1718-1721)

Un desglose por años más detallado muestra cómo en los últimos años José Martínez de Arce siguió un proceso de copia muy ordenado (*Gráfico 5.5*).

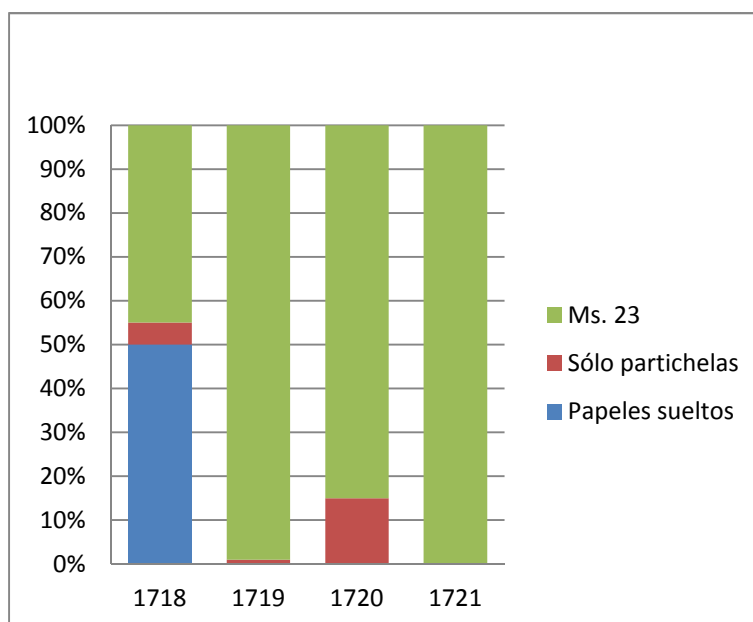


Gráfico 5.5. La música en las fuentes a través de los años (1718-1721)

Como se puede ver en el gráfico, tan sólo se conservan partituras en formato de papeles sueltos fechados en 1718, la mayoría con su respectivo juego de partichelas, formato del que se conserva un porcentaje mínimo de obras fechadas en 1719 y 1720. El formato es poco uniforme y lo más destacado es la baja calidad del papel y la tinta, así como una grafía cursiva, poco cuidada, con tachones y enmiendas. La ausencia casi total de márgenes y las páginas compuestas sin seguir un patrón regular son prueba de que en estos soportes lo que primaba era el máximo aprovechamiento del papel. En algunos folios los pentagramas se agrupan formando sistemas, atravesados por líneas divisorias continuas. Por ejemplo, *Angélicas tropas* está dividido en dos sistemas de ocho pentagramas cada uno, como si estuviera pensado todavía para dos coros vocales²⁷⁰. Sin embargo, la gran mayoría carecían ya de esta división, porque los pautados se iban adaptando a las nuevas plantillas, mucho menos predecibles debido a su gran variedad.

Las advocaciones de las obras de 1718 conservadas en formato de papeles sueltos son variadas: villancicos al Santísimo, a la transfiguración, a la Virgen de la Asunción o para profesión de religiosas. Lo más llamativo es la total ausencia de composiciones para Navidad, todas ellas contenidas ya en los primeros veinte folios del manuscrito encuadernado con signatura «Ms. 23», donde Arce siguió escribiendo de forma regular los tres años siguientes. Este volumen es el segundo citado por Carmelo Caballero en la voz del *DMEH* que no ha sido estudiado en detalle hasta ahora. José López-Calo lo menciona en el catálogo del AMCV, pero con muy pocos detalles, limitándose a describir someramente cada obra siguiendo el orden que ocupan en el libro²⁷¹.

Desde el punto de vista externo el «Ms. 23» es muy similar a los volúmenes «Ms. 7» y «Ms. 8» descritos en el capítulo 4 del presente trabajo. Está encuadernado en pergamino, mide 215x315 mm y su lomo reza: «M[ae]s[tr]o Arze Obras de MusicaPract[ica]». (*Ilustración 5.3*).

²⁷⁰ E-Vc 70/197.

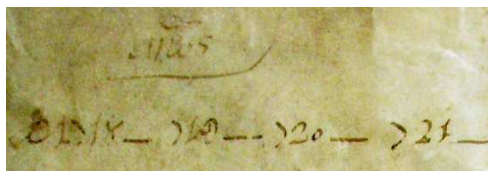
²⁷¹ MCV/1: pp. 272-291, n^{os} 1.000-1.073.

Ilustración 5.3. Aspecto externo del «Ms. 23»



Este volumen tiene una inscripción en la portada de la que los otros dos carecen, que reza: «Años| de 1718-719-720-721» (*Ilustración 5.4*).

Ilustración 5.4. Detalle de la portada del «Ms. 23»



La grafía de esta inscripción, así como la tinta y su grado de fusión con el pergamino apuntan a que es contemporánea al manuscrito. Tal vez fue hecha al terminarlo, aunque también cabe la posibilidad de que Arce fuera apuntando los años a medida que finalizaban. En todo caso, ambas teorías refuerzan la hipótesis de que el contenido del libro sigue un orden cronológico.

El interior consta de 178 folios, que fueron numerados en el S. XX con un lápiz azul en la esquina superior derecha²⁷². La igual distribución de los pentagramas indica que se trataba de un libro con los pautaados y las líneas divisorias ya dibujados. Aunque el aspecto de los folios no es idéntico, porque el rayado fue hecho a mano, sí que hay un

²⁷² Seguramente por Pedro Aizpurúa, maestro de capilla en la Catedral de Valladolid.

modelo básico de distribución del espacio (*Ilustración 5.5*). Por lo general, cada página tiene dieciséis pentagramas separados de manera uniforme, sin estar agrupados en sistemas. El margen inferior es bastante más amplio que el superior y deja un espacio en blanco que solía servir para copiar el texto de las coplas y también era utilizado para dibujar a mano alzada algún pentagrama adicional. En el plano vertical hay seis líneas de longitudes variadas. Las dos de los extremos son más largas y sirven para delimitar los márgenes derecho e izquierdo. Después, siguiendo el orden de escritura, la primera está muy pegada al margen para crear un pequeño espacio para la clave, la armadura y el compás. Por último, las tres más cortas y separadas entre sí dividen el espacio en cuatro compases.

Ilustración 5.5. Página en blanco del «Ms. 23»



En líneas generales la grafía de la música contenida en este libro se corresponde con el registro más cuidado que se presentó en el capítulo 3 y no presenta ningún síntoma de edad avanzada en la mano que copia, como trazos vacilantes o escritura desigual, sino más bien todo lo contrario (*Ilustración 5.6*). Las claves se presentan en su versión más elaborada y cabe destacar un mayor tamaño de las cabezas de las notas. Además, la escritura es mucho menos apretada que en los borradores más cursivos, con los que comparte una marcada inclinación de la línea musical hacia la izquierda. Las correcciones y enmiendas son bastante escasas, aunque no inexistentes, hecho que unido a la presencia de pentagramas en blanco al final de los folios, confiere al conjunto el aspecto de «copia en limpio».

Ilustración 5.6. Grafía en el «Ms. 23» (f. 91v)



En lo que al contenido respecta, hay tres factores que indican que Arce utilizó este libro como si de un cuaderno se tratase, copiando las obras a medida que las iba escribiendo, es decir, siguiendo un orden cronológico.

El primer indicio es la ubicación de las obras fechadas, que unida a la advocación de las que no lo están, revela un orden interno bastante coherente que está resumido en la *Tabla 5.5*. Aunque no se ha hecho constar en la tabla, la posición de los villancicos de Calenda, que eran los primeros de la noche de Navidad, corrobora la teoría de que las obras sin año pueden ser fechadas según su ubicación en las fuentes, ya que, exceptuando la ausencia de este villancico en 1718, se encuentran los primeros de las series navideñas para los años 1719 a 1721.

No obstante, hay algunas obras cuya ubicación en la fuente no es una pista válida para su datación. La disminución del número de voces de la plantilla en estos últimos años tuvo como resultado una mayor presencia de pentagramas vacíos en la zona inferior de los folios. A pesar de disponer de folios en blanco, Martínez de Arce aprovechó en ocasiones estos espacios para escribir obras enteras (también con muy pocas voces) en estos huecos. Este es el caso de *Déjenme arrullar a mi Niño*, obra escrita debajo de *Si esta noche el contento* (1718), aprovechando los seis pentagramas inferiores de los folios 13v-15 y 16v. En este caso, la datación lineal basada en la ubicación en la fuente no es tan obvia y tan sólo se puede fechar esta obra como compuesta entre 1718 y 1721.

Tabla 5.5. Contenido del «Ms. 23»

Nº de obras	Advocación	Folios	Año	
2	Virgen (latín)	1-4v	1718	1
4	Navidad, Nacimiento	5-16	1718	
1	Navidad, Nacimiento	13v-15//16v-17v	--	7
3	Navidad, Nacimiento	16v-23v	1718	1
1	«Música para un festejo»	24-27	--	8
	En blanco	27v		
1	Lamentación (latín)	28-29v	1719	1
5	Santísimo	30-43	1719	
	En blanco	43v		
1	Santísimo [incompleta]	44	1720	7
	En blanco	44v-46v		
1	Navidad, Reyes	47-49v	1719	1
4	Navidad, Nacimiento	50-59	1719	9
1	Navidad, Nacimiento	59v-60v	--	
6	Navidad, Nacimiento	61-73	1719	
1	Virgen, Sagrario	73v-75	1720	1
	En blanco	75v-76v		
1	Santísimo	77-79	1720	7
10	Santísimo	79-92	--	
	En blanco	92v-93v		
1	Santos Ramón y Fco. Javier	94r-v	--	2
3	Navidad, Nacimiento	95-109	1720	0
3	Navidad, Nacimiento	109-117	--	
5	Navidad, Nacimiento	117-124v	1720	
2	Santísimo	125-127v	1721	1
9	Santísimo	128-142	--	
	En blanco	142v		
1	Navidad, Nacimiento	143-149	1721	7
2	Navidad, Nacimiento	149-153	--	
1	Navidad, Nacimiento	153v-155	1721	2
1	Navidad, Nacimiento	155-160v	--	
4	Navidad, Nacimiento	161-170v	1721	1
1	Navidad, Nacimiento	170v-172v	--	

El segundo indicio de una confección más ordenada del manuscrito son los intervalos con folios en blanco, (destacados en gris en la *Tabla 5.5*), cuya presencia no es tan aleatoria como parece. El papel en aquel entonces era un bien preciado, máxime el de este manuscrito encuadernado, que era de buena calidad, y por esta razón resulta difícil comprender por qué José Martínez de Arce dejó folios completos sin escribir. Lo más lógico es pensar que los tenía destinados para obras que no llegó a copiar, como la obra incompleta al Santísimo del folio 44. Sin embargo, con una observación más detenida de la tabla se puede apreciar que siguen un patrón muy concreto y que fueron usados como separadores entre obras de distinto año y, sobre todo, de diferente advocación.

La tercera y última pista que apoya la hipótesis del orden cronológico de las obras en el manuscrito procede de fuentes externas. Se trata de dos pliegos que contienen los textos de los villancicos interpretados en la Capilla Real las noches de Navidad de 1719 y 1720. En las *Tablas* Tabla 5.6 y Tabla 5.7 se puede ver por vez primera la casi total correspondencia no sólo de los títulos, sino del orden que ocupan en ambas fuentes.

Tabla 5.6. Correspondencias de las obras del «Ms. 23» con los pliegos de la Capilla Real (1719) ²⁷³

NOCT.	VCO.	TÍTULO	POSICIÓN EN «MS. 23» (1720)
I	1	<i>Qué dulces armonías</i> (pp. mss)	95-102
	2	<i>Céfiro pájaros</i> (pp. mss)	102v-105v
	3	<i>Desatado diluvio de nieve</i> (pp. mss)	106-109
II	4	<i>Abrasado querubín</i>	109-111
	5	<i>Si la misteriosa escala</i>	[No está en el manuscrito]
	6	<i>Oscura noche fría</i>	111-112v
III	7	<i>Claros luces, que ha nacido el esplendor</i>	112v-117

Tabla 5.7. Correspondencias de obras del «Ms. 23» con los pliegos de la Capilla Real (1720) ²⁷⁴

NOCT.	VCO.	TÍTULO	POSICIÓN EN «MS. 23» (1721)
I	1	<i>En tempestad furiosa</i>	143-149
	2	<i>Rompa el aire, el día rompa</i>	149-151
	3	<i>A dónde con tal insulto</i>	151-153
II	4	<i>Qué visteis pastores</i>	153v-155
	5	<i>Al fuego zagales</i>	155-160v
	6	<i>Quien alberga un peregrino</i>	161-162
III	7	<i>A la mejor perla</i>	[No está en el manuscrito]

Estas coincidencias textuales también son importantes porque indican que Arce, o alguien de la capilla cercano a él, tenía una relación muy inmediata con el centro más importante de la capital. Por aquel entonces era maestro de capilla José de Torres, quien se había hecho cargo del puesto de forma definitiva en torno a 1718, aunque desde 1712 componía la música para el culto en la Real Capilla. Según Yvonne Levasseur se conocen tan sólo 171 obras de este compositor, la gran mayoría en el Archivo Real de Palacio. El reducido número es debido al incendio del antiguo Alcázar

²⁷³ VBN/ B: 774.

²⁷⁴ VBN/ B: 777.

Real que en 1734 afectó al archivo de música de la capilla²⁷⁵. Lo más seguro es que la música de estos dos años se perdiera en dicho incendio, ya que no se ha encontrado la partitura de ninguna de estas obras.

Las evidencias de comunicación con la capital no terminan en el folio 162, ya que los textos de los siguientes cuatro villancicos navideños proceden de sendos pliegos con fecha de 1720 interpretados en los conventos madrileños de la Encarnación y las Descalzas (*Tabla 5.8*).

Tabla 5.8. Correspondencias del resto de villancicos navideños (1721)

NOCT.	VCO.	PROCEDENCIA (1720)	TÍTULO	POSICIÓN EN «MS. 23» (1721)
II	5	Madrid, Descalzas ²⁷⁶	<i>Con licencia de ustedes</i>	162v-164
I	2	Madrid, Encarnación ²⁷⁷	<i>Hetela, va con donaire</i>	164v-168v
II	7	Madrid, Descalzas	<i>Ande, gire, vuele, corra</i>	169-170v
II	9	Madrid, Descalzas	<i>Al Niño precioso</i>	170v-172v

El libro «Ms. 23» es una importante herramienta de datación para el repertorio tardío, ya que ofrece pruebas bastante convincentes que permiten suponer que todas las obras en él contenidas fueron compuestas entre 1718 y 1721. Por esta misma razón, este volumen es altamente intrigante, ya que su carácter cerrado y completo, presenta a un José Martínez de Arce que dejó todo terminado antes de morir.

²⁷⁵ LEVASSEUR-DE-REBOLLO, Y.: *The life and works Joseph de Torres Martínez y Bravo (1665-1738)*, Universidad de Pittsburgh, Tesis Doctoral, 1975. Citado en: CAPDEPÓN VERDÚ, P.: «La música en la Capilla Real de Madrid: S. XVIII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (1989), nº 27, p. 114.

²⁷⁶ VBN/B: 775.

²⁷⁷ VBN/B: 776.

4. Armaduras y tonalidad: cuando las novedades se convirtieron en norma

En este periodo la forma de escribir música de José Martínez de Arce cambió de forma perceptible. En ningún momento abandonó el sistema de *chiavette*, pero no cabe duda de que éste pasó a un segundo plano, sustituido por el de claves bajas. Las armaduras siguieron teniendo muy pocas alteraciones, pero éstas hacían referencia más a menudo a tonalidades que a modalidades.

El Gráfico 5.6 muestra claramente cómo la proporción de obras en *chiavette*, claves bajas y claves mixtas entre 1710 y 1721 varió de forma sustancial. Tanto el color azul de las *chiavette*, como el verde de las mixtas disminuyeron de forma considerable para verse superados por el rojo de las claves bajas, que en los años finales se convirtieron en mayoría.

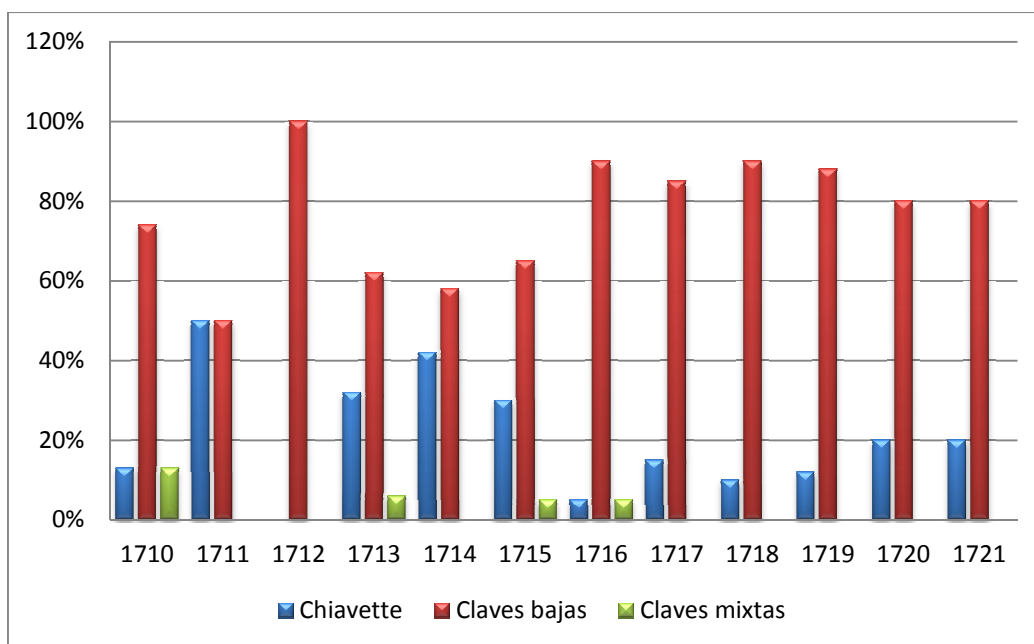


Gráfico 5.6. Las claves entre 1710 y 1721

Ya desde 1710 se aprecia una mayor presencia de las claves bajas. Sin embargo, la existencia en ese año de una versión en ese sistema y otro en *chiavette* de un villancico a la Virgen, indican que ambos estaban vigentes y que el compositor los utilizaba como mejor le convenía²⁷⁸. Esto se ve corroborado por el hecho de que el sistema más antiguo estuvo presente todos los años, al menos en dos obras. La única

²⁷⁸Pues que canto ya glorias, E-Vc Ms. 7 ff. 68v; 69-71 y 85/155.

excepción es la de 1712, cuyo escaso repertorio descarta sus datos como significativos. Por el contrario se observa un abandono casi completo de las claves mixtas, que tan sólo fueron usadas en dos obras de 1710 y una de 1716. Fuera de estos grupos hay en 1713 un villancico navideño a solo, cuyas voces acompañantes están escritas en una tesitura algo más alta de lo habitual: el violón en clave de *do* en cuarta y el arpa en *fa* en tercera²⁷⁹.

Con el fin de descubrir denominadores comunes al repertorio en *chiavette* se han reunido en la *Tabla 5.9* todas las obras de los últimos cuatro años escritas con este sistema, incluyendo datos musicales y extramusicales que han resultado ser de relevancia e indican que el empleo de la notación tradicional estuvo ligada a un repertorio concreto con unas características comunes.

Tabla 5.9. Obras en *chiavette* del repertorio final (1718-1721)

AÑO	TÍTULO	PLANTILLA	FORMA		ADV.
1718	<i>Si esta noche el contento</i>	SATB, SATB, vln1- vln2, ac	Vco.	E-C-Rpta.	Navidad
1719	<i>Del colegio los muchachos</i>	SSST, ac	Vco.	I-E-C	Navidad
	<i>Gila y Bato que riñendo</i>	SATB, ac	Vco.	I-E-C	Navidad
1720	<i>Zagalejos buena noche</i>	B, SATB, ac	Vco.	E-C-S	Navidad
	<i>La mula y el buey señores</i>	SATB, ac	Vco.	I-E-C-[Rpta.]	Navidad
	<i>Un correo que pasaba</i>	SSAT, SATB, ac	Vco.	I-E-C-S	Navidad
	<i>Una gitanilla</i>	SS, ac	Vco.	[E]-C	Navidad
1721	<i>Quien alberga un peregrino</i>	S, vlne, arp	Vco./C	E-R-A-R-C	Navidad
	<i>Con licencia de ustedes</i>	B, SATB, ac	Vco.	E-C-Rpta.	Navidad
	<i>Ande, gire, vuele, corra</i>	SATB, AB, ac	Vco.	E-C	Navidad
	<i>Al Niño precioso</i>	SATB, SS, acc	Vco.	[E]-C	Navidad

Lo más llamativo de la tabla es que todas las obras en ella recogidas son villancicos navideños exclusivamente vocales, salvo *Si esta noche el contento*, que tiene dos violines, y *Quien alberga un peregrino*, que tiene arias y recitados. Esta coincidencia revela que la presencia de unas claves u otras en un momento en el que Arce tenía varias opciones iba unido a la función, que también determinaba la forma y la plantilla.

El análisis de los textos revela que estos jugaron un papel más importante de lo que se pudiera pensar en un principio. Gran parte las obras contenidas en la tabla pertenecen a la categoría de los villancicos dramatizados, porque tenían voces concretas asociadas a personajes de la escena navideña, como Gila y Bato, la mula y el buey, o un correo que pasa y es detenido por el coro. Seguramente por esta razón, *Quien alberga*

²⁷⁹ *Pajarillo, lisonja del aire*, E-Vc 70/179 ff. 1-2r.

un peregrino fue escrito en claves altas, a pesar de su forma, ya que el texto, procedente de un pliego interpretado en la Capilla Real, es la narración en primera persona de un peregrino.

El último denominador común a las obras con claves altas escritas entre 1718 y 1721 que no se aprecia en la tabla es la armadura. Todas, sin excepción, carecen de alteraciones y empiezan y terminan por la nota *Do*. Si se transportan una cuarta descendente las notas inicial y final son *sol* y la armadura tiene un *fa*#. Un ejemplo inmejorable que corrobora que este transporte estaba también en la mente del compositor es el villancico *Ven acá Niño mío* (1719), copiado dos veces: la primera en *chiavette* comienza y termina por *Do*, sin alteraciones en la armadura; y la segunda en claves bajas con *Sol* por nota *initialis/finalis* y un sostenido en la armadura. Por otro lado, en el *Gráfico 5.7* están resumidas las notas *initialis/finalis* de los años precedentes:

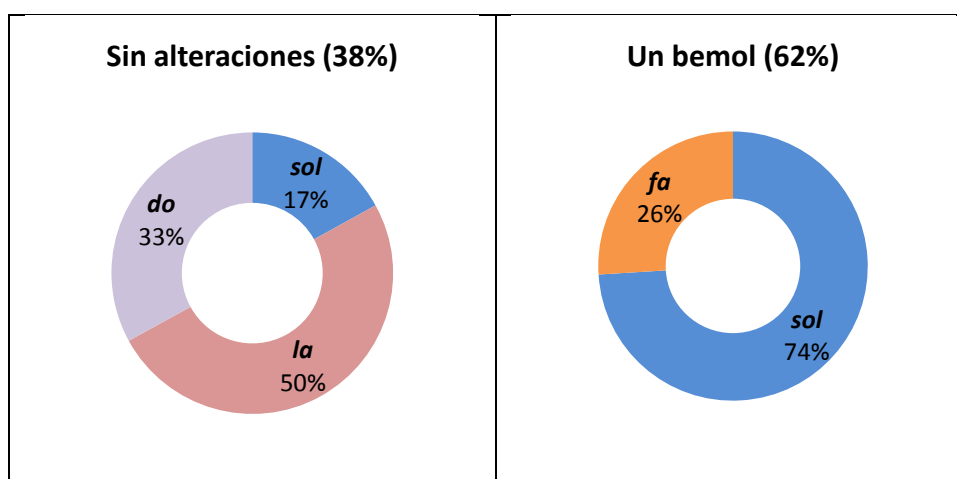


Gráfico 5.7. Notas initialis/finalis de las obras en chiavette (1710-1717)

Las obras en claves bajas, cuya mayor diversidad ya se perfiló en la década anterior, requieren por vez primera un gráfico similar que contenga tanto las armaduras como sus respectivas notas *initialis/finalis* (*Gráfico 5.8*). En él se puede ver cómo en las obras sin alteraciones en la armadura se empezó a perfilar como predominante lo que parece ya la tonalidad de *Do M*, mientras que *la m* casi no estuvo presente. Más difíciles de etiquetar a primera vista fueron los villancicos cuya nota inicial era *re*. Sin embargo, un análisis de las alteraciones accidentales apuntan a algo cercano a *re m*, ya que el *si* era bemol en repetidas ocasiones, así como el *do* sostenido.

El porcentaje de obras con un bemol es más reducido y también es necesario recurrir a las alteraciones accidentales para comprenderlo desde un punto de vista tonal,

salvo en el caso de los villancicos que comienzan y terminan por *fa* y *re*, que pueden considerarse ya en *Fa M* y *re m* respectivamente. Las otras dos *initialis/finalis* están relacionadas con *Sib M* y *sol m*, ambas tonalidades de dos bemoles, el segundo de los cuales aparecía como nota accidental, salvo en las obras de los dos últimos años, en los que los dos bemoles hicieron su aparición (Gráfico 5.9).

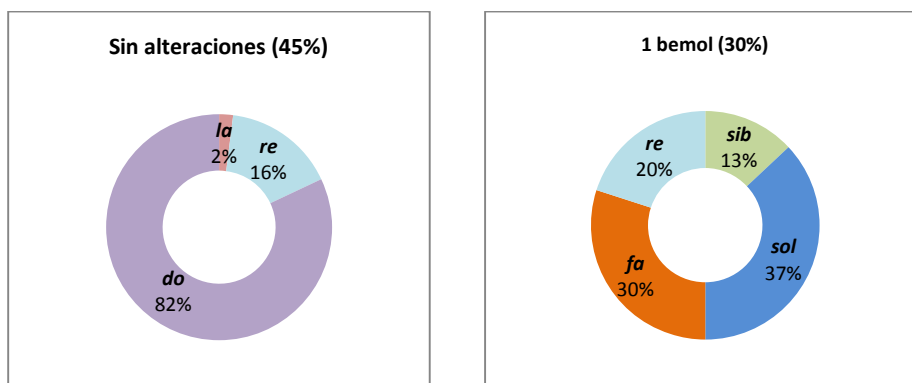


Gráfico 5.8. Notas *initialis/finalis* de las armaduras en claves bajas (1710-1721)

Dentro de las claves bajas, el 25% restante estuvo formado por un reducido grupo de obras en cuyas armaduras José Martínez de Arce por vez primera utilizó dos alteraciones. El hecho de que las notas inicial y final fueran *re* y *sib*, así como las cadencias de las pausas y los finales, indican que ya estaba escribiendo en los tonos de *Re M* y *Sib M*. En el Gráfico 5.9 se puede ver con detalle la cronología de introducción de estas armaduras.

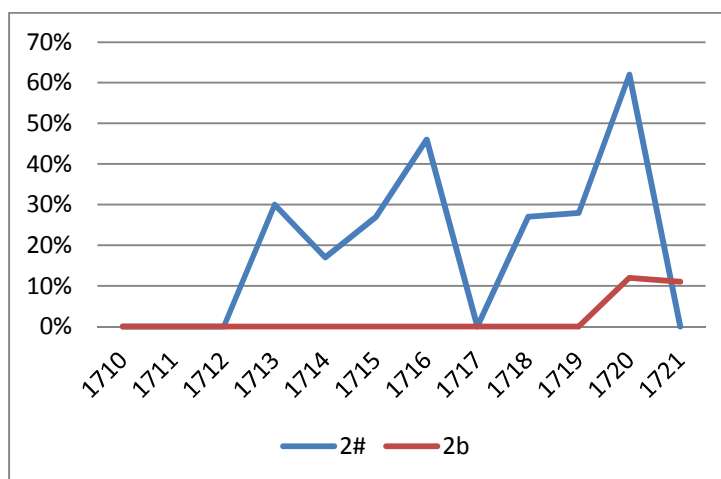


Gráfico 5.9. Dos alteraciones en las obras en claves bajas (1710-1721)

La armadura con dos sostenidos presenta cierta incompatibilidad con la línea de clarín, que a partir de 1716 tenía en las obras que la utilizaban un solo sostenido. El

análisis de la música y la armonía de este repertorio no indica que el clarín se transportara, ya que la línea escrita para él casaba perfectamente dentro de los acordes formados por las voces y el acompañamiento. El hecho de que la armadura de los violines no varíe apunta a que la razón de esta anomalía es debida a las limitaciones técnicas del instrumento, que no disuadieron a Arce de emplear la armadura con dos sostenidos, pero sí que hicieron que considerara innecesario escribirlos al principio de una parte que era incapaz de interpretarlos²⁸⁰. Por esta razón, en la línea del clarín evitó la nota *do#*, que no aparecía prácticamente ninguna vez y, si lo hacía, de manera fugaz.

La existencia de obras en *Re M* escritas ya por completo en claves bajas repercutió en los escasos ejemplos de claves mixtas (tan sólo un 3% del total), cuya armadura es en todos la misma: un sostenido para los violines y el clarín y ninguna alteración para las voces y el acompañamiento. Sin embargo, como se puede ver en la *Ilustración 5.7* la nota *intialis/finalis* dejó de ser *sol* (transportado *re*), como en décadas anteriores, para convertirse en *la* (transportado *mi*). Por lo tanto, la tonalidad sugerida era *la m* —que transportada es *mi m*— se corresponde con la armadura sin alteraciones o con un sostenido.

Ilustración 5.7. Claves mixtas (sol m)



Aplaudid sentidos(1715), E-Vc 70/178 f.1

²⁸⁰ La revisión de las partituras pone en evidencia que esto no siempre fue así, ya que desde 1713 hasta 1715 sí que escribió la parte de clarín con dos sostenidos. No fue hasta el cuarto año de introducir esta nueva armadura cuando optó por suprimir el segundo sostenido. Tal vez se dio cuenta de lo contradictorio de escribir *do#* para un instrumento que no lo podía interpretar y por eso optó por suprimirlo.

5. Compases

El cambio en la forma de anotar el tiempo y de concebirlo fue uno de los más importantes, ya que denotaba una modificación sustancial en la forma de pensar la música por parte del compositor. El antiguo compás ternario de proporción menor procedente del sistema mensural, no decayó en ningún momento. Sin embargo, durante esta década convivió tanto con su versión moderna (3/4), como con otros compases nuevos como 12/8 y 6/4. Por otro lado, resulta interesante constatar que existía una cierta relación entre los compases y las secciones, sobre todo algunas de ellas, escritas siempre en un mismo metro. Por esta razón, se ha dividido el presente epígrafe por compases, en cada uno de los cuales se resumirán las características generales, así como sus usos en cada una de las secciones, sobre todo si estaban asociados a alguna en concreto.

5.1. Ternarios

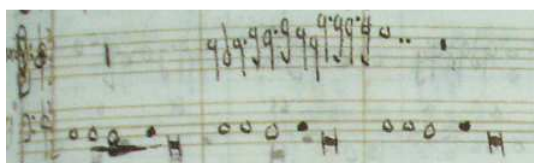
En las obras de los últimos diez años lo más significativo fue la convivencia del sistema mensural, en el que se enmarcaban los compases $C3/2$ y $\Phi3/2$, con el ya isorrítmico 3/4. Las fuentes musicales muestran que la elección de unos u otros no era aleatoria, sino que estaba ligada al tipo de sección.

Sin duda $C3/2$ continuó siendo el más presente, ya que en este compás estaban escritos todos los minuets y gran parte de las introducciones, estribillos, arias, coplas y graves. Tan sólo estos últimos llevaban escrito el signo «C3» (un 17%), cuya notación del ritmo era similar al actual «3/4», que Arce empleó en una única ocasión.

Resulta llamativo que el cambio se produjera en los graves y no en las arias, en las que el sistema mensural continuó mucho más presente de lo que cabría esperar, no sólo con el asiduo uso de $C3/2$, sino también de su versión más lenta $\Phi3/2$, donde todo descendía un nivel y las breves eran perfectas y por lo tanto imperfeccionables mediante los ennegrecimientos (*Ilustración 5.8*).

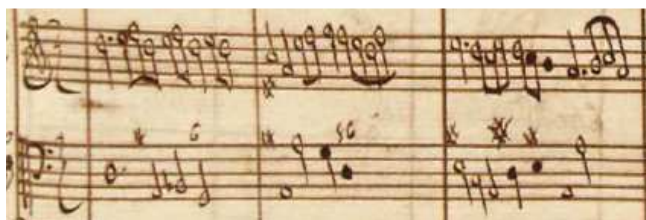
Ilustración 5.8. Notación de ritmos ternarios

$\Phi 3/2$



Ah del monte (1712)

$C3/2$



Más no puede ser (1713)

$C3$



Aspira, corazón (1720)

$3/4$



De la oveja perdida (1716)

La comparación de los tres últimos ejemplos muestra que cuando José Martínez de Arce escribía una «Z», estaba usando el compás de proporción menor $C3/2$, en el que las corcheas tenían las cabezas vacías y las semibreves imperfectas (de dos tiempos), estaban coloreadas. Esto contrasta con los momentos en los que indicaba «C3», o « $3/4$ », en los que las corcheas y las negras tenían ya la cabeza de color negro y las blancas necesitaban un puntillo para durar tres tiempos. Todo esto contradice la afirmación de Álvaro Torrente de que «C3» suponía la pervivencia del sistema mensural²⁸¹.

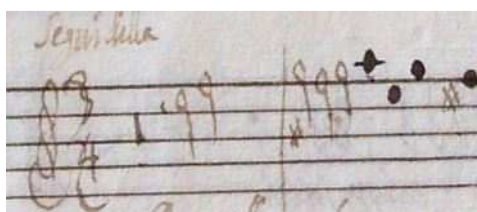
²⁸¹ TORRENTE, Á.: «Stylistic transformation of the early eighteenth-century villancico», en *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, Tess Knighton (dir.), Cambridge, UMI (University Microfilms International), 2006, p. 140.

Sin embargo, hay ejemplos que demuestran que José Martínez de Arce dudó en el uso de las diversas grafías (*Ilustración 5.9*). En una fecha tan temprana como 1713, aparecía una enmienda al comienzo del minuet de *Astro, galán luciente*, en cuya parte vocal se puede ver la mezcla de C3/2 y 3/4 gracias a la inversión de colores de la foto. Este minuet es especialmente interesante porque está escrito dos veces, una en cada compás. Otro ejemplo de cambios en la escritura del compás se encuentra en la seguidilla de *Fuente que corres alegre*. Por último, en el comienzo del grave de *Deliciosas flores* se adivina también un cambio en el signo de compás, que fue borrado mediante raspado, quedando tan sólo el número tres, cuya música a continuación indica que éste era equivalente a 3/4.

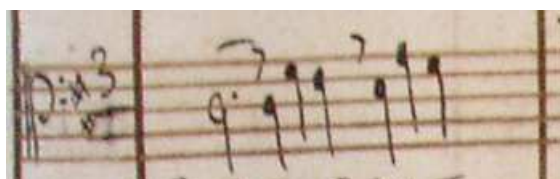
Ilustración 5.9. Enmiendas en el signo de compás



Astro, galán luciente (1713)



Fuente que corres alegre (1719)



Deliciosas flores (1720)

Por lo tanto, en el repertorio de la última década se puede observar un evidente bilingüismo, en el que queda muy clara la diferencia entre el tradicional compás ternario de proporción menor y el más moderno 3/4. Sin embargo, la pervivencia de hemiolias en este último, que ya son síncopas, plantea la duda de si el bilingüismo fue más allá de la grafía y muestra nuevas formas de pensar el compás ternario, o si por el contrario las obras en C3 no fueron más que «traducciones» del antiguo ritmo a la nueva forma de escribir, como de hecho sucedió en las dos versiones de *Ven acá Niño mío*.

5.2. Binario

El compás binario C se caracterizaba por permitir el uso de semicorcheas y en general, ser más ágil y veloz que el ternario. El 100% de los recitados utilizaron este compás, que también estaba presente en otras secciones nuevas, como los preludios, o tradicionales como los estribillos y las coplas. Sin embargo, es mucho menos frecuente encontrarlo en introducciones, graves y arias. Tal vez por una búsqueda de contraste, estas últimas solían estar en compás ternario, sobre todo C3/2. Sin embargo, aquéllas que venían precedidas de la indicación «vivo» estaban siempre en binario C.

Este compás permitía al compositor crear motivos más ágiles, con los que buscaba por un lado la ilustración musical de conceptos enunciados por el texto y por otro, el lucimiento no sólo de los instrumentistas, sino también de los cantantes. Por lo tanto, es en este compás donde resulta más evidente un cambio en las líneas melódicas, que en algunos pasajes muestran una complejidad y virtuosismo cercanos al estilo italiano.

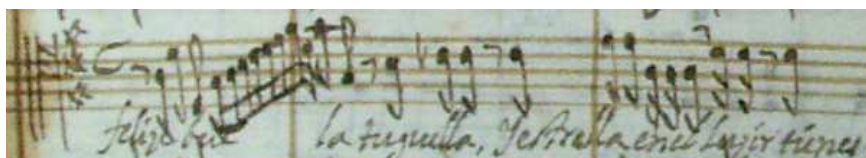
Ilustración 5.10. Pasajes virtuosísticos en compás binario C



Fuente que corres alegre (1719)



El bronce que el eco (sin año)



Astro, galán luciente (1713)

El primer ejemplo recogido en la *Ilustración 5.10* muestra rápidas y reiteradas subidas en semicorcheas realizadas por los violines, mediante las que la música ilustra el fluir del agua de la fuente que da el título a la obra. Resulta llamativo el contraste de

grafía con los siguientes ejemplos, en los que las líneas horizontales de estas series de semicorcheas eran mucho más curvadas. Por otro lado, el segundo fragmento es un pasaje similar pero como melisma realizado por el tiple para ilustrar la ligereza del viento mencionado por el texto. El último ejemplo es interesante porque muestra que ya en 1713 este tipo de pasajes también podían aparecer en una sección normalmente más monótona, como el recitado.

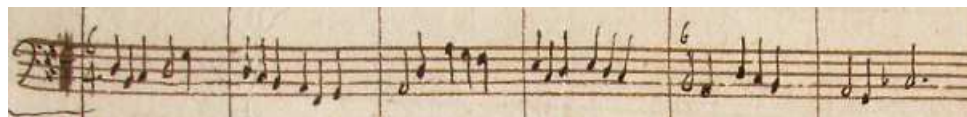
En general puede decirse que el compás binario sirvió a Martínez de Arce para experimentar con ritmos más ágiles, mediante los que ilustraba las palabras del texto, a la vez que favorecía el lucimiento de los intérpretes con melodías más adornadas que las que escribía en los ritmos ternarios, con los que se combinaba para lograr también contraste y variedad.

5.3. Otros compases

La única sección en la que Arce experimentó con otros compases distintos a los estudiados más arriba fue el aria, que en contadas ocasiones escribió usando el compás binario de subdivisión ternaria 6/4 y todavía con menos frecuencia 12/8. En ambos casos la notación era ya muy similar a la actual (*Ilustración 5.11*).

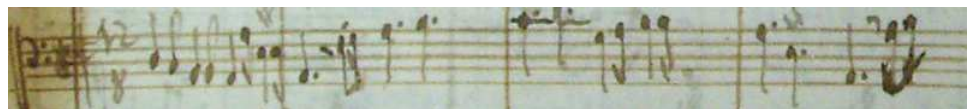
Ilustración 5.11. Otros compases

6/4



Suene suave el clarín (1716)

12/8



Astro, galán luciente (1713)

Nótese cómo en ambos ejemplos hay una perfecta adaptación de la música a las líneas divisorias que habían sido trazadas con anterioridad, hecho que demuestra una voluntad por parte del compositor de mostrar la distribución del tiempo en el papel. De hecho, sobre todo en los tres últimos compases del primer ejemplo se pueden apreciar las figuras separadas claramente en dos grupos de tres tiempos cada uno.

Por otro lado, es interesante también en estos ejemplos la ausencia total de síncopas, que serían la traducción de las tradicionales hemiolias. En ambos casos



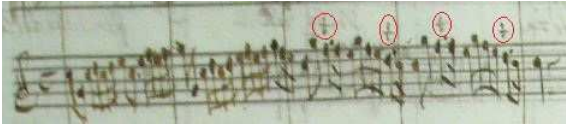
destacan los pies troqueos (larga-breve) y en el caso de 6/4 los tríbracos (tres breves). Por lo tanto, aunque no muy a menudo, José Martínez de Arce usó compases isorrítmicos empleando el vocabulario propio de cada uno de ellos, sin utilizarlos para traducir ideas rítmicas procedentes del sistema mensural.

6. Nuevas anotaciones

Por último, es necesario señalar como síntomas superficiales del cambio estilístico, una serie de signos que también variaron durante esta década, fruto de la voluntad del compositor de transmitir mayor información a los intérpretes. Por un lado, comenzaron a ser frecuentes los trinos, anotados de diversas maneras. Por otro lado, aparecieron también con más asiduidad indicadores de dinámica, que también presentaban formas variadas²⁸². Además, debido al cambio de forma que se produjo en este momento, los signos de repetición se vieron enriquecidos, no sólo por dibujos, sino también por palabras procedentes de la música italiana.

En la *Ilustración 5.12* aparecen resumidas las diversas grafías que José Martínez de Arce empleó para el trino.

Ilustración 5.12. Diversas maneras de anotar los trinos (1710-1717)

1. Trino con puntos	 <p><i>Entre celajes bellos</i> (1716). Violín segundo</p>
2. Trinos con letras	«tr»
	 <p><i>Entre celajes bellos</i> (1716). Violín primero</p>
	<p>«t»</p>  <p><i>Quién puede ser sino Amor</i> (1717)- Clarín</p>

²⁸² En tercer lugar estarían los cifrados del bajo, que debido a su importancia desde el punto de vista armónico, son estudiados en el capítulo siguiente.

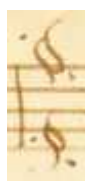
3. Trino desarrollado	 <p style="text-align: right;"><i>Clarín sonoro</i> (1712). Tiple</p>
-----------------------	---

En el repertorio estudiado hasta la fecha, los trinos eran algo esporádico y casi inexistente. Sin embargo, la aparición de nuevas partes escritas para el clarín y los violines trajo consigo un lenguaje más instrumental, en el que los trinos aparecían con frecuencia para adornar los finales de frase. El modo tradicional de anotarlos era un pequeño triángulo dibujado con tres puntos sobre la nota base (1). Si bien esta grafía no cayó en desuso, convivió con otra alfabética, que podía ser bien una «t», o bien la actual «tr» (2). La tercera opción era escribir el adorno completo (3). Esta última se daba sobre todo en las partes vocales, en las que resulta interesante apreciar cómo emulan el lenguaje instrumental, justificado por la alusión al clarín en el texto, hecho que convierte a los trinos en *expressio verborum*.

Otro elemento importante fueron los indicadores de dinámica «eco» y «voz». Lo más destacado fue su mayor presencia, además del uso deliberado que el compositor hacía de ellos para subrayar el contenido del texto. Estos dos signos eran la versión española de los italianos *piano* y *forte*, que también empezaron a aparecer en las partituras así escritos.

Por último, destaca también la forma del aria da capo, que hizo necesarios los signos de repetición bastante parecidos a los actuales, que venían usándose desde antes, pero cuya frecuencia aumentó de forma considerable:

Ilustración 5.13. Signos de repetición



Esos dos motivos flamígeros, con puntos a derecha e izquierda indicaban que había que volver al principio y seguir hasta llegar hasta el final de la sección A, que solía estar marcado con una línea vertical y calderones encima de las últimas notas. El uso de estos signos se extendió también a las secciones tradicionales en las que se repetía algún verso.

Además en las partichelas aparecieron también cada vez con más frecuencia términos italianos para designar la forma, o el hecho de que la música continuaba en el vuelto del folio:

Ilustración 5.14. Términos italianos



Todos estos signos pueden ser leídos como síntomas superficiales, pero elocuentes, del proceso de italianización que la música de José Martínez de Arce experimentó durante la última década.

Más que en ningún otro capítulo, los aspectos externos asociados a la música experimentaron cambios visibles. La vida de los hermanos se complicó en estos últimos años por cuestiones relacionadas con la familia de Tomás y los documentos, tanto de la catedral como externos, dejan translucir que este último siempre contó con el apoyo de su hermano. En la plantilla hay modificaciones significativas y muy elocuentes, ya que si bien el Cabildo disponía de pocos medios, estos los emplearon no en cubrir las plazas que quedaban libres por muerte de los cantantes, sino en comprar instrumentos o enseñar a los niños del colegio a interpretar el bajón. Por otro lado, la aparición de los violines en las obras fue constante y aunque no de manera fija, hicieron ya sus primeras apariciones en los libros de fábrica y actas, hecho que denota una actitud diferente. Igual que los cantantes envejecían y morían, así lo hacía la antigua plantilla de ocho voces, que daba paso a otra más centrada en las líneas solistas acompañadas por instrumentos variados.

En lo que a soportes se refiere, el repertorio final presenta a un José Martínez de Arce que copió sus obras en papeles sueltos y volúmenes encuadernados de una manera cada vez más sistemática y ordenada. Los dos manuscritos con signaturas «Ms. 22» y «Ms. 23» se añaden a los dos libros ya conocidos, añadiendo nueva información, así como nuevas incógnitas, el primero por su desorden y el segundo por su carácter excesivamente cerrado y coherente.

Por otro lado, los aspectos externos de la música que escribía muestran cómo al final de sus días el maestro de capilla era totalmente «bilingüe», ya que manejaba con

soltura dos alfabetos diferentes, el tradicional y el moderno. No obstante, lo más significativo es que el segundo se convirtió en norma y llegó a ser el más habitual, mientras que el primero subsistió gracias a que Arce reservó el sistema de *chiavette* para los villancicos navideños dramatizados, siempre con la misma armadura carente de alteraciones (que transportada sería *Sol M*), seguramente para dar un toque de color. Además, las tonalidades mayores se fueron afianzando, mientras que las menores todavía no estaban del todo definidas.

Si se compara con el de las armaduras, el panorama de los compases presentó menos novedades, ya que el ternario de proporción menor $C3/2$ y el binario C siguieron siendo, con diferencia, los más habituales. Sin embargo, si bien menos abundantes, sí que hubo cambios significativos. El más importante fue la aparición del ya isorrítmico $3/4$, que Arce anotó como $C3$. Además, algunas arias estaban escritas en compases binarios de subdivisión ternaria, $6/4$ y $12/8$, que no habían sido utilizados en el repertorio de décadas anteriores.

Así, en estos años finales las novedades lo fueron cada vez menos y los rasgos tradicionales se transformaron en un toque de color que deja traslucir una asociación entre lo popular y lo tradicional. Una vez presentados los cambios externos, perceptibles a simple vista, es necesario adentrarse en la música.

Capítulo 6. Valladolid 1710-1721 (II): del villancico a la cantata

El conocido como «arte efímero» fue un campo de experimentación y avance que tuvo una influencia decisiva en la arquitectura barroca española, ya que dio cabida a las novedades que aparecieron en las últimas décadas del siglo XVII. La razón principal fue que su carácter no permanente, unido a lo maleable y asequible de los materiales con que se hacía —madera, cartón, tela y estuco— permitía a los artistas crear originales diseños decorados con ornamentaciones exuberantes. Su función era embellecer todo tipo de ocasiones especiales, desde la entrada de los reyes a una ciudad, hasta sus honras fúnebres, pasando por ceremonias de coronación, acción de gracias, etc. Así, en catafalcos, arcos de triunfo o columnatas, artistas como Gómez de Mora o Alonso Cano unían arquitectura, escultura y pintura, de una manera mucho más audaz e imaginativa.

El correspondiente musical del arte efímero fue el villancico, que además de tener una función muy similar, compartía también lo pasajero de este tipo de obras. El carácter modular del villancico era lo que hacía de él una forma idónea para recibir novedades, ya que estaba formado por la yuxtaposición de secciones, que no eran más que elementos combinables. Por esta razón, a principios del siglo XVIII comenzaron a aparecer en el tradicional villancico arias y recitados procedentes de la cantata italiana, así como otras secciones nuevas como preludios, fugas, graves o minuets. Contrariamente a lo que se pueda pensar, las obras resultantes de dicha fusión no aparecían siempre en las fuentes como «cantatas» o «cantadas», sino que en los primeros años siguieron siendo denominadas «villancicos» por los compositores y sus copistas. Este es el caso de José Martínez de Arce, quien si bien sí se hizo eco de las novedades formales que estaban llegando a la península y compuso un elevado número de cantatas durante los últimos diez años de su magisterio, no lo reflejó siempre en los encabezados de sus manos de borrador, ni en los títulos de las respectivas partituras.

Antonio Martín Moreno en su manual sobre música española del siglo XVIII fue el primero en llamar la atención sobre la existencia de este tipo de obras dentro de la producción de Arce, pero no dio ningún detalle acerca de las mismas. La voz del *DMEH* tan sólo mencionaba el cambio de forma como un nuevo elemento estilístico. Años después, José Carreras en la voz «cantata» del *NG* citó los cuatro volúmenes

encuadernados de Martínez de Arce del Archivo de la Catedral de Valladolid como una de las pocas fuentes manuscritas para estudiar la aparición de la cantata en la música religiosa española. Sin embargo, no detalló el número de cantatas que estos manuscritos contenían, ni especificó que sólo había cantatas en tres de ellos. Además, ignoró por completo el importante porcentaje de obras con secciones italianas que sólo se conservan en formato de papeles sueltos²⁸³.

La consulta directa de las fuentes y la elaboración de un nuevo catálogo con una ficha más completa y detallada, que presta especial atención al aspecto formal, revela por vez primera un total de 91 obras con recitados y arias, totalmente desconocidas hasta ahora, seguramente porque Martínez de Arce las consideró como villancicos, cuyo rasgo más destacado eran los violines y el clarín, o el hecho de que fueran interpretadas por una sola voz o un dúo. En muy pocas ocasiones usó los términos *cantata* o *cantada*, hecho que explica, en parte, su casi total ausencia en los estudios sobre el nacimiento de la cantata española.

En este último capítulo se presenta de forma detallada el proceso de cambio de la forma villancico, que nunca llegó a convertirse en cantata, pero que sí sufrió transformaciones dignas de mención, que convierten a Arce en un eslabón de especial interés para comprender el proceso de cambio de estilo de la música religiosa española de principios del siglo XVIII, porque la amplitud del repertorio conservado permite ver todas las fases de la «metamorfosis».

No obstante, la naturaleza multifacética del objeto de estudio hace que analizar y presentar este proceso sea complejo. La cara más evidente del conjunto es la formal, ya que este aspecto fue uno de los que más transformaciones experimentó. Sin embargo, las características musicales en las obras con forma tradicional y las más modernas son muy similares. En realidad, la faceta que determinaba los cambios en el lenguaje musical fue la plantilla. Por esta razón, en primer lugar se recogen las características generales de las nuevas secciones, para a continuación ofrecer un análisis musical organizado a partir de la plantilla.

Si en lo que a forma respecta lo más interesante fue la aparición del recitativo y el aria da capo, en la textura fueron determinantes el cambio de timbre —protagonizado por los violines y el clarín— y una disminución significativa del número de voces en

²⁸³MARTÍN MORENO, A.: *Música española siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 112-113; CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: voz «Martínez de Arce, José», en *DMEH*; CARRERAS, J.J.: "The Spanish cantata to 1800", en voz «Cantata» del *NG*.

gran parte del repertorio, que se analiza en el cuarto epígrafe. Por último, las obras más tradicionales, que contaban con estribillo y coplas se distinguían del resto por emplear más de un coro vocal y llegar hasta las ocho voces, cuyo análisis protagoniza el quinto y último epígrafe.

1. La terminología como barrera

Uno de los mayores problemas a los que se enfrenta el investigador es el de la terminología, no sólo por la oculta polisemia de algunas palabras clave, sino también por la disparidad de puntos de vista que genera la distancia en el tiempo entre estudioso y estudiado. En los momentos de cambio, la vaguedad terminológica se agravaba y es necesario tenerla muy presente a la hora de realizar la investigación.

Los títulos, o encabezados servían para describir con pocas palabras la obra a la que precedían. Es de suponer por tanto, que el compositor eligiera para ello los rasgos que consideraba más adecuados para resumir el conjunto y es precisamente este hecho el que convierte a las denominaciones en un interesante objeto de estudio, que por la misma razón no puede ser usado como única fuente para conocer el cambio de forma.

Un buen ejemplo de este problema se puede ver en el estudio de Miguel Ángel Marín sobre el uso de los términos *cantata* y *villancico* en los manuscritos autógrafos de Francisco Viñas, conservados en la catedral de Jaca, donde se muestra cómo la distinción entre ambas denominaciones no siempre respondía a un criterio formal²⁸⁴. El término *cantata* fue empleado por Viñas para designar una obra a solo, con o sin violines, normalmente con dos pareados recitativo-aria, precedidos por una introducción (que podía ser instrumental). Por su parte, *villancico* designaba a una pieza escrita para un conjunto vocal, en la que se combinaban secciones italianas y españolas.

Un uso del término, más basado en la forma, se encuentra en los libros manuscritos de Juan Manuel de la Puente, conservados en la catedral de Jaén y estudiados por Pedro Jiménez Cavallé²⁸⁵. En ellos, *cantata* se atribuye a cualquier obra con secciones italianas, sin tener en cuenta la plantilla. Por otro lado, *villancico* sirve para designar cualquier obra que presente un predominio de secciones españolas.

²⁸⁴ MARÍN, M.Á.: «Continuity and change in the local repertory», *Music on the Margin*, Kassel, Reichenberg, 2002, cap. 7, pp. 250-252.

²⁸⁵ JIMÉNEZ CAVALLÉ, P.: «Las cantatas de Juan Manuel de la Puente, Maestro de Capilla de la Catedral de Jaén (1711-1753)», *Recerca Musicològica*, IX-X (1989), pp. 341-358.

Otra fuente interesante para conocer la percepción que de las nuevas formas tenían sus contemporáneos es el *Diccionario de Autoridades*, en el que el término *cantada* se centra significativamente en el aria y no en el recitado: viene definido como:

«Tonada, compuesta de arias y otros pasos músicos. Es voz nuevamente introducida por los italianos, que en España se llama tono y tonada»²⁸⁶.

José Martínez de Arce empleó el término *cantada* en cuatro ocasiones, mientras que el término *cantata* lo usó todavía menos, tan sólo en dos. Por otro lado, los copistas de las partichelas describieron a siete obras como *cantata* en la portada o en el encabezado de alguna de las partes. De estos casos, dos coincidieron en el título partitura y partichelas. Por lo tanto, el total de *cantatas* o *cantadas* escritas por Arce y consideradas por él o sus copistas como tales, es de diez, número que representa un 5% del total de obras en romance fechadas entre 1710 y 1721.

Para buscar las características que definen a esta mínima parte del repertorio, la *Tabla 6.1* resume los rasgos susceptibles de ser un denominador común a todas ellas:

Tabla 6.1. Forma, plantilla y texto de las obras tituladas *cantata* o *cantada*

AÑO	SECCIONES	PLANTILLA	PLIEGO ²⁸⁷
1713	[E]-C-Veloz-A-G-A	S, vlne, ac	--
1715	[E]-A-R-A-R-A-G	SSAT, vln1-vln2, ac	--
1716	P-R-A-R-C	B, vln1-vln2, ac	Capilla Real, 1715
	P-R-A-R-A-G	S, vln1-vln2, ac	Capilla Real, 1715
	P-R-A-R-C-G	S, vln1-vln2, ac	Capilla Real, 1712
1717	P-R-A-R-A	T, vln1-vln2, ac	Capilla Real, 1716
	P-R-A-R-A-R-A	S, vln1-vln2-clno, ac	Capilla Real, 1716
1718	A-R-A-R	S, clno, ac	Capilla Real, 1717
1719	E-R-A-R-A	S, vln1-vln2, ac	Capilla Real, 1713
1720	E-R-A-R-G	S, vln1-vln2, ac	--
	E-R-A-R-S-G	B, clno, vlne, ac	--

²⁸⁶ JUAN Y PEÑALOSA, J. (ed.): *Diccionario de autoridades, 1726-1739*, Madrid, Real Academia Española, 2013.

²⁸⁷ Todos en el catálogo VBN/B, números: 763, 763, 752, 766, 766, 770, 756.

El único denominador común a todas estas obras son los recitados y arias. A estos se pueden añadir en gran parte de los casos un prelude inicial y un grave final. Sin embargo, también hay algún ejemplo en el que todavía hay estribillos e incluso coplas. En lo que a la plantilla respecta, salvo el caso de 1715, todas tienen en común estar escritas para una sola voz, acompañada por un segundo coro instrumental, que si bien solía ser de violines, también podía estar compuesto por el clarín solo, o incluso el violón. Por último, no parece casualidad que el texto de la gran mayoría procediera de pliegos interpretados poco antes en la Capilla Real. No obstante, estas fuentes secundarias tampoco hacían distinción alguna entre unas formas y otras. Por ejemplo, las obras contenidas en los pliegos de 1719 y 1720 tienen ya casi todas recitados y arias, pero en ambas portadas pone: «*Villancicos* que se han de cantar ...».

Un segundo grupo, muy reducido, de títulos y encabezados lo constituyen aquéllos que si bien suelen emplear el término villancico, mencionan también la presencia de otras secciones más modernas, así como explicaciones acerca de la plantilla (*Tabla 6.2*).

Tabla 6.2. Forma, plantilla y texto de villancicos que especifican secciones italianas en su título

AÑO	DENOMINACIÓN	SECCIONES	PLANTILLA	PLIEGO ²⁸⁸
1710	Villancico a dúo con violines y recitados	[E]-R-A-R-A-G	SA, vln1-vln2, ac	Capilla Real, 1709
	Recitado con arietas de violines	[R]-A-M-[A]-R	S, vln1-vln2, ac	--
1715	Villancico a tres con recitados	E-R-A-R-A-R-M-G	SAT, vlne, ac	Encarnación, 1713

Nótese como en estos pocos casos no se menciona el aria, sino los recitados y las arietas, además de los violines. La forma tampoco es igual en todos y lo que más destacan son los *minuets* (M), ausentes en la tabla anterior. Por otro lado, la plantilla es el elemento menos uniforme, así como la procedencia y los años de los pliegos.

Gracias al nuevo catálogo se ha podido añadir un tercer grupo de obras, casi todas ellas denominadas *villancicos*, cuya forma, no obstante, es similar a los ejemplos anteriores, ya que los textos de algunas son de pliegos procedentes de la capital y cuentan también con recitados y arias, mezclados con secciones del villancico, a las que se unen otras formas como preludios, fugas y minuets. La amplitud y heterogeneidad

²⁸⁸ Todos ellos en el catálogo VBN/B, números: 746, 755.

de este conjunto de obras impide resumir todas sus características en una tabla. Por esta razón, se ha elaborado un esquema que permite ver los parámetros que el compositor consideraba importantes para describir a estas obras.

La mayor parte de estas obras vienen descritas en primer lugar como *villancico*. En segundo lugar, se especificaba la festividad para la que estaba escrito. Por último, lo más variado era la plantilla, dividida en dos mitades, ordenadas siempre igual: primero el número de voces y después los instrumentos. Las diversas opciones, sintetizadas en la *Tabla 6.3*, fueron cada vez más variadas y diferían considerablemente de las de la década anterior, ya que lo más abundante en esta parte del repertorio fueron los villancicos con pocas voces, acompañados por instrumentos.

Tabla 6.3. Piezas para la construcción de encabezados con recitados y arias

FORMA	ADVOCACIÓN	Nº VOCES	INSTRUMENTOS
Villancico ...	al ... / de ...	solo
		a dúo con/ de violines
		a cuatro con/de clarín
		a cinco de violín y clarín
		a seis con violines y clarín
		a siete ...	
		a ocho ...	

No cabe duda de que para José Martínez de Arce el cambio más significativo no fue el formal, sino la plantilla, tanto el descenso del número de voces como la presencia casi continua de un coro instrumental, cuyo lenguaje era ya muy diferente al casi vocal de chirimías y bajoncillos. El término *villancico* lo utilizó indistintamente en obras con forma tradicional y en obras con secciones nuevas, que en muy pocas ocasiones consideró *cantatas*.

El *Gráfico 6.1* compara la proporción de cantatas y villancicos en el repertorio de la última década, dependiendo del punto de vista que se tenga en cuenta: el de los encabezados con los que el compositor describe sus obras, o el de la forma.

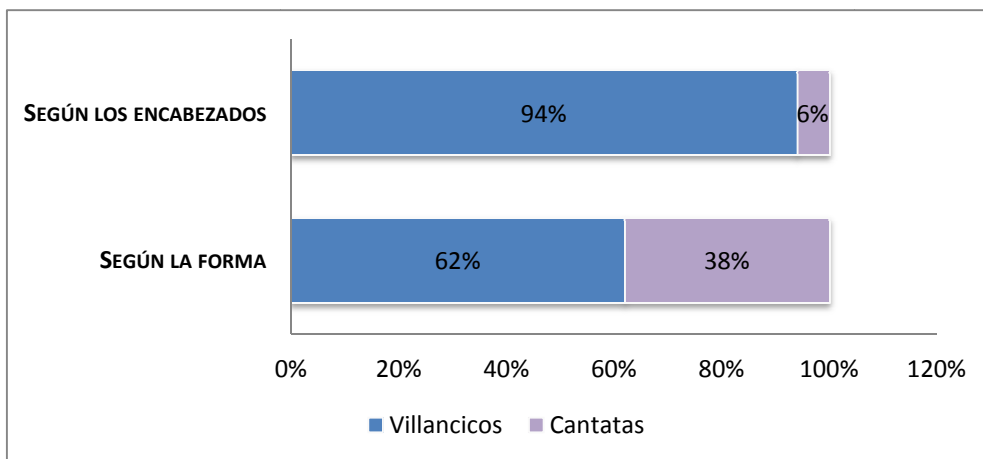


Gráfico 6.1. Proporción de villancicos y cantatas (1710-1721)

Conocer cómo percibía Arce las nuevas obras ayuda a comprender la mente del compositor y a saber qué elementos musicales constituían para él un cambio importante. Sin embargo, tener en cuenta tan sólo sus denominaciones plantea el peligro de perder datos relevantes para trazar los comienzos de la historia de la cantata religiosa en la música española. Por esta razón, una vez aclarados los malentendidos que el paso del tiempo y los problemas terminológicos generados por diferencias en el punto de vista, el siguiente epígrafe estudia la evolución del redescubierto cuerpo de cantatas escritas por Martínez de Arce en sus últimos once años de magisterio.

2. Del villancico a la cantata: un estudio del proceso

El repertorio en castellano de la última década presenta un interesante panorama formal en el que conviven los villancicos, las cantatas y un estadio intermedio en el que ambas se mezclaron. Sin embargo, este último, compuesto por obras híbridas que combinan secciones tradicionales y modernas, representa un problema metodológico imposible de ignorar.

Como ya se ha visto, la interpolación de arias y recitados en obras con estribillo y coplas no llevó al compositor a buscar una palabra que definiera la mezcla de secciones. Lo llamativo es que los estudiosos tampoco emplean un término concreto y unánime para clasificar a estas obras que se encuentran a medio camino entre una forma y otra. Por ejemplo, Jiménez Cavallé las denominó simplemente *cantatas*, sin tener en cuenta los estribillos o coplas que se mantenían junto a las nuevas secciones²⁸⁹.

²⁸⁹ JIMÉNEZ CAVALLÉ, P.: *op.cit.*, p. 342 y ss.

Cristóbal García Gallardo, en su estudio sobre las cantatas algo más tardías, de Juan Francés de Iribarren, optó por describirlas como *villancicos en estilo italiano*²⁹⁰.

Ninguna de las dos opciones se ajusta completamente al presente repertorio. El uso del término *cantata* elimina el carácter híbrido de estas formas intermedias, cuyo interés reside precisamente en que se trata de ejemplos de una fase de transición. Por otro lado, la etiqueta de *villancicos en estilo italiano* ignora las nuevas formas que se combinaban con las tradicionales, ya que hace pensar más bien en un villancico tradicional con rasgos italianos poco definidos, que pueden ir desde la forma, hasta la plantilla, pasando por los matices o los compases. En el presente estudio se ha optado por una denominación más pragmática y sencilla, que describe sin ambigüedades la mezcla formal: *villancico/cantata*. Sin embargo, esta decisión ha de ser explicada y entendida con cierta flexibilidad, ya que también puede ser objeto de controversia.

El estadio intermedio de lo que a partir de ahora se llamará villancico/cantata no siempre es claro, porque en numerosas ocasiones Arce no especificó la forma de la algunas secciones, sobre todo la primera. Por otro lado, cuando lo hacía, no siempre era fiable, ya que en ocasiones denominó *estribillo* lo que a todas luces era un *aria da capo*. Cabe la posibilidad de que en estos casos el compositor eligiera este término para designar no la forma, sino la función de esa parte de la obra. Por esta razón, los gráficos con los que se analiza el proceso de cambio, parten del análisis formal y no de las denominaciones proporcionadas por el compositor. Así, por un lado están los *villancicos* y por otro las *cantatas*, que cuentan en ambos casos tan sólo con sus secciones propias. Por último, hay un tercer grupo de *villancico/cantata* formado por las obras en las que se combinan secciones de ambas formas. No obstante, para observar con más claridad el proceso de cambio, el repertorio con secciones nuevas tiene el mismo color de base, con diferente degradado.

Con el doble fin de establecer una cronología del proceso, así como de determinar si existen relaciones entre la inclusión de nuevas formas y la función de los villancicos que las emplean, se ha dividido el repertorio en tres grandes grupos: obras para la Navidad (que engloban tanto al Nacimiento, como Reyes), obras dedicadas al Santísimo y, en último lugar, todas las obras dedicadas a otras festividades, como las relacionadas con la Virgen (su Asunción, del Sagrario, de las Angustias, del Rosario,

²⁹⁰ GARCÍA GALLARDO, C.L.: «Cantatas en Málaga: la música de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)», *Revista Jábega*, nº 95 (2003).

etc.), con los Santos (San Miguel) y con circunstancias especiales como Semana Santa, la profesión de religiosas, o la canonización de San Pío V del año 1713 (*Gráfico 6.2*).

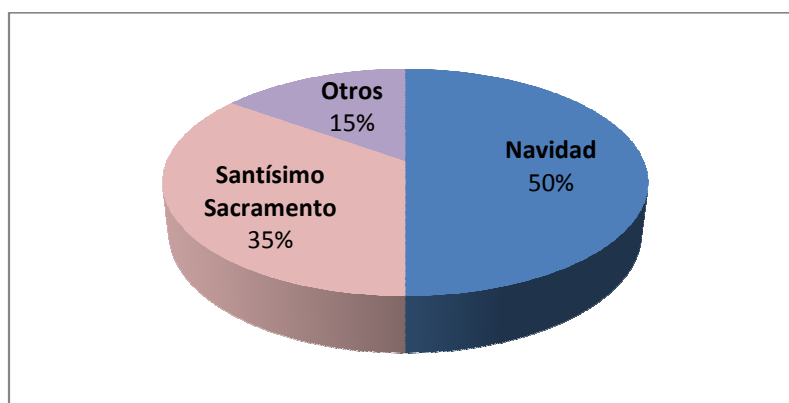


Gráfico 6.2. Advocaciones de los villancicos compuestos entre 1710 y 1721

Los villancicos escritos para la noche de Navidad, así como para los Reyes representan la mitad del repertorio conservado. El *Gráfico 6.3* muestra cómo el villancico tradicional nunca desapareció, y también hace patente que las nuevas secciones estuvieron presentes desde 1710 y su proporción aumentó y se estabilizó en los últimos cinco años²⁹¹.

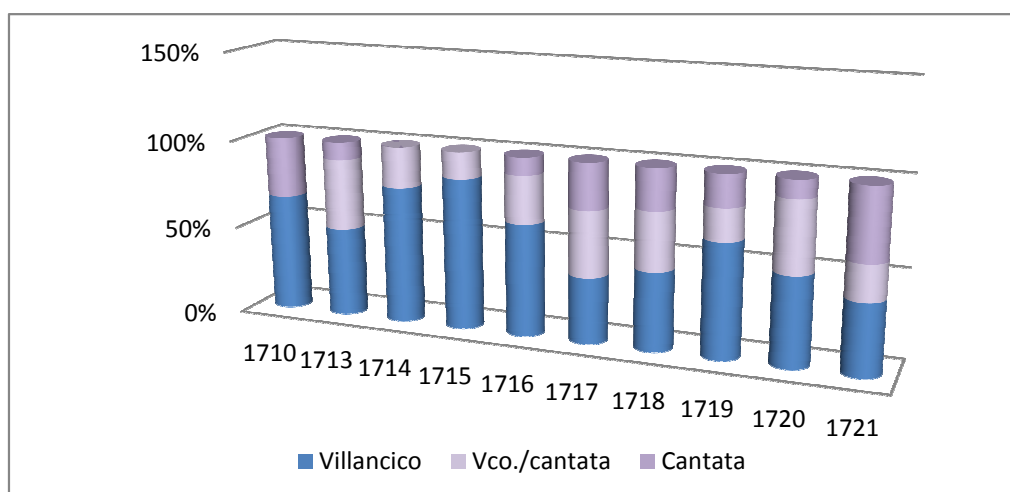


Gráfico 6.3. Porcentajes de obras con cada forma en el repertorio navideño (1710-1721)

²⁹¹ Los años 1711 y 1712 no se han tenido en cuenta por el escaso número de obras con estas fechas: tres villancicos para 1711 y un villancico/cantata para la Calenda de 1712.

Un aspecto importante, que no puede estudiarse en el resto del repertorio por falta de fuentes, es la procedencia de los textos para las obras con formas nuevas, que tuvieron mucho que ver con el cambio (*Tabla 6.4*).

El cruce de referencias de los primeros versos del repertorio estudiado con el segundo volumen del catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid revela que la mayoría de los textos procedían de la capital, no sólo de la Real Capilla, sino también de la Encarnación, las Descalzas e incluso otros centros menores como San Cayetano o San Felipe. Sin embargo, los textos con secciones nuevas procedían sobre todo, aunque no exclusivamente, de la Capilla Real, donde las novedades hicieron antes su aparición.

Tabla 6.4. Correspondencias de textos y pliegos de villancicos (1710-1721)²⁹²

AÑO	CANTIDAD Y FORMA		PROCEDENCIA	AÑO
1710	1 villancico		Madrid, San Felipe el Real	1700
	1 villancico		Madrid, San Cayetano	1708
	2 cantatas		Madrid, Capilla Real	1709
1714	1 villancico		Madrid, Capilla Real	1692
	1 villancico	1 villancico/cantata	Madrid, Capilla Real	1703
	1 villancico	1 villancico/cantata	Madrid, Descalzas	1711
	1 villancico		Madrid, Encarnación	1713
1715	1 villancico	1 villancico/cantata	Madrid, Encarnación	1713
	1 villancico		Sevilla, Iglesia Metropolitana	1713
	1 villancico		Madrid, Encarnación	1714
1716	1 villancico		Madrid, Capilla Real	1703
	3 villancicos	2 villancicos/cantata	Madrid, Capilla Real	1712
	1 villancico		Madrid, Encarnación	1714
	1 villancico/cantata y 1 cantata		Madrid, Capilla Real	1715
1717	1 villancico	1 villancico/cantata	Madrid, Capilla Real	1715
	1 villancico/cantata y 2 cantatas		Madrid, Capilla Real	1716
1718.	1 villancico/cantata		Madrid, Descalzas	1713
	2 villancicos		Madrid, Capilla Real	1713
	1 villancico		Madrid, Descalzas	1715
	2 cantatas		Madrid, Capilla Real	1717
1719	1 villancico/cantata		Madrid, Capilla Real	1712
	1 villancico/cantata		Madrid, Capilla Real	1713
1720	5 villancicos/cantata y 1 cantata		Madrid, Capilla Real	1719
1721	6 villancicos/cantata		Madrid, Capilla Real	1720
	3 villancicos		Madrid, Descalzas	1720
	1 villancico		Madrid, Encarnación	1720

²⁹² VBN/B.

Estos textos son los mismos que Álvaro Torrente empleó como base para su estudio sobre los cambios estructurales en los villancicos de principios del XVIII. Aunque él mismo aclara que los porcentajes no han de ser entendidos de manera absoluta, separa cuatro fases en el cambio formal, de las cuales las dos primeras son de gran interés para el presente trabajo²⁹³.

El primer momento coincidió con la primera década, durante la cual se produjo una lenta y progresiva introducción de secciones modernas, que inicialmente no conllevó la sustitución de elementos tradicionales —cuyo número fue descendiendo paulatinamente— sino que supuso más bien el aumento de la cantidad y variedad de secciones nuevas. Dentro de éstas, las que más abundaban eran los recitativos y las arietas, aunque también fueron importantes otros tipos, sobre todo graves y minuets.

La segunda etapa abarcaba desde 1709 hasta 1720, periodo que coincide con el estudiado en este epígrafe. Fue el momento en que tuvo lugar la transformación más profunda, ya que en un lapso de tiempo relativamente corto, el uso de secciones italianas se extendió a todos los villancicos y la alternancia de recitativos y arias aumentó de manera considerable, mientras que al mismo tiempo el uso de introducción, estribillo y coplas disminuyó de manera sustancial. Esta descripción es bastante similar a los resultados que presenta en la página siguiente el *Gráfico 6.4*.

La comparación del segundo momento, con los resultados del proceso seguido por Arce en esos mismos años coloca a los villancicos escritos por el compositor durante sus últimos diez años de vida casi en el mismo lugar que aquéllos procedentes de la Capilla Real compuestos por José de Torres con textos de José de Cañizares, poeta de la corte desde 1707 hasta su muerte acaecida en 1750²⁹⁴. Esto era debido a una relación directa con la corte —sobre todo los dos últimos años—, ya que los textos llegaban a sus manos al poco de haber sido interpretados y los usaba el año siguiente. Por lo tanto, los textos, fueron en gran parte responsables del cambio formal que se produjo en la música escrita durante los últimos diez años, ya que el compositor amplió el abanico de formas utilizadas para adaptarse a las nuevas secciones que aparecían en los pliegos por él empleados.

²⁹³ TORRENTE, Á.: «Italianate sections in the villancicos of the royal chapel, 1700-40», en *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 72-79; «Structural changes in the early eighteenth-century villancico», *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, Tess Knighton (dir.), Cambridge, UMI (University Microfilms International), 2006, pp. 101-130.

²⁹⁴ LOLO, B.: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

La correspondencia tan inmediata entre ambos centros en la segunda década del siglo XVIII coloca al compositor en un estadio de evolución muy cercano al de la capital, hecho que en cierto modo implica que la obra de Arce comenzó su metamorfosis *in media res*, sin pasar por el estadio inicial. Lo interesante es que si utilizó los textos, era porque sabía escribir usando las nuevas formas musicales que estos llevaban aparejados. Sin embargo, como se verá a continuación, no mostró el mismo grado de innovación en la totalidad del repertorio, hecho que implica una relación directa entre la función y la forma.

El *Gráfico 6.4* muestra las formas de los villancicos al Santísimo escritos durante la última década. El número de fuentes disponibles es mucho más escaso, hecho que tal vez explique el contraste entre los resultados de unos años y otros. Aunque escasas, las obras con secciones nuevas estuvieron presentes desde 1710 y empezaron a aparecer con más asiduidad a partir de 1715, hasta convertirse en mayoría. Así, todavía de una manera más marcada que en el repertorio navideño, en los dos últimos años las obras con secciones nuevas se convirtieron en norma.

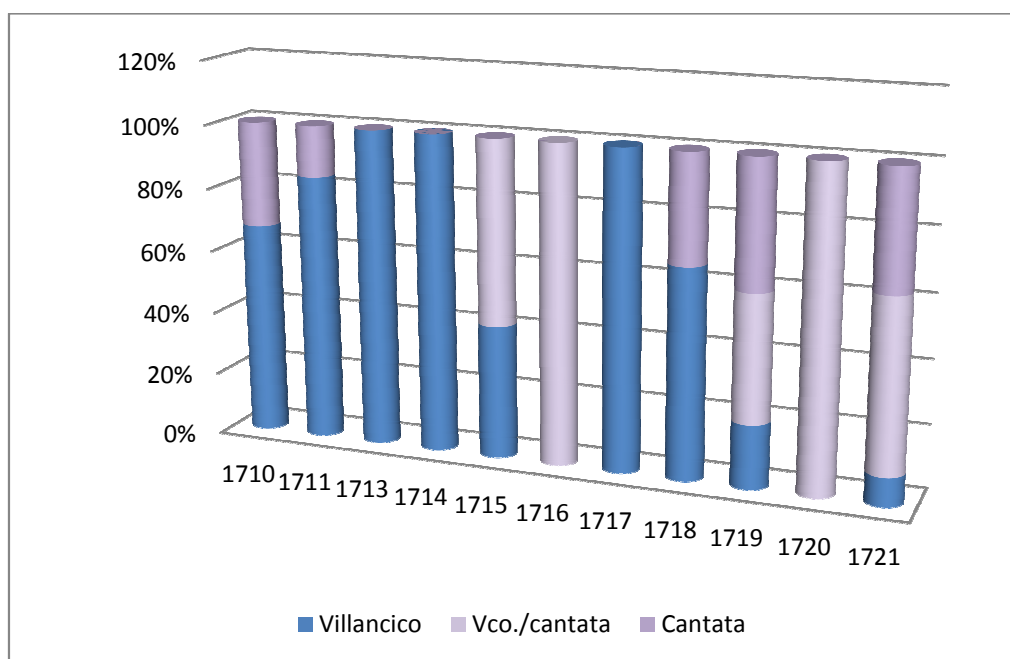


Gráfico 6.4. Porcentajes de obras con cada forma en el repertorio al Santísimo (1710-1721)

Por último, resulta llamativo el contraste entre las obras estudiadas y el grupo formado por las que tenían advocaciones diversas (*Gráfico 6.5*). Dado que el repertorio de partida no es completo, el descenso del número de villancicos con dedicaciones variadas a lo largo de estos años no puede ser tomada en cuenta como algo absoluto. Sin

embargo, resulta evidente que lo más característico en esta parte del repertorio es la abundancia de villancicos, hecho que lleva a plantear la hipótesis de que —al menos en esta fase— la forma estaba en cierta medida relacionada con la función de la obra y el tipo de ceremonia a la que acompañaba. Por lo tanto, las formas tradicionales pervivieron en una parte menos importante del repertorio, seguramente por ser más acordes con la sencillez y menor importancia a nivel ceremonial de los eventos en los que se interpretaban.

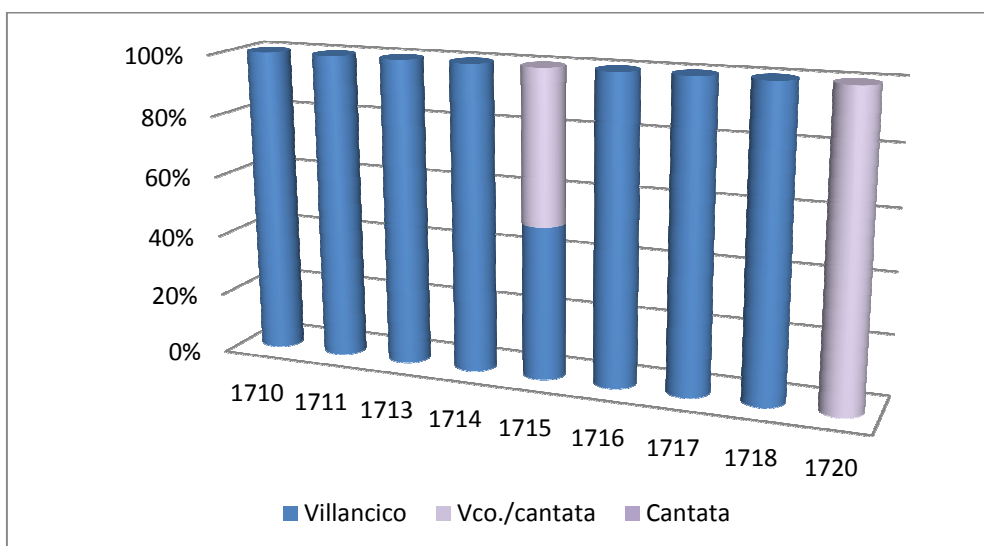


Gráfico 6.5. Porcentajes de obras con cada forma en obras de advocaciones varias (1710-1721)

El análisis del conjunto muestra por un lado que José Martínez de Arce, gracias a una innegable comunicación con la capital, vivió el proceso de cambio de forma del villancico casi en paralelo con la corte. Sin embargo, por otro lado resulta evidente que el cambio se produjo sobre todo en las obras para la Navidad y en aquellas dedicadas al Santísimo Sacramento, hecho que implica una relación entre las novedades y las advocaciones.

Una vez observado el proceso desde lejos, es necesario adentrarse en las secciones nuevas, con el fin de averiguar si el cambio se produjo también en el plano musical.

3. Nuevas secciones

José Martínez de Arce comenzó en 1710 a introducir en sus obras secciones procedentes de la música italiana y la francesa, como recitados y arias y minuets. En ese momento apareció también el grave como sección final de características propias.

En este epígrafe se presentan las nuevas secciones atendiendo a su aspecto formal. En cada una de ellas se comenta brevemente cuántas hay, qué lugar ocupan dentro del conjunto, cómo son sus textos y cuáles son los rasgos que las caracterizan.

3.1. El marco: preludio y grave

El preludio no fue muy frecuente en el repertorio compuesto entre 1710 y 1721, ya que apareció tan sólo en un 5% del total de obras conservado. El análisis por años resumido en el *Gráfico 6.6*, pone de manifiesto que fueron más numerosos entre 1715 y 1718, para decaer de nuevo los últimos dos años²⁹⁵.

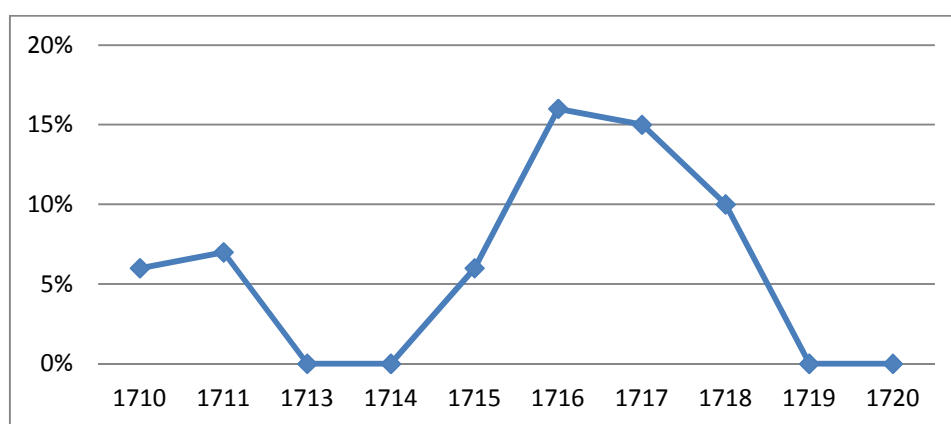


Gráfico 6.6. Proporción de obras con preludio (1710-1721)

Todos los preludios tienen en común el preceder a obras con secciones modernas, el 75% para la noche de Navidad, mientras que el porcentaje restante formaba parte del repertorio al Santísimo. El preludio para dos violones de *Músicos ruiseñores* (1711), dedicado al Santísimo Sacramento, parece una excepción, porque está seguido de un estribillo. Sin embargo, una mirada más atenta indica que en realidad se trata de un preludio completo dividido en dos partes, en el que el comienzo instrumental ha sido separado del resto (llamado *estribillo*). Por lo tanto, se trata de una muestra temprana del uso de esta sección.

Los preludios eran bastante largos, la gran mayoría para voz sola con coro de violines, que hacían unos compases a solo tanto de introducción como de cierre. La forma musical era tripartita, normalmente ABA', aunque también en ocasiones ABA. En este último caso el compositor no escribía la última sección, sino que hacía uso de los signos de repetición, síntoma también de una escritura más moderna. Los textos no

²⁹⁵ Para mayor claridad se ha excluido 1712, del que se conservan tan sólo dos obras.

presentan unas características uniformes, ya que tenían un número variable de versos, con métrica también muy heterogénea, desde versos pentasílabos, hasta endecasílabos, pasando por hexasílabos y octosílabos. El contenido se correspondía con su función retórica de presentar, compartida con la introducción. Sin embargo, mientras esta última presentaba a los personajes y las escenas dramatizadas con las que siguió asociada, los preludios eran más generales (*Ilustración 6.1*).

Ilustración 6.1. Textos de preludios (1710 y 1716)

¿A qué aguardáis, corazones
que no os abrasa la fe
viendo de nuestras prisiones
quebrantar los eslabones
por el que hoy nacer se ve?

Oídme cumbres, oídme selvas,
oídme centros, oídme esferas
y óigame toda la naturaleza.

Si acaso pasmada, absorta y atenta,
a la nueva de haber Dios nacido,
no yace suspensa.

E-Vc Ms. 7, f. 188

E-Vc 54/46

El elemento de cierre que sustituyó a la respuesta del villancico tradicional fue el grave, del que Juan José Carreras afirmaba que estaba relacionado con el *lamento* profano e iba unido a las introducciones arias²⁹⁶. Como se puede ver en el *Gráfico 6.7*, si bien la proporción de villancicos con grave al final no fue muy elevada, sí que experimentó un aumento considerable en los últimos tres años.

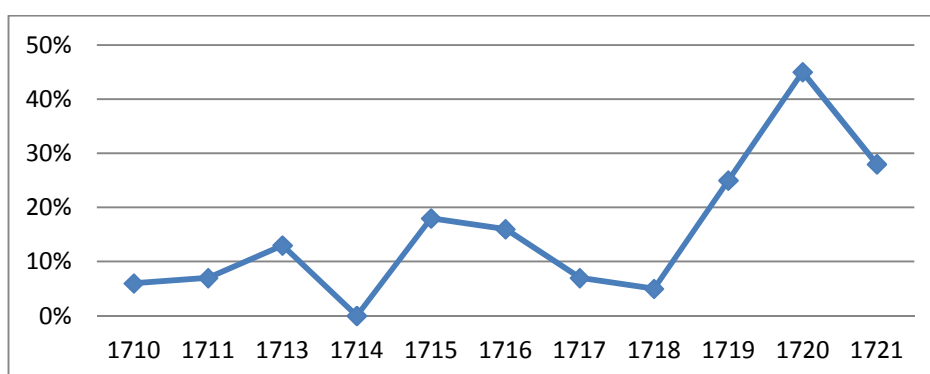


Gráfico 6.7. Proporción de obras con grave final (1710-1721)²⁹⁷

²⁹⁶ CARRERAS, J.J.: «Spanish cantatas in the Mackworth collection at Cardiff», en *Music in Spain during the Eighteenth Century*, BOYD, M. y CARRERAS, J.J. (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 108-124.

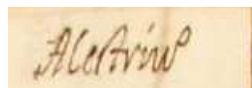
²⁹⁷ Se han excluido las cifras de 1712 porque el número de obras conservadas no es lo suficientemente relevante.

El denominador común de todas estas obras era la presencia de recitados y arias, lo mismo que sucedía en el preludio. No obstante, la sección inicial a la que se asoció esta forma no fue el preludio, que tan solo lo precede en un 15% del repertorio, ni el aria, que es todavía más escasa (3%), sino que la mayor parte de las obras con grave comienza con un estribillo (79% del total).

Por otro lado, hay varios ejemplos que indican que en realidad el grave no siempre era el final de la pieza, ya que una anotación del compositor, así como el contenido del texto, e incluso la armonía del bajo acompañante —que terminaba sobre el V grado, en lugar del I— ordenaba repetir la sección inicial, que en todos los casos era, sin lugar a dudas, un estribillo (*Ilustración 6.2*).

Ilustración 6.2. Vuelta al estribillo

Canta suave en su aplauso festivo
para que repita alentada mi voz:



Garzota del viento (1720), E-Vc Ms. 23, f. 79

Igual que las secciones más tradicionales como la introducción, la forma del grave venía marcada por el texto, cuyos versos se correspondían con un número variable de frases musicales, que iba desde dos hasta ocho. No siempre tenían rima, asonante por lo general, ya que abundaban también los versos sueltos, todos ellos con una marcada rítmica que podría considerarse «poesía rítmica». El metro tampoco era fijo: los verso hepta y endecasílabos eran mayoría, pero también había bastantes penta y hexasílabos, mientras que los octosílabos, tan característicos en la introducción, eran muy escasos.

El contenido de algunos textos sí que confirma la relación con el *lamento* profano apuntada por Juan José Carreras. En estos casos, los textos comienzan con exclamaciones del tipo: «¡Oh!» y «¡Ay!». Sin embargo, la mayoría de los textos están más relacionados con el resto de la obra, para la que presentan un cierre, un mensaje conclusivo que resume la esencia del villancico.

Ilustración 6.3. Textos de grave

GRAVES EXCLAMATIVOS

¡Oh! soberano Amor,
¡oh! sólo aquel feliz
que en ti sabe animar y en ti morir.

Divino Hijo de Adán (1716)

GRAVES CONCLUSIVOS

Y así dueño adorado, Dios divino,
no me dejes que pierda tu camino.

¡Victoria! que el poder de su gloria (1718)

¡Oh! soberano Autor
quién puede penetrar
de infinita perfección
el alto, el inefable proceder.

Pastores venid a ver (1719)

Y así dentro del pecho,
la voluntad, la vida y albedrío,
te adoran reverentes, dueño mío.

Fuente que corres alegre (1719)

Mientras los preludios podrían ser considerados como arias situadas al principio de las obras, los graves tenían más que ver con la tradicional respuesta escrita para varias voces y cuya forma estaba marcada por el texto.

3.2. Secciones no italianas: fuga y minuet

Otras dos secciones todavía menos frecuentes fueron la *fuga* y el *minuet*, de las que, en proporción, se conservan muy pocos ejemplos (*Gráfico 6.8*).

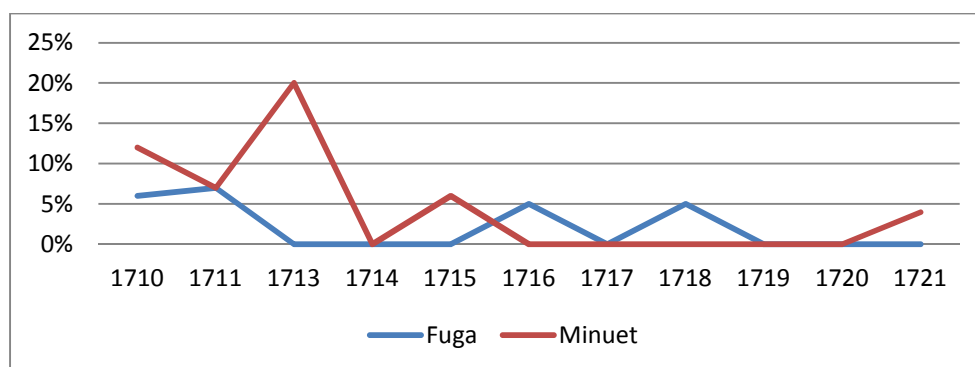


Gráfico 6.8. Proporción de obras con fuga y minuet (1710-1721)

Como se puede ver en el gráfico la forma de fuga fue empleada todavía en menos ocasiones y de manera más discontinua que el minuet. Salvo una que está escrita al final del villancico *De la oveja perdida* (1716), todas comparten el rasgo común de ocupar el cuarto lugar en el conjunto de la composición, pero tan sólo una de ellas tiene un prelude por primera sección. El resto de los comienzos son variados: introducción, recitado, o estribillo. Por otro lado el minuet podía ser la sección final, o también estar en penúltimo lugar, tanto de villancicos con estribillo y coplas, como en los que tenían recitados y arias²⁹⁸.

Los dos únicos elementos que se repetían de manera consistente en ambas secciones fueron el compás y, en menor medida, la métrica. Todas las fugas están

²⁹⁸ La forma de escribir el nombre de esta sección fue sobre todo *minué* (80%), tanto por parte del copista de partichelas, como por Arce, quien en un 20% del total conservado utilizó la forma francesa *minuet*.

escritas en compás binario C y emplean sobre todo versos hexasílabos. Además, aunque tan solo en una ocasión la partitura especificaba «vivo», la rítmica de todas ellas apuntaba hacia un tempo rápido. Lo contrario sucede con el minuet, que en una ocasión está precedido del término «pausado», junto con el tradicional tiempo ternario de proporción menor C3/2 en el que están escritos todos, salvo el de *Quién alberga un peregrino* (1721), con texto procedente de un pliego de la Capilla Real (1720), que está en C12/8. En lo que a métrica respecta, a los hexasílabos hay que añadir los versos pentasílabos, que también estuvieron muy presentes. Además, en algunos villancicos dramatizados, donde varios personajes iban a visitar al Niño, la presencia de esta sección más moderna, venía explicada y presentada en el texto de la precedente. Por otro lado, el propio texto imitaba también el francés —aunque no siempre con sentido, sino más bien copiando la sonoridad de manera aproximada—, como guiño que explicaba la procedencia de esta danza (*Ilustración 6.4*)²⁹⁹.

Ilustración 6.4. El minuet en los textos

[...] que a mi lirio celeste
este minué
le pretendo cantar.

[...] oui, oui, monsieur
monsieur, hui, dan,
que s'il vous plor,
que çerirán.

Zagalejas, zagalejas (1710)

[...] pulido minué
que explica el fervor [...]

Una zagala festiva (1713)

La gran mayoría de minuets y fugas escritas por José Martínez de Arce fueron tripartitas, tanto ABA', como ABA. En este segundo caso la última sección no estaba escrita, porque su repetición venía ya indicada con los signos pertinentes, como si de *arias da capo* se tratara. De hecho, dos de las fugas están especificadas en las fuentes como *aria*. Sin embargo, hay también ejemplos cuya música no muestra una división en partes identificables. En estos casos, eran los distintos versos los que marcaban la estructura. Por lo tanto, a pesar de las denominaciones, hubo una convivencia de formas.

²⁹⁹ El texto se ha copiado literal, para mostrar cómo se percibía este idioma extranjero.

Por último, cabe destacar la variedad de las plantillas, cuyo denominador común era no superar nunca las cuatro voces. La de las fugas fue más variada, ya que iba desde la voz sola con acompañamiento, hasta las cuatro voces con violines, pasando por la voz sola con clarín, o con coro de violines. Como sucedía con los villancicos de décadas pasadas, cuando aparecía el clarín, el texto estaba relacionado con el triunfo y la batalla, con motivos melódico/rítmicos asociados a estos conceptos, familiares para los oyentes. Los minuets por su parte eran todos para voz sola, casi siempre tiple, salvo *Una zagala festiva* (1713), a dúo. La variedad tímbrica provenía del coro instrumental, que podía ser de violines, de clarín, o de los tres juntos. Cuando no aparecía ninguno de estos, el violón funcionaba como voz y por lo tanto también podría ser considerado como coro instrumental.

3.3. Secciones italianas: recitado y aria

Como ya se ha visto en los gráficos del segundo epígrafe, referido al paso del villancico a la cantata, estas secciones más modernas solían compartir espacio con otras más tradicionales como estribillos y coplas. Lo único invariable era que siempre aparecían juntas, porque guardaban estrecha relación, a la vez que contrastaban entre ellas en compás, métrica, timbre y textura.

Igual que sucedía con las secciones de origen francés, algunos textos justificaban la presencia de recitados y arias mediante personajes italianos, o referencias a la música italiana. Estos ejemplos son interesantes porque muestran los tópicos populares asociados a las novedades formales y estilísticas. En este sentido, revisten especial interés los textos de dos villancicos navideños: *Las zagalas de Belén* (1713) y *Con un músico español* (1718) cuyos fragmentos más llamativos han sido resumidos en la *Ilustración 6.5*.

Ilustración 6.5. Las nuevas secciones en los textos

Las zagalas de Belén con un pastor van en tropa a cantar al Niño Dios un villancico a la moda.	Con un músico español llega un cantor italiano al Niño Dios divirtiendo y en música disputando.
[...] un recitado traigo con una arieta en lugar de castañas y de camuesas.	(Italiano) En la Espagna nessuno sa canto llano perche tutto é pandero tutto <i>canario</i> .

[...] Yo traigo una cantada como zarzuela que ha de hacer mucho ruido si no se enreda.	(Español) En igual en Italia gorgoriteando que vomitan parece en cualquier paso.
[...] Allá va mi recitado con su arieta (¡Dios me tenga!), que, si no, estoy muy a pique de caer con todo en tierra.	(Italiano) Va la arieta al Redentore vero
[...] Mi cantada va de golpe; ¡cuidado!, y todos reparen, y no se admiren cuando otros tiren yo también dispare.	(Español) Vos no sabéis salir de un recitado unas veces gruñido, otras mascado halladme en el paraje que más brilla metro igual a una buena seguidilla

Este tipo de textos sería el equivalente temprano de lo que en teoría de la música del cine se ha llamado «música diegética», ya que la música que suena es escuchada y comentada por los protagonistas de la obra. Así, las zagalas de Belén cantan al Niño un villancico «a la moda», precisamente porque tiene recitados y arietas, además de una cantada, que en realidad era un aria. Por otro lado, los músicos italiano y español del segundo ejemplo atacan con versos la música del contrario. El italiano afirma que los españoles no saben canto llano, mientras el español critica los gorgoritos del estilo italiano, así como el metro del recitado, muy inferior al de la seguidilla. Todos estos comentarios reflejan la percepción que del cambio tenían los poetas, que lo trataban de forma mucho más ligera de lo que lo hicieron los eruditos años después³⁰⁰.

Aunque no siempre, el recitado solía ir en primer lugar, presentando el tema del aria que lo seguía. La elección de la plantilla para ambas secciones seguía un patrón bastante regular: mientras el recitado era siempre para voz sola, salvo la excepción del recitado a dúo de *Rompa el aire* (ca. 1721), el aria solía estar escrita para esa misma voz sola, o acompañada por el coro de instrumentos, o en su defecto, el violón dialogando con la voz. Lo mismo sucedía con el compás, siempre binario C en los recitados y por lo general, ternario en las arias, salvo cuando eran *vivo*, en cuyo caso también estaban en C. Por otro lado, mientras la métrica de los recitados permanecía invariable, con alternancia de versos hepta y endecasílabos, la de las arias no tenía un patrón fijo y presenta muchas variantes.

³⁰⁰ MARTÍN MORENO, A.: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», 1976; CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: «*Miscent sacra profanis*: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del Siglo XVII», en *Música y literatura en la Península Ibérica, 1600-1750*, Valladolid, Sociedad «V Centenario del tratado de Tordesillas», 1997, pp. 49-64.

En el aspecto formal, al revés de lo que sucedía con la métrica, eran las arias las que siempre tenían forma tripartita ABA o ABA'. El primer caso era un *aria da capo* en el más estricto sentido de la palabra, ya que la repetición de A venía marcada en la partitura mediante signos de repetición muy similares a los actuales³⁰¹. En el segundo caso, la primera sección se repetía con ligeras variantes y estaba escrita por completo a continuación de B.

La principal diferencia entre A y B estaba en el texto, no tanto en el aspecto métrico —que también podía variar—, sino en el contenido y la función retórica dentro del discurso. Así, mientras A servía para enunciar una idea, B la completaba haciendo las veces de glosa o explicación.

Ilustración 6.6. Texto en las arias

	A	B
<i>¿A qué aguardáis, corazones?</i>	Amados y escogidos, hoy nace el Salvador, renazcan los sentidos en júbilos de amor.	Que si hoy nace la vida de la Naturaleza no es justo que rendida el alma a la tristeza no aplaudan advertidos los cánticos alegres tal favor.
<i>Dueño de mi vida</i>	Escucha, mi bien, atiende, Señor, de un pecho leal el tierno dolor,	pues es mi deseo llegarme a ti y creo eso es lo mejor.

Desde el punto de vista musical lo más significativo era la menor duración y mayor sencillez de B, donde llegaban incluso a desaparecer los instrumentos en aras de una mayor inteligibilidad del texto. Esto se puede ver en el aria primera de *A qué aguardáis corazones* (1710), donde además de callar los violines en la sección intermedia, la melodía de A se simplifica y pasa de tener semicorcheas y ritmos puntillados a usar sólo corcheas y un estilo estrictamente silábico:

Ilustración 6.7. Melodías en las arias

A (melodía adornada)



B (melodía sencilla)



³⁰¹ Véase en el capítulo 5 la Ilustración 5.13. Signos de repetición, p. 203.

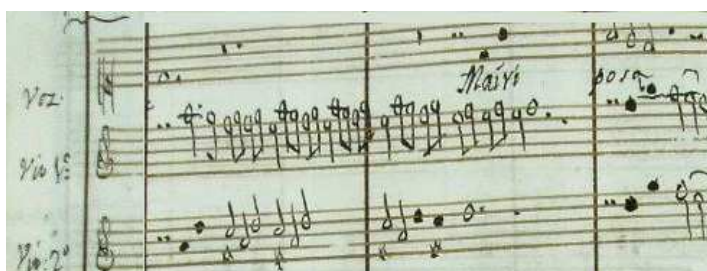
Aunque no fue la norma, sí que eran habituales las arias con breves pasajes introductorios y conclusivos interpretados tan sólo por el coro de instrumentos. Como se puede ver en el aria primera de *Con un músico español* (Ilustración 6.8) en su introducción los violines presentan material temático que será retomado por la voz, mientras que en el cierre utilizan otra música diferente, con ritmos más ágiles (sobre todo el violín 1º), que servía para marcar de manera más clara el paso a la segunda sección, a la vez que permitía el lucimiento del intérprete.

Ilustración 6.8. Pasajes instrumentales en el aria

Intro

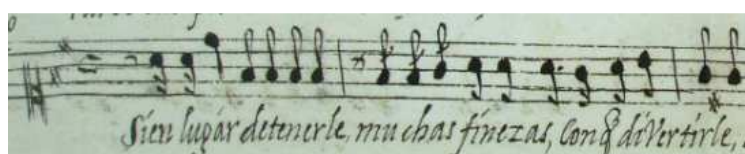


Cierre



Por su parte, los recitados eran más bien una sucesión de frases musicales cuya arquitectura melódica estaba basada en las notas de la armonía que sustentaba el acompañamiento. Es decir, las notas básicas del recitado eran las propias del acorde del acompañamiento, enlazadas y adornadas muy ligeramente mediante notas de paso y floreos. Por otro lado, el ritmo venía marcado por la prosodia del texto, que —siguiendo las pautas italianas— la música acompañaba en estilo *parlato*, con abundantes notas repetidas, separadas por silencios que facilitaban la correcta declamación del texto al que estaban supeditadas y que en la mayoría de los casos conferían cierta monotonía al conjunto (Ilustración 6.9).

Ilustración 6.9. Recitados de Cuidado con el amor (1718)



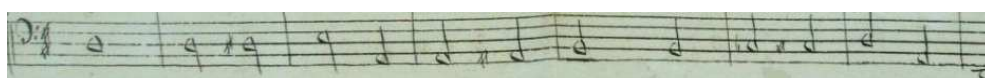
Recitado 1º (algo más adornado)



Recitado 2º (monótono)

En la *Ilustración 6.10* se ve una muestra de cómo era el acompañamiento para los recitados. Resulta evidente que se trata ya de un bajo continuo, que seguía unas pautas fijas y cuyo ritmo armónico lento contrastaba con el la vivacidad del *parlato* del recitado. El tono en el que empezaba podía cambiar al final si la sección siguiente estaba escrita en otro distinto. La melodía solía dibujar una línea ascendente por grados conjuntos, con algún cromatismo, que podía repetirse a varias alturas, y que terminaba con una cadencia perfecta: V-I.

Ilustración 6.10. Acompañamiento, recitado 1º de Cuidado con el amor (1718)



Por lo tanto, en las arias lo más destacado era la forma tripartita ABA', así como la plantilla de voz sola con coro instrumental, mientras que en los recitados el elemento que los distinguía era la métrica del texto, la figuración larga del bajo que era ya un continuo y el sentido declamado de la línea vocal, que se caracterizaba por la abundancia de notas repetidas.

4. Coros instrumentales

El uso de violines y clarín fue uno de los puntos tratados por Pedro Paris y Royo en su memorial sobre *La música de los templos*. En realidad, lo que criticaba no era la sonoridad del instrumento, ni siquiera su novedad, sino lo inapropiado de su uso dentro del oficio litúrgico, en el que «su armónica confusión destierra y no excita la devoción de los oyentes». Además se quejaba de que el texto resultaba confuso por culpa del «descompuesto estruendo de tales instrumentos». La pregunta que subyacía en este debate en apariencia musical, era de naturaleza religiosa, ya que lo que se replanteaba era el papel de la música en la liturgia. Para los que estaban a favor de los nuevos instrumentos, la función de la música era deleitar al oído. Por otro lado, los partidarios

de la música más tradicional eran de la opinión de que la música tenía que dialogar con la razón y los nuevos timbres no hacían más que entorpecer este objetivo³⁰².

El memorial de Pedro Paris no ofrece ninguna fecha, pero Carmelo Caballero supone que debió de ser escrito con anterioridad a 1708, año en el cual José Martínez de la Roca accedió al magisterio de capilla del Pilar³⁰³. En caso de ser así, coincidiría más o menos con la fecha en la que Martínez de Arce comenzó a escribir de forma sistemática para un coro instrumental. Sin embargo, lo que interesa en este epígrafe no es tanto comprobar la presencia de violines y clarín, que ya ha sido estudiado en el capítulo anterior, como el análisis del lenguaje musical empleado por este coro, cuyo vocabulario, ya puramente instrumental es uno de los síntomas más evidentes del cambio de estilo. Además, dependiendo de los instrumentos que configuraban este coro, el vocabulario cambiaba y se adaptaba a las necesidades de cada uno. Las combinaciones tímbricas eran reducidas y por esta razón han sido separadas en tres grandes grupos. El primero estaba formado por los violines, que en contadas ocasiones fueron sustituidos por los bajoncillos. El segundo lo protagonizó el clarín solo, mientras el tercero resulta de la unión de los dos anteriores.

4.1. Violines o bajoncillos

El coro de violines fue algo muy frecuente en las obras escritas a partir de 1710, no solo en las arias, sino también en preludios, graves, minuets, estribillos y coplas. Las únicas secciones en las que no intervino nunca, fueron la fuga, la introducción y el recitado. El análisis de este coro en las diferentes secciones y en sus diversas combinaciones con un variado número de voces ha dado como resultado un abanico de «lenguajes» hablados por este instrumento, que solían aparecer combinadas en las distintas partes de las obras, con independencia de la forma, porque los elementos que determinaban la elección de uno u otro lenguaje de ese abanico eran, por un lado, la función retórica y, por otro, la línea vocal.

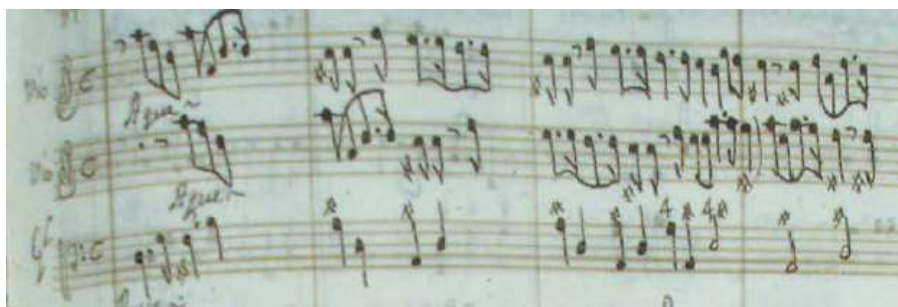
Además, dentro de esta configuración tímbrica de una sola voz con un coro de instrumentos también se puede encontrar todavía algún ejemplo de supervivencia de los bajoncillos. Este hecho supone una ocasión inmejorable para comparar ambas líneas y analizar la forma de escribir para cada uno de los dos instrumentos.

³⁰² El texto de este memorial fue transcrito por Carmelo Caballero en: «Dos memoriales sobre la música de los templos», *RdM*, Madrid (1992), vol. XV (nº1), pp. 323-361.

³⁰³ CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *op. cit.*, p. 361.

La forma de escritura más común para el coro de violines era el lenguaje fugado, en el que efectuaban entradas escalonadas y una voz perseguía a la otra con el mismo tema. Esto sucedía sobre todo en las introducciones y los cierres estrictamente instrumentales que estaban presentes no solo en las arias, sino en casi todas las secciones (*Ilustración 6.11*).

Ilustración 6.11. Comienzo fugado (preludio de *A qué aguardáis corazones*, 1710)



Sin embargo, el material temático enunciado por los violines era después interpretado por la voz, aunque con variaciones (*Ilustración 6.12*). Como síntoma de una escritura más moderna cabe destacar que en esta similitud melódica entre las líneas vocal e instrumental se puede ver la influencia de los violines sobre la voz, que toma los motivos de semicorcheas y la ligereza asociada al lenguaje propio de los instrumentos. Por lo tanto, más que hablar de violines con lenguaje vocal, como en décadas pasadas, es más apropiado ver una evolución de la voz que habla un lenguaje más similar al de los instrumentos.

Ilustración 6.12. Motivos comparados (*A qué aguardáis corazones*, 1710)

Vln

T

El segundo tipo de escritura para los violines, más vertical, se daba cuando estos cedían el protagonismo a la voz y se limitaban a acompañarla. En este caso, las dos voces instrumentales solían discurrir juntas, alternando movimientos paralelos y directos, sobre todo a distancia de terceras y sextas paralelas, aunque con alguna

variación rítmica. Esto se puede ver muy bien en el grave de *Dueño de mi vida* (1715), donde la línea de violines era un fabordón trinado con figuración de corcheas, para acompañar a una melodía vocal en arco invertido, de figuración más pausada.

Ilustración 6.13. Fabordón trinado en el coro de violines (*Dueño de mi vida*, 1715)



Este *grave* final resulta de gran interés y es llamativo por lo diferente y marcado del papel de cada voz. Por un lado, el solista interpretaba una melodía pausada, casi declamada por la abundancia de notas repetidas, pero también muy expresiva no sólo por el salto de octava que precede a la cadencia retardada final de frase, sino debido al propio contenido del texto, que es uno de los que podría apoyar la teoría de un vínculo entre esta sección y el *lamento* profano apuntada por José Carreras³⁰⁴:

Ilustración 6.14. Texto de *grave* relacionado con el *lamento*

Y pues que rendida me miras sentir,
y pues amorosa me sientes llorar,
empiece en mí tan justo padecer
hasta que de dolor me llegue a acabar.

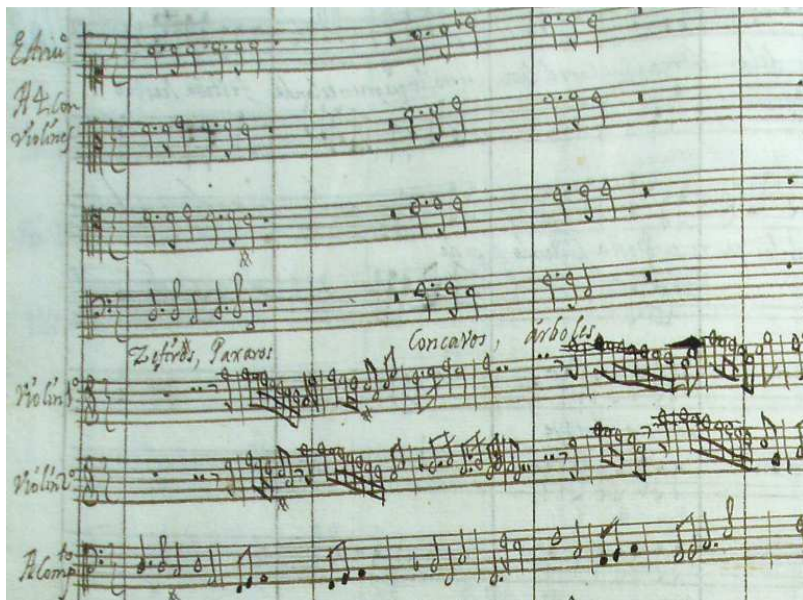
Dueño de mi vida (1715)

Un último aspecto digno de mención es la independencia de este coro respecto al vocal, que permitió al compositor explorar las posibilidades expresivas de los violines, que podían interpretar melodías mucho más ligeras y variadas desde el punto de vista melódico, sobre todo en los pasajes en los que no eran imitados por la voz. Por ejemplo, en el estribillo de *Céfiros, pájaros* (1720), se ve muy bien el contraste entre las

³⁰⁴ CARRERAS, J.J.: «Spanish cantatas in the Mackworth collection at Cardiff», en *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 108-124.

líneas verticales y pausadas del coro vocal y las líneas descendentes de ritmos mucho más ágiles del coro de violines escrito debajo³⁰⁵:

Ilustración 6.15. Coros independientes (Céfiros pájaros, 1720)



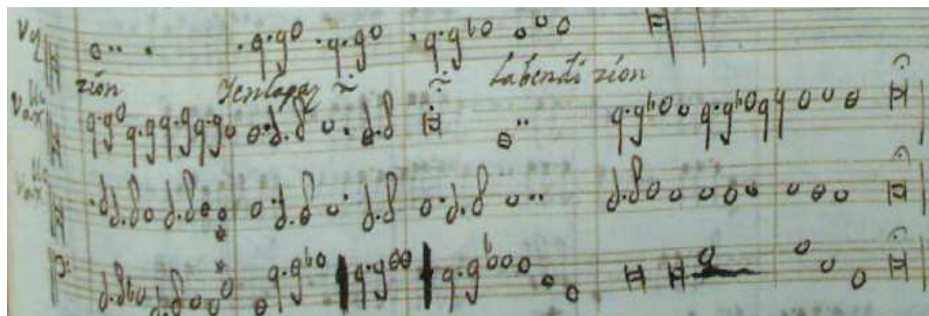
Si se vuelven a mirar los ejemplos prestando atención a la línea del acompañamiento, se puede observar que esta llama la atención por su carácter marcadamente tonal, con líneas quebradas fruto de los saltos de octava, cuarta y quinta, y figuras más largas que las de los violines. Fue precisamente esta línea la que marcaba la diferencia más notable entre este coro y el de bajoncillos, que intervino todavía en varias obras en el repertorio final.

En el aria primera de *Ah del monte* (1713) los bajoncillos hablaban los dos lenguajes mencionados más arriba, pero con ciertos matices que los distinguían de la escritura de las partes de violín. En primer lugar, se puede observar un pasaje de entradas escalonadas en las que repetían el tema enunciado por la voz, cuyas imitaciones son menos estrictas y prolongadas que las del coro de violines. Lo mismo se puede decir del segundo pasaje, en el que las voces, separadas por terceras y sextas, utilizan movimientos paralelos. No obstante, la mayor diferencia entre este coro y el de violines residía en que el acompañamiento no era tal, sino que se trataba de una tercera voz interpretada por el bajón, con un perfil más horizontal, melodías en arco, más

³⁰⁵ Estas figuraciones en principio pueden parecer relacionadas con el texto (imágenes de los movimientos rápidos del vuelo de las aves y del viento), pero persisten después como motivo ajeno al mismo en los siguientes versos («... cóncavos, árboles»).

movimientos por grados conjuntos y pasajes con ritmos dactílicos similares a los de las voces.

Ilustración 6.16. Coro de bajoncillos y bajón con voz sola (final del aria 1ª de *Ah del monte*, 1712)



Sin embargo, en la *Ilustración 6.16* se puede ver cómo en el pasaje final del aria la parte de bajo asume funciones acompañantes con notas cadenciales de ritmos mucho más lentos.

A la luz de todo lo visto, se puede concluir que el comportamiento del coro de violines no respondía a un criterio formal, sino a su relación con la voz. En su interacción con el coro vocal empleaba dos tipos de lenguajes que solían combinarse dependiendo de los pasajes. El primero era el fugado, en el que tanto instrumentos como cantante compartían el mismo material temático. En este caso las voces parecen perseguirse unas a otras, como una fuga. La dirección de la música era horizontal y primaba la melodía. El segundo era aquél en que los violines acompañaban al coro vocal, y para ello discurrían de forma conjunta, por movimientos paralelos a distancia de terceras y sextas.

Las líneas de los cantantes seguían subordinadas al texto y en ellas primaba el estilo silábico y las melodías sencillas, aunque también había pasajes más complejos, melismáticos, con figuración ligera, o saltos que permitían el lucimiento virtuoso, sobre todo de la voz sola.

Muy relacionada con estos dos tipos de lenguaje estaba la línea del acompañamiento, que cada vez con más frecuencia jugaba un papel de base armónica, hecho que le confería un perfil quebrado síntoma de escritura más tonal. Sin embargo, cuando intervenía con coro de bajoncillos se convertía en una tercera voz mucho más horizontal y apegada a la tradición.

4.2. Clarín

Menos frecuente, aunque también bastante usado, fue el coro instrumental formado por el clarín solo. Como ya se vio en el capítulo cuarto del presente trabajo, este instrumento estaba relacionado con el texto, que incluso lo mencionaba directamente, siempre asociado a conceptos como el triunfo y la batalla. Tampoco puede olvidarse el interés adicional que reviste debido a la relación que las fuentes evidencian entre su intérprete y el compositor³⁰⁶. No obstante, la pregunta más importante que plantea esta voz es si su lenguaje varió y, en caso afirmativo, de qué manera.

En la década anterior el clarín sólo aparecía en el estribillo y estaba ausente en la introducción y las coplas. Por otro lado, su vocabulario se basaba en un repertorio melódico-rítmico muy sencillo que podía resumirse en tres fórmulas básicas con las que se formaban las melodías, acompañadas por un bajo de marcado carácter tonal. En primer lugar, el «motivo básico» estaba basado en un arpegio sobre la *initialis*, con ritmos variados. En segundo lugar, el «motivo entrecortado» lo formaban pequeños fragmentos de dos mínimas separados por silencios, con saltos descendentes de cuarta justa y tercera menor, equiparables a las interjecciones del segundo coro vocal. En tercer y último lugar, el «motivo de notas repetidas» solía realizarse sobre la *initialis* con figuración ligera de semimínimas.

Durante la última década el estribillo siguió siendo la sección donde más se empleaba el clarín y a él se unió su equivalente moderno, el aria, donde su inclusión fue muy común. Más escasas fueron sus apariciones en otras secciones, tanto tradicionales (introducción y coplas), como modernas (fuga y grave). En todas ellas se pueden apreciar rasgos procedentes de la década anterior, así como algunos síntomas de cambio en la línea de clarín, que además de dialogar con los coros vocales, podía influenciarlos y también ser afectado por sus melodías.

Las tres células mencionadas más arriba, así como el comportamiento de la línea de bajo que las acompañaba, continuaron siendo la base sobre la que se construían las melodías del clarín. Sin embargo, hay que añadir una cuarta variante que también se

³⁰⁶ Gracias a fuentes secundarias se puede afirmar que la parte de clarín fue siempre interpretada por Antonio Fernández Villa de Rey, el mismo que se casó con la cuñada de Tomás Martínez de Arce y que estuvo en el notario junto a José Martínez de Arce en nombre de su hermano. Por lo tanto, aunque no pasa de la mera elucubración, cabe preguntarse hasta qué punto la presencia constante de este instrumento en la plantilla fue debida a la familiaridad con el intérprete.

convirtió en algo habitual: «el trino desarrollado» (*Ilustración 6.17*). Como su nombre indica, se trata de una melodía oscilante que repite dos notas alternas durante un número variable de compases. Normalmente, las frases construidas con este motivo terminaban con el trino indicado por tres puntos sobre una de las dos notas que lo formaban, seguramente para que al final de frase fuera un poco más ligero.

Ilustración 6.17. Motivo de «trino desarrollado» (Oíd todos, oíd, 1716)

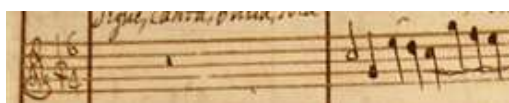
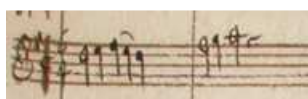


Un rasgo más novedoso, que iba más allá de los nuevos motivos melódico/rítmicos era la imitación por parte del clarín de la melodía vocal. Esto sucedía en las arias, que fue la sección en la que el clarín era usado con mayor asiduidad. *Suene suave el clarín* (1716) o *Sigue, canta, vuela, toca* (1718) son muy buenos ejemplos de una relación temática entre el clarín y el cantante.

En las arias de ambas obras las melodías del clarín se movían más por grados conjuntos que por saltos, había menos notas repetidas y los ritmos eran más pausados, por lo general no puntillados. Sin embargo, este tipo de líneas melódicas para el clarín eran, en cierta medida ficticias, ya que con ellas el compositor pasaba por encima de las limitaciones técnicas del instrumento para emitir algunas notas como *re*. Véase por ejemplo el comienzo de *Suene suave el clarín*, en el que esta nota era necesaria para enunciar el motivo que retomaba la voz unos compases después. Algo parecido sucedía en el ejemplo tomado de *Sigue, canta, vuela, toca*, donde el tenor termina la primera frase con un trino sobre *re* y es imitado de forma literal por el clarín.

Ilustración 6.18. Melodías de clarín con re por su relación temática con la línea vocal

CLARÍN



CANTANTE



Suene suave el clarín (1716)



Sigue, canta, vuela, toca (1718)

En estos casos los intérpretes curvaban los labios para conseguir emitir este sonido, aunque el resultado no tenía la misma claridad y precisión que el resto de notas. Tal vez esto fuera síntoma de que Antonio Fernández había mejorado su técnica y era capaz de conseguir un *re* aceptable. O bien simplemente Martínez de Arce pasó por encima de estas limitaciones porque daba mayor importancia al desarrollo motivico y el diálogo entre las voces, independientemente del instrumento que las interpretaba.

Quizás por ser consciente de las limitaciones del clarín, era más común que el cantante imitara los motivos del instrumento para ilustrar ciertos conceptos relacionados con su sonoridad, como los toques de «alarma, fuego» que protagonizaban las fugas y estaban basados en el «motivo entrecortado», con acompañamiento de pedal de *tónica*. De hecho, en esta sección los tópicos musicales del clarín parecen estar más relacionados que en otras secciones con el tema del texto, las llamadas de alarma, ya fueran de guerra o un toque a fuego, ambos relacionados con la sonoridad de este instrumento de viento (*Ilustración 6.19*).

Ilustración 6.19. Tópicos del clarín en las fugas

FUEGO



GUERRA



De la oveja perdida (1716) *Con un músico español* (1718)

En otras secciones, como el único *grave* con clarín, la línea del cantante retomaba el lenguaje triádico del «motivo básico», así como su ritmo de corcheas puntilladas con semicorcheas.

Ilustración 6.20. Línea vocal con motivos de clarín



En el pan, en la vid (1721)

Por último, cabe destacar como elemento novedoso lo que podrían llamarse «comportamientos» del clarín dependiendo del contexto. Esto se puede apreciar en el estribillo de *Oíd todos, oíd* (1716) en el que se distingue muy bien si el clarín sonaba solo, o acompañaba al cantante. En el primer caso, que se daba tanto en el comienzo como en el fin, su melodía era marcadamente instrumental y estaba basada en el nuevo motivo de «trinos desarrollados», a la que se unían también los saltos de cuarta característicos. En el segundo caso, el protagonista era el cantante, con una melodía más lenta y cantable, durante la cual el clarín casi desaparecía, se eclipsaba, y se limitaba a puntuar los finales de frase con un pequeño motivo de notas repetidas en corcheas y semicorcheas, cuya función acompañante venía subrayada por la indicación «eco».

Ilustración 6.21. Los contextos del clarín

CLARÍN SOLO



CLARÍN CON VOZ



Oíd todos, oíd (1716)

Este comportamiento es consistente a lo largo de toda la obra, donde se pueden distinguir muy bien las melodías a solo de las acompañantes. Lo más probable es que la razón fuera de tipo práctico, sencillamente porque el timbre del clarín era demasiado brillante y si era interpretado de forma simultánea a la voz entorpecía la inteligibilidad del texto. Por esta razón el clarín solía ser protagonista de los principios y los finales de

sección, en los que intervenía a solo, con un acompañamiento muy tonal en el que primaba la repetición de los grados de tónica y dominante, así como los pedales que, aunque con cierta reserva, ya pueden ser considerados *de tónica*.

Todo lo dicho demuestra que el abanico de posibilidades melódicas del clarín se amplió durante la última década, en la que además de las fanfarrias triunfales y bélicas comenzó a realizar líneas similares a las de la voz, con la que dialogaba. Por otro lado, los motivos del clarín también influyeron sobre la voz, que los empleaba en determinados fragmentos, sobre todo a modo de *expressio verborum*. Otro rasgo novedoso fue la aparición de este instrumento en secciones en las que en la década anterior estaba ausente, como las coplas, aunque nunca llegaría a ser algo habitual. En todos los casos cabe destacar la variedad de vocabulario empleado por este instrumento dependiendo de si estaba solo o acompañaba a la voz, ya que en el primer caso usaba sus motivos propios, mientras que en el segundo pasaba a un segundo plano, mucho más sencillo y discreto. Por último, es destacable también el carácter tonal de la línea de acompañamiento cuando el clarín estaba presente.

4.3. Violines y clarín

Eran también numerosas las ocasiones en las que los violines y el clarín formaban un coro instrumental, que no siempre constaba de tres voces, porque los violines podían estar «duplicados», es decir, al unísono. La presencia continuada a lo largo de toda la década de este tercer coro puede ser considerada como un síntoma más del cambio de estilo.

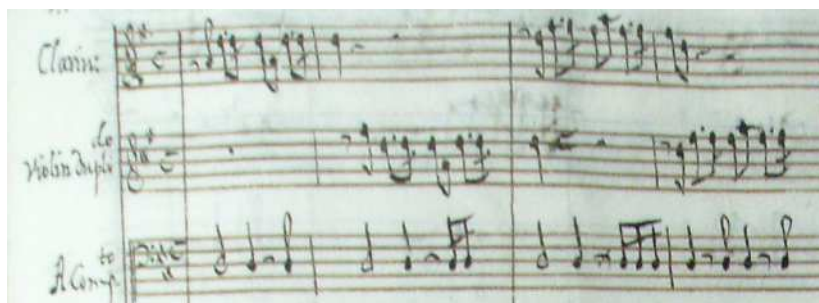
El coro instrumental completo aparecía sobre todo cuando había más de un cantante, aunque también hay ejemplos en los que acompaña a la voz sola, como era el caso en algunas arias de los últimos cuatro años y también en bastantes secciones de coplas, lo cual indica que el uso de nuevos timbres no se circunscribía a las secciones tradicionales.

El análisis de la música instrumental en cada uno de estos contextos pone en evidencia que los lenguajes que elegía Arce para los violines y el clarín estaban más condicionados por el tipo de pasaje y su relación con las voces, que con la sección en la que se encontraban. Igual que sucedía cuando estaban solos, el coro que formaban estando juntos podía desempeñar un papel solista (sobre todo en principios y finales), o bien acompañar a la voz, normalmente intercalando breves intervenciones entre verso y

verso. Los lenguajes que empleaban en las distintas situaciones diferían de manera considerable, pero una vez analizados pueden ser reunidos en tres grandes grupos: contrapunto imitativo (1), protagonismo de uno de los dos instrumentos (2), coro vertical (3).

El contrapunto imitativo apareció con mucha frecuencia, sobre todo en los pasajes donde el coro instrumental cobraba protagonismo y las voces no sonaban. Uno de los tres instrumentos enunciaba el tema y era seguido por los otros dos, que si eran los violines, podían ir juntos en una sola línea, como en el caso de la *Ilustración 6.22*, donde estaban duplicados.

Ilustración 6.22. Contrapunto imitativo en el coro instrumental



Qué dulces armonías (1720). Estribillo

Este tipo de contrapunto imitativo con entradas escalonadas, se podía dar también en los pasajes interjectivos de las obras policorales, e incluso de las coplas para voz sola como las de la *Ilustración 6.23*.

Ilustración 6.23. Contrapunto imitativo en el coro instrumental para separar versos



Caminad mortales (1713). Coplas

En los pasajes puramente instrumentales, uno de los dos instrumentos podía tener mayor protagonismo. Cuando se trataba el clarín, éste solía interpretar una línea melódica más fiel a sus posibilidades técnicas, basada en la combinación y variaciones de los motivos resumidos en el epígrafe anterior, que era imitada por los violines, en la medida en que lo permitía la dinámica conjunta de movimientos paralelos a distancia de terceras y sextas. Estos movimientos eran los que usaban en el caso de llevar el peso melódico, mientras que el clarín se limitaba a acompañarlos con una línea muy sencilla de notas repetidas.

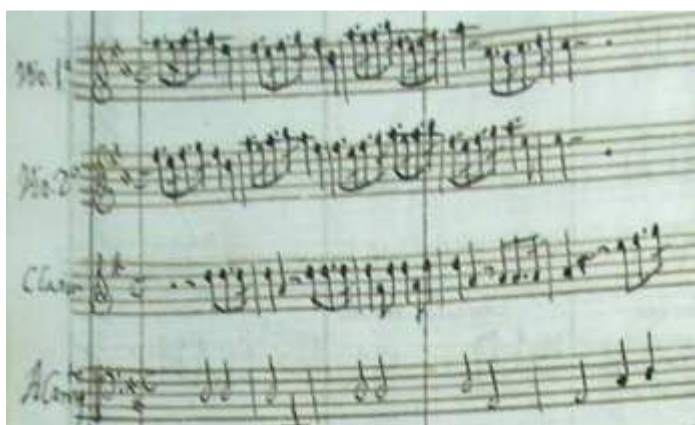
Ilustración 6.24. Predominio de una línea sobre las otras dos

A) Clarín acompañado por violines



Batallen sombras y luces (1716). Estribillo

B) Violines acompañados por clarín



Céfiros pájaros (1720). Aria

Los dos fragmentos que aparecen en la *Ilustración 6.24* resultan llamativos por estar escritos en la tonalidad *Re M*, hecho que convertía a la nota *re* en la más repetida por todas las voces. Por lo tanto, lo más probable es que Antonio Fernández en estos casos empleara un clarín en *re*, que le permitiera interpretar obras escritas en este tono.

El coro instrumental podía también hacer pasajes más verticales, que eran más complejos que los fragmentos interjectivos del segundo coro vocal, en aquellos momentos en los que se limitaban a acompañar a los cantantes, ya fuera un solista, o un coro. El acompañamiento por su parte era marcadamente tonal.

Ilustración 6.25. Escritura vertical para el coro de violines y clarín



Despertad, luceros escondidos (1715). Estribillo

Si se vuelven a mirar todas las ilustraciones prestando atención al tipo de melodías que empleaban los instrumentos, se comprobará que a excepción de las coplas, todos los fragmentos destacan por la adaptación de los violines al vocabulario del clarín, no sólo en el empleo de motivos melódicos, sino también de fórmulas rítmicas. En el caso de las coplas todos los instrumentos empujan un lenguaje más vocal. Esto tal vez se deba a que en la sección más tradicional la sonoridad del coro de instrumentos estaba relacionada con sus predecesores, cosa que no sucedía en los estribillos, donde resulta notable la independencia del coro instrumental.

4.4. Violón

En los últimos años el violón cobró mayor protagonismo, tal vez debido en parte al parentesco entre el compositor y el intérprete de este instrumento y por ello merece un análisis más detenido. Debido a su amplia tesitura, similar en su parte más grave al

bajo acompañante y en la más aguda al tenor vocal, este instrumento alternaba pasajes en los que hacía las veces de parte acompañante con otros en los que dialogaba con la voz.

Los ejemplos en los que el violón hacía las veces de acompañante siguieron siendo muy numerosos también durante la última década. Lo más habitual era que doblara la línea marcada como «general», interpretada por el arpa y el órgano. En estos casos, solía añadir pequeñas variaciones rítmicas, como se puede ver en la *Ilustración 6.26*, donde la línea del violón es algo más variada, con alguna nota de paso que permite convertir una célula de larga breve en un dáctilo. En este caso, el movimiento es paralelo porque se trata de la misma voz con ligeras variaciones melódico-rítmicas.

Ilustración 6.26. Comparación de líneas acompañantes



Caminemos al valle pastores (1715)

Si se observa con detenimiento la conducción de las voces del ejemplo anterior, resulta evidente que en los momentos en los que el violón introducía alguna variante José Martínez de Arce evitó de forma deliberada los movimientos de octava directa (marcados en rojo), de los que salió por movimiento contrario en las cuatro ocasiones (marcados en verde). Esto es síntoma de un cambio en la escritura del bajo.

En otras ocasiones, sobre todo en las coplas, el violón abandonaba su función acompañante para dialogar con la voz. Algunos de estos pasajes destacan por la complejidad de esta línea, en la que el compositor buscaba sin duda el lucimiento del intérprete. Esto es lo que sucede por ejemplo en el comienzo del aria de *Pajarillo, lisonja del aire*, donde llama la atención la abundancia de corcheas en la línea del violón, que no están ni siquiera en la voz. Sin embargo, la línea melódica de esta última también destaca por un mayor virtuosismo, con pasajes más melismáticos, que a la vez sirven para ilustrar con música la vivacidad del pajarillo mencionado por el texto. Resulta llamativo también que en estos casos, el acompañamiento realizaba un bajo en el que se limitaba a hacer notas largas que sostenían la líneas superiores, mucho más complejas desde el punto de vista melódico.

Ilustración 6.27. Violón como solista



Pajarillo, lisonja del aire (1713)

Es interesante constatar que en este ejemplo la clave utilizada para escribir la línea instrumental es *do* en cuarta hecho que indica que cuando el violón dialogaba con la voz estaba pensado como tenor, mientras que si su función era más bien acompañante tenía registro de bajo en *fa* en cuarta, aunque no solía utilizar su registro más grave de la cuarta cuerda, sino que se movía más bien por las dos intermedias, mientras que como tenor usaba todo el rango de la primera, llegando a posiciones altas que requerían mayor pericia técnica.

5. Los coros vocales

Uno de los aspectos en los que la escritura tradicional continuó presente fue el comportamiento de los coros en las obras escritas para más de una voz, desde las corales a cuatro, hasta las policorales con ocho voces divididas en dos coros. En las arias tan sólo hay ejemplos de las primeras y estos fueron muy escasos. Por el contrario, en los estribillos ambas plantillas fueron mucho más habituales, hecho que confirma la existencia de un vínculo entre la forma y el grupo vocal requerido. Por lo tanto, el análisis de las obras corales y policorales supone una mirada a la parte más tradicional y netamente española del repertorio de Martínez de Arce.

Zagales pues todos vamos (1718) constituye un perfecto objeto de estudio porque contiene tanto estribillo como aria. Las dos secciones están escritas para tenor solo con coro de cuatro voces. El solista primero hace las veces de narrador que presenta la escena y después se convierte en un pastor gallego llamado Pascual. El coro por su parte comentaba la acción:

Ilustración 6.28. Los textos de Zagales pues todos vamos (1718)

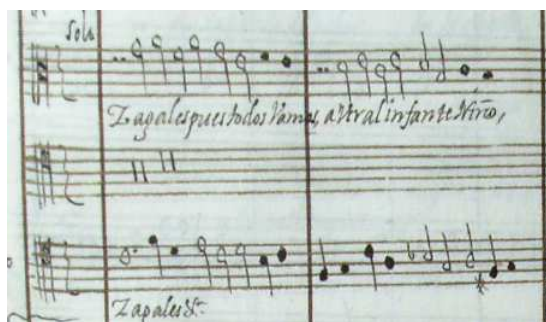
ESTRIBILLO		
(Solo)	(Coro)	(Pascual)
Zagales pues todos vamos a ver al Infante Niño. Pascual ha de hablar, que es más entendido, y darle las gracias, pues quiere propicio labrarnos con penas, sagrados alivios.	Vamos alegres, venid pastorcillos, que en nombre de todos al Dios que ha nacido Pascual ha de hablarle, que es más entendido.	Ya se ve, claro está dicen bien, ya verá que le digo en verso y en solfa dos mil desatinos que no so camueso mas ya so perito.
		(Coro) Vamos zagales, venid pastorcillos.
ARIA		
(Pascual)		(Coro)
Como el buey se escamonea y la mula se menea, no puedo hablar de pavor. Desde afuera del portal a mi chico celestial cantaré mucho mejor.		¡No, temas Pascual! ¡No huyas, no, no! Que no te harán mal. Los dos conocen y abrigan humano a su Dios.

La *Ilustración 6.29* permite comparar la música de ambas secciones y en ella se aprecia cómo las intervenciones del coro a cuatro son muy similares. El rasgo tradicional más llamativo es la pervivencia del bajo *segunte*, al que se añaden la verticalidad, homofonía y sencillez de las líneas melódicas, donde hay abundancia de notas repetidas. Los pasajes a solo son algo más variados, sobre todo por el estilo melismático del final de frase empleado en el aria, donde la penúltima sílaba contiene ocho notas. Otro rasgo diferenciador es el compás, que en el estribillo es el tradicional ternario de proporción menor, todavía con coloraciones, y en el aria es un marcado 6/4, con frases construidas mediante un pie troqueo inicial (larga-breve), seguido de un número variable de tríbracos (tres breves).

Aparte de los ya citados, el rasgo más importante que marcaba la diferencia entre el estribillo y el aria era la forma tripartita de esta última, cuya música y texto estaban todavía vinculados a la tradición debido al lenguaje del segundo coro y al personaje asociado al solista: Pascual, cuyas intervenciones algo más virtuosísticas consisten en versos de contenido jocoso, que presentan a un humilde pastor acobardado por la mula y el buey, razón por la que prefiere cantar al Niño desde fuera del Portal.

Ilustración 6.29. Pasajes a solo y a cuatro en las distintas secciones

ESTRIBILLO (solo)



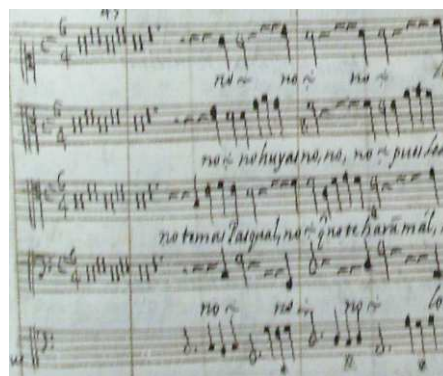
(a 4)



ARIA (solo)



(a 4)



Zagales pues todos vamos (1718)

Otras secciones tradicionales escritas para un coro exclusivamente vocal fueron algunas introducciones, respuestas y graves, cuya escritura continuó siendo del todo tradicional, con bajo segunte y estilo homofónico vertical. No obstante, en la última década se pueden encontrar también ejemplos en los que la plantilla vocal fue enriquecida por un coro de instrumentos.

Lo mismo sucedió en las obras policorales, en las que el síntoma más evidente de cambio no fue tanto la escritura para las voces, como el enriquecimiento de la plantilla con la adición de un coro instrumental que cumplía durante gran parte de la sección un papel solista equiparable al del primer coro, que continuaba como en décadas anteriores llevando la carga narrativa con intervenciones más complejas en estilo imitativo, comentadas y puntuadas por el segundo coro con un lenguaje muy similar al ejemplo contenido en la *Ilustración 6.29*.

Gracias al estudio terminológico han salido a la luz un gran número de obras con recitados y arias desconocidas hasta ahora. Por otro lado, la profundización en este repertorio concreto ha permitido establecer una cronología del proceso, en el que también se evidencia un vínculo entre la forma y la función de este tipo de obras. Además, el estudio de los encabezados mostraba el punto de vista del compositor, para quien la gran novedad no residía tanto en la forma como en el timbre. El análisis del repertorio de la última década corrobora la percepción de Martínez de Arce, ya que muestra cómo el único rasgo que diferenciaba un aria y un estribillo escritos para las mismas voces era la forma.

El repertorio de la década final confirma que la escritura musical de Martínez de Arce cambió poco a poco. Lo más evidente fue la forma, mediante la inserción de secciones nuevas procedentes no sólo de la música italiana, sino también de la francesa. Sin embargo, la transformación fue más profunda, ya que afectó a todas las secciones. El factor más importante, que además estaba desatando controversias en el mundo intelectual y eclesiástico, fue el timbre. Por un lado, disminuyó el número de voces, siendo cada vez más común la voz sola, que además estaba acompañada por un coro instrumental, de dos violines, o de dos violines y clarín. Si bien es cierto que esta plantilla fue usada en la mayoría de las arias y en la totalidad de los recitados, también se puede encontrar en otras secciones, incluidos los estribillos y las coplas. Por otro lado, en el lenguaje musical convivieron los pasajes horizontales vinculados a la escritura modal, con otros mucho más tonales contruidos desde el bajo y basados ya en los grados de la escala. Sin embargo, en casi todas las obras las líneas no eran tan claras, y había un tercer grupo, que puede ser considerado *híbrido* en el que los dos anteriores se mezclaban dependiendo de la plantilla y el tipo de pasaje.

Si se compara a este repertorio con un conjunto de esculturas efímeras en las que el compositor ha ido experimentando con nuevos elementos, el resultado es un conjunto bastante homogéneo, que no se puede separar en dos grandes grupos de: tradicional y moderno, porque todas tienen una base común, sobre la que el compositor fue probando con formas y timbres nuevos, que confieren al conjunto una gran singularidad y riqueza, propios de los momentos de transición.

Conclusiones

Igual que las esculturas que eran extraídas del bloque de piedra por la mano del escultor, el presente trabajo es el resultado buscar, catalogar, estudiar, analizar y combinar las fuentes disponibles relacionadas con José Martínez de Arce, su entorno y su producción musical. El triple objetivo de poner en relación al compositor y su obra, así como de observar el cambio de estilo que en esta se produjo fue el motor inicial. Sin embargo, los resultados obtenidos han cambiado ligeramente la forma de ver no solo el objeto de estudio, sino también las premisas metodológicas que sirvieron como punto de partida. En el aspecto biográfico se han encontrado documentos inéditos que arrojan nueva luz sobre la vida del compositor y su hermano. Aunque las fechas de nacimiento de José y Tomás continúan siendo una incógnita, por vez primera se conocen los nombres de sus padres y sus hermanos. Además el sucinto relato de López-Calo acerca de los años que pasaron al servicio de la catedral de Orense se ha visto enriquecido por esta nueva información³⁰⁷. El análisis de los procedimientos de admisión y búsqueda de maestro de capilla en la catedral de Segovia confirma que José estuvo en Madrid, pero no ha sido posible encontrar nuevos detalles acerca de su estancia allí. Más afortunada ha sido la búsqueda de documentos generados durante el magisterio vallisoletano, durante el cual Tomás se casó y se hizo cargo de los asuntos de la familia de su mujer, que son los protagonistas de la información encontrada. Esta poco o nada tiene que ver con la música, pero ofrece nuevos datos que contribuyen a dibujar levemente la borrosa figura del intérprete de violón, que se insinúa entre líneas como un hombre práctico, que se casó con una mujer de buena familia, y que tenía en gran estima a su hermano (seguramente mayor) del que siempre dependió, como lo demuestra el hecho de que ya en su madurez tuviera que cederle parte de su sueldo de maestro de capilla.

El estudio paralelo de los aspectos extra musicales y la producción en romance ha servido para contextualizar el repertorio, sin embargo, también ha hecho patente lo que podría llamarse *estanqueidad* de los apartados, ya que lo que se sabe de uno en poco o en nada ha enriquecido la visión del otro. No obstante, la lectura conjunta de ambos materiales en un mismo capítulo ha servido para construir un marco contextual en el que ubicar las obras. Así, por primera vez las composiciones de épocas tempranas,

³⁰⁷ LÓPEZ-CALO, J.: *La Música en la Catedral de Valladolid. Martínez de Arce. Maestros de los siglos XVIII y XIX*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007, pp. 11-20.

sobre todo las escritas en Orense y Segovia ocupan su lugar y adquieren una entidad como conjunto compuesto en una época determinada de la vida del compositor.

Por otro lado, el objetivo en la investigación sobre la capilla de música de la catedral de Valladolid fue estudiar de forma conjunta las fuentes primarias (en este caso, las musicales) y las secundarias (sobre todo libros de fábrica y actas capitulares), con el propósito de obtener una comprensión global. El resultado han sido de nuevo más preguntas, sobre todo acerca de la composición de la capilla, cuya descripción en los libros no concuerda con las voces que aparecen en las obras de música. Estas discordancias son muy llamativas en lo que a violines se refiere, cuya presencia fue constante en la música de la última década, mientras son poco mencionados tanto en fábrica como en las actas. Lo más seguro es que se encuentren en otros libros, como los de mesa capitular, donde se recogían pagos procedentes de otros ingresos, que ha sido imposible consultar. A pesar de todo, la reconstrucción paralela ha sido ratificada como la opción más completa a la hora de estudiar este repertorio, ya que permite conocer el nombre y apellidos de gran parte de los intérpretes de las obras estudiadas y muestra también cómo las novedades que aparecieron en las partituras tardaron en llegar a otros documentos ajenos al maestro de capilla, cuyos intereses estéticos diferían de los aspectos prácticos tenidos en cuenta por el Cabildo.

En cuanto a las fuentes musicales propiamente dichas, el manejo del catálogo ha permitido elaborar en cada uno de los capítulos un apartado dedicado al aspecto físico de las obras, a los soportes en los que aparecen contenidas, cuyo resultado final ha revelado que el *corpus* conservado siguió cierta coherencia cronológica. Gracias a esto, se han podido aventurar fechas posibles para la composición de algunas obras. Por otro lado, se ha profundizado en los volúmenes encuadernados, emitiendo hipótesis sobre su contenido y la forma en que fueron elaborados y concebidos.

El estudio de los aspectos gráficos corrobora la existencia de un cambio en el estilo, cuyo rasgo más evidente y fácilmente perceptible fueron los cambios notacionales, que no se limitaron a meras variaciones externas, sino que han de ser leídos como los primeros síntomas visibles de un cambio profundo en la mente del compositor a la hora de pensar la música. Los datos obtenidos demuestran que Martínez de Arce varió de manera considerable su forma de escribir música, pasando de una mayoría de obras en claves altas en las primeras décadas, a una primacía del sistema de claves bajas en las obras escritas a partir de 1710. No obstante, ni siquiera en los últimos años abandonó la escritura tradicional. El análisis de los datos revela que

existía un vínculo entre la función y el texto del villancico con el sistema de claves, ya que las *chiavette* pervivieron en los villancicos dramatizados para la noche de Navidad, hecho que implica que en la mente del compositor lo «tradicional» estaba ligado a lo «popular».

Sin embargo, el análisis musical revela que la frontera entre los rasgos tradicionales y modernos no era tan marcada como cabría suponer, ya que José Martínez de Arce más que hablar dos lenguajes distintos (uno netamente hispano y otro más internacional), lo que hizo fue ampliar y enriquecer su vocabulario de manera paulatina, añadiendo con el paso de los años nuevos rasgos tímbricos y formales que se mezclaron con los preexistentes y tuvieron repercusiones directas en el lenguaje musical por él empleado.

El clarín y los violines sustituyeron paulatinamente al coro de chirimías, bajones y bajoncillos. Las repercusiones de este cambio, (que sí fue bastante drástico, porque el número de obras para estos instrumentos en los últimos años es casi nulo), fueron que el coro de instrumentos empezó a hablar un lenguaje diferente al de voces humanas. El clarín, que apareció en primer lugar (1705), tenía unas características organológicas que hacían que tuviera un «vocabulario» propio, más reducido, que le confería una sonoridad característica. Los violines hicieron su aparición poco después. Con el paso de los años Arce fue escribiendo líneas cada vez más complejas para este coro, que se caracterizaba sobre todo por una figuración más ligera, con abundancia de semicorcheas, y melodías complejas con mayor número de saltos. Por otro lado, el violón si bien estuvo presente desde las primeras composiciones, en los últimos años adquirió mayor independencia e interpretó una línea melódica mucho más instrumental, distinta del bajo del segundo coro, al que continuó ligado tan sólo en algunas ocasiones, dictadas por la función y el texto de determinados villancicos de carácter popular más apegados a la tradición.

En el aspecto formal, más que hablar de un proceso en que se pasó del villancico a la cantata, habría que aclarar que la obra de Arce es un estadio intermedio en el que lo que primó fue lo que en rigor debería ser denominado «villancico/cantata», ya que cuenta con secciones de una y otra forma. Esto muestra que ambos tipos de composiciones eran concebidos como modulares, no por el compositor, sino por los poetas, cuyos textos marcaban nuevas pautas para los maestros de capilla que ponían en música estos híbridos por ellos escritos. Como se ha mostrado con tablas a lo largo del trabajo, gran parte de estos textos provenían de la capital y fueron interpretados en

Valladolid con pocos años de diferencia, sobre todo entre 1718 y 1721. Las nuevas secciones traían aparejadas convenciones musicales propias que Arce adoptó, produciéndose en ellas la ampliación de vocabulario antes mencionada.

Las más comunes fueron los recitados y las arias, procedentes de la música italiana. Los primeros eran siempre para una voz acompañada por un bajo que hacía notas largas, cuya línea era ya un bajo continuo que demostraba que la música estaba concebida de manera vertical, pensada como acordes sucesivos sobre los diferentes grados de la escala tonal. Por otro lado, lo que definía a las segundas arias era la forma tripartita ABA, o ABA', ya que la plantilla de pocas voces, con coro de instrumentos, y las melodías que buscaban el lucimiento del intérprete, en poco o nada difería de la de muchos estribillos. Mientras ambas formas convivieron incluso en las obras finales, la introducción sí cayó en desuso y fue sustituida por el preludio, que si bien mantuvo la función retórica de *expositio*, se diferenciaba por ser de mayor envergadura y complejidad, conferidas sobre todo por la presencia y protagonismo del coro instrumental. Menos excluyente fue la aparición del grave como sección final, que aparecía tan sólo en las obras con secciones nuevas y convivió con la respuesta que siguió apareciendo al final de los villancicos tradicionales. La mayor diferencia entre uno y otra era que la respuesta reutilizaba el material del estribillo, mientras el grave era independiente y en muchas ocasiones tenía un texto cuyo tono y contenido lo vinculaba con el lamento profano.

A pesar del aumento de proporción de obras con secciones nuevas, la forma de villancico tradicional no desapareció en ningún momento y continuó muy presente sobre todo en el repertorio navideño. A ella iba ligada la configuración policoral, con dos coros vocales, cuya mayor novedad era el tercer coro instrumental formado por violines y clarín, que perdía gran parte del protagonismo que tenía en otras secciones y se limitaba a breves pasajes verticales similares a los del segundo coro, con los que ambos puntuaban las intervenciones del primero, en el que predominaba el contrapunto imitativo no estricto.

El repertorio de villancicos de José Martínez de Arce se muestra como un conjunto heterogéneo donde conviven rasgos tradicionales y modernos, ambos síntomas de un proceso paulatino que podría ser denominado de «sincretización», entendido según la definición de Peter Burke como un «intento consciente de armonizar elementos procedentes de culturas diferentes», realizado por un compositor de talla, capaz de

asimilar nuevas técnicas, sin perder por ello su propia identidad³⁰⁸. Por otro lado, este proceso es algo complejo, sutil y lento, fácil de percibir, pero difícil de cuantificar. Todo este recorrido muestra que la red analítica ha de ser flexible y que no se puede partir de premisas rígidas.

De la misma manera que los esclavos inacabados de Miguel Ángel no terminaron de salir de los bloques de piedra donde se encontraban encerrados, el presente trabajo —guiado por el estado de la cuestión y la naturaleza del material disponible— se dibuja como el primer estudio monográfico acerca de un compositor desconocido y sumamente prolífico, cuya producción todavía está por conocer, ya que en realidad, cada uno de los aspectos tratados podría ser objeto de nuevas tesis doctorales. Sería necesario un estudio profundizado del repertorio en latín y así como la transcripción e interpretación de las obras que se ofrecen reconstruidas en el catálogo. Este último podría ser mejorado, tanto su contenido como su continente, que debería permitir su consulta *online*. Por otro lado, también se podría separar para su estudio el repertorio de villancicos/cantatas, o incluso las líneas instrumentales y vocales, para un análisis detallado de la evolución de la escritura. Además, quedan pendientes numerosos aspectos de las fuentes, en los que no se ha podido profundizar por falta de tiempo y medios, tales como la constitución de los manuscritos encuadernados, las marcas de agua, las manos de copia de los borradores y juegos de partichelas.

No se puede olvidar que la figura de José Martínez de Arce forma parte de un panorama mucho más amplio, que es el de la música barroca de finales del siglo XVII y principios del XVIII en Castilla y León y, en un marco mayor aún, en la Península Ibérica. Pendiente queda por lo tanto su contextualización dentro de este panorama, que continúa siendo un puzzle muy incompleto, aunque poco a poco va contando con más piezas, como la presente tesis doctoral, con la que se pone de relieve que en pleno siglo XXI todavía son muy necesarios trabajos en los que se aborda una labor de localización, transcripción, edición y análisis de fuentes musicales, no sólo para el avance de la propia disciplina musicológica sino para que el riquísimo patrimonio musical con que contamos en España sea conocido, difundido, conservado, interpretado y apreciado por la sociedad actual.

³⁰⁸ BURKE, P.: *La Renaissance européenne*, París, Éditions du Seuil, 2000, p. 18.

Conclusions

As the sculptures were extracted from the stone block by the artist's hand, the present dissertation is the result of searching, cataloguing, studying, analyzing and combining the available sources related to José Martínez de Arce. The triple initial goal was to put together the composer, his work and the stylistic change in the latter. Nonetheless, the results obtained have slightly changed the original preconceived premises.

From the biographical point of view, new documents have been found that shed new light about the composer's life, as well as his brother's. Even when the birth dates of both are still unknown, we have now more information about their family. Furthermore, the succinct account made by López-Calo about the early years has been significantly enriched³⁰⁹. The analysis of the chapel master admission's process in the Segovia cathedral confirms that José lived in Madrid. However further details about his life there are still to be found. More fortunate has been the research focused on the years at Valladolid, where Tomás got married and was in charge of his wife's family business. This information has very little to do with the music, but it provides new hints that contribute to draw a bit clearer the still blurry image of the *violón* player. He appears as a pragmatic man, who married a wealthy woman and who respected highly his —probably elder— brother, on whom he always depended.

The simultaneous study of extra musical aspects together with the villancicos repertory has turned out to be very useful to build a context. It has also made clear that there is a barrier between music and life, because there is no information flowing from one to the other. Nonetheless, the fact of combining the study of both has helped to build a framework to locate works that were lost in the midst of the whole. Thus, for the first time the early works, mostly the ones written in Orense and Segovia, occupy a new chronological space and form two coherent groups that have in common to have been written in a very specific lapse of years.

The same barrier problem has emerged when studying the music written in Valladolid together with the chapel and its musicians, because it has arisen more questions than answers. The description given by the books about the musicians does not fit with the image projected by the music scoring. This conflict is specially evident

³⁰⁹ L-C, Vc/III, pp. 11-20.

in the violin's line, because the instrument presence was constant in the villancicos during the last decade, but the cathedral books barely mention any payment. Assuredly this information is held by different books, such as the ones of *mesa capitular*, which have not been looked up. Nevertheless the combined reconstruction of sources of different nature has proved to be the most effective, because it has helped to reveal the names of the players hidden behind the scores.

As far as the musical sources are concerned the catalogue has made possible to ascertain a chronological logic in the way the extant works have been put on paper. Thanks to this finding many *villancicos* have now an approximate composition date. On the other hand, the bounded manuscripts have been studied in depth for the first time.

The way the composer wrote his *villancicos* constituted another study subject that helped understand how his music changed. The notational variations, that can be observed along the years, are one of the most obvious symptoms that the way the composer's mind worked was gradually changing. The collected data show that Martínez de Arce went from a massive use of *chiavette* in his early years to a predominance of the low clefs since 1710. However, not even in his last works did he gave up the traditional system, that he set aside for a very specific set of villancicos: the ones written for Christmas, that had recognizable characters, such as shepherds. This makes clear the interesting fact that for Arce the *traditional* features were linked to the *popular* topics.

The rest of the studied stylistical coordinates show that the boundary between *modern* and *traditional* was not always that clear. José Martínez de Arce never talked two different languages (one purely Spanish and another more international). It is more accurate to say that he gradually expanded and enriched his vocabulary, adding little by little new timbrical and formal traits, that blended with the preexisting ones and had direct repercussions on his musical language.

The *clarín* and the violins replaced gradually the *chirimías*, *bajones* and *bajoncillos*. The change was quite drastic, because in a few years the number of works that had the latter instruments decreased to almost zero. This fact had a direct impact in the instrumental lines, that began to be different from the vocal ones. The first to make its appearance was the *clarín* (1705). Its organological features determined his vocabulary, that was quite limited and it lended him a typical sound. The violins came little after. As the years went by, Arce wrote evolving lines for the instruments, that

started playing more semiquavers and more complex melodies. On the other hand, in the last years the violón (played by his brother) became more independent from the bass of the second choir, and started also to speak an instrumental language.

From the formal point of view, the work of Martínez de Arce doesn't show a transition from the *villancico* to the *cantata*. His repertory is a halfway state between one and the other, that should be better called *villancico/cantata*, because it combines sections of both. This fact proves that the two forms are perceived as modular, not by the composer, but by the poets who, with their texts, drew new hybrid models to be put in music. As it has been shown with several tables along the dissertation, a great number of texts came from the Court, and they were performed with Arce's music very few years later. The new sections implied also new musical features that the composer adopted, thus enlarging his vocabulary.

The most recognizable sections are the *recitado* and *aria*, that came from the Italian music. The first was always written for only one voice, accompanied by a bass that made long figures. It was already a basso continuo, conceived from bottom to top, like consecutive chords that came from a tonal scale. On the other hand, what defined the *arias* was the tripartite form ABA or ABA'. The scoring, with a reduced number of voices, along with an instrument choir, was the same as the one used in the *estribillos* of the late years. Other traditional sections were substituted by the new ones. The most relevant example is the *introducción*, that disappeared almost completely and was replaced by the *preludio*, that kept the rhetorical role of *expositio*, but was longer and more complex of structure and scoring. The consequences of the entrance of the *grave* as final section were less drastic, because not even in the final years did the *respuesta* disappear. The biggest difference between both sections was that the latter reuses thematic material from the *estribillo*. The *grave* was more independent and it used to present a mourning text, that linked it to the secular *lamento*. Despite the increasing number of works with modern sections the *villancico* form never disappeared, furthermore, it remained very present in the music written for Christmas.

The *villancicos* repertory written by José Martínez de Arce has proved to be very heterogenous, with traditional and modern traits, that can be read as symptoms of a gradual «syncretic process», understood in Peter Burke's words as: «a conscious attempt of harmonizing elements that come from different cultures»³¹⁰. To that it is necessary to

³¹⁰ BURKE, P.: *La Renaissance européenne*, París, Éditions du Seuil, 2000, p. 18.

add that it was undertaken by a good musician, capable of assimilate the new features without losing his own identity. On the other hand, the whole process is really complex, subtle and slow, easy to perceive, but difficult to quantify. The whole research shows that in order to do the latter, a flexible and broad analytic net is the most effective tool, although the data are always to be understood as partial.

The same way the unfinished slaves of Miguel Ángel never came out of the stone blocks where they were imprisoned, the present dissertation —led by the remaining material— emerges as the first monographic study about an almost unknown and very prolific composer, whose musical production is still to be studied, because all the topics brought up could be subjects for new researches. A deepened study of the latin repertoire is still to be done, as well as the transcription and performance of the works that are compiled in the catalogue, which also can be improved, not only in content, but also in form, because it should be available on the internet. On the other hand, there are number of topics that had only be outlined, but can be studied in more detail, such as: the *villancico/cantatas* from the last decade, the evolution of the instrumental writing, etc. Besides, a serious study of the sources as such needs to be undertaken by experts in graphology and manuscripts restauration, with the means and knowledge to reconstruct, for instance, how the bounded volumes were made, ascertain how many handwriting can be found in the remaining sources, or locate and catalogue the different watermarks.

José Martínez de Arce is only one more piece to the giant puzzle that is the Spanish Baroque music from the late XVIIth Century. Pending is then his contextualization in this broader framework, which even in the XXIst century is still to be completed. It is also necessary to locate, transcribe, edit and analyze more unknown musical works, not only to make the musicology improve, but also to preserve and spread the rich Spanish cultural heritage.

Bibliografía

- AIZPURÚA ZALACAÍN, P.: *Música y músicos de la catedral metropolitana de Valladolid*, Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, Valladolid, 1988.
- ALONSO CORTÉS, N.: *Villancicos y representaciones populares de Castilla*, Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago, facsímil editado por P. Aizpurúa, Valladolid, Institución Cultural de Simancas, 1982.
- ALONSO PONGA, J.L.: *Religiosidad popular navideña en Castilla y León: manifestaciones de carácter dramático*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986.
- ÁLVAREZ ESCUDERO, C.M.: *El maestro aragonés Miguel de Ambiela (1666-1733): su contribución al barroco musical*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.
- ÁLVAREZ PÉREZ, J.M^a.: «La Polifonía Sagarada y sus maestros en la Catedral de León durante el siglo XVII», *AnM*, 15 (1960), pp. 141-163.
- ANGLÉS, H.: «El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid», *AnM*, 3 (1948), pp. 59-108.
- APEL, W.: *The notation of polyphonic music 900-1600*, Cambridge, Massachusetts, The Medieval Academy of America, 1953.
- ARIAS, E.A.: «Cerone and his enigmas», *AnM*, 44 (1989), pp. 85-114.
- ARTERO, J.: «Oposiciones al Magisterio de Capilla en España durante el siglo XVIII», *AnM*, 2 (1947), pp. 191-202.
- BANDE RODRÍGUEZ, E. y TAIN CARRIL, C.: *Archivo Histórico Diocesano de Ourense. Inventario de fondos parroquiales*, Ourense, Diputación Provincial de Ourense, 2000.
- BARBIERI, P.: «Chiavette and modal transposition in Italian practice c. 1500-1837», *Recercare*, III, 1991, pp. 5-80.
- BARON, J.H.: «Spanish Solo Art Song in the Second Half of the Seventeenth Century», *De música hispana et aliis: miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo*, Emilio Casares Rodicio y Carlos Villanueva (eds.), Santiago de Compostela, i (1990), pp. 451-76.

- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B.: «Los niños de coro en las catedrales españolas, siglos XII a XVIII», *Burgense. Collectanea Scientifica*, 29:1 (1998), pp. 139-193.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B.: «Enseñanza de música en las catedrales», *Anuario de Estilos medievales*, 21 (1991).
- BÈGUE, A.: «A literary and typological study of the late 17th-century villancico», en *Devotional music in the Iberian World. 1450-1800. The villancico and related genres*, Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 231-282.
- BECKER, D.: «La vie cotidienne au collège des jeunes chanteurs de la Chapelle royale à Madrid au XVIIe siècle», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 21 (1985), pp. 219-254.
- BERMUDO, J.: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555.
- BERROCAL, J.: «Y que toque el abue. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII», *Artígrama*, 12 (1996-97), PP. 293-312.
- BIANCONI, L.: *Historia de la música*, 5. *El siglo XVII*, Madrid, Turner Música, 1982.
- BOMBI, A., CARRERAS, J.J. y MARÍN, M.Á. (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005.
- BOMBI, A.: «The third villancico was a motet: the villancico and related genres», *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related genres*, Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 149-188.
- BOMBI, A.: *Entre tradición y modernidad: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012.
- BORDAS, C.: «Musical instruments: tradition and innovation», en *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 175-191.
- BORDAS, C.: «The double harp in Spain from the 16th to the 18th Centuries», *Early Music*, 15, nº2 (1987), pp. 148-63.
- BRITO, M.C.: «A little known collection of Portuguese Baroque villancicos and romances», *Royal Musical Association Research Chronicle*, vol. 15 (1979), pp. 17-37.
- BROWN, A.: voz «Battaglia», *NG*.
- BUKOFZER, M.F.: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Música, 2002 (segunda reimpresión).

- BURKE, P.: *La Renaissance européenne*, París, Éditions du Seuil, 2000.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, J. (coord.): *Una historia de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2004.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, J.: *Virgen de San Lorenzo, patrona de la ciudad*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2007.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: «Miguel Gómez-Camargo: correspondencia inédita», *AnM*, 45 (1990), pp. 67-102.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: «Dos memoriales sobre la música de los templos», *RdM* (1992), vol. XV (nº 1), pp. 323-361.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Miguel Gómez Camargo (1618-1690). Biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos*, Tesis Doctoral inédita, dir. M^a Antonia Virgili Blanquet, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1994.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: «Martínez de Arce, José», en *DMEH*.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: «*Miscent sacra profanis*: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del Siglo XVII», en *Música y literatura en la Península Ibérica, 1600-1750*, Valladolid, Sociedad «V Centenario del tratado de Tordesillas», 1997, pp. 49-64.
- CABALLERO, FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *El barroco musical en Castilla y León: estudios en torno a Miguel Gómez Camargo*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2005.
- CABEZA, A.: *La vida en una catedral del Antiguo Régimen*, Palencia, Junta de Castilla y León, 1997.
- CAPDEPÓN VERDÚ, P.: *La música en la Real Capilla de Madrid (siglo XVII)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1993.
- CAPDEPÓN VERDÚ, P.: «Los maestros de la capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid. (Siglo XVIII)», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, 1996, pp. 455-486.
- CAPDEPÓN VERDÚ, P.: «La capilla de música del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, 1997, pp. 215-226.
- CÁRDENAS, I.: «La música en la Colegiata de Olivares», *AnM*, 36 (1981), pp. 91-129.
- CARRERAS, J.J.: «Repertorios catedralicios en el siglo XVIII: tradición y cambio en Hispanoamérica y España», *Revista de Musicología*, XVI:3 (1993), pp. 1197-1204.

- CARRERAS, J.J.: «La cantata de cámara en España a principios del siglo XVIII: el manuscrito 2618 de la Biblioteca nacional de Madrid y sus concordancias», *Música y literatura en la Península Ibérica 1600-1750*, Valladolid, 1995, pp. 65-126.
- CARRERAS, J.J.: «Introduction», en *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 7-16.
- CARRERAS, J.J.: «Spanish cantatas in the Mackworth collection at Cardiff», en *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 108-124.
- CARRERAS, J.J.: «From Literes to Nebra: Spanish dramatic music between tradition and modernity», en *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 7-16.
- CARRERAS, J.J.: «L'Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)», en F. Lesure (ed.), *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles: actes des Rencontres de Villecroze, 15 au 17 octobre 1998*, Paris, Kincksieck, 2000, pp. 61-82.
- CARRERAS, J.J.: «The Spanish Cantata to 1800», voz «Cantata» en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), Londres, Macmillan, 2001, vol. 5, pp. 37-40.
- CARRERAS, J.J. y GARCÍA GARCÍA, B.J. (eds.): *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001.
- CARRERAS, J.J.: «Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)», *Il Saggiatore Musicale*, VII: 1 (2002), pp. 122-169.
- CASSONE, G.: *La tromba*, Vares, Zecchini, 2002.
- CIVIL, F.: «La música en la Catedral de Gerona durante el siglo XVII», *AnM*, 15 (1960), pp. 219-246.
- CLIMENT, J.: «La capilla de música de la catedral de Valencia», *AnM*, 37 (1982), pp. 55-69.
- DE CADENAS Y LÓPEZ, A. y DE CADENAS Y VICENT, V.: *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles*, Instituto «Salazar y Castro», Madrid, Hidalguía, 1997.

- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1984.
- DODERER, G.: «An unknown repertory: the cantatas of Jayme de la Tê Sagau (Lisbon 1715-26)», en *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Malcom Boyd and Juan José Carreras (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 80-107.
- DURÁN GUDIOL, A.: «La Capilla de Música de la Catedral de Huesca», *AnM*, 19 (1964), pp. 29-55.
- DURÓN, S.: *Salir el Amor del Mundo*, A. Martín Moreno (ed.), Málaga, Sociedad Española de Musicología, 1979.
- EZQUERRO ESTEBAN, A.: «Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos de España», *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 4:1 (1997), pp. 5-70.
- EZQUERRO ESTEBAN, A.: «El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales y su grado de fiabilidad», *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 19-69.
- EZQUERRO ESTEBAN, A.: «Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar música en el área hispana del siglo XVII. Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular», *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 97-113.
- FANTINI, G.: *Modo per imparare a suonare di tromba*, Frankfurt, 1638 (1ª ed.), facsímil en Brass Press, 1975.
- FERRER BALLESTER, Mª T: «El texto como elemento de unión del estilo italiano y español en el proceso de formación del oratorio musical español», en *Música y literatura en la Península Ibérica, 1600-1750*, Valladolid, Sociedad «V Centenario del tratado de Tordesillas», 1997, pp. 319-324.
- GARCÍA CÁRCEL, R. y ALABRÚS IGLESIAS, R.Mª: *España en 1700. ¿Austrias o Borbones?*, Madrid, Arlanza ediciones, 2001.
- GARCÍA GALLARDO, C.L.: «Cantatas en Málaga: la música de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)», *Revista Jábega*, nº 95 (2003).
- GARÍN, E.: *Miguel Ángel: el pensamiento*, Barcelona, Teida, 1978.
- GONZÁLEZ VALLE, J.V.: «Tradición y progreso en los maestros de música de las catedrales de Zaragoza durante el siglo XVIII», en J.J. Rey Marcos (ed.), *Estudios de musicología aragonesa*, Zaragoza, Juan José Carreras López D.L., 1977, pp. 35-44.

- GONZÁLEZ VALLE, J.V.: «Relación música/texto en la composición musical en castellano del S. XVII», *AnM*, 47 (1992), pp. 103-132.
- GREGORI I CIFRÉ, J.M.: «Figuras y personajes en el villancico navideño del barroco musical hispánico», en Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Germán Vega y M^a Antonia Vigili Blanquet (eds.), *Música y literatura en la Península Ibérica (1600-1750)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 371-376.
- HAMILTON, M.N.: *Music in the Eighteenth Century Spain*, Nueva York, Da Capo, 1971.
- HERNÁNDEZ BALAGUER, P.: *Los villancicos, cantadas y pastorales de Esteban Salas*, Habana, 1986.
- JAMBOU, L.: «Reflexiones en torno al concepto de forma en música», *AnM*, 38 (1983), pp. 147-153.
- JAMBOU, L.: «Cantata solísticas de Valls y compositores anónimos: identidad y ruptura estilística; apuntes para un estudio», *RdM*, xviii (1995), pp. 291-325.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P.: «Las cantatas de Juan Manuel de la Puente, maestro de capilla de la catedral de Jaén (1711-1753)», *Recerca musicològica*, ix-x (1989-90), pp. 341-358.
- JUAN Y PEÑALOSA, J. (ed.): *Diccionario de autoridades, 1726-1739*, Madrid, Real Academia Española, 2013.
- KAMEN, H.: *La España de Carlos II*, Barcelona, Crítica, 1987.
- KENYON DE PASCUAL, B.: «A brief survey of the late Spanish bajón», *The Galpin Society Journal*, XXXVII (1984), pp. 72-79.
- KENYON DE PASCUAL, B.: «Diego Fernández: harpsichord maker to the Spanish royal Chapel and his nephew Julián Fernández», *Galpin Society Journal*, XXXVIII (1985), pp. 35-47.
- KNIGHTON, T. y TORRENTE Á. (eds.): *Devotional music in the Iberian World 1450-1800. The villancico and related genres*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- LAIRD, P.: *Towards a history of the Spanish villancico*, Michigan, Harmony Park Press, 1997.
- LEÓN TELLO, F.J.: *La teoría musical española de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974.
- LOLO, B.: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990.
- LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols., Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963.

- LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Palencia, vol. I. Catálogo musical, actas capitulares (1413-1684)*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1980.
- LÓPEZ-CALO, J.: *Historia de la música española. 3, siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1988 (2ª ed.).
- LÓPEZ-CALO, JOSÉ: *La música en la catedral de Segovia. Vol I. Catálogo del Archivo de Música (I)*, Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1988.
- LÓPEZ-CALO, J.: «Parecer de José Martínez de Arce», *La controversia de Valls*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005, pp. 233-237.
- LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la Catedral de Valladolid, 8 vols.*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, Caja España, 2007.
- MARAVALL, J.A.: *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1983.
- MARÍN, M.Á.: *Music on the margin*, Kassel, Reichenberger, 2002.
- MARTÍN MORENO, A.: «El P. Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles del siglo XVIII», *AnM*, 28/29 (1973-1974), pp. 221-242.
- MATRÍN MORENO, A.: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», 1976.
- MARTÍN MORENO, A.: «Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)», *AnM*, 31/32 (1976-1977), pp. 157-194.
- MARTÍN MORENO, A.: «El compositor mallorquín Antonio Literes (1673-1747)», *Tesoro Sacro Musical*, nº 643 (1978), pp. 24-6.
- MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 2001.
- MARTÍNEZ ANDRÉS, V.: *El repertorio para clarín en la obra religiosa de José de Torres y José de Nebra entre 1724-1757*, TFM inédito, Germán Labrador (dir.), Madrid, Universidad Autónoma, 2013.
- MONDOLFO, R.: *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, Madrid, Siglo Veintiuno, 2000.
- PALACIOS GAROZ, J.L.: *El último villancico barroco valenciano*, Castellón de la Plana, Publicaciones de la Universidad Jaume I, 1995.
- PINTADO ASENSIO, F.J.: *La música en la catedral de Palencia en el S. XVII*, Valladolid, Tesis Doctoral Inédita, dirigida por Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Universidad de Valladolid, 1999.

- POPE, I.: «Villancico», en *NG*.
- POWERS, H.: voz «Modes» en *NG*.
- QUEROL GAVALDÁ, M.: «El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)», *Eusko-Ikaskuntza, Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de sección: Música*, i (1982), pp. 117-28.
- RAMOS LÓPEZ, P.: «La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758», *De Musica Hispana et Aliis*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, vol. I, pp. 669-690.
- RAMOS LÓPEZ, P.: «Pastorelas and the pastoral tradition in 18th century Spanish villancicos», *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related genres*, Tess Knighton and Álvaro Torrente (eds.), Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 283-306.
- RASTALL, R.: *The notation of western music*, Londres, Dent, 1983.
- RIPOLLÉS, V.: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, 1935.
- RODRÍGUEZ, P.L.: *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665)*, Zaragoza, Tesis Doctoral inédita, 2003.
- RUBIO, S.: *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1979.
- SÁNCHEZ SISCART, M.: «El villancico en la teoría literaria y musical del siglo XVIII», en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, VI-2, Zaragoza, 1990, pp. 165-188.
- SÁNCHEZ SISCART, M.: «Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochesco en las catedrales aragonesas», *Recerca musicològica*, ix-x (1989-90), pp. 327-40.
- SCHAPIRO, M.: «Estilo», en *Estilo, artista y sociedad*, Madrid, Tecnos, 1999, pp. 71-118.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: «Contribución a la bibliografía de las fuentes en la cuestión Valls», *AnM*, 31/32 (1976/1977), pp. 195-223.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: *Joaquín García (ca.1710-1779): tonadas, villancicos y cantadas para voz sola concertada con instrumentos y bajo continuo*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1984.
- STEVENSON, R.M.: *Renaissance and Baroque musical sources in the Americas*, Washington D.C, General Secretariat, Organization of American States, 1970, pp. 10-11.

- SUBIRÁ, J.: «El *cuatro* escénico español», en *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, vol. II, Barcelona, CSIC (1958-61), pp. 65 y ss.
- SUTTON, M.E.: *A study of the Seventeenth-Century Iberian organ Batalla: historical developments, musical characteristics and performance considerations*, Tesis doctoral, Universidad de Kansas, 1975.
- TARR, E.H.: *The art of the baroque trumpet playing*, Mainz, Schott Music Corporation, 1999.
- TEJERIZO ROBLES, G.: *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada. 500 letrillas cantadas la noche de Navidad (1673 a 1830)*, vol.I, Sevilla, Junta de Andalucía, 1989.
- TELLO, F.J.L.: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974.
- TELLO, A.: *Manuel de Sumaya: Cantadas y Villancicos*, Tesoro de la Música polifónica en México, México, 1994.
- TORRENTE, Á.: «La cantata española en los albores del setecientos», en *Scherzo. Año XII, nº117.*, Madrid, 1997, pp.114-117.
- TORRENTE, Á.: «Italianate sections in the villancicos of the Royal Chapel, 1700-40», en *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 72-79.
- TORRENTE, Á. y MARÍN, M.Á.: *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- TORRENTE, Á.: *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, Tess Knighton (dir.), Cambridge, UMI (University Microfilms International), 2006.
- TORRENTE, Á.y KNIGHTON, T.: «Introduction», en *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related genres*, Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 99-148.
- TORRENTE, Á.: «Function and liturgical context of the villancico in Salamanca Cathedral», en *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related genres*, Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 99-148.
- TORRENTE, Á. y HATHAWAY, J.: *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*, Kassel, Reichenberger, 2007.

- VENEZIANO, G.: “Un *corpus* de cantatas napolitanas del siglo XVIII en Zaragoza: problemas de difusión del repertorio italiano en España”, *Artigrama*, xii (1996-7), pp. 277-92.
- VILLANUEVA, C.: *Los villancicos gallegos*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1994.
- VIRGILI BLANQUET, M^a A. y CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: «La música religiosa en la diócesis vallisoletana», en *Historia de la diócesis de Valladolid*, Arzobispado Diputación Provincial, Valladolid, 1996, pp.604-606.
- WALTERS, B.R, CORRIGAN, V. y RICKETTS, P.T. (eds.): *The Feast of Corpus Christi*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2006.

Ediciones

- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: «Lamentación primera del miércoles. J. Martínez de Arce. 1710», en *La música en la Iglesia de Castilla y León. Vol. I. Polifonía y órgano*, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1991, pp. 315-318 y 365-441.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1997.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.
- QUEROL GAVALDÁ, M. (ed.): *Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*, MME, xxxv (1975), Barcelona, 1973.

Grabaciones

- Tíreme flechas Amor. Música barroca de la catedral de Valladolid*, Ópera Tres- Las Edades del Hombre, CD 1030-ope, 1999.
- Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas S.A, 1994.
- ¡Ay, dulce pena! Tonos humanos del barroco español*, Marta Almajano, Harmonia Mundi Ibérica, 2001.

Apéndice documental

Introducción

El objetivo de este apéndice es ofrecer al lector los textos completos de las referencias que aparecen abreviadas y en muchos casos solamente citadas en el cuerpo de la tesis, además de entradas suplementarias relativas a los músicos o la vida en la capilla que no eran relevantes en el cuerpo de texto.

La organización de este material responde a dos criterios: el primero geográfico y el segundo cronológico. Por un lado se han agrupado las entradas según los archivos en que se encuentran y después se han ordenado atendiendo a las fechas. No obstante, se ha mantenido, en la medida de lo posible, el orden de aparición dentro del decurso vital del compositor. Por esta razón, en primer lugar aparecen las fuentes orensanas, separadas en dos archivos diferentes: Archivo Histórico Diocesano (AHDO), en el que se encuentran las partidas de bautismo y el Archivo Catedralicio de Orense (ACO), donde se guardan las Actas Capitulares que han servido para conocer los primeros años de los dos hermanos al servicio de dicha catedral³¹¹.

En segundo lugar se recogen las entradas de las Actas Capitulares del Archivo Catedralicio de Segovia (ACSG), que ya fueron presentadas por José López-Calo en el documentario correspondiente, pero que han vuelto a ser consultadas y se presentan aquí de nuevo porque están centradas de manera exclusiva en los aspectos relacionados con el compositor y su hermano³¹².

En tercer y último lugar está la parte más extensa referida a las tres décadas vallisoletanas. Por un lado, en el Archivo General Diocesano de Valladolid (AGDV) se encuentran los libros de matrimonios, en los que se recogen los desposorios de Tomás y también del clarín Antonio Fernández, así como los de difuntos, donde ha quedado constancia de la muerte de José y su hermano. Por otro lado, en el Archivo Histórico Universitario Provincial de Valladolid (AHUPV) están los dos testamentos de Tomás, y también los diversos documentos generados por él en la notaría de José Fernández Ochoa a lo largo de su vida. Por último, en el Archivo Catedralicio de Valladolid (ACV) se encuentran los dos volúmenes de Actas Capitulares que recogen noticias acerca del compositor, su hermano y el resto de músicos de la capilla. Estas fueron ya

³¹¹ Del primero existe un inventario: BANDE RODRÍGUEZ, E. y TAIN CARRIL, C.: *Archivo Histórico Diocesano de Ourense. Inventario de fondos parroquiales*, Orense, Diputación Provincial de Orense, 2000.

³¹² LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Segovia: catálogo del archivo de música*, vol. II, Segovia, Diputación Provincial de Segovia, 1988.

vaciadas por López-Calo en el octavo volumen del catálogo. No obstante, se han incluido no sólo algunas entradas nuevas, sino también las que aparecen en el catálogo, por razones de coherencia y también de comodidad para el lector³¹³.

Las referencias contenidas en este apéndice son las que aparecen citadas en las notas al pie del cuerpo de texto. Lo primero que aparece son las abreviaturas del archivo correspondiente, seguido del número que ocupa en este anexo. Por ejemplo: «ACV: 7», para una cita de las actas capitulares vallisoletanas. De esta manera, se consigue el doble objetivo de no entorpecer la lectura de los capítulos y permitir la rápida ubicación de los textos completos.

Dado que el interés de los documentos reside en su contenido y no en su valor para un estudio filológico, se ha optado por una transcripción normalizada de las grafías originales que facilite su lectura³¹⁴. También se ha regularizado el uso de las mayúsculas y las tildes, así como de la puntuación, ya que son elementos indispensables para la correcta comprensión de los textos editados. El desarrollo de las abreviaturas se presenta, como es habitual, entre corchetes. Las letras o palabras añadidas, aparecen entre los signos <>. Las palabras de dudosa lectura están resaltadas en negrita y cuando el final de alguna palabra no se ha podido suplir, o alguna letra no se ha podido interpretar esto ha sido consignado con signos de interrogación. Por último, el término *sic* aparece entre corchetes cuando al transcribir se ha encontrado alguna anomalía gráfica o repetición, para evitar que sea interpretada como un error en la copia.

³¹³LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Valladolid. Vol. VII. Documentario musical (I): Actas capitulares (1547-1829)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007.

³¹⁴ Este criterio no se aplica a los nombres propios, cuyas grafías originales han sido respetadas.

Archivo Histórico Diocesano de Orense (AHDO)

1. *Diego*. En veinte y cuatro de julio de mil seisc[ien]tos y cinc[uen]ta y tres, bauticé yo, el dicho Ju[an] [¿?], un niño, hijo legítimo de Diego Martínez de Arce y de Benita Feijoo. Púsele de nombre Diego. Y lo firmo. Padrinos: Pedro José Ló[pez] y Ana García. AHDO, Sign. 30.14.1 I, Bautizados, Sta. Eufemia Real, Sto. Domingo, Orense Norte, f. 29v. (24-07-1653).
2. *P[edr]o*. En treinta de junio de seisc[ien]tos y cinc[uen]ta y seis, bauticé yo, el d[i]c[h]o Fr[ancisc]o de Boucas, teniente de cura, a P[edr]o, legítimo de D[ieg]o Martínez de Arce y de Benita Feijoo. Y lo firmo. P[adrinos]: Jerónimo López y Ana García, su mujer. AHDO, Sign. 30.14.1 I, Bautizados, Sta. Eufemia Real, Sto. Domingo, Orense Norte, f. 36v. (30-06-1656).
3. *Junio 30*. A P[edr]o, hijo de Diego Martínez, escribano, y Benita Feijoo. P[adrin]os: Jerónimo López, escribano y su mujer Ana López Garc[í]a de Quiroga. AHDO, Sign. 30.14.1 I, Bautizados, Sta. Eufemia Real, Sto. Domingo, Orense Norte, hoja nº 13 del librillo adicional cosido entre los folios 74 y 75. (30-06-1656).
4. *Josepha*. En doce de marzo de sesenta, bauticé a Josefa, legítima de Diego Martínez, [e]scr[i]b[an]o r[ea]l, y Benita Feijoo. Padrinos: Fran[cis]co Juárez y d[oña] Josefa Velasco. Lo firmo. [Fdo.:] Josephe de Rajoy [Rubricado]. AHDO, Sign. 30.14.1 I, Bautizados, Sta. Eufemia Real, Sto. Domingo, Orense Norte, f. 46. (12-03-1660).

Archivo Catedralicio de Orense (ACO)

1. *Entre un mozo de coro.* Propuso el señor Calderón que el Cabildo se sirviese permitir entrase por mozo de coro un muchacho que tenía buena voz, que su m[erced] le pagaría hasta que hubiese plaza desocupada. Y el Cabildo acordó entre. ACO, AA CC16 (1668-1677), f. 178v. (04-01-1672).
2. En este cabildo se dio (...) a José Martínez, mozo de coro, cincuenta reales. ACO, AA CC16 (1668-1677), f. 292. (15-01-1675).
3. Leyóse otro memorial de José Martínez de Arce, mozo de coro, en que pide aguinaldo por cantar los villancicos. Y acordó el Cabildo que el señor mayordomo de la fábrica le dé cincuenta reales. ACO, AA CC16 (1668-1677), f. 320v. (14-01-1676).
4. Propúsose q[ue] José M[a]r[t]i[n]e[z], mozo de coro, está muy malo en cama, y con necesidad. Acordó el Cab[ild]o se le den cinc[uen]ta r[eale]s de la fábrica. ACO, AA CC16 (1668-1677), f. 320v. (28-04-1676).
5. Propuso el s[eñor] deán que había muerto Ant[oni]o de Arce, [e]s[criba]no r[eal], padre de dos niños de coro, y tan pobre que no tenía con que enterrarse. Que la congrega[ci]ón y música asistían de balde, que el Cab[il]do se sirviese donarle campanas y sepultura. Confirióse esta propuesta y se acordó por la mayor p[ar]te se le den las campanas y sepultura de gracia, contradijéronlo los señores Argis y Somoza. ACO, AA CC16 (1668-1677), f. 325. (12-05-1676).
6. (...) también se le dé hábito negro a Jusepillo, mozo de coro. ACO, AA CC16 (1668-1677), f. 331v. (05-08-1676).
7. Acordó el Cabildo que al tiple, sobrino del racionero Molina, se le dé parte entera en la música, y a Jusepillo media parte. ACO, AA CC16 (1668-1677), f. 334v. (19-09-1676).
8. Leyóse un memorial de José Martínez de Arce, acólito, en que pide alguna ayuda de costa respecto de servir en la música con toda puntualidad y ser pobre. Y se acordó que el señor mayordomo de la fábrica le dé cien r[eale]s. ACO, AA CC16 (1668-1677), f. 348. (23-04-1677).
9. *Ayuda de costa acólitos.* Acordó el Cabildo que por cuanto José Martínez y su hermano Tomás, y Matías de la Cruz, mozos de coro, han trabajado

mucho en estas pascuas, se les diese a los dos hermanos seis ducados y a Matías tres, y que lo dé el mayordomo de la fábrica. ACO, AA CC17 (1678-1689), f. 2v. (11-01-1678).

10. *Martínez.* Leyóse un memorial de José y Tomás Martínez, mozos de coro, en que piden alguna ayuda de costa por ser pobres y no tener con qué sustentarse. Acordó el Cabildo que el señor mayordomo de la mesa capitular <tachado> digo, fábrica, les dé cincuenta r[eale]s y les diga tengan al contralto en su casa. ACO, AA CC17 (1678-1689), f. 32v. (12-11-1678).
11. Leyóse un memorial de José Martínez, acólito, en que pide alguna limosna por cuanto está enfermo. Y se acordó que el señor mayordomo de la fábrica le dé veinte y cuatro reales, por cuanto ha poco tiempo que se le dio una ayuda de costa a su hermano. ACO, AA CC17 (1678-1689), f. 55v. (14-08-1679).
12. *Aumento a Tomás y José Martínez.* Leyóse un memorial de José y Tomás Martínez, acólitos, en que dicen son huérfanos y pobres, y que ha ocho años están sirviendo, como el Cabildo reconoce, que se sirva ampararlos porque no tienen con qué sustentarse, o se les dé licencia para ir a buscar remedio. Acordó el Cabildo que por cuanto sirven bien, se les dé de salario a cada uno cien r[eale]s al año. ACO, AA CC17 (1678-1689), f. 66v. (19-01-1680).
13. *Vayan a Monforte dos acólitos.* Pidióse licencia para que José y Tomás Martínez, Acólitos, vayan a Monforte en agosto a unas fiestas. Y se acordó por mayor parte se les dé licencia. ACO, AA CC17 (1678-1689), f. 75v. (12-06-1680).
14. *Memoriales.* Se leyeron unos memoriales, entre ellos el de José y Tomás Martínez, acólitos. (...) Se acordó que el mayordomo de la fábrica dé cien r[eale]s a José y Tomé Martínez. ACO, AA CC17 (1678-1689), f. 95. (11-04-1681).
15. Leyóse un memorial de José Martínez en que dice se halla muy crecido y que suplica al Cabildo le mande dar un hábito largo, que con él servirá el oficio de acólito. O si no, se le dé alguna ayuda de costa respecto de no tener con qué sustentarse. Confirióse esta materia y se acordó que: en cuanto al hábito largo, no ha lugar, por ser contra estilo de esta santa iglesia, y que en cuanto la ayuda de costa, se dé cédula para el día doce de este mes. ACO, AA CC17 (1678-1689), f. 110. (11-04-1681).
16. *Salario a los Martínez.* Propuso el señor deán estaba dada cédula para determinar si se ha de dar ayuda de costa a Tomás y José Martínez, acólitos.

Y habiéndose reducido a votos salió acordado por mayor parte que respecto de tener a trescientos r[eale]s de salario cada uno, se les añada sesenta r[eale]s, que vienen a ser treinta ducados. ACO, AA CC17 (1678-1689), f. 110v. (12-11-1681).

17. Propuso el señor deán está la dada cédula para determinar si se ha de dar aumento de salario a los acólitos (...) y acordó el Cabildo (...) que a José y Tomás Martínez, que tenían ambos sesenta ducados, se les añadan treinta, que son noventa. Contradijéronlo los señores deán y Argis. ACO, AA CC17 (1678-1689), f. 116v. (12-11-1681).
18. Leyóse un memorial de José Martínez, acólito, con que dice es ya muy grande de cuerpo para servir el ejercicio que tiene. Que servirá como músico, que el Cabildo le mande dar un hábito largo. Acordó el Cabildo se le dé dicho hábito largo por c[uen]ta de la fábrica. ACO, AA CC17 (1678-1689), f. 135. (22-10-1682).
19. *Cap[ellaní]a de Sitien*. Propuso el señor deán estaba dada cédula para proveer la capellanía que fundó el señor deán Sitien. Y fueron llamados los opositores a ella, que fueron Esteban Rodríguez y Baltasar Álvarez, clérigos presbíteros, y fue excluido José Martínez, acólito, por cuanto la fundación dice ha de ser clérigo presbítero, como consta de ella, que está en el oficio de Cárdenas, en el registro del año 1617. Y luego fueron examinados dichos Esteban Rodríguez y Baltasar Álvarez y puestos los nombres de ambos en una caja, se votó por habas y salió por mayor parte Esteban Rodríguez. ACO, AA CC17 (1678-1689), f. 161. (12-07-1683).
20. Leyóse otro memorial de Tomás Martínez, acólito, en que dice que a su hermano se le están debiendo ciento y cincuenta r[eale]s de tiempo que sirvió y ayuda de costa para ir a Madrid a aprender música. Que el Cabildo se los mande dar. Fue acordado que Sesma, mayordomo que fue de esta fábrica el año pasado, se los dé. Y por cuanto no hay papel del dicho José Martínez, dijo el señor Blázquez se le podían entregar a Tomás y dicho señor salía fiador. ACO, AA CC17 (1678-1689), f. 188. (12-04-1684).

Archivo Catedralicio de Segovia (ACSg)

1. *Nombramiento.* Se nombró maestro de capilla de los propuestos para ello, y para que habían escrito de diferentes iglesias para serlo de esta a José Martínez de Arce que reside en Madrid. ACSg, AA CC18. (17-02-1687).
2. *Capellanía al maestro de capilla.* Se acordó conceder una capellanía a José Martínez de Arce, racionero, con calidad de que se haga ordenar de misa dentro de un año, y no a título de dicha capellanía. ACSg, AA CC18. (18-06-1687).
3. *Se reciba a uno para tocar el violón.* (...) si se recibirá o no a José Martínez de Arce [*sic.*] para tocar el violón en las festividades que se ofrecieren, habiendo informado de su habilidad el racionero organista y Andrés López de Belmar, ministril. Se dieron habas para ello y por la mayor parte del voto secreto se le recibió con cincuenta ducados de salario cada año en la ración de cantores y parte en la capilla. ACSg, AA CC18. (02-06-1688).
4. *Se ordene el maestro de capilla.* Propúsose cómo había algunos días se había pasado el término que se dio al maestro de capilla para ordenarse y poder gozar la capellanía suelta que se le dio, y que no lo había hecho. Que el Cabildo lo viese y hiciese lo que fuese servido. Y habiéndolo entendido por la mayor parte del voto secreto, se acordó se le requiera se ordene para las primeras órdenes, con apercibimiento que de no hacerlo se declarará por vaca y se procederá a su provisión. ACSg, AA CC18. (05-07-1688).
5. *Licencia al maestro de capilla y Manuel Díaz para ordenarse.* El maestro de capilla y racionero don Manuel Díaz, tiple, pidieron licencia para poderse ordenar a título de sus raciones. Y habiéndose votado para cada uno de por sí, se les concedió como lo piden. ACSg, AA CC18. (07-07-1688).
6. *Se pide aumento por Tomás Martínez.* Leyóse una petición de Tomás Martínez de Arce, pidiendo aumento por tocar el violón. Y entendida por el Cabildo, acordó se llame para dicho día. ACSg, AA CC18. (22-04-1689).
7. *No se da un aumento.* Este día por la mayor parte de votos secreto, se acordó no haber lugar el dar a Tomás Martínez de Arce, que toca el violón, el aumento que había pedido. ACSg, AA CC18. (27-04-1689).
8. *Ayuda de costa a un músico.* Leyóse una petición de José Martínez de Arce, músico, diciendo cómo estaba debiendo cantidad de lo que le costó en Madrid un violón que había traído para servir al Cabildo, pidiendo que para

acabarle de pagar e ir a buscar sus conveniencias, se le diese alguna ayuda de costa. Habiéndolo entendido, por la mayor parte del voto secreto se le dieron doscientos r[eale]s en la ración de cantores. ACSg, AA CC18. (29-04-1689).

9. *Petición del maestro de capilla.* Leyóse una petición del maestro de capilla pidiendo al Cabildo se le excuse de enseñar a los mozos de coro y mandar dar alguna ayuda de costa a su hermano por tocar el violón. Y habiéndolo entendido, acordó que los señores comis[ari]os de escuela vean lo que contiene d[ic]ha petición y el acto capitular de cuándo se dio una ayuda de costa a su herm[an]o para ir a buscar sus conveniencias. ACSg, AA CC18. (11-11-1689).
10. *La petición que presentó el maestro de capilla.* El señor can[ónig]o don Miguel Pérez de Lara, comis[ari]o de escuela hizo relación de haber estado con el señor maestro de capilla en orden a la petición que presentó el Cabildo pasado, y que su pretensión se reducía a que el Cabildo le exonerase de cuidar y enseñar a los mozos de coro y que a su her[man]o que tocaba el violón, no obstante se había despedido aunque no ha faltado de asistir y tocar cuando se ha ofrecido, le mandase dar el Cabildo el salario que se le había asignado de cinc[uen]ta ducados. Habiéndose votado sobre lo prim[er]o por la mayor parte del voto secreto, se le admitió la dejación que hacía d[ic]ho maestro y se acordó que los señores comis[ari]os de escuela vean qué sujeto podrá cuidar de la enseñanza de d[ic]hos mozos, y hallándole, den cuenta al Cabildo. ACSg, AA CC18. (16-11-1689).
11. *Se haga bueno al hermano del maestro el salario que tiene ganado.* Votóse si al hermano del d[ic]ho maestro de capilla se la pagaría el salario que tenía. Y por la mayor parte del voto secreto se acordó se le pague lo caído hasta el día de hoy y cesando desde luego y que vaya a buscar sus conveniencias. ACSg, AA CC18. (16-11-1689).
12. *Sobre lo que debe hacer el maestro de capilla y mozos de coro.* Asimismo se acordó que los señores comisarios de escuela hagan una norma de lo que deben hacer el maestro de capilla y los mozos de coro dentro del coro y fuera de él y hecha la traigan al Cab[ild]o. ACSg, AA CC18. (18-11-1689).
13. *Se volvió a recibir a Tomás Martínez de Arce, violón.* (...) para si se volvería a recibir o no a Tomás Martínez de Arce para tocar el violón. Habiéndose dado habas para ello, por la mayor parte del voto secreto se le recibió con el mismo salario que antes se le había señalado y parte entera en la capilla. ACSg, AA CC18. (25-02-1690).

- 14.** *Unos músicos piden licencia para ir a una romería.* El maestro de capilla y su hermano y don Cristóbal Francés, tenor, pidieron licencia al Cabildo para ir en romería a Santiago de Galicia donde tienen hecha promesa. Y habiéndolo entendido se les concedió por los cuarenta días que dispone el cómputo, dejando el d[ic]ho maestro persona que en su lugar asista a la enseñanza de los mozos de coro. ACSg, AA CC18. (07-06-1690).
- 15.** *Dejación del magisterio de capilla.* Leyóse una petición de don José Martínez de Arce, maestro de capilla de esta santa iglesia, diciendo cómo el susod[ic]ho y su herm[ano] para tocar el violón, se les había recibido en la de Valladolid y dádose la posesión al dicho maestro en veinte y ocho de sep[tiembr]e pasado de este año, suplicando al Cab[ildo] lo tuviese por bien y ofreciéndose en todo a su servicio. Habiéndolo entendido, declaró por vaco el magisterio de capilla y acordó se llame para tratar de él para el primer cabildo. ACSg, AA CC18. (06-10-1690).

Archivo Catedralicio de Valladolid (ACV)

1. *Recíbese a Simón de Almazán, músico tiple.* Dicho día se recibió a Simón de Almazán, músico tiple, y se le dieron ochenta reales cada mes de salario y parte en la capilla. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 357v. (17-04-1690).
2. *Admítese a un músico.* Admítese a Santiago Manzano, capón, músico contralto, para que toque el arpa; y diósele parte en la capilla y maitines y prima. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 363. (21-07-1690).
3. *Salario a Santiago Manzano, tiple.* (...) se dio a Santiago Manzano, músico tiple capón, las misas del señor Bajo que se han de decir en la parroquia de San Juan, una cada semana, y veinte ducados por meses de salario que ha de pagar la fábrica vieja. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 365. (04-09-1690).
4. *Posesión del señor José Martínez de Arce, maestro de capilla.* (...) se leyó el título y colación hecho por el señor obispo en virtud del nombramiento de los señores canónigos *in sacris* de la ración entera para maestro de capilla que vacó por fin y muerte del señor don Miguel Gómez Camargo, en don José Martínez de Arce, maestro de capilla que fue de la Santa Iglesia de Segovia (...) ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 365. (28-09-1690).
5. *Admítese a.* (...) se admitió a don Tomás Martínez, violón músico, y se le señaló cincuenta ducados cada año y parte en la capilla. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 367. (06-11-1690).
6. *Salario al señor maestro de capilla y obligación que tiene.* (...) se acordó que al señor don José Martínez, maestro de capilla, se le den de salario cada mes sesenta reales por la obligación de enseñar a los niños del colegio y coro de tres a cuatro en verano y de dos a tres en invierno, después de vísperas. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 367. (06-11-1690).
7. *Rector del Colegio Músico.* (...) se acordó que la rectoría del colegio músico se dé al señor maestro de capilla, y que si no le pareciese a propósito la casa en que están al presente, busque casa a cuenta del colegio. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 367. (06-11-1690).
8. *Administrador del colegio.* (...) se acordó que el señor maestro de capilla sea administrador del colegio músico, respecto de haberse excusado el señor don José Medrano. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 367v. (04-12-1690).

9. *Protector del colegio músico.* (...) se acordó que el señor maestro de capilla sea protector del colegio músico como lo han sido los señores Arce y Medrano. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 370v. (26-01-1691).
10. *Despídense a dos niños del colegio.* Dicho día se despidieron a dos niños del colegio músico y se les mandó dar cincuenta reales a cada uno para ayuda de vestirse. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 370v. (05-02-1691).
11. *Estipendio de las lamentaciones al señor maestro de capilla.* (...) habiendo propuesto el señor maestro de capilla, don José Martínez de Arce, se le debía dar por las lamentaciones a cuatro reales por la música de cada una de ellas como en los villancicos. Se resolvió se deje a la elección del señor maestro. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 371v. (08-03-1691).
12. *Que el sochantre no entre en el coro sin licencia.* (...) se acordó que respecto que el señor deán dio licencia al sochantre por cuatro días, aunque venga no entre en el coro sin licencia del Cabildo, y que constando se fue a oponer a Burgos, no se le dé el salario. Y que no pueda ningún músico ni capellán sin licencia del Cabildo expresa y que el señor Deán no la dé sin esta circunstancia. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 373v. (07-05-1691).
13. *Salario del sochantre.* (...) se acordó que a D. Juan Manuel de Heredia, sochantre, que tiene 230 ducados de salario, casa y cuatro cargas de trigo, de los cuales tiene en horas y salario los ciento colativos, que sean colativos los 150 ducados en horas siendo sochantre. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 382. (26-11-1691).
14. *Que el señor Celayeta despache al organista que hizo el órgano.* (...) se acordó que el señor Celayeta despache al maestro de los órganos; que el señor Arce ponga los 60 reales y tantos en poder del señor Celayeta para este fruto. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 383. (14-01-1692).
15. *Recíbase a un contralto.* (...) se acordó se reciba por contralto a Mig[ue]l Murquiz y se le dio de salario cien reales y una fanega de trigo cada mes. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 384v. (18-01-1692).
16. *Dénse a un músico que vino a ser oído cien reales.* Se acordó se den de ayuda de costa cien reales a un tiple que vino de la santa iglesia de Cuenca a ser oído, y por no ser a propósito no se recibió. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 387. (17-03-1692).

17. *Tiple.* Dicho día, habiéndose oído a don Jerónimo Ortega, músico tiple, se acordó se le den de salario cien reales cada mes como los tuvo Simón de Almazán y que la renta de la media ración se apunte para la fábrica en todo. No se quedó y se le dieron trescientos reales de ayuda de costa. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 390v. (16-05-1692).
18. *Maitines del sochantre.* (...) se acordó que el sochantre no gane estando enfermo maitines ni nona, si no tiene decreto del Cabildo. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 392. (13-06-1692).
19. (...) se acordó que en cuanto a los 150 ducados que tiene el sochantre colativos, no se le haga alguno por ahora y si se fuere fuera de Valladolid, o no ejerciera el oficio de sochantre, se ejecute la escritura que le tiene hecha el Cabildo en 21 de enero de 92 ante Olmedo, que es que se dispongan todo lo que ganare en horas diurnas y nocturnas. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 392. (16-06-1692).
20. *Que se dé traslado al sochantre la escritura.* Acordóse que la escritura que el Cabildo tiene hecha al sochantre en horas diurnas y nocturnas, se le dé el traslado. ACV, AA CC6 (1670-1703)m f, 392v. (20-06-1692).
21. *Admítase un tiple.* (...) se admitió a Francisco, músico tiple. Y respecto de ser del reino de Aragón y no poder tener renta colativa en Castilla, acordó el Cabildo que la media ración que está vaca para un tiple ha muchos días y no haber halládose tiple a propósito, desde hoy dicho día se apunte dicha ración para la fábrica en todo para que con esta ayuda de costa pague la fábrica los ciento y cincuenta ducados y tres cargas de trigo que le señalo de salario. Y que en llegando el caso, el Cabildo le señale congrua, señalándola en las horas que le pareciese al Cabildo para que el señor obispo le ordene, suplicando le haga esta gracia. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 393v. (08-07-1692).
22. *Llamamiento para el aumento del hermano del señor maestro.* Dicho día se llamó para tratar de la pretensión del hermano del señor maestro de capilla, sobre que pide aumento para el viernes 26 de este mes. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 392. (16-07-1692).
23. *Aumento al violón.* Dicho día se acordó que a Tomás M[a]r[tí]n de Arce, violón, se le den de aumento v[ein]te ducados además de los cincuenta du[ca]dos que tiene de salario y parte en la capilla. Con denegación para adelante. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 392v. (23-07-1692).
24. *Excusa al señor maestro.* (...) se acordó se excuse al señor maestro de capilla de la ocupación de protector del colegio músico. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 403. (09-01-1693).

25. *José de Ágreda, músico tiple.* (...) se acordó lo siguiente: que José de Ágreda, músico tiple que vino de Burgos, si se quisiere estar por dos meses hasta fin de abril de este año, se le den cien reales cada mes y parte en la música, y si no, se le dé un doblón de a ocho, que son 240 reales, de ayuda de costa, y le vale. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 405v. (04-03-1693).

26. *Recíbese el tiple segundo.* (...) se presentó una petición del segundo tiple que vino de Burgos, el cual estaba recibido por salario de 100 reales cada mes hasta el fin de la octava del Santísimo, y pidió se le continuase, y se acordó fuese recibido en adelante por dicho salario de 100 reales cada mes. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 407v. (01-06-1693).

27. *El mayordomo de la fábrica dé 100 reales al corneta de Astorga.* (...) se acordó que el señor mayordomo de fábrica dé cien reales de vellón al corneta que vino de Astorga a ser oído. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 423v. (18-01-1694).

28. *Que se escriba a los cornetas de Palencia y Zamora la renta que tenía Bazán.* (...) se acordó que se escriba a los cornetas de Palencia y Zamora la renta que tenía Bazán, corneta que fue de esta santa iglesia, que en respuesta determinará el Cabildo en elegir uno de los dos; y que el señor don Manuel Álvarez escriba a Zamora al Padre Betanzos. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 424. (25-01-1694).

29. *Ordinario.* (...) se acordó se envía a llamar recibido al corneta de Zamora, y se le ofrezca por el señor don P[edr]o Moreno dos mil reales de salario, sin otra cosa, y lo que valieren las fiestas de la ciu[da]d. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 425. (26-02-1694).

30. *100 reales del señor mayordomo de fábrica al corneta que vino de Zamora.* (...) se decretó que el señor mayordomo de fábrica dé cien reales al corneta que vino de Zamora, de ayuda de costa. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 426. (22-03-1694).

31. *Dáse licencia al tiple para que vaya a Toro al confalón.* (...) se acordó se dé licencia al tiple para ir a Toro a la festividad del confalón que es el Domingo de Ramos. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 426. (29-03-1694).

32. *100 reales a Alonso Sánchez de la fábrica.* (...) se den de la fábrica a Alonso Sánchez cien reales por lo que ha trabajado en los libros de canto de órgano. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 429. (24-05-1694).

33. *Notificación al señor racionero y maestro de capilla, don José Martínez de Arce.* (...) se acordó que Yo, que hacía oficio de secretario, estuviese con el señor maestro de capilla y le hiciese saber de parte del Cabildo tenía obligación a enseñar cada día una hora en esta Santa Iglesia después de completas, así para los niños de coro como para los demás que quisieren deprender [*sic.*] y comenzase después de la octava del Corpus Christi todos los días excepto los días de fiesta y domingos. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 429. (28-05-1694).
34. *60 reales a un músico.* (...) se acordó que el señor mayordomo de fábrica dé sesenta reales de vellón al músico que vino de Ávila a ser oído para el ejercicio de sochantres. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 432v. (27-07-1694).
35. *Perdónase la sepultura a Manuel Prieto.* (...) se acordó se perdone la sepultura en que fue enterrado Manuel Prieto, músico de esta santa iglesia. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 433. (30-07-1694).
36. *Pénase al organista en 50 reales por una petición que metió en cabildo.* (...) se acordó que la petición del organista en cuanto a decidir sus capítulos se someta al señor Castro y para que le reprenda muy severam[en]te por lo descompuesto de ella y que cumpla con su obligación; y el Cabildo multó en cincuenta reales a d[ic]ho organista por haber metido en cabildo tal petición. ACV, AA CC6 (1670-1703), 433v. (06-09-1694).
37. *Perdónase al señor maestro de capilla 50 reales. Asista a dar lección.* (...) Se acordó que se remita al señor maestro de capilla cincuenta r[eale]s de v[ell]ón, que el día de la Natividad de Nuestra Señora se le echaron de pena por no haber obedecido al señor maestro de ceremonias, que le dijo no fuese en la procesión con capa. Y que el señor Castro le advierta de la obligación que tiene de dar lección de música y que el día que no lo ejecutare se le quitará la cantidad correspondiente <a> aquel día, de los setenta ducados que el Cabildo le da de ayuda de costa ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 433v. (10-09-1694).
38. *Llamamiento.* (...) se señaló el lunes para tratar algunas cosas tocantes al organista. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 435v. (08-11-1694).
39. Habiéndose votado sobre la petición del violón en que pedía aumento de salario, se acordó lo acuerde en adelante. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 439. (24-01-1695).
40. *Despídese el violón.* Este día el señor maestro de capilla propuso al Cabildo que por cuanto su hermano Tomás M[a]r[tí]nez, violón, se hallaba con poco

salario y el aumento habersele denegado, se despedirá del servicio del Cabildo. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 439. (28-01-1695).

41. *Rebájase al organista una pena.* Al organista se le rebajó la pena de los cincuenta reales a veinte y cinco. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 439. (28-01-1695).
42. *Llam[amien]to sobre el violón.* Se mandó llamar para el lunes para tratar de una petición de don Tomás de Arce, violón. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 439v. (04-02-1695).
43. *El maestro de capilla llame a ser oído al sochantre de Burgos.* Acordóse que el señor maestro de capilla llame a uno de los sochantres de Burgos a ser oído para dicho ministerio. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 436'. (27-06-1695).
44. *El señor maestro de capilla llame al sochantre de Tudela de Navarra.* Acordóse que el señor maestro de capilla llame al sochantre de Tudela de Navarra venga a ser oído. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 436'v. (04-07-1695).
45. *A Francisco Tomey, tiple, se le perdone una carga de trigo.* (...) que a Fran[cis]co Tomey, músico tiple que murió a finales de sep[tiembr]e de este año, se le perdone una carga de trigo que le anticipó el señor mayordomo de fábrica. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 440'v. (07-10-1695).
46. *Llamamiento.* Mandóse llamar para el lunes en que se trate del aumento que se ha de dar a don Manuel Díez, recibido por el Cabildo *in sacris* para la media ración de tiple. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 440'v. (07-10-1695).
47. (...) se acordó el que don Manuel Díez, tiple, de ayuda de costa se le den sesenta reales cada mes de la fábrica. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 440'v. (10-10-1695).
48. *Despídese el corneta por sus achaques. Ayuda de costa.* (...) habiéndose leído una petición de Pedro Redondo, de profesión corneta, en que se despedía para irse a su tierra por lo falto de salud que se hallaba; y por este motivo para el viaje pedía alguna ayuda de costa; y se acordó se le dé el salario de este mes y el de diciembre. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 442. (14-11-1695).
49. *Salario para un corneta.* Acordóse que a un corneta que vino de Palencia se le den de salario queriéndose quedar dos mil reales de vellón y seis cargas de trigo en cada un año. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 443. (12-12-1695).

50. *Salario a un corneta.* Acordóse el que al corneta de Palencia se le reciba con doscientos ducados de salario y seis cargas de trigo. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 443v. (16-12-1695).

51. Habiéndose dado llamam[ien]to para ver una petición de Alonso Sánchez, bajón en esta santa iglesia, para el día lunes 15 del corriente. ACV, AA CC6 (1637-1703), f. 445. (13-01-1696).

52. *Aumento al violón.* (...) se leyó una petición de Tomás Martínez, músico de instrumento violón, y se le añadió diez ducados cada año, repartidos por meses y más tres cargas de trigo, con que en todo tiene ochenta ducados, repartidos por meses y tres cargas de trigo. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 447. (09-04-1696).

53. *Sométase a los señores de oficio la licencia del tiple.* (...) se acordó que se someta a los señores prebendados de oficio el que determinen si por haber perdido la residencia el señor don Manuel Díez debe perder los frutos; y juntamente se dio orden a dichos señores de darle o no la licencia para ir a Toro a la fiesta del confalón. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 447. (09-04-1696).

54. *Ayuda de costa al sochantre.* (...) se acordó que a don José Lucero, sochantre, se le den de ayuda de costa 120 reales. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 454. (29-04-1697).

55. *Recíbase a Mig[ue]l Clemente, contralto.* (...) se acordó se reciba [sic.] a Mig[ue]l Clemente, contralto, y se le dé de salario 120 reales cada mes y cuatro carg[a]s de trigo cada año, y en c[uan]to al trigo, desde enero de 98. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 455. (15-07-1697).

56. (...) se acordó los señores de oficio vean el coste que tuvo el órgano, si le ha de pagar la fábrica vieja o nueva. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 456. (20-09-1697).

57. *Que se compren instrumentos a Fran[cis]co de la Puerta para el ejercicio de corneta.* (...) se acordó que a Fran[cisc]o de la Puerta, niño de coro de esta santa iglesia, se le compren los instrum[en]tos que necesitare para el ejer[ci]cio de corneta; y que el coste que tuvieren le dé y pague el señor Valle, protector del colegio músico. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 461. (07-02-1698).

58. *La corneta y demás instrumentos que se han traído para el niño del colegio músico entren en poder del corneta.* (...) se acordó (...) que los instrum[en]tos que han venido de Madrid para Puerta, niño del colegio músico, se entreguen al corneta, quien dé recibo de ellos al señor protector. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 463. (21-04-1698).
59. *Dense 100 reales a Eugenio Rodríguez, corneta, por ayuda de costa.* (...) se acordó que a Eugenio Rodríguez, corneta, se le den por ayuda de costa cien reales de vellón, los cuales se los dé el mayordomo de fábrica. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 466v. (13-07-1698).
60. *Ayuda de costa a Alonso Sánchez, bajón.* (...) se acordó que <a> Alonso Sánchez se le den por ayuda de costa sesenta reales <de> vellón, los treinta reales de la mesa capitular y los demás de la fábrica. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 466v. (21-07-1698).
61. *El mayordomo de fábrica dé 100 reales de vellón a Damián Piñero de ayuda de costa.* (...) habiéndose leído una petición de Damián Piñero, bajón, en que representaba la enfermedad de peligro que padecían su mujer y él y los cortos medios con que se hallaba, suplicaba al Cabildo le diese una ayuda de costa. Y habiéndose votado salió que la fábrica por una vez le dé cien reales de vellón. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 470. (05-10-1698).
62. *Dése el organillo al comendador de la Merced.* (...) se acordó que al comendador de la M[e]r[c]ed Calzada se le preste el órgano que pide; y vuelva luego. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 471. (16-10-1698).
63. *Llamamiento para ver una petición del sochantre.* Acordóse este día que se llamase para el primer cabildo para ver una pe[tici]ón del sochantre Lucero. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 480. (15-06-1699).
64. *Dése una casa al sochantre Lucero.* Este día, habiendo precedido llamamiento, se leyó una petición del sochantre Lucero en que pedía una casa sin pagar alquileres y se acordó se le diese la que hoy vive en las Cabañuelas. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 481. (26-06-1699).
65. *Llamamiento.* Leyóse una petición del organista y arpista de Santiago pidiendo ausencias y enfermedades del organista de esta santa iglesia y la futura, para lo cual se mandó llamar para el primer cabildo. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 484. (02-10-1699).

66. *Petición y dejación del organista don Diego de la Sal.* (...) se presentó una petici[ió]n del organista pidiendo licencia para ir a la iglesia de de [sic.] Villafranca recibido por organista; y que se le remitiese el trigo y salario recibido adelantado. Y se le concedió como en su petición lo pedía. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 486. (16-10-1699).
67. *Extraordinario. Llamamiento.* (...) se leyó una carta del organista de Palencia en que pedía hasta doscientos ducados de salario. Y para su resolución se mandó llamar para mañana con pena de la banda en renovación, para ver si se han de dar los cincuenta ducados más y de dónde han de salir. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 486v. (25-11-1699).
68. (...) habiendo precedido llamam[ien]to *ante diem* se acordó que el señor don Pedro Moreno escriba a Palencia al organista está recib[id]o en esta santa iglesia con doscientos y cincuenta ducados de salario cada año, diez cargas de trigo y casa pagada. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 487. (26-11-1699).
69. *Casa al organista Urroz.* (...) se acordó que el señor Casabal haga la diligencia de buscar casa a propósito para el organista que viene de Palencia a esta santa iglesia, dejando a su disp[osición] la elección. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 487v. (11-12-1699).
70. *Extraordinario.* (...) hizo saber al Cabildo el señor don Pedro Moreno había aceptado el sala[ri]o el organista de Palencia para venir a esta santa iglesia; y que vendría después de pascua. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 488. (19-12-1699).
71. *Ordinario.* (...) se determinó que el salario del organista se repartiesen cien reales al mes a las prebendas añadidas y el resto fuese por cuenta de la fábrica. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 490. (05-02-1700).
72. *Niños músicos.* (...) habiendo el señor don Juan Gil, protector del colegio músico, dado cuenta cómo los músicos la parte que en las fiestas toca a dicho colegio no la pagaban, mandó el Cabildo que en adelante el lic[encia]do Manzano cobrase la porción que tocase a d[ic]ho colegio; y que para lo atrasado el señor protector entregase las mesadas y cobrase d[e] cenas. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 496v. (21-06-1700).
73. *Organista.* Habiendo el organista presentado p[eti]ción como en Sant[iag]o le hacen partido muy considerable, y que si el Cabildo le alargaba hasta cuatrocientos ducados serviría. Se acordó no haber lugar y que buscarse comunidad. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 497. (25-06-1700).

74. *Despídese a Larra [sic.], tenor.* (...) se dijo cómo Fran[cis]co de Larraz, tenor, se había ido a Madrid sin licencia del Cabildo, y se mandó se le tenga por despedido y que si vuelve no se le admita peti[ci]ón, y en cuanto a su salario solam[en]se te le dé la mitad de este mes. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 498. (30-07-1700).
75. *Recreación al sochantre.* Dióse al sochantre recreación por un mes. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 500. (30-08-1700).
76. *Ayuda de costa al organista.* Dio petic[i]ón el organista pidiendo lic[enci]a para irse a Madrid y se le concedió, como asimismo se le mandaron dar trescientos reales de ayuda de costa para sus viajes. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 520. (05-09-1701).
77. *Colegio músico. Martín de Barea.* (...) se propuso la ocupac[i]ón de rector del colegio en Martín de Barea. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 506. (10-12-1700).
78. *Colegio músico. Asistencia del señor maestro.* (...) tratóse del colegio músico y se mandó que M[a]rtín de Barea busque muchachos y cuide de ellos, y asimismo se mandó que el señor maestro de capilla asista todos los días en la capilla del Santo Rey a dar lección, y el día que faltase se le multe en un real, poniendo cédulas para quien quisiera venir a recibir lecciones. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 507v. (10-01-1701).
79. *Organista.* Recibióse al organista don José Peralta con el salario de doscientos ducados y seis cargas de trigo. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 497. (25-06-1700).
80. *Maestro de capilla reciba niños.* (...) mandóse que el señor maestro de capilla reciba niños de coro. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 519v. (26-08-1701).
81. *Colegio músico al señor González.* (...) visto que no corría bien Martín de Barea con la administración del colegio, mandó el Cabildo que para desde primero del año corra con la protecc[i]ón el señor don Juan González y desde San Juan con la adm[inistraci]ón y viva en el colegio y allí cuide de los colegiales. ACV, AA CC6 (1670-1703), f.527. (16-01-1702).
82. *Salario al organista.* (...) mandó el Cabildo que al organista se le dé por entero el salario de trigo del mes de ag[os]to. ACV; AA CC6 (1670-1703), f. 528. (10-02-1702).

83. *Ordinario.* (...) se propuso haber venido Chavarría para componer el órgano; y se mandó corra como la vez primera. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 531v. (05-05-1702).
84. *Ordinario.* (...) se leyeron diversas petic[ione]s, una del corneta en que pide ayuda de costa para enseñar a Puerta (...) y se dio llamamiento para el primer cabildo. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 539. (03-11-1702).
85. *Despidióse a Puerta.* (...) se desunió el cabildo habiendo mandado despedir a Puerta, niño músico, y que no se admita más petición del dicho. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 539. (06-11-1702).
86. *Licencia al señor racionero maestro de capilla.* (...) dióse licencia al señor maestro de capilla para que dijese misa de honras en el Convento de San Ignacio por el alma del señor José Videx, por ser función que hace una congregación de sacerdotes que hay sita en dicho convento y haber sido congregante dicho señor don José Vidax. (...) con calidad de que guardase (...) la ceremonia que tiene prevenido el Cabildo. ACV, AA CC6 (1670-1703), ff. 544v-545. (15-03-1703).
87. *Licencia al señor don Manuel Díez, racionero músico.* (...) pidió licencia al Cabildo <el> señor don Manuel Díez, racionero músico, para hacer ausencia de veinte días de esta ciudad y el Cabildo se la concedió. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 553. (31-08-1703).
88. *El corneta.* (...) habiéndose dado cuenta en cabildo cómo por orden de su majestad había preso el señor obispo en la cárcel de chancillería al corneta de esta santa iglesia, por ciertas cosas que tocaban inmediatamente a la majestad, no determinó el Cabildo despedirle porque no sonase fuera y quizás perdiese el fuero que goza por ser ministro de esta santa iglesia y le pudiese castigar el juez secular. ACV, AA CC6 (1670-1703), ff. 554v-555. (17-09-1703).
89. *Salario del señor [Manuel González Ceballos].* Consignése a Manuel González Ceballos, tenor de la capilla, cien reales cada mes de salario y tres cargas de trigo cada año. Admiti[ó]se por tal tenor en 17 de septiembre de este año, como consta del decreto puesto en la petición que presentó. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 555. (24-09-1703).
90. *No se dé salario al músico Robledo.* (...) se dio cuenta en cabildo <de> cómo José Robledo, músico contralto, estaba en Madrid dos meses había, y por haberse ido sin pedir licencia al Cabildo, se mandó que desde el día que se fue no se le dé salario de la fábrica ni otro alguno, y que el señor maestro de capilla

le escriba que venga dentro de quince o veinte días, y, de no venir, se le da por despedido. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 555v. (24-09-1703).

91. *Llamamiento.* (...) en particular se leyó una de Fran[cis]co de la Puerta, quien pretendía ser corneta de la música de la iglesia. Y para su determinación se dio lla[ma]miento el primer cabildo. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 557v. (26-10-1703).
92. (...) tratóse del llamamiento de arriba y salió por la mayor parte que no haya corneta ni se admita el pretendiente. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 557v. (29-10-1703).
93. *Comisión al señor Pedro Moreno.* Dióse comisión al señor don Pedro Moreno que escriba a Madrid y a Palencia para si acaso quizás venía a la música de esta iglesia algún músico clarín, y con lo que resultase dará aviso en cabildo para dictaminar lo que convenga. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 557v. (29-10-1703).
94. *Llámesese a ser oído al músico clarín.* Mandóse llamar al músico que toca clarín que está en Madrid para que venga a ser oído, asegurándole la costa. ACV, AA CC6 (1670-1703), f. 561. (22-12-1703).
95. *Ordinario.* (...) se leyeron diversas peticiones, en particular una de José Robledo, músico despedido, en que suplicaba que se le volviese a recibir. Y se acordó que no se leyese la petición ni se hablase sobre ello, ni ahora, ni otra ocasión y se guarde lo previsto en el cabildo cuando se le despidió. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 8v. (02-05-1704).
96. *Carta del señor Casabal.* (...) se leyó una carta del señor don Agustín de Casabal, que se halla en Madrid, en que decía si gustaba el Cabildo que traería consigo un músico clarín para que se le oyese y si gustaba el Cabildo admitirle, y determinó el Cabildo que se le responda al señor don Agustín que no traiga el músico por no hallarse con disposición de recibirle. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 17. (11-08-1704).
97. *Organista.* Que se le advierta <por> segunda vez al organista que toque el órgano pequeño los días semidobles y el monacordio en los aniversarios, vigiliyas y en las misas fuera de la iglesia adonde no hay órgano. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 17v. (18-08-1704).
98. *Organista y música.* (...) se leyó una petición del organista en que se quejaba de que no le daban parte en las siestas de la música ni le hacían presente en las

procesiones de Semana Santa; y mandó el Cabildo que la música le haga presente en todas las funciones de la capilla y se le dé su parte estando ocupado en el coro, y las siestas se le lleve y asista con su clavicordio. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 18. (22-08-1704).

99. *Maestro de capilla, le tengan presente estando ocupado en el coro. Item.* Que al señor maestro de capilla, y al señor don Manuel Díez, tiple y al sochantre, se les haga presentes y se les dé su parte en la música en todas las funciones de fuera de la iglesia cuando estuvieren ocupados en el coro. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 18. (22-08-1704).

100. *Limosna a un músico.* (...) en particular se leyó una <petición> de Martín Barea, músico tenor, en que pedía alguna limosna por hallarse malo en cama de la gota y con alguna necesidad y falta de medios. Y el Cabildo mandó que por una vez se le diese doscientos reales de vellón y se libren contra el señor mayordomo de fábrica, a quien se le hagan buenos en sus cuentas con el decreto al pie de la petición. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 24. (12-12-1704).

101. *No se admita al corneta.* Dicho día, habiendo yo, como secretario, dicho al Cabildo tenía una petición de Eugenio Rodríguez, corneta que había sido de esta santa iglesia, dijo el Cabildo que atendiendo al grave delito en que había incurrido hablando con poco respeto de nuestro rey y señor, y el público castigo que con él se había ejecutado, preciándose de fiel y leal vasallo el Cabildo, determinaba no se le admitiese en esta santa iglesia en su ejercicio; y reconociendo los crecidos empeños de la fábrica, eran repetidas las razones para no admitirle, y más cuando se estaba amenazada la capilla para nuevos disturbios, respecto de su rígido natural y total grosería, sin haber visitado a los señores capitulares después que su majestad, que Dios guarde, usando de lo piadoso, como siempre, le levantó el destierro, el cual debe permanecer en la memoria del Cabildo para no perdonar delitos que se atreven a lo soberano. En vista de lo cual votó *nemine discrepante* que ni ahora ni en ningún tiempo se admita petición del dicho Eugenio Rodríguez, pena de cincuenta ducados de vellón a la persona que le admitiere, o si algún señor capitular lo propusiese, sea castigado con la misma pena y se le saque y reparta *inter presentes* por ración media y cuarta. ACV, AA CC7 (1704-1737), ff. 25v-26. (26-01-1705).

102. *Recíbese a un músico tenor llamado Alfageme.* (...) se leyó una petición de Marcos de Alfageme, músico tenor, y se le admitió con cien reales cada mes, los cincuenta en salario y los cincuenta en horas, que los asienten los señores puntadores de coro. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 38v. (25-09-1705).

103. *Recíbese a un clarín. Ayuda de costa 300 reales al clarín.* (...) se recibió a un clarín para que asista a la música de la capilla y al coro, como lo tenía el corneta. Que de este salario paguen las prebendas añadidas cincuenta reales cada mes y los mil y seiscientos reales restantes de cada año los pague la fábrica

por mes y cada mes lo que toca y las seis cargas de trigo. (...) Y que se diese al clarín para <ah>ora trescientos reales de ayuda de costa. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 40v. (06-11-1705).

104.*Pénese al organista.* (...) y se dio cuenta en cabildo cómo el organista hacía muchas faltas así por las mañanas como por las tardes, sólo con la excusa de que el li[cencia]do Manzano se hallaba en el coro y suplía por él; y reconociendo el Cabildo que hacía falta al coro el li[cencia]do Manzano como cap[ellá]n, y la poca asistencia del organista, mandó que todas las veces que faltase el organista, o por mañana o por tarde, los señores apuntadores de coro le echen dos reales de pena *toties quoties* y de no hacerlo así se dé cuenta en cabildo para multar a d[ic]hos señores puntadores. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 64v. (03-12-1706).

105.*Dase una capellanía y congrua al músico González.* (...) se leyeron diversas peticiones de músicos y otros que pretendían la capellanía vaca por ausencia del l[icenciad]o Domingo de la Sal, tenor en la capilla de Santiago, y se proveyó en Manuel González, músico tenor de esta santa iglesia, y se acordó que de los cien reales que la fábrica le da cada mes de salario se le haga colativa la porción necesaria después de valuada dicha capellanía hasta el cumplimiento necesario a congrua bastante para poderse ordenar d[ic]ho músico, y la d[ic]ha porción que se señalare colativa se ha de poner y distribuir en horas diurnas y nocturnas para más precisión a que esté asistido el coro con inteligencia de sujetos. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 67v. (21-01-1707).

106.*Ordinario.* (...) se acordó que al organista se le diesen doscientos reales por la enseñanza de los niños, por vía de ayuda de costa. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 74v. (16-09-1707).

107.*Admitióse Alfageme. Su salario 150 reales.* (...) se admitió a Marcos Alfageme a la capilla en el ejercicio de contralto, y se le señaló de salario ciento y cincuenta reales de vellón, en que se incluye el trigo, y sin que tenga otra pretensión porque se admitió en esta calidad. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 80v. (15-06-1708).

108.(...) se negó el trigo a los músicos y se dijo que el organista acuerde en adelante en cuanto a la enseñanza de los músicos. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 85v. (11-01-1709).

109.*Ayuda de costa al organista.* (...) se dieron al organista doscientos reales de ayuda de costa, de la fábrica. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 86v. (25-02-1709).

- 110.***Limosna a Marcos Alfageme.* (...) a Marcos Alfageme se le dieron cien reales <de> vellón, de limosna de las prebendas añadidas [*sic.*]. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 86v. (28-02-1709).
- 111.**(...) se le perdonó a Alonso, bajón de esta santa iglesia, todo lo que debía; y se mandó dar a la viuda cien reales de limosna de las prebendas añadidas. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 87. (12-04-1709).
- 112.***Prebenda de 50 ducados contra el señor Zúñiga, administración de Venero para una hija de Clemente, contralto.* (...) se mandó dar 50 ducados a la hija de Miguel Clemente, contralto de esta santa iglesia, para ayuda de su remedio, y de las prebendas del señor Venero y de los años de la adm[inistraci]ón del Arc[edia]no don Fran[cis]co de Zúñiga. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 87v. (17-05-1709).
- 113.***Licencia para ir <a> Ávila el clarín.* (...) habiendo pedido licencia el clarín para ir a la ciudad de Ávila se acordó darle licencia con tal que no haga falta a la iglesia de Valladolid. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 89. (01-07-1709).
- 114.**(...) se mandó dar doscientos [*sic.*] reales a Marcos Alfageme, contralto, de la fábrica, dejando veinte reales cada mes. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 90v. (09-09-1709).
- 115.**(...) presentó José Rabago, colegial músico, unas petic[i]ones en que pidió se le diese maestro de bajón para su enseñanza; y el Cabildo mandó que se le comprase d[ic]ho instrumento y que Damián Piñero le diese lección y que dentro de seis meses avisase al Cabildo de su aprovecham[ien]to. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 95v. (28-02-1710).
- 116.***Alfageme.* (...) el señor Ibáñez, mayordomo de fábrica, dijo que Alfageme, músico, tenía una casa de la fábrica sin habitarla, por lo cual vendría en ruina; y respecto de que el Cabildo se la votó por ayuda de costa y no la vivía por estar de la iglesia lejos, mandó el Cabildo que en lug[a]r de la casa se le dé de cada año diez ducados de libram[ien]to para pagar casa y entregue de la que hoy tiene las llaves al mayordomo. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 107. (17-11-1710).
- 117.***Instrumentos a un niño músico.* Acordóse que el señor protector del colegio músico haga comprar a un niño, vulgo Cascarillas, bajoncillo y chirimía, y esos instrumentos y todos los que se compraren y hubieren comprado se conserven en dicho colegio para los demás. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 116. (22-05-1711).

- 118.***Ordinario.* (...) presentó peti[ci]ón el bajón pidiendo alguna limosna por tener la muj[e]r muy mal, mandó el Cabildo se le dé de limosna cien reales de las mem[oria]s del señor Venero. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 119v. (03-07-1711).
- 119.***Modo de abrir sepulturas.* Perdonóse al clarín de la iglesia la sepultura de su muj[e]r, y mandó el Cabildo que de hoy en adelante no se abra sepultura alguna en sitio fuera de la parroquia. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 123. (05-10-1711).
- 120.***Dos limosnas.* (...) se dieron dos doblones de limos[na], uno a un violón que vino de fuera y otro a Martín Barea de prebendas añadidas y de fábrica. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 128. (15-01-1712).
- 121.***Comisión para admitir violín.* (...) para recibir un violín de gran habilidad, le pareció al Cabildo cometer el examinar el salario con que entraría al señor maestro de capilla, quien tendrá pres[en]te los cortos medios de la fábrica. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 131v. (18-04-1712).
- 122.***Cabildo.* (...) se propuso recibir un violín y se dio llamam[ien]to para el cabildo espiritual del mes de mayo. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 132v. (29-04-1712).
- 123.***Organista y vacante de tal.* Habiendo el organista tomado la conv[enienci]a que le hizo la santa iglesia de Sant[iag]o de prim[e]r organista en ella, y estando vaca esta plaza, se acordó que escriban alg[uno]s a diferentes iglesias y suspender la elecc[i]ón de organista por quince días, dando por vaca la ocupac[i]ón del tal que poseía Peralta, desde prim[er]o de este mes. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 133. (09-05-1712).
- 124.***Organista Tomás Clemente.* Nombró el Cabildo para organista en la vacante de Peralta a Tomás Clemente con el salario de ciento y cincuenta ducados y con la cond[ici]ón de añadirle según su aprovechamiento el salario anual. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 133v. (20-05-1712).
- 125.***Levántese a los músicos la pena impuesta por el señor deán.* (...) se acordó por súplica que hizo el señor maestro de capilla se levantase a los músicos la pena que por mandado del señor deán se les había impuesto por haberse ido a una función fuera del lugar sin licencia del Cabildo, por cuanto habían percibido el error de que se les había concedido dicha licencia. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 290. (01-08-1712).

- 126.***Ayuda de costa a José Lucero, sochantre.* (...) se acordó se diese de ayuda de costa doscientos reales a José Lucero, sochantre, por la convalecencia de su enfermedad, se librasen contra el señor prior como administrador de las prebendas añadidas. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 138. (01-09-1712).
- 127.***Recreación al sochantre Lucero hasta todos los Santos.* (...) se dio mes y medio de recreación hasta el día de todos los Santos al sochantre Lucero. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 139. (16-09-1712).
- 128.***Que se pague la casa a Marcos de Alfageme, músico tenor.* (...) se acordó que la fábrica vieja pague la casa a Marcos de Alfageme desde Navidad en adelante. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 140v. (07-11-1712).
- 129.***Propina al violinista.* (...) se acordó que a Man[ue]l Fernández se le diese dos reales de a ocho, y que en adelante el señor maestro de capilla no traiga músico alguno para ninguna función sin que preceda licencia primero del Cabildo. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 160. (12-01-1714).
- 130.***Reforma.* (...) se decretó que a los músicos se les reformase las mesadas en la forma siguiente: al señor maestro se le rebajen 15 reales; al señor don Manuel Díez 10 reales; a Ágreda 20 reales; al organista 5 reales; a Clemente 3 reales; al clarín 7 ducados y medio; a Alfageme 6 ducados, 7 ducados [sic.]; y a los demás que tienen de mesada ciento y trece reales, se les rebajen cada una tres reales cada mes. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 161. (30-01-1714).
- 131.***Remisión a Marcos Alfageme.* (...) se remitió a Marcos de Alfageme la mitad de la multa que se le impuso por la ausencia que hizo de esta ciudad sin licencia del Cabildo. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 174v. (03-09-1714).
- 132.***Prórroga.* (...) se dio prórroga a Clemente el músico por todo el mes de septiembre. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 175. (07-09-1714).
- 133.***Licencia al clarín.* (...) se dio licencia al clarín para que vaya a Salamanca; y en el ínterin deje por substituto al discípulo que tiene. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 192. (10-06-1715).
- 134.***Licencia al señor maestro de capilla.* (...) se dio licencia al señor maestro de capilla para ir a su tierra después de la Natividad de Nuestra Señora. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 196v. (30-08-1715).

- 135.***Violín.* (...) se cometi6 al se6or magistral que ajustase con el viol6n que asisti6 en estas navidades en nuestra m6sica las condiciones con que quiere incorporarse en ella. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 204. (13-01-1716).
- 136.***Extraordinario.* (...) se determin6 que a don Ant[oni]o Villa de Rey, clar6n de esta santa iglesia, se le a6adan diez y seis ducados y m[edi]o a los siete y m[edi]o que tiene, que hacen la cantidad de 24, que se le despachar6n en la c6dula a dos cada mes. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 205. (05-02-1716).
- 137.**(...) se determin6 que la plaza de viol6n que vaca por dejac[i]6n que de ella hace Tom6s Mart6nez, la sirva Man[ue]l F[e]rn[6nde]z con el salario de 80 reales cada mes y parte en la m6sica. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 211v. (27-04-1716).
- 138.**(...) y que a Jos6 Castillo, baj6n, se le a6adan veinte reales a la mesada que tiene. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 211v. (27-04-1716).
- 139.**Acord6se que a Alfageme respecto de haber perdido la voz, se le quiten 15 reales de lo que se le da por la f6brica; y a 6greda diez asimismo de lo que la f6brica le da. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 212. (04-05-1716).
- 140.**Recibi6se a Manuel Mart6n de Torres por ni6o de coro con 25 reales de mesada y media parte en la m6sica, con la cualidad de que se le haya de ense6ar 6rgano. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 212. (04-05-1716).
- 141.**(...) se acord6 se reciba a Tom6s M[a]r[t6ne]z con noventa r[eale]s, incluyendo en ellos los 45 que ten6a el se6or maestro de capilla, y el resto se le agregue de la f6brica con la cualidad de que se encargue de la ense6anza de los ni6os del Colegio M6sico. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 215. (27-07-1716).
- 142.***C6mprese un rop6n al ni6o de coro que se huy6.* (...) se acord6 que se est6 con el l[icencia]do Manzano para que reciba en su casa al ni6o de coro que se hab6a escapado, y que se le sacase un rop6n respecto de haberle vendido en su fuga. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 227. (04-03-1717).
- 143.***80 reales para un rop6n para el colegial m6sico.* (...) se acord6 el Cabildo pagase el se6or mayordomo de f6brica ochenta reales de vell6n para vestir al colegial m6sico que est6 en casa del se6or don Man[ue]l D6ez. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 228. (22-03-1717).

- 144.** *Comisión a los señores prior y Lagunilla para componer el órgano.* (...) dio parte al Cabildo el señor Lagunilla haber registrado en virtud de su comisión el órgano y haber reconocido ser necesario el repararle y limpiarle; cometió el Cabildo estos reparos a los señores prior y Lagunilla para que lo ejecutasen con el menor gasto y mayor conveniencia que pudiesen. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 230. (19-04-1717).
- 145.** *Comisión al señor prior y señor Lagunilla para el ajuste del reparo del órgano.* (...) habiendo propuesto el señor Lagunilla las condiciones que ponía el maestro de órganos para la composición del de esta santa iglesia, determinó el Cabildo el devolver en todo y por todo la comisión del reparo del órgano a los mismos señores a quienes antes se había cometido antes que son el señor Prior y señor Lagunilla. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 231v. (10-05-1717).
- 146.** *Libramiento de 200 reales de vellón al clarín.* (...) se mandó librar doscientos reales de v[ell]ón por vía de limosna a Antonio de Villa Rey, clarín de esta santa iglesia, contra las memorias del señor Venero; y no habiendo lugar para esta gracia en las referidas, se mandaron despachar contra el señor prior como administrador de las prebendas añadidas. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 233. (04-06-1717).
- 147.** (...) se mandó socorriese al maestro de órganos el señor administrador de la obra nueva, contra quien se había de librar el importe de la compostura de d[ic]ho órgano. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 235v. (05-07-1717).
- 148.** *300 reales al organista.* (...) propuso el señor Ibáñez haberle pedido el organista trescientos reales adelantados para los gastos del entierro de su p[adr]e, dejando cada mes cinc[uen]ta. Y en atención a su asistencia y servicio de d[ic]ho su p[adr]e, se mandó s[e]le adelantase d[ic]ha cantidad, dejando cada mes cincuenta en descuento de d[ic]hos trescientos reales. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 236v. (19-07-1717).
- 149.** *Nombramiento de la cap[ellaní]a que vacó por m[uer]te del l[icencia]do Osorio y es la del señor Quiñones, en Man[ue]l González, tenor.* (...) se nombró por capellán de la que vacó por muerte del l[icencia]do Osorio, que era una de las del señor Quiñones, a Manuel González Ceballos, tenor de esta santa iglesia, quien estando vaca[n]te d[ic]ha capellanía lo acordara al Cabildo para que le baje del salario que tiene en la fábrica lo que le pareciere al Cabildo, como ha ofrecido el referido en su pet[ici]ón. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 239. (30-08-1717).
- 150.** *Al cura y a Ocaña se le dan un real más cada día en horas.* (...) acordó el Cabildo que en el ínterin que <no> hay sochantre, se le asignen al cura y al

capellán Ocaña medio real en horas y otro medio en maitines. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 246v. (29-11-1717).

151.(...) y que el señor Vega esté con el clarín para que asista al coro y se le dará alg[un]a remuner[aci]ón por su trabajo. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 246v. (29-11-1717).

152.*Licencia al clarín para hacer un viaje.* (...) se dio lic[enci]a al clarín para que después del día de los Reyes fuese a acompañar a su herm[an]o que pasaba a la santa iglesia de Toledo, advirtiéndole que para las vísperas de Nuestra Señora de las Candelas se ha de hallar en esta ciudad. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 248v. (24-12-1717).

153.*Elección de colegio de niños músicos.* (...) se pasó a nombrar rector de los niños músicos en don Manuel González y por protector de d[ic]ho colegio al señor Azpiazu. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 251. (07-02-1718).

154.*Paso de los niños músicos a poder del tenor.* (...) el señor Azpiazu, como protector del colegio de los niños músicos, <dio cuenta> de haberlos pasado a la casa de don Man[ue]l González, tenor de la capilla. Y habiendo dicho que uno de los niños estaba desnudo, acordó el Cabildo que le haga el vestido que haya menester y que de los trescientos reales que don Pedro Salinas debe se haga pago. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 251v. (12-02-1718).

155.*Alargamiento de salario al organista.* (...) se acordó a la petic[i]ón que echó el organista, se le dé además de la renta que tiene real y medio más cada día. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 254. (27-03-1718).

156.*Comisión al señor prior y Lagunilla para la composición del órgano.* (...) se comete al señor prior y señor Lagunilla la composic[i]ón del órgano para su composic[i]ón. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 258. (15-07-1718).

157.*Decreto para que se le enseñe a Manuel de Rabago, niño de coro, el instrumento de bajón.* (...) se acordó una petición de Man[ue]l Rabago, niño de coro, que se le enseñe el instrumento de bajón y le asista para su enseñanza Damián Piñero, bajón, y que el rector del colegio músico le entregue a dicho Rabago los instrumentos que paran en su poder. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 258. (18-07-1718).

158.*Trigo a Damián Piñero por una vez.* (...) se mandó dar cuatro cargas de trigo a Damián Piñero por haber enseñado a tocar bajón a dos niños del colegio músico. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 270v. (03-07-1719).

- 159.***Despídese al afinador.* (...) se despidió al afinador de los órganos por haber mandado hacer llaves de ellos sin licencia del Cabildo. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 271. (21-08-1719).
- 160.***Al señor Lagunilla que componga el organillo para la procesión del Corpus.* (...) que el señor Lagunilla compusiese el organillo para que sirva a la procesión del Corpus. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 277v. (17-05-1720).
- 161.***Recíbese por tenor a Bern[ar]do García.* (...) se dio com[isi]ón al señor Azpiazu para que siendo suficiente se admita por tenor a Bern[ar]do García. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 279. (19-08-1720).
- 162.**(...) habiendo pedido Bern[ar]do García, tenor, licencia para casarse se le dio con denegac[i]ón del salario. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 281. (21-10-1720).
- 163.***Abónese al señor Villalpando 60 reales que dio a un tenor que murió en León.* Habiendo propuesto el señor don Fran[cis]co Villalpando que habiendo dado a Bernardo García, tenor, sesenta reales de vellón c[uan]do se fue a León, se le pasasen en c[uen]ta de la mayordomía de fábrica. Acordó el Cabildo se le pasasen en la c[uen]ta que diese de d[ic]ha mayordomía. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 283v. (07-02-1721).
- 164.***Provisión del oficio de organista, con salario de 150 reales al mes.* (...) en vista del informe dado por el señor maestro de capilla del examen que ha hecho para organistas en los dos pretendientes a quienes se le mandó examinase, se acordó se recibiese por organista a don Fran[cis]co García, organista que fue de la colegial de Soria, con el salario de 150 reales al mes, por ahora repartidos en la forma que es estilo y costumbre; y asimismo a don Tomás Barcenilla, que es el otro opositor, se le den diez reales de a ocho, en atención a lo que ha trabajado en la vacante de d[ic]ho oficio. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 288v. (09-06-1721).
- 165.***Requiescat in pace. Muerte del señor maestro de capilla que murió el día 10 del corriente.* En cabildo extraordinario de hoy 11 de diciembre de 1721, después de prima, se dijo en la sala capitular el responso que llaman caliente por el alma del señor Don José Martínez de Arce, maestro de capilla y racionero entero de esta Santa Iglesia y se nombró para los oficios al señor Malta y para el duelo a los señores Calderón y Guerra; dejó por su testamentario al señor Gil y otorgó su testamento ante José González Ochoa, secretario del número, en que deja 500 misas y un interpresentes por una vez de 50 ducados y se disolvió el cabildo. ACV, AA CC7 (1704-1737), f. 294. (11-12-1721).

Archivo General Diocesano de Valladolid (AGDV)

- 166.** *Don Tomás Martínez de Arce con doña Luisa Ruiz de Soto.* En veinte y dos días del mes de mayo de mil y seiscientos y noventa y ocho años, yo, don José Martínez de Arce, prebendado y maestro de capilla de la santa iglesia catedral de esta ciudad de Valladolid, con licencia de don José Martín, cura propio de la parroquial del señor San Esteban de ella; dispuse por palabras de presente que hacen verdadero matrimonio a don Tomás Martínez de Arce, natural de esta ciudad, hijo legítimo de Diego Martínez de Arce y doña Benita Fraijo, con doña Luisa Ruiz de Soto y Arce, natural de esta ciudad, hija legítima de Domingo Ruiz de Soto y doña María López de Arce, habiendo precedido las tres canónicas moniciones que el Santo Concilio manda y licencia del señor provisor de este obispado, refrendada de Marcos de Porras, notario de asiento de ella, su fecha en veinte y uno de dicho mes y año, siendo testigos don Agustín de Casabal, canónigo de esta Santa Iglesia Catedral, don José Robledo y don Antonio Barona, y lo firmo con dicho cura *ut supra*. Don José Martín [rubricado]. Don José Martínez de Arce [rubricado]. AGDV, 1693M, Valladolid, San Esteban el Real, f. 9v. (22-05-1698).
- 167.** *Velados. Don Tomás Martínez de Arce con doña Luisa Ruiz de Soto y Arce.* En diez y seis de julio de mill s[eiscient]os y noventa y ocho años, yo, el lic[encia]do Alonso Garrote y Prado, cura propio de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad de Valladolid, velé según forma de la Santa Madre Iglesia a don Tomás Martínez de Arce, su oficio músico de esta santa iglesia, hijo legítimo de Diego Martínez de Arce y de doña Benita Feijoo, con doña Luisa Ruiz de Soto y Arce, natural de esta ciudad, hija legítima de Domingo Ruiz de Soto y de doña María López de Arce. Desposáronse en veinte y dos de mayo del presente año en la parroquial de san Esteban, como más largamente consta en el libro de desposados de dicha iglesia. Fueron sus padrinos don José Martínez de Arce, prebendado y maestro de capilla de esta santa iglesia, y doña Marcela Ruiz de Soto y Arce. Testigos don José Lucero Solacoi, sochantre, don Andrés López, ministro, y Matías Calvo, sacristán, todos vecinos y estantes en esta dicha ciudad. Y lo firmé: Alonso Garrote Prado [rubricado]. AGDV, 1695M, Valladolid, Sta. M^a la Antigua (catedral), f. 19. (16-07-1698).
- 168.** *Velados. D. Antonio Fernández de villa de Rey con doña María Antonia y Álvarez de Noriega.* En catorce de febrero de mil setecientos y seis años, yo, el P[adr]e don Antonio de Prado, religioso del orden de mi P[adr]e San Jerónimo, y sacristán de la capilla de nuestra señora de este convento de Prado Extramuros de Valladolid, con licencia de mi prelado y asimismo licencia del licenciado Alonso Garrote y Prado, cura propio de la santa iglesia catedral de esta ciudad de Valladolid, velé según forma de la Santa Madre Iglesia y como lo dispone el ritual romano a don Antonio Fernández Villa de Rey con doña María Antonia Álvarez de Noriega, el cual asiste en esta santa iglesia como ministro. Desposáronse en veinte y siete de julio de mil setecientos y dos en la ciudad de Oviedo, como consta de certificación dada por el lic[encia]do don Manuel García Herrera, cura propio de la parroquial de San Tirso de d[ic]ha ciudad de

Oviedo, autorizada de de [sic.] dos notarios. Fueron sus padrinos don José Peralta, organista y ministro de d[ic]ha santa iglesia y doña María Atienza. Testigos: don José de Medina, canónigo y don Martín de Barea, músico y Lorenzo Repiso, sacristán, todos v[ecin]os y estantes en esta d[ic]ha ciudad y por verdad lo firmé con d[ic]ho cura. Alonso Garrote y Prado [rubricado]. Fray Antonio de Prado [rubricado]. AGDV, 1695M, Valladolid, Sta. M^a la Antigua (catedral), ff. 78v-79. (14-02-1706).

169. *Doña María Antonia Álvarez de Noriega.* En diez y ocho de septiembre de mil setecientos y seis, habiendo recibido los santos sacram[en]tos con el de la extremaunción, murió en esta parroquial de la Santa Iglesia Catedral doña María Antonia Álvarez de Noriega, que al presente estaba casada con don Antonio Fernández de Villa Rey, ministro y clarín de la música de d[ic]ha santa iglesia, no testó y por ser pobre enterróse en d[ic]ha santa iglesia, junto a la capilla de Santo Tomás y el confesionario que está junto a d[ic]ha capilla. Y lo firmé. Alonso Garrote [rubricado]. AGDV, 1684D, Valladolid, Sta. M^a la Antigua (catedral), f. 144v. (18-09-1706).

170. *Desposados. Don Ant[oni]o Fer[nán]dez con doña Antonia Ruiz de Soto.* En veinte y cuatro de abril de mil setecientos y siete años, yo, don Agustín de Casabal, canónigo de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad de V[alladoli]d, con licencia del señor bachiller don Pedro Pardo Becerra, cura propio de la parroquia de Santa María Magd[alen]a de d[ic]ha ciudad, desposé por palabras de presente que hicieron verdadero matrimonio a don Antonio Fernández de Villa de Rey, vecino de esta ciudad, viudo de doña María Antonia Álvarez, con doña Antonia Ruiz de Soto y Arce, natural de esta ciudad, hija legítima de Domingo Ruiz de Soto y de doña Juana [sic.] López de Arce, ya difuntos. Y esto se hizo en virtud de licencia *in sacris* del señor don José Flórez de Osorio, provisor de esta ciudad y todo su obispado por **ante** Antonio López Ramírez, notario de esta audiencia episcopal, su fecha de veinte y cuatro de abril de d[ic]ho año; habiendo precedido las tres canónicas moniciones que el Santo Concilio Tridentino dispone, según ritos y ceremonias de Nuestra Madre la Iglesia Romana. Asistieron por testigos de este desposorio los señores don Pedro Moreno y Leiba, canónigo de la santa iglesia catedral de esta ciudad, el Marqués de Olivares y don Antonio Salcedo Ladrón de Guevara, señor de Paradilla, todos vecinos de esta ciudad. Y lo firmamos d[ic]ho señor y cura. Ag[ustí]n de Casabal [rubricado]. El Bachiller don P[edr]o Pardo Becerra [rubricado]. AGDV, 1565M, Valladolid, Sta. M^a Magdalena, f. 351r-v. (24-04-1707).

171. *Velados. Don Antonio Fernández de Villa de Rey, con doña Antonia Ruiz de Soto y Arce.* En cinco de mayo de mil setecientos y siete, yo el lic[encia]do don Pedro de Guemes, sacristán mayor de la santa iglesia catedral de esta ciudad de Vall[adoli]d, de licencia del licenciado don Alonso Garrote y Prado, cura propio de la parroquial de ella, velé según forma de la Santa Madre Iglesia, como lo dispone el ritual romano, a don Antonio Fernández de Villa de Rey, vecino de esta ciudad, viudo de doña María Antonia Álvarez, con doña Antonia Ruiz de

Soto y Arce, natural de esta ciudad, hija leg[íti]ma de Domingo Ruiz de Soto y de doña María López de Arce, ya difuntos. Fueron sus padrinos don Tomás Martínez de Arce y doña Luisa Ruiz de Soto, su mujer. Testigos, don José Martínez de Arce, maestro de capilla, Juan de Toro y Francisco Pérez. Desposáronse en la parroquial de la Madalena en veinte y cuatro de abril de este presente año, como consta de certificac[i]ón dada por el cura de d[ic]ha parroquia en cuatro de mayo de este presente año. Y lo firmé con d[ic]ho cura. Lic[encia]do Pedro de Guemes [rubricado]. Alonso Garrote y Prado [rubricado]. AGDV, 1684M, Valladolid, Sta. M^a la Antigua (catedral), ff. 84 y 85v. (05-05-1707).

172.*El señor don José Martínez de <Arce>.* En diez de dic[iemb]re de mil setecientos y vein<tiuno> [borrado]. Santa Iglesia Cat[edra]l de Vall[adoli]d. [Borrado] el Santo Sacram[en]to. [Borrado]. AGDV, Sta. M^a la Antigua (catedral), 1684D, f. 195v. (10-12-1721).

173.*Don Tomás M[a]r[tíne]z de Arce.* En veinte y dos de feb[rer]o de mil set[ecient]os y veinte y seis años murió en esta parroquia de san Esteban de esta ciudad de Vall[adoli]d don Tomás M[a]r[tíne]z de Arce, que goce de D[i]os, marido que fue de doña Luisa Ruiz de Soto. Administrósele el Santo Sacram[en]to de la extr[em]aunción, por haber muerto de un accidente repentino; tenía otorgado su testam[en]to ante José González Ochoa, [e]s[criba]no del número de esta ciudad, su fecha en veinte de agosto de mil set[ecien]tos y cuatro; mandó por su alma doscientas misas, la cuarta a la parroquia de donde fuese parroquiano al tiempo de su fallecim[ien]to; dejó por sus testamentarios al señor don José Martínez de Arce, su hermano, prebendado que fue de la santa iglesia catedral, y a doña Luisa Ruiz de Soto, su mujer, y a la d[ic]ha por su heredera. Enterróse en la santa iglesia catedral donde fue su voluntad. Dio de limosna a esta parroquia por razón de sepultura y rescate de paño veinte y dos reales y en los cuales percibió el señor don Jer[óni]mo Manuel de Contreras, [¿?]onario y poder habiente del señor Marq[ué]s de Olivares, su padre, por c[uen]ta de los réditos atrasados que le está debiendo la fábrica de d[ic]ha parroquia del censo que le paga a d[ic]ho señor don Jer[óni]mo. Y para que conste lo firmo y se declara dio recibió a favor de d[ic]ha fábrica al referido don Juan de Santa Coloma, mayordomo ecles[iástic]o de d[ic]ha iglesia. Vall[adoli]d y marzo [sic.] *ut supra*. Juan de Santa Coloma [rubricado]. AGDV, 1710D, Valladolid, San Esteban el Real, f. 36. (22-02-1726).

174.*Don Tomás de Arce, violón músico de esta Santa Iglesia. Perdonó el Cabildo los derechos de sepultura.* JHS. En veinte y dos días de febrero de este año de mil setecientos y veinte y seis murió en la parroquia del señor San Esteban de esta ciudad, habiendo recibido los Santos Sacram[en]tos con el de la extremaunción don Tomás Martínez de Arce, músico violón en esta santa iglesia, que estaba casado al pres[en]te con doña Luisa Ruiz de Soto. Vivían en casa del Marqués de Olivares, calle de la Cárcava. Se enterrará en esta santa iglesia, junto a la capilla del Santísimo, que es la parroquia, y el sometió los

derechos de la sepultura. No dejó hijos. Hizo testamento que se anotó en el libro de difuntos de San Esteban. Y para que conste lo firmé como cura que soy de d[ic]ha santa iglesia. Fecho *ut supra*. Enmiendo febrero. Valga. Don Gabriel Domínguez del Cid [rubricado]. AGDV, 1684D, Valladolid, Sta. M^a la Antigua (catedral), f. 214v. (22-02-1726).

Archivo Histórico y Universitario Provincial de Valladolid (AHUPV)

175. *Testamento de conform[ida]d. Don Tomás M[a]r[tíne]z de Arze, mi vec[in]o y amigo, y doña Luisa Ruiz de Soto, mi s[eñor]a.* Abril, 20. Honra y Gloria de Dios n[uest]ro S[eñor] y de su Santísima Madre, amén. Sépase cómo nos, don Tomás M[a]r[tíne]z de Arce y doña Luisa Ruiz de Soto y Arce, marido y mujer, vecinos de esta ciu[da]d de Vall[adoli]d, hijo leg[íti]mo yo el d[ic]ho don Tomás de Diego Martínez de Arce, vecino de Orense, reino de Galicia, y doña Benita Feijoo, vec[in]a del Valle de Aliendo, montañas de Burgos, difuntos; yo la d[ic]ha doña Luisa de don Domingo Ruiz de Soto, pro[curado]r que fue de esta r[ea]l chanc[illerí]a y doña María López de Arce, mis padres también difuntos, vec[in]os que fueron de esta d[ic]ha ciu[da]d; estando gracias a Dios con salud y en n[uest]ro juicio y entendim[ien]to natural, creyendo como firmemente creemos en el misterio de la S[antísi]ma Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres pers[on]as distintas y un solo Dios Verdadero, y en todo lo demás que tiene, cree y confiesa la Santa madre I[glesi]a romana, debajo de cuya fe y creencia hemos vivido y protestamos vivir y morir como católicos cristianos y ponernos por n[uest]ra intercesora y abogada a la serenísima reina de los ángeles, María Santísima, señora n[uest]ra y a los Santos de n[uest]ros nombres y devoción, para que lo sean con su divina maj[esta]d, perdonen n[uest]ros pecados y pongan n[uest]ras almas en carrera de salvac[i]ón cuando de este mundo salgan; y temiéndonos de la muerte que es natural a todo viviente y no teniendo certeza del día ni la hora deseando hallarnos prevenidos para lance tan incierto, por esta [e]scrip[tur]a ordenamos n[uest]ro testam[en]to y última voluntad en la forma siguiente.

<Item> Lo primero, encomendamos n[uest]ras almas a Dios N[uest]ro Señor, que son suyas y las creó y redimió con su preciosa sangre y los cuerpos a la tierra de que fueron formados. Y cuando la divina voluntad fuere de llevarnos, n[uest]ros cuerpos sean sepultados en la iglesia parroquial donde cuando llegue este caso fuéremos parroquianos, en la sepultura que eligieren n[uest]ros testamentarios; y asista la cruz de d[ic]ha parroquia con doce señores sacerdotes en que entre el cura y beneficiados y los niños de la doctrina y diez del albergue, y por todo se pague lo que se acostumbra.

<Item> El día del entierro de cada uno de nos, siendo hora de misa, y si no la sig[ui]ente, se nos diga cantada de cuerpo presente, con diácono, subdiácono, vigilia, responsorio y también por cada uno de nos la del alma, en el altar privilegiado de Nuestra Señora de la Victoria Extramuros, de esta ciu[da]d de Vall[adoli]d y se pague su limosna. Y asimismo se nos digan por el alma de cada uno de nos y demás difuntos de n[uest]ra obligac[i]ón doscientas misas rezadas, cuarta parte en d[ic]ha parroquia y las demás a disposic[i]ón de n[uest]ros testamentarios y se paguen dos r[eale]s p[or] la limosna de cada una.

<Item> Entiérrenenos con el hábito de N[uest]ro Padre San Fran[cis]co y se pague su limosna.

<Item> Asistan al entierro de cada uno de nos la cofradía del Santo Ángel de la Guarda, y al de mí la d[ic]ha doña Luisa, la cofradía sacramental sita en la

parroquial de la antigua de esta ciu[da]d y las demás donde el d[ic]ho mi padre fue cofrade. Y suplicamos a los señores músicos de la capilla de la Santa Iglesia Catedral de esta ciu[da]d, compañeros de mí, el d[ic]ho Tomás, se sirvan de hacer asista la cofradía que acostumbra ir a n[uest]ros entierros. Y que se digan las misas que es estilo, honrándonos con su asistencia.

<Item> Mandamos cada uno a las mandas que hay forzosas y acostumbradas, a cada una un r[eal], con que las apartamos de n[uest]ros bienes.

<Item> Declaro yo el d[ic]ho don Tomás, que al tiempo y cuando tuvo efecto el matrimonio con la d[ic]ha doña Luisa, mi mujer, trajo a mi poder por bienes dotales juro propios en prebendas y otras cosas hasta en cantidad de cinco mil y quinientos r[eale]s, que no se otorgaron capitulaciones ni tampoco carta de pago, y desde luego la otorgo en su favor de d[ic]ha cantidad con los requisitos necesarios para su validac[i]ón.

<Item> Es n[uest]ra voluntad que si al tiempo de la muerte de cada uno de nos, constare deber algunas cantidades de m[a]r[avedí]s, se paguen de n[uest]ros bienes y recíprocam[en]te las que se nos debieren se cobren.

<Item> Y para cumplir y pagar este n[uest]ro testam[en]to las mandas y disposic[i]one[s] en él contenidas, nos nombramos por n[uest]ros testamentarios y albaceas el uno al otro y el otro al otro y a José M[a]r[tí]n de Arce, n[uest]ro herm[an]o prebendado en la Santa Ig[lesi]a Catedral de esta ciu[da]d y m[aest]ro de la d[ic]ha capilla, y nos damos y le damos y a cada uno poder cumplido, el de d[e]r[ech]o necesario para que entren en n[uest]ros bienes y los vendan y rematen en pública almoneda o fuera de ella y de su valor cumplan y paguen lo aquí contenido y les dure el tiempo necesario, aunque pase el año fatal que nos, y se le prorrogamos.

<Item> Y cumplido y pagado en el remanente que quedare de todos n[uest]ros bienes, así muebles como raíces, d[e]r[ech]os y acciones, nos instituimos por n[uest]ros herederos universales en todos ellos, el uno al otro y el otro al otro, para que el que sobreviviere de los dos lo haya y goce para sí por la bendición de Dios.

<Item> Por el presente revocamos, anulamos y damos por ninguno y de ningún valor ni efecto otro cualquier testam[en]to o testam[en]tos, codicilos, poderes para testar, mandas y legados que antes de éste hayamos hecho y otorgado por escrito y de palabra o en otra cualquier manera que queremos no valgan ni hagan fe en juicio ni fuera de él, salvo este que al presente otorgamos. Que valga por n[uest]ro testam[en]to y última voluntad y en la veraz forma que de d[e]r[ech]o mejor lugar haya. Y lo otorgamos así ante el presente escrib[an]o y testigos en la ciudad de Valladolid a veinte días del mes de abril de mil setecientos y cuatro años, siendo testigos don Andrés Gutiérrez, presbítero beneficiado en la parroquial de Nuestra Señora de San Lorenzo, Man[ue]l Gómez, portero del número y alguacil del contrabando, Fran[cis]co Ibarra, Ger[óni]mo de Ledesma y San Miguel y Ventura, vecinos de esta d[ic]ha ciu[da]d, y los otorgantes que yo el [e]s[criba]no doy fe conozco lo firmaron.

<Item> Y sin embargo de llevar mandado asistan a n[uest]ro entierro la cofradía del Santo Ángel, es n[uest]ra voluntad que en cuanto a que asista o no, lo deseamos a la disposición de n[uest]ros testamentarios.

<Item> Y es n[uest]ra voluntad mandar al d[ic]ho José M[a]r[tí]nez de Arce, n[uest]ro herm[an]o la alhaja de más valor y estimac[i]on que eligiere de las que tuviéremos al tiempo del fallecimi[en]to de cualquiera de los dos, en atención a lo mucho que le estimamos y finezas que le hemos debido, y le suplicamos nos encomiende a Dios.

F[ec]ha *ut supra*. Testigos los d[ic]hos. Enm[enda]do de mío. Valga. Luisa Ruiz de Soto y Arce [rubricado]. Tomás Martínez de Arce [rubricado]. Ante mí: José González Ochoa [rubricado].

AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3122, ff. 261-262. (20-04-1704).

176. Testamento de conformidad. *Don Tomás M[a]r[tí]nez de Arce, vec[in]o y amigo y doña Luisa Ruiz de Soto y Arce, mi s[eñor]a.* Agosto 20. Honra y Gloria de Dios nuestro Señor y de Su Sant[ísi]ma Madre, amén. Sépase cómo nos, don Tomás M[a]r[tí]nez de Arce y doña Luisa Ruiz de Soto y Arce, marido y mujer, vec[ino]s de esta ciu[da]d de Vall[adoli]d; hijo leg[ít]imo yo el d[ic]ho don Tomás de Diego Martínez de Arce, natural de la villa de Liendo, montañas de Burgos y de doña Benita de Feijoo, natural de la ciu[da]d de Orense, reino de Galicia, difuntos; y yo, la d[ic]ha doña Luisa, de don Domingo Ruiz de Soto, pro[curado]r que fue de la Real Chanc[illería] de esta ciu[da]d, natural del lugar de Pineda, juri[s]dicción de Santillana, montañas de Burgos, y de doña M[arí]a López de Arce, natural de esta ciu[da]d, también difuntos, vecinos que fueron de esta ciu[da]d; y nos los otorgantes, naturales de ella. Estando, gracias a Dios, con salud y en n[uest]ro juicio y entendim[ien]to natural, creyendo como firmemente creemos en el misterio de la S[antísi]ma Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y en todo lo demás que tiene, cree y confiesa la Santa Madre I[glesia] romana, debajo de cuya fe y creencia hemos vivido y protestamos vivir y morir como católicos cristianos, y ponemos por n[uest]ra intercesora y abogada a la serenísima reina de los ángeles, M[arí]a Santísima, señora nuestra, y a los santos de n[uest]ros nombres y devoción, para que lo sean con su divina majestad, perdone n[uest]ros pecados y pongan n[uest]ras almas en carrera de salvación cuando de este mundo salgan. Y temiéndonos de la muerte que es natural a todo viviente, y no teniendo certeza del día ni la hora, deseando hallarnos prevenidos para lance tan cierto, por esta [e]scrip[tur]a ordenamos n[uest]ro testam[en]to y última voluntad en la forma siguiente.

<Item> Lo primero, encomendamos n[uest]ras almas a Dios N[uest]ro S[eñor], que son suyas y las creó y redimió con su preciosa sangre y los cuerpos a la tierra de que fueron formados. Y cuando la Divina Voluntad fuere de llevarnos, n[uest]ros cuerpos sean sepultados en la iglesia parroq[ui]a de la Santa Iglesia Catedral de esta ciu[da]d, donde somos parroquianos al presente y aunque no lo seamos al tiempo de n[uest]ro fallecim[ien]to se nos entierre en ella, en la sepultura que eligieren n[uest]ros testamentarios. Y asista la cruz de d[ic]ha parroquia con doce señores sacerdotes, en que entre el cura y beneficiados y los niños de la doctrina y diez del albergue y por todo se pague lo acostumbrado.

<Item> El día del entierro de cada uno de nos, siendo hora de misa y, si no, el siguiente, se nos diga cantada de cuerpo pres[en]te con diácono, subdiácono, vigilia, responso y también por cada uno de nos la del alma en el altar privilegiado de nuestra Señora de la Victoria Extramuros de esta ciu[da]d de Vall[adoli]d y se pague su limosna. Y así m[ism]o se nos digan por el alma de cada uno de nos y demás difuntos de n[uest]ra obligación doscientas misas rezadas y cuarta parte en la parroquia donde fuéremos parroquianos al tiempo de n[uest]ro fallecim[ien]to y las demás a disposición de n[uest]ros testamentarios. Y se paguen dos r[eale]s por la limosna de cada una.

<Item> Entiérrenenos con el hábito de n[uest]ro Padre San Fran[cis]co y se pague su limosna.

<Item> Asistan al entierro de cada uno de nos la cofradía o cofradías que les pareciere a n[uest]ros testamentarios, y además al de mí, la d[ic]ha doña Luisa la cofr[adía] sacramental sita en la parroquial de la Antigua y las demás donde el d[ic]ho mi padre fue cofrade. Y suplicamos a los s[eñor]es músicos de la capilla de la d[ic]ha Santa Igl[esi]a, compañeros de mí, el d[ic]ho don Tomás, se sirvan de hacer asista la cofradía que acostumbra ir a n[uest]ros entierros. Y que se digan las misas que es estilo, honrándonos con su asistencia, que así es n[uest]ra voluntad.

<Item> Mandamos cada uno las mandas pías forzosas y acostumbradas a cada una un r[eal] con que las apartamos de n[uest]ros bienes. Y es n[uest]ra voluntad que si al tiempo de la muerte de cada uno de nos, constare deber algunas cantidades de m[a]r[avedí]s, se paguen de n[uest]ros bienes y recíprocamente las que se nos debieren se cobren.

<Item> Y es n[uest]ra voluntad mandar a don José M[a]r[tíne]z de Arce, n[uest]ro herm[an]o la alhaja de más valor y estimac[i]ón que eligiese de las que tuviéremos al tiempo del fallecim[ien]to de cualq[ui]er de los dos en atención a lo mucho que le estimamos y finezas que le hemos debido y le suplicamos nos encomiende a Dios.

<Item> Y para cumplir y pagar este n[uest]ro testam[en]to las mandas y disposic[i]ones en él contenidas nos nombramos por n[uest]ros testamentarios y albaceas el uno al otro y el otro al otro, y al d[ic]ho José M[a]r[tíne]z de Arce, n[uest]ro herm[an]o prebendado en la Santa Igl[esi]a y m[aest]ro de capilla en ella y nos damos y le damos a cada uno poder cumplido el de d[e]r[ech]o necesario para que entren en n[uest]ros bienes y los vendan y rematen en pública almoneda y fuera de ella y de su valor cumplan y paguen lo aquí contenido y les dure el tiempo necesario, aunque pase el año fatal que nos y se le prorrogamos.

<Item> Y cumplido y pagado el remanente que quedare de todos n[uest]ros bienes, así muebles como raíces, d[e]r[ech]os y acciones, nos instituímos por n[uest]ros herederos universales en todos ellos el uno al otro y el otro al otro, para que el que sobreviviere de los dos lo haya y goce para sí con la bendición de Dios.

<Item> Y por el presente revocamos, anulamos y damos por ninguno y de ningún valor ni efecto otro cualquier testa[me]nto o testa[me]ntos, codicillos, poderes para testar, mandas y legados que antes de éste hayamos hecho y otorgado por escrito, o de palabra, o en otra cualquiera manera, que queremos no valgan ni hagan fe en juicio ni fuera de él, salvo éste que al pres[en]te otorgamos, que valga por n[uest]ro testam[en]to y última voluntad y en la vía y forma que de d[e]r[ech]o mejor lugar haya. Y lo otorgamos así ante el pres[en]te escrib[an]o y testigos en la ciu[da]d de Valladolid a veinte días del mes de agosto de mil setec[ien]tos y cuatro a[ño]s, siendo testigos don Andrés Gutiérrez, presbítero beneficiado en la parroquial de n[uest]ra señora de San Lorenzo, Juan de **Busedo**, y Jer[óni]mo de Ledesma, oficiales del pres[en]te escrib[an]o, Fran[cis]co Ibarra, [¿?] y Ventura [¿?] vecinos de esta ciu[da]d y los otorgantes que yo el es[criban]o doy fe conozco lo firmaron.

Luisa Ruiz de Soto y Arce. Tomás Martínez de Arce. [Rubricados].

Ante mí, José González Ochoa. [Rubricado].

AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3122, ff. 302-303. (20-08-1704).

177. *Carta de pago. Don Tomás M[a]r[tíne]z de Arce, vec[in]o de esta ciudad a favor del ex[celentísi]mo señor Marqués de Camarasa.* En la ciudad de Valladolid a veinte y cuatro días del mes de nov[iembr]e de mil setec[ien]tos y cuatro años, ante mí, el [e]s[criba]no y testigos, pareció don Tomás M[a]r[tíne]z de Arce, vec[in]o de esta ciudad, marido y conjunta pers[on]a de doña Luisa Ruiz de Soto y Arce, por su hecho propio y en n[ombr]e de don Man[ue]l Ruiz de Soto, doña M^a Fran[cis]ca Ruiz de Soto y don Bar[tol]omé Márquez y doña Ana Ruiz de Soto, su leg[ít]ima mujer, vec[in]os de la v[ill]a de M[adri]d, que en virtud del poder que juró tiene para la cobranza de lo que aquí se dirá, que le otorgaron a su favor por testim[oni]o de Pedro Pajero López, [e]s[criba]no r[ea]l su f[ec]ha en d[ic]ha v[ill]a en once de oct[ub]re pasado diste año, de que entrega traslado y asimismo como curador que el otorg[an]te es de las pers[ona]s y v[oluntad]es de Damián José y doña Antonia Ruiz de Soto, todos hijos y herederos de Domingo Ruiz de Soto, pro[curad]or que fue del núm[er]o de esta r[ea]l audi[enci]a y doña María López de Arce, sus padres difuntos. Como tal se le dio poder y facultad para percibir y cobrar todos los bienes, rentas y efectos pertenecientes a d[ic]hos menores, dar carta de pago y otras cosas cuya curaduría fue discernida por uno de los s[eñor]es alcaldes del crimen de esta corte y por testimonio de don Ant[oni]o de Sandoval, es[criba]no de prov[incia] de ella en quince de abril pasado de este año de que entrega testim[oni]o. Y estado de todo lo referido por sí y en nombre y como curador de todos los referidos, otorga p[or] esta [e]crip[tur]a, que confiesa haber recibido r[ea]lm[en]te y con efecto, del ex[celentísi]mo señor Marqués de Camarasa, conde de Castro, por mano de don Juan Blanco de Acebedo, vec[i]no de esta ciu[dad], su adm[inistrad]or, mil r[eale]s de vellón y cincuenta fanegas de trigo bueno, limpio de dar y tomar, que del otorgante por sí y en el d[ic]ho n[ombr]e le toca percibir por el libram[ien]to dado por d[ic]ho ex[celentísi]mo señor, a favor de d[ic]ho Domingo Ruiz de Soto, de dos mil r[eale]s cada año y cien fanegas de trigo hasta acabar de pagar los cuarenta mil reales de que d[ic]ho ex[celentísi]mo señor tenía hecho papel. Y d[ic]hos mil r[eale]s y cincuenta fanegas de trigo son por lo correspondiente al medio año que cumplió el día de San Juan de junio pasado de esta pres[ente] de setec[ient]os y cuatro y

en cuenta y pago de d[ic]ha libranza y porque su entrega aunque ha sido cierta y verdadera no parece de pres[ent]e renuncia las leyes de ella, prueba del recibo y demás de este caso, como en ellas se contiene y como contento, satisf[ec]ho y entregado a su voluntad de d[ic]ho dinero y trigo por sí y en el d[ic]ho n[ombr]e otorga a favor de d[ic]ho ex[celentísi]mo señor y su ad[mi]n[istra]d[o]r tan bastante carta de pago como a su d[e]r[ech]o conviene y obliga los b[ien]es y rentas de d[ic]ha herencia que esta cant[ida]d de dinero y trigo es bien pagada y no será vuelta a pedir en ningún tiempo. Y lo otorgó así ante mí, el [e]s[criba]no y lo firmó a q[ui]e[n] doy fe conozco, siendo testigos Juan de Bujedo, Jer[óni]mo de Ledesma y Gregorio M[a]r[tíne]z, ve[ci]nos de esta ciu[da]d. Entre renglones. María. Valga. Tomás Martínez de Arce [rubricado]. Ante mí: José González Ochoa [rubricado]. AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3122, f. 366r-v. (24-11-1704)³¹⁵.

178. *Carta de pago. Don Tomás M[a]r[tíne]z de Arce, vec[in]o de esta ciudad a favor del ex[celentísi]mo señor Marqués de Camarasa.* AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3122, f. 494. (22-04-1705).

179. *Poder don P[edr]o, don José y don Tomás M[a]r[tíne]z de Arce a Pedro M[a]r[tíne]z de Arce.* Sépase cómo nos, don Pedro Martínez de Arce, vec[in]o de la ciudad de Orense, residente en esta ciu[da]d de Valladolid, don José Martínez de Arce, presbítero maestro de capilla y prebendado en la Santa Iglesia Catedral de esta d[ic]ha ciu[da]d y don Tomás Martínez de Arce, vecino de ella, todos tres hijos y herederos de Diego Martínez de Arce y doña Benita Freijo, n[uest]ros padres difuntos, vecinos que fueron de d[ic]ha ciu[da]d y nietos legítimos de Pedro Martínez de Arce de Villabíad y de María de la Portilla y Arce, vecinos que fueron del valle de Liendo, n[uest]ros abuelos. Otorgamos por esta [e]scrip[tur]a que damos todo n[uest]ro poder cumplido, el que de d[e]r[ech]o se requiere y es necesario a Pedro Martínez de Arce, n[uest]ro primo, vecino de la villa de Liendo y su valle, con cláusula expresa de que le pueda sustituir las veces en procuradores y personas que le pareciere, revocar los sustitutos y nombrar otros de nuevo, quedando en el susod[ic]ho siempre este poder, el cual se le damos [¿?] para que en n[uest]ro nombre y como tales y los nietos y herederos de los d[ic]hos n[uest]ros padres y abuelos pueda administrar y administre todos los bienes así muebles como raíces, censos y efectos que nos tocan como tales herederos, que quedaron por muerte de d[ic]hos n[uest]ros padres y abuelos, percibiendo y cobrando todo lo que rentaron de cualesquiera comunidades y personas particulares y de quien por ellos y cada uno lo deba pagar en cualquiera manera, otorgando en esta razón las cargas de pago necesarias con fe de entrega, siendo de presente y no lo siendo con renunciación de las leyes de ella. Y así mismo, para que pueda arrendar y arriende todos los d[ic]hos bienes raíces a las personas, tiempos y cantidades que le pareciese y por bien tuviere, que a los plazos y pagas que ajustare, percibiendo y cobrando todo lo que produjeren, otorgando sobre las escrituras de arrendamientos con todas las cláusulas, fuerzas y requisitos de

³¹⁵ Las subsiguientes cartas de pago al Marqués de Camarasa son muy similares en contenido, variando tan sólo las fechas entre unas y otras. Por esta razón, se ofrece la referencia de todas ellas, pero tan sólo la transcripción de la primera.

derecho necesarios, sumisiones y demás que le sean pedidas, y pactare que siendo otorgadas por el d[ic]ho Pedro Martínez de Arce sustitutos y cada uno las apruebo y ratifico y quiero tengan la misma fuerza y validación que si por mí lo fueran.

Y sobre la cobranza y lo demás contenido en este poder, siendo necesario parezca en juicio ante cualquiera tribunales, haciendo pedimientos, requerimientos, protestas en las ejecuciones, juramentos, apartamientos, informaciones, apelaciones, súplicas, contradicciones que convengan recusen jueces, escribanos y otros ministros juren las recusaciones y se aparten de ellas, concluyan, oigan, y sentencias, interlocutorios y definitivas consiéntanlas a favor y las en contrario apelen y supliquen y finalmente hagan todos los demás autos y diligencias judiciales y extrajudiciales que se requieran y sean necesarios y los mismos que nosotros pudiéramos hacer, siendo presentes conseguir lo referido, que para todo y lo demás a ello anejo y dependiente, demos este poder el d[ic]ho Pedro de Arce, sustitutos y cada uno *in solidum* con libre, amplia, y general administración y relevación en forma y manera que se pueda pedir y tomar cuentas a todas las personas que hubieron goz[a]do y administrado los d[ic]hos bienes y rentas hasta hoy nombrando por n[uest]ra parte contadores y pidiendo que las d[ic]has personas nombren por la suya haciéndoles el cargo y recibiendo en data todas las partidas legítimas percibidas, habiendo agravios les exprese y no los habiendo consienta su aprobación y resultando alcance le cobre y otorgue la carta de pago necesaria.

Y para cumplimiento de todo lo aquí referido, damos poder a las justicias y jueces de n[uest]ro fuero competentes, a quien nos sometemos y lo recibimos por sentencia pasada autoridad de cosa juzgada, renunciemos n[uest]ro propio fuero y privilegio, jurisdicción y domicilio y todas las demás leyes, fueros y derechos, el favor de cada uno y la que prohíbe la general renunciación de ellas en forma.

Yo el d[ic]ho don José Martínez de Arce renuncio el capítulo *suam de penis aduandus de soblutionibus* **bulas** de San Pedro y San Pablo, decisión den ahora y demás del favor de los eclesiásticos como en ellas y en cada una de ellas se contiene, en cuyo testimonio y por firme nos obligamos con los bienes y rentas de d[ic]has herencias de haber por firme este poder y todo lo que en su virtud se hiciere y lo otorgamos así ante el presente [e]scribano y testigos en la ciudad de Valladolid a diez y ocho días del mes de mayo, año de mil setecientos y cinco, siendo testigos Antolín Álvares de Salcedo, Juan de Tejares y José Carballada, escribanos del número de esta ciudad y los otorgantes que yo el escribano doy fe conozco lo firmaron. Entre reng[lon]es: damos poder. Valga. Pedro Martínez de Arce [rubricado], José Martínez de Arce [rubricado], Tomás Martínez de Arce [rubricado]. Ante mí: José González Ochoa [rubricado]. AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3122, ff. 514-515. (18-05-1705).

- 180.** *Carta de pago. Don Tomás M[a]r[tí]n de Arce, vec[in]o de esta ciudad a favor del ex[celentísi]mo señor Marqués de Camarasa.* AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3122, f. 629. (16-11-1705).

181. *Carta de pago. Don Tomás M[a]r[tíne]z de Arce, vec[in]o de esta ciudad a favor del ex[celentísi]mo señor Marqués de Camarasa. AHPUV, Protocolos notariales, sign. 3122, f. 738. (22-04-1706).*

182. *Arrendamiento. Don Martín Dudondo, y regidor de esta ciu[da]d a don Tomás Martínez de Arce. Mayo 10. Sépase cómo yo, don Tomás Martínez de Arce, vecino de esta ciu[da]d de Vall[adoli]d, otorgo por esta escri[tu]ra que tomo en renta y arrendamiento del señor don Martín Dudondo, vecino y regidor perpetuo de esta d[ic]ha ciu[da]d, como administrador y poder habiente de los b[ien]es y rentas que goza el señor don Fernando de Andía y Vivero, vecino de la v[ill]a de Madrid, una casa que d[ic]ho señor tiene en esta ciudad en la calle ancha de la Madalena que hay enfrente de la de don Antonio Salcedo, vecino asimismo de esta d[ic]ha ciu[da]d, sus linderos notorios, toda ella de alto abajo con todo lo que la toca y pertenece sin reservas, cosa alguna según y como la vivía y ocupó el señor don Jerónimo del Olmo, alcalde del crimen de esta corte por t[iem]po y espacio de seis años, que han de empezar a correr y contarse desde el día de San Juan de junio que viene de este presente año de setecientos y seis y fenecen otro tal día del venidero de setecientos y doce, porque aunque la ha vivido y vive los seis meses antecedentes hasta d[ic]ho día de San Juan, los tiene satisf[ec]hos por precio y cuantía de veinte y dos ducados de vellón pagados en cada uno de d[ic]hos seis años por mitad San Juan y Navidad puestos en esta ciu[da]d en casa y poder del señor don Martín Deudondo y de los demás administradores que por t[iem]po fueren por mi cuenta. Y la primera paga que he de hacer y en ella once ducados será el día de Navi[da]d, fin diste d[ic]ho año. Y la segunda y en ella la misma cantidad el día de San Juan de junio del año sig[uien]te de setecientos y siete. Y no lo cumpliendo, pasado cualquiera plazo, consiento se me pueda ejecutar y ejecute en virtud de esta escri[tu]ra como por llana obligación que la traen aparejada, y quien viva o no la d[ic]ha casa no he de poder pedir baja ni descuento alguno de su renta, si no es que la he de pagar enteramente presente a todo lo referido.*

Yo el dicho don Martín Deudondo y habiendo oído y entendido esta escritura la acepto en todo y por todo. Y obligo los bienes y rentas del d[ic]ho señor Fernando Andía, que la d[ic]ha casa será cierta y segura al d[ic]ho don Tomás Martínez de Arce por los dichos seis años y no quitada p[or] más ni por el tanto que otra persona de pena de le dar otra tal en tan buena parte, sitio y lugar y de tan buena conveniencia, t[iem]po y precio. Y a ello se le ha de poder compeler y apremiar con todo rigor en virtud de esta escri[tu]ra.

Y de testimonio a donde conste lo referido a la paga de todas las costas y daños que en lo referido se le siguieren y causaren para el cumplimiento de todo lo referido, yo el d[ic]ho Tomás obligo que lo que me toca mi persona y bienes muebles y raíces, derechos y acciones habidos y por haber y ambas partes por nos. Y en el dicho nombre damos poder a las Jus[tici]as y jueces y sus causas puedan y deban conocer conforme a derecho a quien me someto y le someto. Yo el d[ic]ho don Tomás Martínez de Arce a las de mi fuero competentes y por nos y en el dicho nombre lo recibimos por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada renunciamos nuestro propio fuero y el suyo jurisdicción y domicilio y todas las demás leyes, fueros y derechos de mi favor y el suyo con la general forma. Y lo otorgamos así ante el presente escribano y testigos en la ciu[da]d de

Vall[adoli]d a diez días del mes de mayo, año de mil setecientos y seis. Siendo testigos Manuel Gómez, Fran[cis]co Pardina y José de Montevega, vecinos de esta dicha ci[u]dad y los otorgantes que yo el es[criba]no doy fe conozco. Lo firmaron: [rubricado]: Martín de Udondo, Tomás Martínez de Arce, dicho día, ante mí José González Ochoa. AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3122, ff. 786-787. (10-05-1706).

183. *Capitulac[i]ones don Ant[oni]o F[e]r[nán]de]z Villa de Rey y don Tomás M[a]r[tí]ne]z de Arce.* Abril, 1º. Lo que para honra y gloria de Dios y para Su Santo servicio se asienta, capitula y concierta entre don Tomás Martínez de Arce, vecino de esta ci[udad], hermano de doña Ant[oni]a Ruiz de Soto y Arce, hija leg[ít]ima de leg[ít]imo matrimonio de Domingo Ruiz de Soto, procurador que fue del número en la r[ea]l chanc[illería] de esta ciu[da]d y doña María López de Arce, sus padres difuntos, vec[in]os que fueron de ella, de la una p[ar]te; y de la otra don Antonio Fernández Villa de Rey, viudo, vecino de esta ciu[da]d y natural de la v[ill]a de Avilés, obispado de Oviedo, hijo leg[ít]imo y de leg[ít]imo matrimonio de Bar[tol]omé F[e]r[nán]de]z Villa de Rey, vec[in]o de la ciudad de Oviedo y de doña Ber[nar]da Álvarez Hernán, difunta, sus padres, y en razón de matrimonio que está tratado y siendo Dios servido se ha de celebrar entre los d[ic]hos don Ant[oni]o y doña Ant[oni]a Ruiz de Soto, se obligan a guardar y cumplir lo sig[ui]en[te].

<Item> Lo primero, que habiendo precedido las tres canónicas moniciones que el Santo Concilio dispone, van tres, si de alguna se dispensaren los d[ic]hos don Ant[oni]o F[e]r[nán]de]z y doña Ant[oni]a Ruiz de Soto, se han de desposar de la f[ec]ha de esta [e]scritura en un mes y en tiempo debido velar como lo manda la Santa Madre Iglesia y a ello quieren ser compelidos y apremiados por todo rigor en virtud de esta [e]scritura.

<Item> El d[ic]ho don Tomás Martínez de Arce se obliga con su persona y b[iene]s muebles y raíces, derechos y acciones habidos y por haber, a que dará a la d[ic]ha doña Antonia, su hermana, y que llevará por bienes dotales suyos propios tres mil y cincuenta reales de vellón en esta forma:

- mil y quinientos reales en dinero que han de servir para las vistas y gastos de la boda, que anticipa [sic.] d[ic]ho don Tomás por cuenta de lo que tocare a d[ic]ha doña Ant[oni]a por sí y como heredera de doña Marcela Ruiz de Soto, su hermana, y de sus padres y abuelos, los cuales ha de abonar y descontar d[ic]ho su ant[icip]o de d[ic]hos derechos hechas las cuentas y particiones.
- quinientos y cincuenta reales en una prebenda en que d[ic]ha doña Ant[oni]a fue elegida por los señores deán y Cabildo de la santa iglesia catedral de esta ciu[da]d, como patronos de las buenas memorias que fundó Fran[cis]co de Soto.
- y los mil reales restantes en otra prebenda que se la [sic.] adjudicó por los señores caballeros cofrades del hospital real de doña María de Esgueva de esta ciudad, patronos de las buenas mem[oria]s que fundó el señor don Diego de Mudarra, como consta de certificación de la elección que entregará originales para su cobranza, a lo cual se pueda compeler y apremiar en virtud de esta [e]scri[tu]ra y certificac[i]ón de estos

desposorios, como por **guarentía pía y estando** obligac[i]on que ha de traer aparejados; y asimismo llevará las cantidades que tocaren de d[ic]ha herencia por sí y la de su hermana, conforme a las referidas cuentas, descontándolos de ellas los mil y quinientos reales restantes que a cuenta le anticipa y ha de pagar d[ic]ho don Tomás.

<Item> Y asimismo se previene y nota que a d[ic]ha doña Ant[oni]a, como parienta del señor Pedro de Arce, la [sic.] toca una prebenda de cien ducados a que está opuesta, y siéndola adjudicada y pagada se ha de considerar por más dote y el d[ic]ho don Antonio Fernández Villa de Rey, atendiendo a las muchas prendas y calidad que concurren en la d[ic]ha doña Antonia, su mujer que ha de ser y hallarse doncella la ofrece y dota por razón de arras *proter nuncias* en cuatrocientos ducados de vellón, los cuales confiesan caben en la décima p[ar]te de sus b[ien]es; y no le teniendo al presente, se los sirva, consigna y señala en los mejores y más bien parados de los que tuviere y adquiriere en adelante y de ellos desde ahora para cuando llegue el caso la [sic.] hacer gracia, cesión y donac[ió]n pura, mera, perfecta irrevocable [sic.] que el d[e]r[ech]o llama entre vivos con la insinuac[i]on y requisitos de d[e]r[ech]o, data de posesión, cláusula de **constrieto** juram[en]to y demás necesario para su mayor validac[i]ón y a su guarda y cumplim[ien]to se obliga con su per[so]na y b[ien]es muebles y raíces habidos y por haber; y asimismo se obliga a que siendo entregadas las cantidades ofrecidas de ellas y de las demás que por cualquiera razón y causa tocaren a d[ic]ha doña Ant[oni]a, otorgará carta de pago a favor de d[ic]ho don Tomás y de dote al de la d[ic]ha doña Ant[oni]a con obligación de los casos que el d[e]r[ech]o permite; y asimismo se obliga a descontar y recibir en c[uen]ta de las d[ic]has cantidades de d[ic]ha herencia, los referidos mil quinientos reales sin excusa alguna.

<Item> Y para el cumplim[ien]to de todo lo aquí referido, los otorgantes cada uno por lo que les toca, dan poder a las a[utoridad]es y jueces que de sus causas puedan y deban conocer conforme a d[e]r[ech]o a q[ui]e[n] se someten y lo reciben por [e]s[critu]ra pasada en autoridad de cosa juzgada, renuncian su propio fuero y privilegio, jurisdic[i]ón y domicilio y todas las demás leyes, fueros y d[e]r[ech]os a su favor y la general en forma; y la d[ic]ha doña Ant[oni]a asimismo renuncia las del Velezano [¿?] y parecida y demás del favor de las mujeres de **cuyas fuerzas**, confiesa haber sido avisada por mí el [e]s[criba]no, y como cierta de sus efectos; y que de cierto no la valgan, las renunció para no se aprovechar de ellas; y por ser menor de v[ei]nte y cinco, p[er]o aunque mayor de diez y seis, jura en toda forma no ir ni venir contra esta [e]s[critu]ra por lo que la toca, alegando menor edad, fuerza inducim[ien]to ni otra causa alguna que impida su cumplimiento, por convertirse en su utilidad y contra esta [e]s[critu]ra no tiene hecha protesta y si pareciere la revoca ni del juram[en]to pedirá absoluc[i]ón y aunque se la conceda, de ella no usará; y tantos juram[en]tos hace y uno más.

Y lo otorgaron así ante mí el presente [e]s[criba]no en la c[iu]dad de Vall[adoli]d a primero día del mes de abril del año de mil setec[ient]os y siete a[ñ]os, siendo testigos el señor don Agustín de Casabal, canónigo en d[ic]ha iglesia, don José Peralta y Juan F[e]r[nánde]z de Segovia, vec[in]os y residentes en esta d[ic]ha ciu[da]d y los otorg[an]tes que doy fe conozco y lo firmaron los

que supieron y por la que no, a su ruego un testigo. Y se previene que los alim[en]tos y demás gastos hechos hasta hoy por d[ic]ho don Tomás con d[ic]ha doña An[toni]a, no han de entrar ni descontársela en c[uen]ta de d[ic]has her[enci]as, porque siempre lo ha hecho y hace graciousam[en]te y sin que en ningún t[iem]po pida ni demande cosa alguna. *Ut supra* testigos los d[ic]hos. Tomás Martínez de Arce [rubricado]. Antonio F[e]r[nánde]z Villa de Rey [rubricado]. Ag[ustí]n de Casabal [rubricado]. Ante mí: José González Ochoa. AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3123, ff. 196-197. (01-04-1707).

184. *Carta de pago de dote. Don Ant[oni]o F[e]r[nánde]z Villa de Rey a favor de don Tomás M[a]r[tíne]z de Arce y la mujer del referido don Ant[oni]o.* Oct[ub]re 9. En la ciu[da]d de Valladolid a nueve días del mes de octubre de mil set[ecien]tos y siete años, ante mí el [e]s[criba]no el [e]s[criba]no [sic. dos veces] y testigos, pareció don Antonio Fernández Villaderey, vecino de esta ciu[da]d. Y dijo que por cuanto al t[iem]po que se casó con doña Antonia Ruiz de Soto y Arce, hija legítima de Domingo Ruiz de Soto, pro[curado]r que fue del número en la Real Chancillería de esta d[ic]ha ciu[da]d y doña María López de Arce, sus padres, vecinos que fueron de ella, se le otorgó escritura de capitulac[ión] matrimonial ante mí el escrib[an]o en primero de abril próximo pasado diste año entre el otorgante y don Tomás Martínez de Arce, su hermano, asimismo vecino de esta d[ic]ha ciudad, por la cual el referido don Tomás se obligó a que daría a la d[ic]ha doña Antonia y llevaría por bienes dotales tres mil y cincuenta reales de vellón en esta forma:

- los mil y quinientos de d[ic]hos, en dinero que habían de servir para las vistas y costas de la boda y anticipaba por cuenta de lo que tocasse a la susod[ic]ha por sí y como her[man]a de doña Marcela Ruiz de Soto, su hermana y de sus padres y abuelos, los cuales había de abonar y descontar el otorg[an]te y recibir en cuenta de d[ic]has herencias hechas las cuentas y particiones.
- quinientos y cin[cuen]ta reales de una prebenda en que d[ic]ha doña Antonia había sido elegida por los señores deán y Cabildo de la santa iglesia catedral de esta d[ic]ha ciudad, como patronos de las memorias que fundó Fran[cis]co de Soto.
- y los mil reales restantes en otra de los caballeros cofrades del hospital r[ea]l de Santa María de Esgueva de ella, patronos de las que fundó Diego de Mudarra, cuyas certificac[i]ones de elec[ión] entrega fe originales para su cobranza. Y el otorgante se obligó a recibir en cuenta de d[ic]has herencias los referidos mil y quinientos reales entregándosele como se le ofrecían.

Y en atenc[ión] a las calidades de d[ic]ha doña Antonia la ofreció y dotó por razón de arras *poter nuncias* en cuatrocientos ducados de vellón como lo referido, y otras cosas más largamente constan de d[ic]ha escri[tu]ra que aquí se inserta, su tenor el siguiente:

Aquí entra

la d[ic]ha escri[tu]ra de capitulac[ión] aquí inserta concuerda con su original de que yo el es[criba]no doy fe, en virtud de la cual y promesa de dote en ella hecha, tuvo efecto el matrimonio con la d[ic]ha doña Antonia Ruiz de Soto y Arce, su muj[er]; y también le tuvo el entrego de d[ic]hos mil y quinientos reales y cobranza de la prebenda de d[ic]ho Fran[cis]co de Soto de quinientos y

cincuenta; y quinientos y dos por cuenta de los mil de la referida de Diego de Mudarra, que por ahora parece no tiene cabim[ien]to; el resto y así de los dos mil quinientos y cincuenta y dos reales que importan las partidas referidas como adquirimientos y veinte y cuatro que importan los bienes que tacaron a d[ic]ha doña Antonia por muerte de la d[ic]ha doña Marcela, su hermana, y doscientos y quince reales que además de los mil y quinientos ofrecidos para vistas y gastos de boda, se dieron al otorgante; y mil trescientos y ocho reales y tres cuartillos que doña Luisa Ruiz de Soto, muj[e]r leg[í]tima del d[ic]ho don Tomás, y hermana de la d[ic]ha doña Antonia y otras personas la dieron a la susod[ic]ha el valor de diferentes alhajas y vestidos graciosamente y por aum[en]to de dote, que todas importan cuatro mil quinientos y noventa y nueve reales y tres cuartillos, se ha pedido al otorgante otorgue carta de pago de ellos a favor de d[ic]ho don Tomás y de dote a la d[ic]ha doña Antonia, con más los cuatrocientos ducados en que la dotó, quedando para el otorgante y también por dote de d[ic]ha su muj[e]r los cuatroc[ien]tos y noventa y ocho reales que restan de la d[ic]ha prebenda de mil del d[ic]ho Diego de Mudarra, llegando el caso de cobranza y viendo ser justo avenido en ello por tanto.

Otorga que confiesa haber recibido del d[ic]ho don Tomás Martínez de Arce y demás pers[on]as que se expresaron, y por bienes dotales de la d[ic]ha doña Antonia Ruiz de Soto, su mujer, los d[ic]hos cuatro mil quinientos y noventa y nueve reales y tres cuartillos de vellón en las partidas y alhajas siguientes:

- primeramente, mil y cinc[uen]ta y dos reales en dinero, los quinientos y cinc[uen]ta de la prebenda del d[ic]ho Fran[cis]co de Soto y los quinientos y dos restantes por cuenta de los mil de la d[ic]ha de Diego Mudarra.
- más mil setec[ien]tos y quince reales vellón, los mil y quinientos ofrecidos en d[ic]ha escritura de captiulac[i]ón, y los duc[ient]os y quince por aumento, los cuales recibió el otorgante, los cuatrocientos y doce de ellos asimismo en dinero de contado para los gastos de boda y los mil tres[cient]os y tres restantes en alhajas y vistas de boda para d[ic]ha su mujer en la forma siguiente:
 - un manto nuevo y ciento sesenta y un reales (161).
 - una basquina de pelocamello nueva y ciento y veintiséis reales (126).
 - una casaca de nobleza guarnecida con una franja de plata, cuatrocientos y sesenta y cinco reales (465).
 - un guardapiés y almilla de raso nuevo, trescientos y ochenta y cinco reales (385).
 - un delantal de tafetán nuevo, veinte y cuatro reales (24).
 - un zagal nuevo con encajes de seda guarnecido, cincuenta y dos reales (52).
 - de hechura y ballena para el jubón de raso, veinte reales (20).
 - una camisa y enaguas de morlés guarnecidas, setenta reales (70).
- bienes de la herencia de doña Marcela:

- un jubón de raso guarnecido con encajes blancos tasado en sesenta reales (60).
 - una casaca de paño azul guarnecida con trencilla de seda tasada en ochenta y ocho reales (80).
 - un guardapiés de sempiterna tasado en treinta reales (30).
 - un manto de seda andado, treinta reales (30).
 - una basquina de pelocamello andada, cuarenta reales (40).
 - un manto blanco de vuelta, doce reales (12).
 - una basquina de holandilla, tasada en veinte y dos reales (22).
 - dos pares de medias de seda encarnadas y azules tasadas en doce reales (12).
 - tres pares de calcetas, tasadas en diez reales (10).
 - cuatro camisas de lienzo andadas, tasadas en cuarenta reales (40).
 - unas enaguas de beatilla con deshilados y encajes, en veinte reales (20).
 - mas otras de lienzo, cinco reales (5).
 - otras de bocado, en diez reales (10).
 - dos pares de enaguas de beatilla, diez reales (10).
 - tres pañuelos de cambrayón con encajes, treinta reales (30).
 - otro de lo mismo, nuevo veinte reales (20).
 - otros dos pañuelos de bocado con encajes, diez y seis reales (16).
 - un encaje de manto viejo, quince reales (15).
 - una falla con encajes, seis reales (6).
 - seis jubones de anascote y una almilla de cotonía, cuarenta y ocho reales (48).
- Vestidos y alhajas que dio doña Luisa gracios[ament]e:
- unos perendengues de oro con cinco granos de aljofar, cuarenta y cinco reales (45).
 - una basquina de lamparilla, treinta y tres reales (33).
 - un guardapiés de lo mismo, estando nuevo, cuarenta y cinco reales (45).
 - una casaca de paño negro con encajes y trencilla, ochenta y ocho reales (88).
 - un jubón de sarga y otro de tafetán, cincuenta y cinco reales (55).
 - un abanico de Roma, nuevo tasado en sesenta reales (60).
 - unas medias de seda azules, guantes y otras alhajillas de mujer, cien reales (100).
 - una mantilla de bayeta nueva, veinte y cuatro reales (24).
 - un par de calcetas, siete reales (7).
 - dos sábanas de lienzo casero nuevas, cien reales (100).
 - cuatro almohadas de lo mismo, seis reales cada una (24).
 - tres camisas de lienzo casero y las mangas de crea, a veinte reales cada una (60).
 - una sortija con cinco esmeraldas, setenta y cinco reales (75).

- media docena de servilletas de gusanillo nuevas a cinco reales cada una (30).
- Alhajas que dio don José M[a]r[tíne]z de Arce
 - seis cucharas de plata nuevas, ciento y cinco reales (105).
 - cuatro servilletas de gusanillo nuevas a cuatro reales cada una (16).
 - dos sábanas de lienzo casero poco andadas, treinta reales cada una (60).
 - dos almohadas de lo mismo, ocho reales (8).
- Alhajas que dio Marq[ues]a de Olivares:
 - una sortija de oro con seis diamantes y en medio una turquesa, tasada en ciento y cinco reales (105).
 - un par de candadillos esmaltados con seis perlas netas y dos granos gruesos por remates, tasados en ciento y noventa y ocho reales y tres cuartillos (198).
- María Bañuelos:
 - una sortija con dos esmeraldas y un rubí tasada en setenta reales (70).

Que todas las partidas de dinero y alhajas aquí expresadas y añadidas por aumento de dote por su tasación que en caso necesario aprueba y ratifica el otorgante, importan los dichos cuatro mil quinientos y noventa y nueve reales y tres cuartillos, que confiesa haber recibido realmente y con efecto y porque su entrega ha sido cierta y verdadera por no parecer de pres[en]te renuncia las leyes de ella prueba del recibo y demás que sobre este caso hablan, como en ellas se contienen y como contento, satisfecho y entregada de d[ic]ha cantidad en la forma referida otorga de ella en favor de d[ic]ho don Tomás M[a]r[tíne]z de Arce carta de pago en forma y de dote a favor de la d[ic]ha doña Antonia su muj[e]r, a la cual en conformidad de d[ic]ha escri[tu]ra de captiulac[i]on ofrece en dotación de arras *proter nuncios* los cuatrocientos ducados de vellón en ella expresados que confiesa caben en la déc[i]ma parte de sus bienes, y no los teniendo al presente, se los manda, señala y consigna en los que adelante tuviere y adquiriese, que unas y otras partidas importan ocho mil novecientos y noventa y nueve reales y tres cuartillos, los cuales el otorgante se obliga a tener de manifiesto y no los disipar ni vender, obligar ni enajenar en manera alguna; y a que cada y cuando que el d[ic]ho matrimonio fuese disuelto y separado por cualquiera de los caso que el d[e]r[ech]o permite, volverá <a> pagar y restituirá a la d[ic]ha doña Antonia Ruiz de Soto y Arce, su muj[e]r, y o a quien por ella fuere, parte leg[íti]ma, los d[ic]hos ocho mil novec[ien]tos y noventa y nueve reales y tres cuartillos, y por ellos y las costas de su cobranza, consiente ser ejecutado luego que lo tal suceda. Y en el ínterin de hacer retenc[i]ón de d[ic]ha dote y arras de los bienes más prontos y mejores del otorgante.

Pres[en]te a todo lo referido la d[ic]ha doña Antonia, mujer del otorgante , y habiendo precedido entre los dos la lic[enci]a que de marido a mujer que de d[e]r[ech]o dispone, que fue pedida, concedida y aceptada, de que yo el escri[ba]no doy fe, y juntos y de mancomún y con renuncia[ci]ón de las leyes diste caso en forma se obligan a abonar y recibir así los dichos mil y quinientos reales ofrecidos y entregados convertidos en vistas y gastos de boda como los doscientos y quince de aumento [añadido en el renglón superior] quinientos y veinte y cuatro reales que importan los bienes de la herencia de doña Marcela Ruiz de Soto, su herm[an]a, en cuenta de lo que por razón de las leg[ít]imas paterna y materna de sus padres y abuelos y herencia de su hermana le pudiere tocar, en las cuales y según las c[uen]ta y partic[i]on que de ellas se hicieron desde luego a cuenta y por los que así importare y perteneciere a la susod[ic]ha, confiesan tener recibidos los dos mil duc[ien]tos treinta y nueve reales que importan las siguientes partidas y los admitirán y recibirán de d[ic]has leg[ít]imas herencias con obligac[i]ón que hacen de que si importare más cantidad lo han de de poder cobrar y si lo contrario intentaran quieren no ser oídos ni admitidos en juic[i]o, ni fuera de él; y a la firmeza, guarda y cumplim[ien]to de todo lo aquí referido obligan sus personas y bienes muebles y raíces, d[e]r[ech]os, acciones, habidos y por haber; y dan poder a los ju[ici]os y jueces que de sus causas puedan y deban conocer conforme d[e]r[ech]o a quien someten y lo reciben por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada renuncian su propio fuero y privilegio, jur[isdicci]ón y domicilio y todas las demás leyes, fueros y d[e]r[ech]os de su facción y la general en forma.

Y asimismo la d[ic]ha doña Antonia renuncia las de los emperadores *veleyano senatus consultus toro* [¿?] y partida y demás, que son y hablan a favor de las mujeres para no se aprovechar de ellas en tiempo alguna.

Y por ser casada y menor de veinte y cinco años, aunque mayor de diez y seis, jura por Dios Nuestro Señor y una señal de cruz, en forma que para otorgarla no ha sido inducida ni atemorizada por el d[ic]ho su marido ni ninguna otra pers[on]a en su nombre; y confiesa la otorga de su libre voluntad y que se convierte en su utilidad y la habrá por firme ahora y en todo tiempo y contra ella no irá alegando menor edad ni otra causa ni razón que sea, ni tiene hecha protesta. Y si pareciese la revoca y del juram[en]to declara no tiene pedida ni pedirá absoluc[i]ón ni relajac[i]on, que Su Santidad ni otro juez ni prelado que facultad tenga para se la conceder y aunque se la conceda, de ella no usará, y tantos juram[en]tos hace como relajac[i]ones y uno más.

Y lo otorgaron así ante mí el es[criba]no, siendo testigos Man[ue]l Gómez Simón de Montenergo y Carlos de Montenegro, vec[in]os de esta d[ic]ha ciu[da]d y los otorgantes, que yo el es[criba]no doy fe conozco. Lo firmó el que supo y por la que dijo no saber, a su ruego firmó un testigo. E[n]m[ien]do: dos; tres; nueve; las tres; entre renglones tres; doscientos y quince de aumento; y valga. Antonio F[e]r[nánde]z Villa de Rey [rubricado]. Carlos de Montenegro [rubricado]. Ante mí: José González Ochoa [rubricado].

185. *Poder p[ar]a testar.* Doña Ant[oni]a Ruiz de Soto y Arce. Sep[tiemb]re 30. Sépase cómo yo, doña Antonia Ruiz de Soto y Arce, mujer leg[íti]ma de don Antonio F[e]r[nánde]z Villa de Rey, vecino que es por hoy diste ciudad, estando enferma en cama de la enfermedad que Dios Nuestro Señor ha sido servido darme, y en mi sano juicio y entendim[ien]to nat[ura]l, creyendo como firmemente creo en el misterio de la Santa Trinidad y en todo lo demás que tiene, cree y confiesa nuestra Santa Madre Iglesia católica, apostólica romana, digo que por cuanto la grav[eda]d de mi enfermedad, no me da lugar a disponer mi testam[en]to y última voluntad con toda expresión de mandas y leg[a]dos, y mediante tenerlas comunicadas con el d[ic]ho don Antonio F[e]r[nánde]z Villa de Rey, mi marido, y con don Tomás Martínez de Arce, mi hermano, asimismo vecino de esta ciu[da]d, estoy resuelta a darles poder como por la presente se le doy a los susod[ic]hos, y cualquiera de ellos *in solidum*, para que siendo muerta y dentro del término que el d[e]r[ech]o dispone, puedan hacer y hagan mi testam[en]to y última voluntad con todas las mandas y legados que les dé por comunicados, y declaren cómo yo desde luego declaro en mi voluntad, mi cuerpo sea sepultado en la santa iglesia catedral de esta d[ic]ha ciudad, donde soy parroquiana, en la sepultura que eligieren mis testamentarios y se nombren, que yo desde luego les nombro por tales y albacea a los d[ic]hos mi marido y hermano para cada uno *in solidum* y les doy y se den todo mi poder cumplido tan bastante y como de d[e]r[ech]o se requiere para que entren en mis bienes y los vendan y rematen en pública almoneda o fuera de ella y den valor, cumplan y paguen lo contenido en este poder y el testamento que en su virtud se hiciere y les dure todo el tiempo necesario, aunque pase el año prevenido por d[e]r[ech]o, yo se les prorrogo.

Y cumplido y pag[a]do en el remanente que quedare de todos mis bienes muebles y raíces, d[e]r[ech]os y acciones habidos y por haber, instituyo y nombro por mi heredera única en todos ellos a Josefa Antonia F[e]r[nánde]z Villa de Rey, mi hija legítima y del d[ic]ho don Antonio, mi marido, para que los haya, goce y herede con la bendición de Dios y la mía.

Por el pres[en]te revoco, anulo y doy por ninguno y de ningún valor otro cualquiera testamento, codicilio, o codicillos que antes diste haya hecho y otorgado por escrito y o de palabra u en otra cualquier manera que quiero no valgan ni hagan ver en juicio ni fuera de él, salvo este poder y el testamento que en su virtud se hiciere, que quiero valgan, que para todo lo demás a ello anejo y dependiente, doy este poder a los d[ic]hos mi marido y hermano y a cada uno *in solidum*, con libre, amplia y general administración y relevac[i]on en forma y valga uno y otro por mi última disposic[i]on y voluntad en la vía y forma que de d[e]r[ech]o mejor lugar, día.

Y lo otorgo así ante el pres[en]te [e]s[criba]no en la ciudad de Valladolid a treinta días del mes de septiembre, año de mil setecientos y once, siendo testigos don José Peralta, don Damián Piñero y Clemente Cortés, vec[ino]s de esta ciudad, y la otorg[an]te que yo el [e]s[criba]no doy fe conozco no lo firmó por no saber, a su ruego lo firmaron dos de d[ic]hos testigos. Testigo: don José

de Peralta [rubricado]. Testigo: Damián Piñero [rubricado]. AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3124, ff. 626-627. (30-09-1711).

22. *Poder.* Don Tomás M[a]r[tíne]z de Arce a Don José y don Ant[oni]o F[e]r[nán]de]z V[ill]a de Rey y cada uno in solidum. Abril 29. Sépase cómo yo, don Tomás Martínez de Arce, vecino de esta ciudad, marido y conjunta persona de doña Luisa Ruiz de Soto y curador de las personas y bienes de los hijos menores y poder habiente de los mayores que quedaron por muerte de Domingo Ruiz de Soto, procurador que fue del número de esta Real Chanc[illería], y como tal otorgo que doy todo mi poder cumplido, el que de derecho se requiere y es necesario a don José Martínez de Arce, mi hermano prebendado en la Santa Iglesia Catedral de esta d[ic]ha ciudad, y a don Antonio Fernández Villa de Rey, asimismo mi hermano, asimismo vecino de ella, y a cada uno *in solidum*, con cláusula de sustitución especial, para que en mi nombre parezcan ante el señor alcalde del crimen de esta corte y en el oficio de Antonio Sandoval, esc[ri]ba[n]o de provincia de ella, donde está pendiente el inventario, tasaciones y demás autos hechos de los bienes que quedaron por muerte del d[ic]ho Domingo Ruiz de Soto, y pidan se me aprueben las cuentas que tengo presentadas y se me adjudique la casa para el pago del alcance y demás de mi derecho como tengo pedido. Y en caso de no estimarse así y declarase debo continuar en la administración de dicha casa, lo hagan en mi nombre y la arrienden y perciban y cobren sus alquileres, y otorguen las escrituras necesarias y den los recibos y cartas de pago convenientes, que todo ello desde ahora para cuando llegue el caso. Lo apruebo y ratifico en forma y quiero y consiento causen el mismo perjuicio que por mí se hicieran hallándome presente, en cuya razón hagan pedimentos, requerimientos, protestas, juramentos, apartamientos, informaciones, apelaciones, súplicas, contradicciones, y todos los demás autos, licencias judiciales y extrajudiciales que se requieran, sean necesarias, los mismos que yo pudiera hacer hasta conseguir lo referido, que para todo lo demás a ello anejo y dependiente doy este poder a dichos mis hermanos, sustitutos y cada uno *in solidum*, con libre, amplia y general adm[inistración], relevación, en forma y obligo mi persona de haberle por firme, y en su virtud se hiciere. Y lo otorgo así, con poderío a las justicias y jueces de mis causas, puedan y deban conocer conforme a derecho aquí en me someto en especial a las que en virtud de éste fuere sometido y renunciación de todas leyes a mi favor y la general en forma ante el presente escrib[an]o en la ciudad de Valladolid a veinte y nueve días del mes de abril, año de mil setecientos y diez y seis, siendo testigos Juan de Tefares, escribano de su majestad y del número de esta ciu[da]d, Marcos Montero, alguacil ordinario interino y portero de él y Juan de Aldave, oficial de mí el escribano, vecinos y residentes en esta d[ic]ha ciudad y el otorgante a quien yo el escribano doy fe conozco, lo firmo. Tomás Martínez de Arce [rubricado]. Ante mí: José González Ochoa [rubricado]. AHPUV, *Protocolos notariales*, sign. 3126, f. 142r-v. (29-04-1716).

Apéndice musical

Introducción

Teniendo en cuenta lo abundante del repertorio conservado, resulta llamativo el escaso número de obras de José Martínez de Arce que han sido publicadas y grabadas. Este hecho, es comprensible, en parte, si se tiene en cuenta la ausencia hasta hace poco de un catálogo completo, así como el difícil acceso a los fondos del archivo de música de la catedral de Valladolid.

Cuando fue escrita la voz correspondiente en el *DMEH*, solamente se habían publicado dos composiciones. La primera ni siquiera era suya, y fue realizada en 1973 por Miguel Querol. Se trataba de una reelaboración del tono *Abril floreciente* de Sebastián Durón³¹⁶. La segunda llegó dieciocho años después de la mano de Carmelo Caballero, quien sacó a la luz una *Lamentación primera del Miércoles Santo*, de 1710. Pocos años después, el número de obras transcritas se vio incrementado considerablemente, llegando incluso a ser interpretadas y grabadas algunas de ellas. Así, en 1994 se grabó bajo la dirección de Gerardo Arriaga, dentro del programa de actividades realizado en el marco de la celebración del «V Centenario de la firma del Tratado de Tordesillas», *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*³¹⁷. El repertorio seleccionado, transcrito y estudiado por Carmelo Caballero abarcaba una serie de *Tonos humanos* del Barroco peninsular, entre los que se encontraba una obra de Martínez de Arce: «Para qué son las iras» (ca. 1700). En 1997, esta recopilación fue publicada en Valladolid, con el patrocinio de *Las Edades del Hombre*, bajo el mismo título³¹⁸. Dos años después esta fundación financió la grabación de otro disco titulado *Tíreme flechas amor. Música barroca de la Catedral de Valladolid*³¹⁹, dirigido nuevamente por Gerardo Arriaga, con obras seleccionadas y transcritas por Carmelo Caballero. En esta ocasión, encontramos un mayor número de obras de José Martínez de Arce. *Tíreme flechas amor, Canción a dúo* [atribuida a Arce], *Alegre Gileta, festivo Pascual, Pensamiento, anima el desmayo, Ay, que cayó y*

³¹⁶ QUEROL GAVALDÁ, M.: *Música barroca española. Vol. V. Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos. (1640-1760)*, Barcelona, MME XXXV (1975); CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: «Lamentación primera del miércoles. J. Martínez de Arce. 1710», en *La música en la Iglesia de Castilla y León. Vol. I. Polifonía y órgano*, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1991, pp. 315-318 y 365-441.

³¹⁷ *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, dir.: Gerardo Arriaga, V Centenario del Tratado de Tordesillas S.A, 1994.

³¹⁸ CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*.

³¹⁹ *Tíreme flechas amor. Música barroca de la Catedral de Valladolid*, dir. Gerardo Arriaga, Ópera Tres-Las Edades del Hombre, CD 1030-ope.

Riyéndose está la noche. En el 2001, Marta Almajano, soprano que participaba en los dos discos anteriores, grabó *¡Ay, dulce pena!*³²⁰, donde volvía a sonar el tono humano «Para qué son las iras». Por último, la publicación más reciente data del año 2004: *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*³²¹ y contiene el estudio y edición de las siguientes obras de este maestro de capilla³²²: *La mariposa que busca, amorosa*, *¡Ay que cayó!*, *Alegre Gileta, festivo Pascual*, *¡Ay, dulce jilguerillo!*, *Pensamiento anima el desmayo*, *Ascendat vox in caelum* [anónimo atribuido a Martínez de Arce], *¡Tíreme flechas amor!*, *Riyéndose está la noche*, *Dos canciones instrumentales*.

Las diez transcripciones que se ofrecen a continuación tienen como finalidad ilustrar las hipótesis sostenidas en el cuerpo de la tesis y también hacer llegar la música de Martínez de Arce a musicólogos e intérpretes. Las primeras cuatro obras datan de 1694 y son una selección del repertorio estudiado en el capítulo 4. Las otras seis pertenecen todas a la última década, en la que los cambios se hicieron más evidentes, estudiada en los capítulos 5 y 6.

En primer lugar se presentan los incipits y textos literarios de cada obra y a continuación todas las transcripciones, ordenadas cronológicamente. A continuación del título se ofrece entre paréntesis el número que tiene en el presente catálogo, donde se podrán consultar con mayor detalle las características físicas de las fuentes empleadas.

Las denominaciones de cada sección son las mismas que aparecen en la fuente, normalizando no obstante la ortografía. Cuando una misma sección aparece escrita de diferentes maneras en la partitura y en las partichelas, en la transcripción constan ambas. Primero, la que aparece en la partitura y después, separada por una barra inclinada y en negrita, la de las partichelas. En caso de que no haya ninguna denominación en la fuente, aparecerá entre corchetes el nombre de la forma sugerido por las características musicales y textuales de la sección.

³²⁰ *¡Ay, dulce pena!*, Marta Almajano, Harmonia Mundi, 2001.

³²¹ De CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.

³²² Las que fueron grabadas en el disco con el mismo título aparecen subrayadas.

1. Los incipits musicales

En las ediciones de música barroca, los incipits musicales cumplen una doble finalidad. Por un lado, sirven para que el eventual lector o intérprete pueda ver las decisiones tomadas por el editor, en cuanto a tesituras y compases. Por otro lado, debería servir para comparar obras musicales no sólo de distintos autores, sino también dentro del *corpus* conservado de un autor. Este es el caso de Martínez de Arce, de quien se conservan manos de borrador incompletas, sin texto alguno, cuya música podría coincidir con alguna versión acabada dentro de su misma obra. Si la base de datos hubiera contado con un buscador de incipits parecido al buscador de palabras, en el que se pudieran insertar las primeras notas de la melodía inicial con sus respectivas duraciones, tal vez habría sido posible juntar las dos fuentes. Hay ya en funcionamiento bases de datos musicales de este tipo, sin embargo el *software* necesario no era compatible con la base de datos creada³²³. Es éste un trabajo pendiente, cuya realización sería de suma utilidad para los investigadores. Sin embargo, la copia fidedigna del incipit que hasta hace poco se ofrecía en las ediciones de este repertorio no sirve más que para búsquedas y comparaciones muy puntuales. Por esta razón, se ofrecen tan sólo fotografías, que en muchos casos evitan errores y permiten al lector tener una idea más clara de la fuente original.

En vez de estar insertos en la propia transcripción, aparece cada uno precediendo a su texto correspondiente. Se han fotografiado los primeros compases de la composición, incluso en el caso de que se trate de una introducción instrumental.

2. Los textos literarios

Igual que la música ha sido transcrita a notación actual, los textos han sido normalizados. Muchas veces se ha contado tan sólo con las fuentes musicales como fuentes literarias, con la problemática que ello conlleva, dado el escaso valor filológico de los textos tal y como aparecen en las partituras y las partichelas vocales. En estos casos se ha intentado reconstruir los textos, buscando el mayor equilibrio posible entre las numerosas discrepancias en la fijación que puede haber entre las diferentes voces.

³²³ Es un proyecto de un musicólogo e informático polaco llamado Jacek Salamon: <http://www.archiwistykamuzyczna.pl/?article=main&lang=en> (consultada el 14-05-2015).

Teniendo en cuenta que ya desde mediados del XVII la pronunciación del castellano es esencialmente idéntica a la actual, se han mantenido tan sólo las grafías arcaizantes con valor fonético, como es el caso del término “proprio”; de los enlaces verbales de infinitivo y pronombre “tenellos”, “tomallos”, etc., y de determinadas contracciones como “della”. Salvo estos casos, la ortografía, la puntuación, las mayúsculas, las tildes e incluso la disposición de los versos en estrofas ha sido normalizada. Para ello, ha sido muy útil la musicalidad intrínseca de los propios textos y su correspondencia, en numerosas ocasiones, con las estructuras musicales de la composición, que pueden aclarar la estructura poética con silencios, cadencias, cambio de textura, etc.

En el caso de otros idiomas introducidos por personajes extranjeros, como un francés o un italiano, ha sido necesario replantearse el tema de la normalización, ya que hay palabras que no están exactamente en esos idiomas, sino que son un híbrido producto de la mezcla del español con ellos. La pregunta más importante es si la corrupción de vocablos importados puede suscitar algún tipo de interés histórico o filológico, o si por el contrario se trata tan sólo de un hecho anecdótico sin la mayor trascendencia. En el primer caso, se optaría por una transcripción diplomática, que pondría en tela de juicio las decisiones tomadas respecto a los textos en castellano. En el segundo caso, la solución a adoptar sería la misma que con los textos en castellano: normalización completa, salvo cuando las grafías originales tienen un valor fonético susceptible de alterar la métrica. Por ejemplo, la palabra “minuete” tiene una sílaba más que si se pronuncia correctamente “minuet”. Aunque con algunas reservas, es esta última opción la que se ha elegido.

Por último, cabe señalar que las restituciones del texto aparecerán siempre entre corchetes. Sin embargo, las abreviaturas repetidas de palabras como “q[ue]” se desarrollan sin dejar constancia explícita. Las sílabas, vocablos y frases ilegibles o dudosos se indican con un signo de interrogación entre corchetes: [¿].

Algunos de los textos editados se conservan en formato de pliego de villancico en la Biblioteca Nacional, porque fueron interpretados previamente en otros centros, sobre todo de la capital. La referencia a estas fuentes se da en una nota al pie de página, siguiendo las mismas pautas de cita del cuerpo de la tesis, es decir: abreviatura del catálogo, volumen, página y número de registro. Sin embargo, la fuente que se ha tenido en cuenta para la edición de los textos han sido las partituras y partichelas, sirviendo los textos de estos pliegos tan sólo para aclarar dudas.

3. La edición musical

A. Claves y transporte

El uso de las claves está normalizado. Por lo tanto sólo se utilizan Sol en segunda -con octava baja para los tenores- y Fa en cuarta, aunque determinadas piezas exijan la utilización puntual de varias líneas adicionales en algunas de las voces. En las escasas ocasiones en que el número de líneas adicionales es excesivo o reiterado, se ha utilizado la clave de do en cuarta.

Aunque no tan abundantes como en las composiciones del siglo anterior, siete de las obras presentadas siguen usando claves altas. Todas estas obras en *chiavette*, se han transportado a la cuarta inferior. Tanto la información que nos proporcionan la mayor parte de los teóricos contemporáneos como el análisis de las fuentes musicales propiamente dichas, llevan a considerar ese transporte en concreto como el más conveniente. De hecho, muchas de estas obras presentan lo que podría ser denominado un uso *mixto* de claves, estando los instrumentos escritos ya en claves bajas y las voces en *chiavette*. En este caso, las partes en claves bajas están en una tonalidad una cuarta baja con respecto a las voces, lo cual hace que sea innecesario su transporte y obligatorio el de las voces³²⁴.

Por lo que respecta a la disposición de las voces, se ha mantenido tal y como se presentan en los manuscritos originales. En algunas ocasiones, las partichelas cuentan con una voz más que la partitura, porque lo que en ésta es sólo “Acompañamiento” en aquéllas es “violón” y “arpa”. Se han copiado las dos. Los nombres de las voces aparecen en negrita, para indicar que sólo vienen explicitados en las partichelas.

B. Compases y figuras

En los compases de proporción menor, se han reducido los valores de las figuras a la mitad. Cuando aparece el *tempus imperfectum integer* la reducción se ha operado a nivel del compás elegido, porque la elección del compás binario —compás partido— permite mantener una idea más cercana de la práctica de la época en cuanto a marcar el compás en dos tiempos, sin oscurecer excesivamente la relación de valor entre ambos tipos de compás.

³²⁴ Por ejemplo, *Oh, viril prodigioso* (E-Vc Ms. 7, ff. 191-192) tiene la voz y el acompañamiento sin alteraciones en la armadura (Do M), mientras que los violines tienen un sostenido (Sol M).

Por otro lado, esta edición mantiene uniformemente el compás de tres por cuatro a lo largo de todas las secciones de *proporcioncilla*, menos abundantes ya que en el siglo XVII, pero todavía muy presentes. Las hemiolias producidas por el ennegrecimiento de las semibreves en variadas combinaciones rítmicas podrían inducir a frecuentes cambios de compás a tres por dos, pero no está claro que el resultado mejore la comprensión del texto musical. Además, las hemiolias son fácilmente reconocibles por los intérpretes y estudiosos de este tipo de repertorio. Por esta razón, no se han señalado los ennegrecimientos con los preceptivos corchetes.

C. Otros signos

1. **Cifrado.** Se ha consignado tal y como aparece en el original, exceptuando la normalización de las alteraciones utilizadas con significado de becuadro.
2. **Tempo e intensidad.** Las expresiones referidas a estos dos aspectos que aparecen en las fuentes se mantienen tal y como figuran en los originales, sin variar la terminología ni su disposición en la partitura.
3. **Alteraciones accidentales.** Su uso ha sido normalizado, lo cual quiere decir que la duración de su efecto viene determinada por la barra de compás, tanto si se inscriben en el pentagrama como si figuran encima o debajo del mismo. Por lo tanto se eliminan, sin dejar constancia en el aparato crítico, las alteraciones reiteradas de una misma nota dentro del compás. Igual que en los cifrados, se normaliza el uso de sostenidos y bemoles cuando son utilizados con función de becuadro.

Tan sólo están insertas en la pauta musical, aquellas alteraciones que aparecen en las fuentes, ya sea dentro del pentagrama o en torno a las notas afectadas. Por el contrario, las accidentales que se sobreentienden, pero que no aparecen escritas, han sido colocadas por encima del pentagrama, distinguiendo con corchetes las discutibles de las evidentes y, que no tienen ningún signo añadido. En el caso de los instrumentos polifónicos que realizan el acompañamiento, las accidentales se han fijado en el margen inferior de sus respectivos pentagramas, para evitar las posibles confusiones con los cifrados que están en el superior. Por último, hay algunos casos en los que el contexto melódico-armónico podría presentar dudas sobre la alteración o no de determinadas notas. En estos casos se han colocado fuera de la pauta alteraciones de precaución entre paréntesis.

- 4. Texto.** Se ha empleado como punto de partida el texto normalizado fijado en la edición de los poemas. Las diferencias de puntuación entre ambas ediciones se deben a que en muchos casos hay palabras y frases repetidas, que requieren un número mayor de respiraciones. Estas repeticiones del texto son indicadas muchas veces en las fuentes por signos especiales, siendo el más común el signo de infinito con sendos puntos en los ojos. En la partitura, se han señalado con letra cursiva.

1. (112) *Jilguerillo canoro* [Vísperas, 1694]

«Villancico dúo con instrumentos»³²⁵



Estribillo

Jilguerillo canoro, no cantes,
que duerme el Amor.
Jilguerillo, no dejes el canto,
que no duerme Amor.
Jilguerillo, gorjeos suspende,
que duerme el Amor.
Jilguerillo, prosigue los quiebros,
que no duerme Amor.
Sí duerme el Amor.
No duerme el Amor.
Sí, sí, sí.
No, no, no.
Sí duerme, templando los ojos
las luces del sol.
Sí, sí, sí.
No, no, no.
No duerme, pues arde su pecho
con tierna Pasión.
No, no, no.
Sí, sí, sí.

Coplas

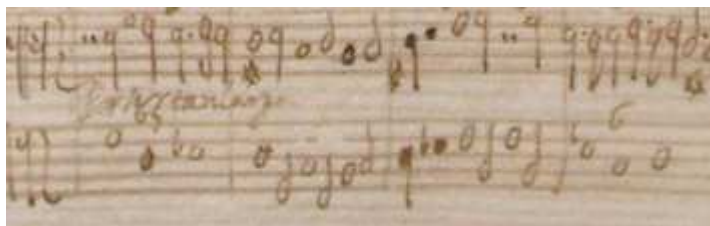
Si duerme quien sueña
del hombre el perdón,
haciendo, dormido,
que no ve su error.
Sí, sí, sí.
Sí duerme el Amor.

No duerme, pues llora,
con tierna Pasión,
la culpa del hombre
de que es Redentor.
No, no, no.
No duerme el Amor.

³²⁵ VBN/A: 607.

2. (236) *Por ser tan larga la noche* [villancico 6º, Navidad, 1694]

«Villancico a 10»



Introducción

Por ser tan larga la Noche
buena, para divertirla,
el buey y la mula al Niño
cuentan sus genealogías.

Por bajar de la montaña
ser ambos nobles afirman
que no les basta ser bestias
sino bestias presumidas.

Estribillo

Oigan a los dos
cómo se dan vaya
con gracia y primor.
Oigan a los dos.

¿Qué dice el simplón?
Que del Toro que es signo en el Cielo
desciendo yo.
También son mis abuelos los altos
caballos del Sol.
Ella es mestiza.
Él es labrador.
Yo, yo soy hidalga.
Yo también lo soy.

Todos. Oigan a los dos
cómo se dan vaya
con gracia y primor.
Oigan a los dos.

Coplas

Mula

Mi abuelo fue el que a Caín
ciñó de hueso la espada
y por él me toca el noble
linaje de los Quijadas.

Buey

Del Minotauro de Creta
también viene mi prosapia
no me dejó el apellido
pero me dejó las armas.
Ay, que vaya de vaya.

Mula

Yo desciendo de potros
de noble fama: vaya de vaya
y también de los Cerdas
tengo mi raza: vaya de vaya.

Buey

Y yo soy, si me acuerdo
de mis desgracias, vaya de vaya,
sino vaca de Castro
Castro de vaca: vaya de vaya.

Mula

Los primeros caballeros
del mundo son de mi casa
que a no ser por mis abuelos
se hubieran quedado a pata.

Buey

Por los míos muchos nobles
tienen a punta de lanza
mucho honor pues por sus testas
han lucido muchas plazas.

Mula

El caballo de Alejandro
mi abuelo casó en Simancas
con la burra de Balán
dándose mano y palabra.

Buey

El toro de las dos madres
tres hijos tuvo y tres castas
la mía y del racionero
y otra en Aranjuez bien rancia.

Mula

En fin, señor de doctor
me hallo hoy mula por mis canas
siendo mi amo y yo dos
mataduras graduadas.

Buey

Cansado de arar, Señor,
acá me vengo esta Pascua
que esto de estarse a la reja
no es estarse a la ventana.

3. (233) *Cansados ya los panderos* [villancico 8º, Navidad, 1694]

«Villancico a 5 con instrumentos»



Introducción

Cansados ya los panderos
sonajas, flauta y tambor,
de hacerle bailes al Niño
nueva danza es la de hoy.

Hacer unos matachines
ordenaron Blas y Antón
y vestidos de botarga
así empezaron los dos.

Estríbillo

Matachín, que estamos en Pascua,
matachín, que el Verbo nació,
matachín, que vaya de fiesta
porque con voces,
porque con ecos,
suenen acordes el tiple y tenor
y juntos repitan
la gloria que canta del ángel la voz.
Pues digan acordes
con eco veloz
que el cielo se rasga,
que llueve esplendor,
que el alba es María,
que el Niño es el Sol.

Coplas

Matachín, que al Niño lleguemos,
matachín, que en pajas nació,
matachín que crece la espiga
porque de escarchas,
porque de hielos
mayos componen los rayos del Sol.
Y así por diciembre
en pajas naciendo,
la espiga está en flor.

Matachín, que no tiene cama,
matachín, que nace al rigor,
matachín, que está en un pesebre
porque en un leño
porque en la tabla
solo penando descansa el Amor.
Y así en un pesebre
de cama le sirve
tan duro jergón.

Matachín, que ha entrado el alcalde,
matachín, que entró de rondón,
matachín, que lleva linternas
porque a Dios Niño,
porque a Dios Hombre,
ronda le anuncia de Judas traidor.
Y aquí la linterna
no venga esta noche,
que el Huerto no es hoy.

Matachín, que el Niño se asusta,
matachín, que ha entrado un matón,
matachín, que Herodes parece
porque ceñudo,
porque severo,
grave a la cama del niño llegó.
Y así dijo alguno:
«si Herodes no es éste,
quizá es el Doctor».

Matachín, que ha entrado una suegra,
matachín, que al pie se postró,
matachín, que el pie es de María
porque a sus huellas,
porque a sus plantas,
pinte a María el triunfo mayor.
Y así bien la suegra
se postra a la planta
que pisa el dragón.

Matachín, que el baile acabemos,
matachín, que suena el reloj
matachín, que han dado las doce
porque a este tiempo,
porque a esta hora,
ronco escuchamos que el gallo cantó.
Y al Niño no asuste,
que el gallo no es éste
que oyó en la Pasión.

Matachín, que empiece la misa,
matachín, que *Kirie eleison*
matachín, que *Gloria in excelsis*
porque en alturas,
porque en empíreos
Gloria repite del ángel la voz.
Y así acá en la tierra
cantemos los hombres
que en tierra está Dios.

4. (495) *¿Cuál es mejor?* [Santísimo, 1694]

«Villancico a 8»



Estribillo

¿Cuál es mejor?
La nieve en aquella esfera
o aquel fuego en aquel sol.
¿Cuál es mejor?
De la nieve lo puro
o del fuego el ardor.
¿Cuál es mejor?
Del incendio la hoguera,
de nieve el candor.
¿Cuál es mejor?
Del sol el alioño
o de nieve el armiño
¿Cuál es mejor?
La nieve en aquella esfera
o aquel fuego en aquel sol.

Coplas

Mejor es la nieve
en aquel dulce hemisferio
pues ministra el refrigerio
contra los rayos del sol.
Luego la nieve es mejor,
pues sosiega inquietudes
que causa el ardor.

Mejor es el fuego
en aquella blanda esfera
pues abriga con su hoguera
contra el hielo del candor.
Luego aquel fuego es mejor
pues inflama benigno
lo tibio en amor.

Mejor es la nieve
en aquellas candideces
si en lo puro de sus creces
dio en el blanco del primor.
Luego la nieve es mejor,
si en lo cándido ostenta
más limpio el fervor.

Mejor es el fuego
en aquel divino Oriente
pues en él se ve patente
el triunfo contra el rigor.
Luego aquel fuego es mejor,
pues enciende piedades
y ahuyenta el temor.

Mejor es la nieve
pues es madre de cristales
entre cuyos manantiales
se embebe lo superior.
Luego la nieve es mejor,
cuando en ella se cifra
más timbre de honor.

Mejor es el fuego
pues en su llama fogosa
cual salamandra amorosa
arde el prodigio mayor.
Luego aquel fuego es mejor,
pues que se hizo alimento
del mismo Hacedor.

5. (276) *¿A qué aguardáis, corazones?* [Navidad, 1710]

«Solo con violines»³²⁶



Preludio

¿A qué aguardáis, corazones,
que no os abraza la fe
viendo de nuestras prisiones
quebrantar los eslabones
por el que hoy nacer se ve?

Recitado

Escuchad al Señor, veréis, mortales
vencidos vuestros males,
pues dice vuestro Dios, en quien confío:
«Consuélate, dichoso pueblo mío,
que ya llega la hora
en que divino sol de sacra aurora
nazca a borrar con admirable suerte
las pálidas tinieblas de la muerte».

Airoso, arieta

Amados y escogidos,
hoy nace el Salvador,
renazcan los sentidos
en júbilos de amor.

Que si hoy nace la vida
de la Naturaleza
no es justo que rendida
el alma a la tristeza
no aplaudan advertidos
los cánticos alegres tal favor.

Amados y escogidos,
hoy nace el Salvador,
renazcan los sentidos
en júbilos de amor.

Fuga

Y pues hoy se revelan
las glorias del Señor
y en el desierto clama
la misteriosa voz,
acompañe mi acento a su clamor
en tanto que, a la fuerza
de sacra inspiración,
el monte cae soberbio
y el valle humilde eleva su primor,
a cuya conmoción,
atentos y admirados se suspenden
el mar, la tierra, el aire, el cielo, el sol.

Amados y escogidos
hoy nace el Salvador,
renazcan los sentidos
en júbilos de amor.

--

Dice el mar que ha visto
la estrella veloz
que será en sus golfos
su Norte desde hoy.
Felice quien vió
en mejor esfera
el astro mayor.

Grave

¡Oh montes de Belén!,
¡oh qué felices sois!
pues los primeros sois que veis rayar
la luz que todo el orbe suspiró.

³²⁶ VBN/B: 273, 746

6. (287) *Pajarillo, lisonja del aire* [Navidad, 1713]

«Cantata al Nacimiento de Nuestro Redentor»



[Estribillo]

Pajarillo lisonja del aire,
no cantes, no, no
descansa,
suspende la voz.
[No hay más texto].

Coplas

[Sin texto].

Veloz

Y pues [no hay más texto].

Recitado

[Sin texto].

Aria

Niño Divino [no hay más texto].

Grave

[Sin texto].

Aria Via [sic.]

Digo, Niño [no hay más texto].

N.B. El excepcional protagonismo de la parte de violón en algunas secciones de esta obra justifica su inclusión, a pesar de la escasez de texto.

7. (582) *Dueño de mi vida* [Santísimo, 1715]

«Solo con violines»



Estribillo

Dueño de mi vida,
pastor amoroso,
pues que me convida
tu ser milgaroso,
dejando el reposo,
te vengo a buscar.

Óyeme, que empiezo a valer,
cuando por tí comienzo a balar.

Recitado

Dejando tu rebaño,
tropezando de un daño en otro daño,
sin tí anduve perdida
pero ya, dulce dueño de mi vida,
hoy me llego a tu centro,
pues alivio jamás en otro encuentro.

Aria

Escucha, mi bien,
atiende, Señor,
de un pecho leal
el tierno dolor,
pues es mi deseo
llegarme a tí y creo
eso es lo mejor.
Escucha, mi bien,
atiende Señor,
de un pecho leal
el tierno dolor.

Recitado

De mi tierno gemido
ablande el fiel rumor el tierno oído
con que escuchas, amante,
los ecos del que fue terco diamante.

Coplas

1ª

Y pues que mis delitos
la puerta están cerrando a tu clemencia,
mi llanto la franquee
porque de su rebaño ser merezca.

2ª

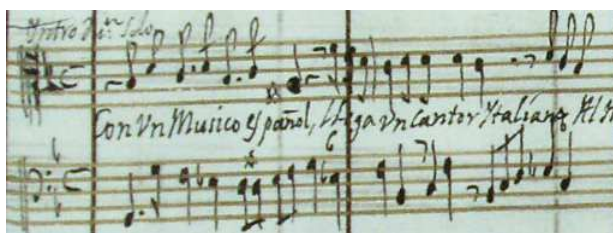
Piedad Señor inmenso,
no niegues a mi amor la fiel ofrenda
que das a los que guías
[texto ilegible]

Grave

Y pues que rendida
me miras sentir;
y pues amorosa,
me sientes llorar,
empiece en mí tan justo padecer
hasta que de dolor me llegue a acabar.

8. (320) *Con un músico español* [Navidad, 1718]³²⁷

«Villancico al Nacimiento, dúo de violines y clarín»



Introducción solo

Con un músico español
llega un cantor italiano
al Niño Dios divirtiendo
y en música disputando.

[Estribillo a dúo y a cuatro]

Coro: ¡Vaya de bulla, gozo y aplauso!

I: Signor patrone.

E: Diga paisano.

I: Ecco il músico primo
di tutto il mundo.

E: Él puso en armonía
cuanto miramos.

Coro: ¡Vaya, pues, de disputa!
¡vaya de canto!

I: En la Spagna nessuno
sá canto llano
perché tutto é pandero,
tutto *canario*.

E: En igual en Italia
gorgoriteando,
que vomitan parece
en cualquier paso.

Dúo: Sólo el Niño es perfecto
músico sacro,
pues en la dulce letra
del *incarnatus*
unió el tono divino
con el humano.

Coro: ¡Vaya de bulla, gozo y aplauso!

Recitado

I: Yo sarebbe cantar al Dio Bambino
la Sacrosanta Gloria.

E: Mi habilidad verán que es más notoria,
sin haber menester la sopa en vino.

I: Oi, povero mezuquino,
vos no intendete quello que yo parlo.

E: Él es el parlador que yo no garlo;
hable contento y cante, que yo espero.

I: Va la arieta al Redentore vero.

Aria

Mai riposa quest'anima amante
che costante sospira per te.
Oh fanciulo bellissimo amante,
son contento si ogni momento
te adora mia fe.

Recitado

Vos no sabéis salir de un recitado,
unas veces gruñido, otras mascado.
Halladme en el pasaje que más brilla
metro igual a una buena seguidilla.

Seguidilla

Nace Dios una noche
que a ser de día
abrasaran dos soles
todos los climas.
Y así su afecto
templa con las tinieblas
a los incendios.

Recitado a dúo

E: Esta sí que es arieta soberana.

I: Ah! che il cuore te ingagna,
voi non sapete un area l'insuguiera.

E: ¿Qué no sé cantar area? ¡Fuera! ¡Fuera!
Que allá va una arieta en castellano.

I: L'espagnoletto si fatica in vano.

Fuga [español]

Guerra pública a la tierra
el Divino Supremo rapaz
que es gloria y es paz.
Y es que cuando a la tierra descende,
ya conquista, ya logra, ya emprende,
solamente mostrando su faz.

³²⁷ VBN/A: 688; CDPV/ I: 159, 155/3a.

9. (324) *Sigue, canta, vuela, toca* [Navidad, 1718] ³²⁸

«Cantada con clarín solo»



Aria

Sigue, canta, vuela, toca,
pues provoca a gozo tal,
ver el Cielo en un portal.

Vuela, toca, sigue, canta,
si del sol quieres gozar.

Canta pues, Antón;
toca tú, Pascual.

Sigue el esplendor,
vuela hasta el altar.
Sigue, canta, vuela, toca,
y verás que, aunque más hiela,
es la hoguera mucho más.

Sigue, canta, vuela, toca,
pues provoca a gozo tal
ver el Cielo en un portal.

Recitado

El increado sumo entendimiento,
que los orbes formó sólo a un acento,
baja a la tierra en forma de Cupido,
donde la sencillez le ha divertido.

Aria

Digan, díganle finezas/ternezas
que esas quiere un Niño oír,
que viene en traje de amor,
que como es su empleo amar,
cuanto suene a venerar
es fuerza lo oiga mejor.

Recitado

Mas, ¡ay!, que presto ha de llorar, herido
del venenoso acero del pecado
por mi culpa labrado
en la forja de un pecho fementido.
Huye de mí que soy quien te ha vendido.

Aria

Huye, pequeño bien mío,
de mi crueldad,
mas ¡ay!, esperad
que aunque hoy os ofenda
con dolor, con afecto y enmienda,
pienso hacerme centro
de seguridad.

Huye, pequeño bien mío,
de mi crueldad.

³²⁸ VBN/B: 281, 770.

10. (610) *Hoy el cielo y la tierra han suspendido* [Santísimo, 1721]

«Villancico»



Recitado

Hoy el cielo y la tierra han suspendido,
y al abismo absorto le han dejado,
al mirar que ni viento no ha podido
privar al hombre del dulce bocado.
¿Pues qué haces, al ver esta fineza,
que no coges la espiga victorioso
sin perder de este néctar amoroso?

Aria

No es mucho porque
su viento amainó
con sólo el poder
que el Padre le dio.
Feliz merecer,
inmenso favor
logra el hombre, pues
que Dios se humanó.

Coplas

1ª

Canta suspirando, y sea,
lo sonoro de tu voz
en el pico suavidad
y en el alma suspensión.

2ª

Canta suspirando y salga
toda el alma en tu pasión,
que el aplauso en el gemido
dirá que es tu pena amor.

3º

Canta suspirando alegre
milagro de aquel arpón
que te eleva de ser hombre
con la fuerza de su amor.

Grave

Y así, amante publica el alma victoriosa
con generoso anhelo
el premio que se apropia venturosa
en las luces que oculta aqueste velo.

1. Jilguerillo canoro
«Villancico a 5 y dúo (de vísperas)»

Tr. : Clara MATEO SABADELL
E-Vc: 70/305 f. 1r-v

José Martínez de Arce
1694

[Estrillo]

Irse sumiendo

Tiple 1

Tiple 2

Ac.*

Instrumentos**

S 1

S 2

Ac.

s

s

b

11

S 1

S 2

Ac.

s

s

b

Jil - gue - ri - llo ca - no - ro, no can - tes que

duer - - - me el A - mor, que duer - - -

- - me el A - mor, que duer - me, duer - me el A -

* Sic la distribución de las voces en la partitura, con la parte de acompañamiento entre los dos coros.

** Los instrumentos no vienen especificados, probablemente se trate de dos bajoncillos (ss) y un bajón (b).

Jilguerillo canoro

16

S 1 mor.

S 2 Jil - gue - ri - llo no de - jes el can - to, que

16

Ac.

s

s

b

21

S 1

S 2 no duer - - - me no, que no duer - - -

21

Ac.

s

s

b

26

S 1 Jil - gue - ri - llo gor - je - os sus - pen - de

S 2 - - me, no.

26

Ac.

s

s

b

[2]

Jilguerillo canoro

31 *eco*

S 1 que duer - - - me el A - mor

S 2 Jil - gue -

Ac.

s *ecp*

s

b

36

S 1

S 2 ri - llo pro - si - gue los quie - bros que no duer -

Ac.

s

s

b

41

S 1 Sí duer - - - me el A -

S 2 - - me no , no, no no, no duer - - -

Ac.

s

s

b

Jilguerillo canoro

46

S 1 mor, sí, sí, duer - me el A - mor. Sí duer - me, tem -

S 2 - - me no no, no, no, no.

46

Ac.

s

s

b

51

S 1 plan - do los o - jos, cla - ri - nes del sol.

S 2 No duer - me, pues

51

Ac.

s

s

b

56

S 1 *Eco* Sí duer - me el A - mor, sí

S 2 ar - de su pe - cho con tier - na Pa - sión. No duer - me, pues

56

Ac.

s

s

b

Jilguerillo canoro

61

S 1

duer - me, el A - mor, si duer - me, el A - mor, si duer - me, el A -

S 2

ar - - - de su pe - cho con tier - - - na Pa - -

61

Ac.

s

s

b

66

S 1

mor. Si duer - me, el A - mor, si duer - me, si

S 2

- - sión. No duer - me, el A - mor

66

Ac.

s

s

b

71

S 1

duer - - - me, el A - mor.

S 2

, no, no, no, no.

71

Ac.

s

s

b

Jilguerillo canoro

76 Coplas solo con instrumentos

S 1 Si duer - me quien sue - ña del hom - bre, el per - dón,

s

s

b

82

S 1 ha - cien - do, dor - mi - do, que no ve sue - rror.

s

s

b

87 *Eco*

S 1 Si , sí , duer - me, el A - - -

s

s

b

92

S 1 - mor , sí duer - me, el A - - - mor.

s

s

b

2. Por ser tan larga la noche

«Villancico a 8 y dúo (de Navidad)»

Tr. : Clara MATEO SABADELL
E-Vc: 70/189, ff. 1-2r y 54/79

José Martínez de Arce
1694

Introducción sola

Tenor
2º Chº

Violón

Arpa

6

2º Chº T

Vlne.

Arp.

11

2º Chº T

Vlne.

Arp.

6

8 Por ser tan lar - ga la no - che, bue - na
Por ba - jar de la mon - ta - ña, ser san -

8 pa - ra di - ver - tir - la el buey y la
tos no - bles a - fir - man, que no les bas -

8 mu - la al Ni - ño, cuen - tan sus ge - nea - lo - gí - - - as.
ta ser bes - tias, si - no bes - tias pre - su - mi - - - - das.

Por ser tan larga la noche

17

S

1° Ch°

B

Estribillo

S

A

2° Ch°

T

B

Oi - gan a los dos, los dos,

Oi - gan a los dos,

Oi - gan a los dos, los dos,

Oi - gan a los dos,

Oi - gan

Oi - gan a los

Oi - gan a los dos,

17

Vlne.

17

Arp.

[2]

Por ser tan larga la noche

25

1° Ch°

S

B

2° Ch°

S

A

T

B

3° Ch°

S

A

T

B

Vlne.

Arp.

có-mo se dan va - ya con gra - cia, y pri - mor.

se dan va - ya con gra - cia, y pri - mor.

có-mo se dan va - ya con gra - cia, y pri - mor.

có-mo se dan va - ya con gra - cia, y pri - mor.

dos, los dos, oi - gan a los

a los dos, oi - gan a los dos

dos, los dos,

los dos. oi - gan

25

25

Por ser tan larga la noche

33

1° Chº

S

B

2° Chº

S

A

T

B

3° Chº

S

A

T

B

Vlne.

Arp.

Có-mo se dan va - ya,

Có-mo se dan va - ya,

Se dan va - ya,

Có-mo se dan va - ya,

dos , los dos,

, los dos, los dos,

oi - gan a los dos,

a los dos, los dos,

có-mo se dan va - ya con gra - cia y pri -

có-mo se dan va - ya con gra - cia y pri -

se dan va - ya con gra - cia y pri -

có-mo se dan va - ya con gra - cia y pri -

[4]

Por ser tan larga la noche

41

S

1° Chº

B

S

A

2° Chº

T

B

oi - gan a los dos, a los dos.

oi - gan a los dos, a los dos.

oi - gan a los dos, a los dos.

oi - gan a los dos, a los dos.

S

A

3° Chº

T

B

mor. Oi - gan a los dos.

mor. Oi - gan a los dos.

mor. Oi - gan a los dos.

mor. Oi - gan a los dos.

41

Vlne.

41

Arp.

Por ser tan larga la noche

47

1º Chº

S

B

¿Qué dí - ce, el sim - plón?

Que del to - ro que es sig - no en el

2º Chº

S

A

T

B

3º Chº

S

A

T

B

Vlne.

47

Arp.

47

[6]

Por ser tan larga la noche

52

1° Chº

S

Tam-bién son mis a - bues - los al - tos ca - ba -

B

cie - lo des - cien - do yo.

2° Chº

S

A

T

B

3° Chº

S

A

T

B

52

Vln.

52

Arp.

6

[7]

Por ser tan larga la noche

58

S
1° Chº
B

- - los del sol. Él es la - bra - dor, y yo

El - la es mes - ti - za,

S
A
2° Chº
T
B

S
A
3° Chº
T
B

58

Vlne.

58

Arp.

The musical score is written for a vocal ensemble and piano. It begins at measure 58. The vocal parts are arranged in three systems. The first system includes the Soprano (S) and Bass (B) of the first choir (1° Chº). The lyrics for the Soprano are "- - los del sol. Él es la - bra - dor, y yo". The lyrics for the Bass are "El - la es mes - ti - za,". The second system includes the Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) of the second choir (2° Chº). The third system includes the Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) of the third choir (3° Chº). The piano accompaniment consists of a Violoncello (Vlne.) and an Arpeggiator (Arp.), both starting at measure 58. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

[8]

Por ser tan larga la noche

64

S
1° Ch°
B

soy hi - dal - ga, yo tam - bién lo soy.
yo tam - bién lo soy, yo tam - bién lo soy.

S
A
2° Ch°
T
B

Oi - gan a
Oi - gan
Oi - gan
Oi - gan

S
A
3° Ch°
T
B

64

Vln.

61
Arp.
6 5

The musical score is written for a vocal ensemble and instrumental accompaniment. It features five systems of staves. The first system is for the 1st Choir (1° Ch°) with Soprano (S) and Bass (B) parts. The second system is for the 2nd Choir (2° Ch°) with Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The third system is for the 3rd Choir (3° Ch°) with Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The fourth system is for the Violoncello (Vln.) part. The fifth system is for the Arpeggio (Arp.) part. The score includes lyrics in Spanish and measures 64 and 61.

Por ser tan larga la noche

70

S

1° Ch°

B

E-lla, es

S

A

2° Ch°

T

B

los dos, va - ya, va - ya

a los dos, có-mo se dan va - ya

a los dos, có-mo se dan va - ya

a los dos, có-mo se dan va - ya

S

A

3° Ch°

T

B

Oi - gan a los dos, con gra - cia y pri - mor.

Oi - gan a los dos, con gra - cia y pri - mor.

Oi - gan a los dos, con gra - cia y pri - mor.

Oi - gan a los dos, con gra - cia y pri - mor.

Vlne.

70

Arp.

70

[10]

Por ser tan larga la noche

78

1° Ch°

S

B

Él es la - bra - dor y yo soy hi - dal - ga, yo tam -

mes - ti - za, yo tam - bién lo soy, yo tam -

2° Ch°

S

A

T

B

3° Ch°

S

A

T

B

Vlne.

78

Arp.

78

6 5

Por ser tan larga la noche

86

S
1° Chº
B

bién lo soy.

bién lo soy.

S
A
2° Chº
T
B

Oi - gan a los dos, los dos, los dos,

Oi - gan a los dos,

Oi - gan a los dos, los dos,

Oi - gan a los dos, los dos,

S
A
3° Chº
T
B

có-mo se dan

có-mo

có-mo se dan

86

Vlne.

86

Arp.

[12]

Por ser tan larga la noche

94

1° Chº

S

B

2° Chº

S

A

T

B

3° Chº

S

A

T

B

Vln.

Arp.

có-mo se dan va-ya, con

có-mo se dan va-ya, va-ya, va-ya, con

có-mo se dan va-ya, va-ya, con

va-ya, va-ya, va-ya con gra-cia y pri-

có-mo se dan va-ya, con gra-cia y pri-

se dan va-ya, va-ya, con gra-cia y pri-

va-ya, va-ya, va-ya con gra-cia y pri-

94

94

Por ser tan larga la noche

102

1º Chº

S

B

2º Chº

S

A

T

B

3º Chº

S

A

T

B

Vlne.

Arp.

102

102

gra-cia y pri - mor, pri - mor. ven - ga

gra-cia y pri - mor, pri - mor. han dis - pues - to que al

gra-cia y pri - mor, pri - mor. ven - ga

mor, con gra-cia y pri - mor. Y en lo que can - tan

mor, con gra-cia y pri - mor. Y en lo que can - tan

mor, con gra-cia y pri - mor. Y en lo que can - - - tan

mor, con gra-cia y pri - mor. Y en lo que can - tan

Por ser tan larga la noche

110

S

1° Chº

B

S

A

2° Chº

T

B

la ba - ya ,

ca - so

han dis -

ven - ga la ba ya,

la va - ya ,

S

A

3° Chº

T

B

y en lo que can - tan, ven - ga la va - ya,

ven - ga la va - ya ,

han dis - pues - to que al ca - - so ,

ven - ga la va - ya ,

110

Vlnc.

110

Arp.

The musical score is written for a vocal ensemble and piano accompaniment. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The piano accompaniment consists of a Violoncello (Vlnc.) and an Arpeggio (Arp.) part. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Spanish. The score includes measure numbers 110 and 111. The vocal parts have lyrics: 'la ba - ya ,', 'ca - so', 'han dis -', 'ven - ga la ba ya,', 'la va - ya ,', 'y en lo que can - tan, ven - ga la va - ya,', 'ven - ga la va - ya ,', 'han dis - pues - to que al ca - - so ,', and 'ven - ga la va - ya ,'. The piano accompaniment provides harmonic support for the vocal lines.

Por ser tan larga la noche

118

1° Chº

S

B

2° Chº

S

A

T

B

3° Chº

S

A

T

B

Vln.

Arp.

118

118

ven - ga la va - ya, la va - ya,

pues - to que al ca - so, que al ca - so

ven - ga la va - ya,

han dis - pues - to que al ca - so

ven - ga la va - ya, la va -

han dis - pues - to que al ca - so ven - ga la

ven - ga la va -

han dis - pues - to que al ca - so

118

118

Por ser tan larga la noche

126

1° Ch°

S

B

2° Ch°

S

A

T

B

3° Ch°

S

A

T

B

Vlne.

126

Arp.

la va - ya, la va - - - ya.

la va - ya, la va - - - ya.

la va - ya, la va - - - ya.

la va - ya, la va - - - ya.

ya, la va - ya, la va - ya, la va - ya.

va - ya, la va - ya, la va - ya, va - - - ya.

ya, la va - ya, la va - ya, va - - - ya.

ven - ga la va - ya, la va - ya, va - - - ya.

126

126

Por ser tan larga la noche

132 Coplas

S
1º Chº
B

Mi_a - bue - lo fue_el que_a Ca - ín ci -

Vlne.

Arp.

137

S
1º Chº
B

ñó de hue - so la es - pa - da y por

Vlne.

Arp.

142

S
1º Chº
B

él me to - ca_el no - ble li - na - je de los Qui -

Vlne.

Arp.

[18]

Por ser tan larga la noche

147

S
1º Chº
B

ja - das.

Del Mi - no - tau - ro de

Vlne.

Arp.

152

S
1º Chº
B

Cre - ta tam - bién vie - ne mi pro - sa - pia

Vlne.

Arp.

157

S
1º Chº
B

no me de - jó, el a - pe - lli - - - do

Vlne.

Arp.

Por ser tan larga la noche

162

S

1º Chº

B

pe - ro me de - - - jó las ar - mas. Ay, que

Vlne.

Arp.

167

S

1º Chº

B

Yo des - cien - do de po - tros de no - ble

va - ya de va - ya.

Vlne.

Arp.

172

S

1º Chº

B

fa - ma y tam - bién de los Cer - das

Ay, que va - ya de va - ya.

Vlne.

Arp.

[20]

Por ser tan larga la noche

177

S ten - go mi ra - za.

B Y yo soy si me a - cuer - do de

Vlne.

Arp.

182

S Ay que va - ya de va - ya.

B mis des - gra - cias si no Va - ca de Cas - tro,

Vlne.

Arp.

188

S Ay, que va - ya de va - ya.

B Cas - tro de Va - ca. Va - ya de va - ya.

Vlne.

Arp.

[21]

3. Cansados ya los panderos

«Villancico a 5 de instrumentos (de Navidad)»

Tr. : Clara MATEO SABADELL
E-Vc: 70/304 f.1r y 54/62

José Martínez de Arce
1694

Introducción

Can - sa - dos ya los pan - de - ros, so - na - jas, flau -
Ha - cer u - nos ma - ta - chi - nes or - de - na - ron

Can - sa - dos ya los pan - de - ros, so - na - jas, flau -
Ha - cer u - nos ma - ta - chi - nes or - de - na - ron

ta y tam - bor, de ha - cer - le bai - les al
Blas y An - tón, y ves - ti - dos de bo -

ta y tam - bor, de ha - cer - le bai - les al
Blas y An - tón, y ves - ti - dos de bo -

Ni - ño, nue - va dan - za, nue - va dan - za es
tar - ga, a - si em - pe - za - ron, a - si em - pe - za -

Ni - ño, nue - va dan - za, nue - va dan - za es
tar - ga, a - si em - pe - za - ron, a - si em - pe - za -

la de hoy.
ron los dos.

la de hoy.
ron los dos.

* Sic la distribución de las voces en la partitura, tanto el instrumento en medio de las dos voces para la introducción, como el acompañamiento entre los dos coros en las páginas siguientes.
Los instrumentos no vienen especificados, seguramente se trate de dos bajoncillos y un bajón (ssb).

Cansados ya los panderos

20 **Estribillo**

S Ma - ta - chin, que es - ta - mos en Pas - cua,

T Ma - ta -

20

Ac.

s

s

b

25

S ma - ta - chin, que

T chin, que el Ver - bo na - ció, ma - ta - chin, que

25

Ac.

s

s

b

30

S va - ya de fies - ta por - que con vo - ces, por - que con

T va - ya de fies - ta por - que con

30

Ac.

s

s

b

Cansados ya los panderos

35

S e - cos, sue - nen a - cor - des el

T e - cos, sue - nen a - cor - des el ti - ple, y te - nor, y

Ac.

35

S ti - ple, y te - nor, la Glo - ria que can - ta del án - gel la

T jun - tos re - pi - tan la Glo - ria que can - ta del án - gel la

Ac.

40

S voz, la Glo - ria que can - ta del án - gel la voz.

T voz, la Glo - ria que can - ta del án - gel la voz.

Ac.

45

S

T

Ac.

S

S

b

Cansados ya los panderos

50

S

Pues di - gan a - cor - des con e - co ve - loz, que el

T

8

50

Pues di - gan a - cor - des con e - co ve -

Ac.

s

s

b

55

S

Cie - lo se ras - ga, que llue - ve es - plen - dor, que llue - ve es - plen -

T

8

55

loz, que el Cie - lo se ras - ga, que llue - ve es - plen - dor, es - plen -

Ac.

s

s

b

60

S

dor, que el al - ba es Ma - ri - a, que el Ni - ño es el sol, que el

T

8

60

dor, que el al - ba es Ma - ri - a, que el Ni - ño es el sol, que el

Ac.

s

s

b

Cansados ya los panderos

65

S al - ba, es Ma - ri - a, que el Ni - ño es el sol.

T al - ba, es Ma - ria - a, que el Ni - ño es el sol.

65

Ac.

s

s

b

71 Coplas

S l'Ma - ta - chin, que al Ni - ño lle - gue - - - mos,

T

71

Ac.

s

s

b

73

S ma - ta -

T l'Ma - ta - chin, que en pa - jas na - ció, ma - ta -

73

Ac.

s

s

b

Cansados ya los panderos

80

S chin, que cre - ce la es - pi - - - ga por - que de es - car - chas,

T chin, que cre - ce la es - pi - - - ga

Ac.

s

s

b

85

S por - que de hie - los, ma - yos com -

T por - que de hie - los, ma - yos com - po - nen los ra - yos del

Ac.

s

s

b

90

S po - nen los ra - yos del sol, en pa - jas na - cien - do la es -

T sol, y a - si por di - ciem - bre en pa - jas na - cien - do, la es -

Ac.

s

s

b

95

S pi - ga_es - tá_en flor, en pa - jas na - cien - - do la_es -

T pi - ga_es - tá_en flor, en pa - jas na - cien - - do la_es -

Ac. 95

s

s

b

99

S pi - ga_es - tá_en flor.

T pi - ga_es - tá_en flor.

Ac. 99

s

s

b

2ª

Matachín, que no tiene cama,
matachín, que nace al rigor,
matachín, que está en un pesebre
porque en un leño
porque en la tabla
solo penando descansa el Amor.
Y así en un pesebre
de cama le sirve
tan duro jergón.

3ª

Matachín, que ha entrado el alcalde,
matachín, que entró de rondón,
matachín, que lleva linternas
porque a Dios Niño,
porque a Dios Hombre,
ronda le anuncia de Judas traidor.
Y aquí la linterna
no venga esta noche,
que el Huerto no es hoy.

4ª

Matachín, que el Niño se asusta,
matachín, que ha entrado un matón,
matachín, que Herodes parece
porque ceñudo,
porque severo,
grave a la cama del niño llegó.
Y así dijo alguno:
«si Herodes no es éste,
quizá es el Doctor».

5ª

Matachín, que ha entrado una suegra,
matachín, que al pie se postró,
matachín, que el pie es de María
porque a sus huellas,
porque a sus plantas,
pinte a María el triunfo mayor.,
Y así bien la suegra
se postra a la planta
que pisa el dragón.

6^a

Matachín, que el baile acabemos,
matachín, que suena el reloj
matachín, que han dado las doce
porque a este tiempo,
porque a esta hora,
ronco escuchamos que el gallo cantó.
Y al Niño no asuste,
que el gallo no es éste
que oyó en la Pasión.

7^a

Matachín, que empieza la misa,
matachín, que *Kirie eleison*
matachín, que *Gloria in excelsis*
porque en alturas,
porque en empíreos
Gloria repite del ángel la voz.
Y así acá en la tierra
cantemos los hombres
que en tierra está Dios.

NOTAS A LA EDICIÓN

1. Las coplas sólo aparecen en las partichelas.

4. *¿Cuál es mejor?* «Villancico a 8 (al Santísimo)»

Tr. : Clara MATEO SABADELL
E-Vc: 70/018 y 39/23

José Martínez de Arce
1694

Estribillo

The musical score is written for a group of eight voices and two instruments. The vocal parts are arranged in two groups of four. The first group consists of Tiple 1, Tiple 2, 1º Chº, and Alto. The second group consists of Tenor, Tiple, Alto, and Tenor. The instrumental parts are Violón and Arpa. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The vocal parts enter in the second measure with the lyrics '¿Cuál es mejor?'. The instrumental parts provide harmonic support throughout the piece.

¿Cuál es mejor?

7

S1 La nie - ve en a - que-lla es - fe - - ra,

S2 La nie - ve en a - que-lla es - fe - - ra,

1° Ch°

A jor? O_a - quel fue - go en a -

T jor? O_a - quel fue - go en a -

8

S

A

2° Ch°

T

B

7

Vln.

7

Arp.

[2]

¿Cuál es mejor?

14

S1

S2

1º Chº

A

T

quel sol.

La nie - ve_en a - que-lla_es - fe -

La nie - ve_en a - que-lla_es - fe -

La nie - ve_en a - que-lla_es - fe -

La nie - ve_en a - que-lla_es - fe -

S

A

2º Chº

T

B

¿Cuál es me - jor?

¿Cuál es me - jor?

¿Cuál es me - jor?

¿Cuál es me - jor?

14

Vlne.

14

Arp.

¿Cuál es mejor?

21

S1

S2

1º Chº

A

T

8

ra,

o_a - quel

fue-go_en a -

ra,

o_a - quel

fue-go_en a -

ra,

o_a - quel fue - go_en a -

ra,

o_a - quel

fue-go_en a -

S

A

2º Chº

T

B

8

O_a - quel

fue-go_en a - quel

sol.

O - quel

fue-go_en a - quel

sol.

O_a - quel

fue-go_en a - quel

sol.

O_a - quel

fue-go_en a - quel

sol.

21

Vlne.

21

Arp.

¿Cuál es mejor?

28

S1
quel sol. ¿Cuál es me - jor?

S2
quel sol. ¿Cuál es me - jor?

1° Chº
A
quel sol. ¿Cuál es me - jor?

T
8
quel sol. ¿Cuál es me - jor?

S
¿Cuál es me - jor? La nie - ve en a -

A
¿Cuál es me - jor? La nie - ve en a -

2° Chº
T
8
¿Cuál es me - jor? La nie - ve en a -

B
¿Cuál es me - jor? La nie - ve en a -

Vlnc.
28

Arp.
28

¿Cuál es mejor?

35

S1

S2

1º Chº

A

T

O_a - quel fue - go

O_a - quel fue - go

O_a - quel fue - go

O_a - quel fue - go

que-lla_es - fe - ra,

que-lla_es - fe - ra,

que-lla_es - fe - ra,

que-lla_es - fe - ra,

que-lla_es - fe - ra,

o_a - quel fue - go.en a -

o_a - quel fue -

o_a - quel

o_a - quel fue - go.en

35

Vlne.

35

Arp.

¿Cuál es mejor?

42

S1 en a - quel sol. ¿Cuál es me - jor? De la

S2 en a - quel sol. ¿Cuál es me - jor?

1° Ch°
A en a - quel sol. ¿Cuál es me - jor?

T en a - quel sol. ¿Cuál es me - jor?

8

S quel sol.

A - go en a - quel sol.

2° Ch°
T fue-go en a - quel sol.

B a - quel sol.

42

Vlne.

42

Arp.

[7]

¿Cuál es mejor?

49

S1
nie - ve lo pu - ro, de la nie - ve lo pu - ro,

S2
O del fue-go, el ar - dor, o del fue-go, el ar -

1° Ch°
A
¿Cuál es me - jor? ¿Cuál es me - jor?

T
8
¿Cuál es me - jor? ¿Cuál es me -

S
A
2° Ch°
T
8
B

Vln.
49

Arp.
49
6

¿Cuál es mejor?

56

S1 de la nie - ve lo pu - ro, o del fue-go_el ar - dor . ¿Cuál es me - jor?

S2 dor, o del fue - go_el ar - dor. ¿Cuál es me - jor?

A ¿Cuál es me - jor? O del fue - go_el ar - dor. ¿Cuál es me - jor?

T jor? De la nie - ve lo pu - ro_o del fue - go_el ar - dor. ¿Cuál es me - jor?

8

S De la

A

2º Chº

T

B De la

56

Vlnc.

56

Arp.

6

¿Cuál es mejor?

63

S1

S2

1º Chº

A

T

8

¿Cuál es me -

¿Es me -

¿Cuál es me -

¿Cuál es me -

S

A

2º Chº

T

B

8

nie - ve lo pu-ro_o del fue - go_el ar - dor. ¿Cuál es me - jor?

O del fue - go_el ar - dor. ¿Cuál es me - jor?

¿Cuál es me - jor? O del fue - go_el ar - dor. ¿Es me - jor?

nie - ve lo pu - ro_o del fue - go_el ar - dor. ¿Cuál es me - jor?

63

Vlnc.

63

Arp.

[10]

¿Cuál es mejor?

70

S1 jor? De la nie - ve lo pu - ro_o del fue - go_el ar - dor.

S2 jor? O del fue - go_el ar - dor.

1º Chº A jor? ¿Cuál es me - jor? O del fue - go_el ar - dor.

T jor? De la nie - ve lo pu - ro_o del fue - go_el ar - dor.

S ¿Cuál es me - jor? El ar - dor.

A ¿Cuál es me - jor? El ar - dor.

2º Chº T ¿Es me - jor? El ar - dor.

B ¿Cuál es me - jor? El ar - dor.

Vlne. 70

Arp. 70 6

¿Cuál es mejor?

77

S1

S2

1° Ch°

A

T

8

¿Cuál es me - jor?

Del in - cen - dio la ho -

¿Cuál es me - jor?

¿Cuál es me - jor?

¿Cuál es me - jor?

S

A

2° Ch°

T

B

8

Vlnc.

77

Arp.

6

6

¿Cuál es mejor?

84

S1
guc-ra, de nie - ve el can - dor. Del sol

S2
O la nie-ve en su es - fe - ra, o los ra - yos del sol.

1° Ch°
A
jor? ¿Cuál es me - jor? Del

T
8
¿Cuál es me - jor? ¿Cuál es me - jor?

S
A
2° Ch°
T
8
B

Vlnc.
84

Arp.
84
6 6

¿Cuál es mejor?

91

S1 el a - li - ño. ¿Cuál es me - jor?

S2 O de nie - ve, el ar - mi - ño. ¿Cuál es me - jor, me - jor?

1º Chº A sol el a - li - ño. ¿Cuál es me - jor? ¿Cuál es me -

T 8 O de nie - ve, el ar - mi - ño. ¿Cuál es me - jor?

S

A

2º Chº T 8

B

91

Vln. 91

Arp. 6 6

¿Cuál es mejor?

98

S1

S2

1º Chº

A

T

8

Es - fe - ra, o_a - quel fue - go_en a -

Es - fe - ra, o_a - quel fue - go_en a -

jor? Es - fe - ra, o_a - quel fue - go_en a -

Es - fe - ra, o_a - quel fue - go_en a -

S

A

2º Chº

T

B

8

La nie - ve_en a - que-lla_es - fe - ra, en a -

La nie - ve_en a - que-lla_es - fe - ra, en a -

La nie - ve_en a - que-lla_es - fe - ra, en a -

La nie - ve_en a - que-lla_es - fe - ra, en a -

98

Vlne.

98

Arp.

¿Cuál es mejor?

105

S1
quel sol, en a - quel sol. ¿Cuál es me -

S2
quel sol, en a - quel sol. ¿Es me -

1° Chº
A
quel sol, en a - quel sol. ¿Cuál es me -

T
8
quel sol, en a - quel sol. ¿Cuál es me -

S
quel sol, o.a - quel fue-go_en a - quel sol.

A
8
quel sol, o.a - quel fue - go_en a - quel sol.

2° Chº
T
8
quel sol, o.a - quel fue-go_en a - quel sol.

B
quel sol, o.a - quel fue-go_en a - quel sol.

105

Vlne.
105

Arp.
105

¿Cuál es mejor?

112

S1
jor? O los ra - yos del sol. O de

S2
jor? O los ra - yos del sol. O de

1º Chº
A
jor? O los ra - yos del sol. O de

T
8
jor? O los ra - yos del sol. O de

S
De nie - ve, el can - dor. Del sol el a - li - ño.

A
De nie - ve, el can - dor. Del sol el a - li - ño.

2º Chº
T
8
De nie - ve, el can - dor. Del sol el a - li - ño.

B
De nie - ve, el can - dor. Del sol el a - li - ño.

112

Vlne.
112

Arp.
112

[17]

¿Cuál es mejor?

119

S1
nie-ve el ar - mi - ño. ¿Cuál es me - jor, cuál es me - jor?

S2
nie-ve el ar - mi - ño. ¿Cuál es me - jor?

1° Chº
A
nie-ve el ar - mi - ño. ¿Cuál es me - jor, me - jor?

T
8
nie-ve el ar - mi - ño. ¿Cuál es me - jor?

S
La nie - ve en a -

A
La nie - ve en a -

2° Chº
T
8
La nie - velen a -

B
La nie - ve en a -

119

Vlne.
119

Arp.
119

¿Cuál es mejor?

126

S1
Es - fe - ra, o_a - quel fue - go_en a - quel sol, o_a -

S2
Es - fe - ra, o_a - quel fue - go_en a - quel sol,

1° Chº
A
Es - fe - ra, o_a - quel fue - go_en a - quel sol,

T
8
Es - fe - ra, o_a - quel fue - go_en a - quel sol,

S
que - lla_es - fe - ra, en a - quel sol,

A
que - lla_es - fe - ra, en a - quel sol,

2° Chº
T
8
que - lla_es - fe - ra, en a - quel sol,

B
que - lla_es - fe - ra, en a - quel sol,

126

Vlne.
126

Arp.
126

¿Cuál es mejor?

133

S1
- quel fue - go en a - quel sol.

S2
o a - quel fue - go en a - quel sol.

1° Ch°
A
o a - quel fue - go en a - quel sol.

T
8
o a - quel fue - go, fue - go en a - quel sol.

S
en a - quel sol.

A
en a - quel sol.

2° Ch°
T
8
en a - quel sol.

B
en a - quel sol.

133

Vlne.

133

Arp.

¿Cuál es mejor?

Coplas solo (partichelas)

140

S1

1ª Me - jor es la nie - ve en a-quel dul - ce he - mis - fe -

Vlne.

140

Arp.

146

S1

rio, pues mi - nis - tra el re - fri - ge -

Vlne.

146

Arp.

152

S1

rio con - tra los ra - yos del sol.

Vlne.

152

Arp.

[21]

¿Cuál es mejor?

158

S1

Lue - go la nie - ve es me - jor,

Vlne.

Arp.

164

S1

lue - go la nie - ve es me - jor,

Vlne.

Arp.

170

S1

pues so - sie - ga in - quie - tu - des que cau - sa el ar - dor,

Vlne.

Arp.

[22]

¿Cuál es mejor?

176

S1

pues so - sie - ga in - quie - tu - des que cau - sa el ar - dor.

176

Vlne.

176

Arp.

183

T

8

2ª Me - jor es el fue - go en a - que - lla blan - da

183

Vlne.

183

Arp.

188

T

8

es - fe - ra, pues a - bri - ga con su ho - gue -

188

Vlne.

188

Arp.

[23]

¿Cuál es mejor?

194

T

8

ra con - tra el hie - lo del can - dor.

Vlne.

194

Arp.

200

T

8

Lue - go_a - quel fue - go_es me - jor,

Vlne.

200

Arp.

206

T

8

lue - go_a - quel fue - go_es me - jor,

Vlne.

206

Arp.

[24]

¿Cuál es mejor?

212

T

8

pues in - fla - ma be - nig - no lo ti - bio_en a -

Vlne.

212

Arp.

217

T

8

mor, pues in - fla - ma be - nig - no lo

Vlne.

217

Arp.

222

T

8

ti - bio_en a - mor.

Vlne.

222

Arp.

[25]

Coplas solo (partitura)

226

S1

Vlne.

Arp.

231

S1

Vlne.

Arp.

236

S1

Vlne.

Arp.

[26]

¿Cuál es mejor?

The image displays a musical score for three instruments: S1 (Soprano 1), Vln. (Violin), and Arp. (Arpeggiator). The score is divided into two systems, each starting at measure 241 and 247 respectively. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The S1 part consists of a single melodic line. The Vln. part features a continuous, flowing melody with many slurs. The Arp. part provides a harmonic accompaniment with a steady, rhythmic pattern. The first system (measures 241-246) ends with a double bar line, and the second system (measures 247-252) also ends with a double bar line.

241

S1

Vln.

Arp.

247

S1

Vln.

Arp.

[27]

5. ¿A qué aguardáis, corazones?

«Solo con violines, Navidad »

Tr. : Clara MATEO SABADELL

E-Vc: Ms. 7, ff. 188-189v

José Martínez de Arce

1710

Preludio

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Tenor*, Violin I, Violin II, and General parts. The second system includes T, Vln. I, Vln. II, and Ac. parts. The third system includes T, Vln. I, Vln. II, and Ac. parts with lyrics. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes a prelude and a vocal entry with lyrics.

System 1:

- Tenor*: Rests for 8 measures.
- Violin I: Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes.
- Violin II: Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes.
- General: Bass line with quarter and eighth notes.

System 2:

- T: Rests for 5 measures.
- Vln. I: Melodic line with eighth and quarter notes.
- Vln. II: Melodic line with eighth and quarter notes.
- Ac.: Bass line with quarter and eighth notes.

System 3:

- T: Melodic line with lyrics: "¿A qué a-guar-dáis, co-ra-zo-nes, que no os a-bra-sa-la".
- Vln. I: Melodic line with eighth and quarter notes.
- Vln. II: Melodic line with eighth and quarter notes.
- Ac.: Bass line with quarter and eighth notes.

* Sic la distribución de las voces en la partitura.

¿A qué aguardáis, corazones?

12
T
8
fe,? ¿a qué a-guar-dáis, a qué? ¿a qué a-guar-dáis, a qué? Vien-do de nues-tras pri-

Vln. I
12

Vln. II

Ac.
12

15
T
8
sio-nes que-bran-tar los es--la-bo-nes

Vln. I
15

Vln. II

Ac.
15

18
T
8
por el que hoy na-cer se ve. ¿A qué, a qué? ¿A qué a-guar-dáis, a

Vln. I
18

Vln. II

Ac.
18

[2]

¿A qué aguardáis, corazones?

21
T 8 *qué?* ¿A qué, a qué? ¿A qué a-guar-dáis co-ra-zo-nes? que no os a -

21
Vln. I
Vln. II

21
Ac.

25
T 8 bra - sa la fe. ¿A qué? Que no os a -

25
Vln. I
Vln. II

25
Ac.

28
T 8 bra - sa la fe.

28
Vln. I
Vln. II

28
Ac.

¿A qué aguardáis, corazones?

32 **Recitado**

T 8 Es - cu - chad al Se - ñor, ve - réis mor - ta - les ven - ci - dos vues - tros ma - les, pues

Ac. 32 6 # 6 b # b

33

T 8 di - ce vues - tro Dios en quién con - fi - o: "con - sué - la - te, con - sué - la - te di - cho - so pue - blo

Ac. 33

38

T 8 mí - o, que ya, que ya lle - ga la ho - ra en que di - ví - no sol de

Ac. 38 4 # b

41

T 8 sa - cra - au - ro - ra naz - ca a bo - rrar con ad - mi - ra - ble suer - te las pá - li - das ti - nie - blas de la

Ac. 41 4 # 7# b 6

43

T 8 muer - te, las pá - li - das ti - nie - blas de la muer - te.

Ac. 43 7# # b #

¿A qué aguardáis, corazones?

49 **Airoso. Arieta**

T 8 A - ma - dos y es - co - gi - dos, hoy na - ce el Sal - va - dor,

Vln. I 49

Vln. II 49

Ac. 49

T 52 re - naz - can los sen - ti - dos en jú - bi - los de a - mor, en

Vln. I 52

Vln. II 52

Ac. 52

T 55 jú - bi - los de a - mor, en jú - bi - los de a - mor, en jú - bi - los de a -

Vln. I 55 (g)

Vln. II 55 (g)

Ac. 55

¿A qué aguardáis, corazones?

58
T
8
mor.

Vln. I
58

Vln. II
58

Ac.
58

61
T
8
Que si hoy na - ce la vi - da de la Na - tu - ra - le - za, no es jus - to que ren -

Vln. I
61

Vln. II
61

Ac.
61

64
T
8
di - da el al - ma a la tris - te - za no a - plau - dan ad - ver - ti - dos los cán - ti - cos a -

Vln. I
64

Vln. II
64

Ac.
64

¿A qué aguardáis, corazones?

67

T

8 le - gres tal fa - vor. A - ma - dos y es - co - gi - dos si hoy na - ce el Sal - va -

Vln. I

Vln. II

Ac.

67 7 6

70

T

8 dor, re - naz - can los sen - ti - dos en jú - bi - los de a -

(g)

Vln. I

Vln. II

Ac.

70

73

T

8 mor, en jú - bi - los de a - mor, en jú - bi - los de a -

Vln. I

Vln. II

Ac.

73

[7]

¿A qué aguardáis, corazones?

76

T

8

mor, en jú - bi - los de a - mor.

Vln. I

Vln. II

Ac.

76

80 Fuga

T

8

Y pues hoy se re - ve - lan las glo - rias del Se - ñor y en el de - sier - to

Vln. I

Vln. II

Ac.

80

83

T

8

cla - ma la mis - te - rio - sa voz, a - com -

Vln. I

Vln. II

Ac.

83

¿A qué aguardáis, corazones?

86

T

pa - ñe mi a - cen - to a su cla - mor, a su cla - mor. En

Vln. I

Vln. II

Ac.

86

90

T

tan - to que a la fuer - za de sa - cra - ins - pi - ra - ción el mon - te cae so - ber - bio y el

Vln. I

Vln. II

Ac.

90

93

T

va - lle hu - mil - de e - le - va su pri - mor.

Vln. I

Vln. II

Ac.

93

¿A qué aguardáis, corazones?

96
T 8 A cu - ya con - mo - ción, a - ten - tos y ad - mi - ra - dos se sus - pen -

Vln. I 96

Vln. II 96

Ac. 96 6 # #

99
T 8 den el mar, la tie - rra, el ai - re, el cie - lo, el

Vln. I 99

Vln. II 99

Ac. 99

102
T 8 sol, el sol.

Vln. I 102

Vln. II 102

Ac. 102 b # #

[10]

¿A qué aguardáis, corazones?

105

T

A - ma - dos y es - co - gi - dos hoy na - ce el Sal - va - dor,

Vln. I

Vln. II

Ac.

108

T

re - naz - can los sen - ti - dos en jù - bi - los de_a-mor, en

Vln. I

Vln. II

Ac.

111

T

jù - bi - los de_a-mor, en jù - bi - los de_a-mor, en jù - bi - los de_a-

Vln. I

Vln. II

Ac.

[11]

¿A qué aguardáis, corazones?

114
T
8
mor.

Vln. I
114

Vln. II
114

Ac.
114

118
T
8
Di - ce el mar que ha vis - to la es - tre - lla ve - loz

Vln. I
118

Vln. II
118

Ac.
118

123
T
8
que se - rá en sus gol - fos su Nor - te des - de

Vln. I
123

Vln. II
123

Ac.
123

[12]

¿A qué aguardáis, corazones?

128 130

T 8 hoy. Fe - li - - - ce quién vió

Vln. I 128

Vln. II 128

Ac. 128

133

T 8 en me - jor es - - - fe - ra el as - tro ma -

Vln. I 133

Vln. II 133

Ac. 133

138

T 8 yor.

Vln. I 138

Vln. II 138

Ac. 138

[13]

¿A qué aguardáis, corazones?

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 143 to 147, and the second system covers measures 148 to 152. The instruments are T (Tenor), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), and Ac. (Acoustic guitar). The T staff has a '8' below the first measure of each system. The Vln. I and Vln. II staves are bracketed together. The Ac. staff has a '143' or '148' below the first measure of each system. The score concludes with a double bar line and a common time signature 'C' at the end of measure 152.

143

T

Vln. I

Vln. II

Ac.

148

T

Vln. I

Vln. II

Ac.

¿A qué aguardáis, corazones?

153 **Grave**

T 8 ¡Oh mon-tes de Be - lén! ¡Oh qué fe - li - ces sois!

Vln. I 153

Vln. II 153

Ac. 153 6 # 6 4 7# b 4# #

T 8 157 Pues los pri-me-ros sois que veis ra - yar la luz que to - do, el

Vln. I 157

Vln. II 157

Ac. 157 4# 7# 4# # #

T 8 161 or - be sus - pi - ró.

Vln. I 161

Vln. II 161

Ac. 161 4 b 7# b 4#

[15]

6. *Pajarillo, lisonja del aire* «Cantata al Nacimiento de nuestro Redentor»

Tr. : Clara MATEO SABADELL
E-Vc: 70/179, ff. 1-2r

José Martínez de Arce
1713

Voz

Pa - ja - ri - llo li - son - ja del ai - re, no

Violón

Arpa

[Vz.]

can - tes no, no, des - can - sa, sus - pen - de la

[Vlne.]

[Arp.]

II

voz.

[Vlne.]

[Arp.]

(6)

Pajarillo, lisonja del aire

The musical score is divided into three systems, each starting with a measure number (17, 24, and 30). Each system contains three staves: [Vz.] (Vocal), [Vlne.] (Violin), and [Arp.] (Arpeggio). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The vocal part features a melodic line with various note values and rests. The violin part provides harmonic support with a mix of eighth and sixteenth notes. The arpeggio part consists of a steady eighth-note accompaniment in the bass clef, with some chords in the treble clef. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

17

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp.]

24

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp.]

30

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp.]

[2]

Pajarillo, lisonja del aire

37

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp]

44

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp]

50 Coplas

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp]

[3]

Pajarillo, lisonja del aire

55

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp]

60

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp]

66

Veloz

[Vz.]

Y pues

[Vlne.]

[Arp]

The musical score is written for three parts: Voice (Vz.), Violin (Vlne.), and Arpeggio (Arp). The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 55-59) shows the vocal line with a melodic line, the violin line with a similar melodic line, and the arpeggio line with a bass line. The second system (measures 60-65) continues the melodic lines, with the vocal line ending in a double bar line. The third system (measures 66-70) is marked 'Veloz' and features a more rhythmic vocal line, a violin line with a similar rhythmic pattern, and an arpeggio line with a bass line. The lyrics 'Y pues' are written under the vocal line in the third system.

[4]

Pajarillo, lisonja del aire

72

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp.]

78

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp.]

84

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp.]

[5]

Pajarillo, lisonja del aire

90

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp]

98

Recitado

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp]

102

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp]

[6]

Pajarillo, lisonja del aire

107 **Aria**

[Vz.] 

[Vlne.] 

[Arp.] 

113

[Vz.] 
Ni - ño di - vi - no.

[Vlne.] 

[Arp.] 

119

[Vz.] 

[Vlne.] 

[Arp.] 

Pajarillo, lisonja del aire

125 [Fine]

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp.]

131

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp.]

137 [D.C. al Fine]

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp.]

[D.C. al Fine]

[D.C. al Fine]

Pajarillo, lisonja del aire

143 Grave

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp]

150

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp]

156

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp]

Pajarillo, lisonja del aire

163 Aria. Via [sic.]

[Vz.] Di - go, Ni - ño, ce ,

[Vlne.]

[Arp.]

169

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp.]

175

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp.]

[10]

Pajarillo, lisonja del aire

The musical score is divided into three systems, each with three staves: [Vz.] (Vocal), [Vlne.] (Violin), and [Arp] (Arpeggio). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8.

System 1 (Measures 181-186):

- [Vz.]:** Starts at measure 181. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half), F4 (half).
- [Vlne.]:** Starts at measure 181. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half), F4 (half).
- [Arp]:** Starts at measure 181. Notes: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), G3 (half), A3 (quarter), B3 (quarter), G3 (half), F3 (half).

System 2 (Measures 187-192):

- [Vz.]:** Starts at measure 187. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half), F4 (half).
- [Vlne.]:** Starts at measure 187. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half), F4 (half).
- [Arp]:** Starts at measure 187. Notes: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), G3 (half), A3 (quarter), B3 (quarter), G3 (half), F3 (half).

System 3 (Measures 193-198):

- [Vz.]:** Starts at measure 193. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half), F4 (half).
- [Vlne.]:** Starts at measure 193. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (half), F4 (half).
- [Arp]:** Starts at measure 193. Notes: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), G3 (half), A3 (quarter), B3 (quarter), G3 (half), F3 (half).

[11]

Pajarillo, lisonja del aire

The musical score is divided into three systems, each corresponding to a different section of the piece. Each system consists of three staves: a vocal line (Vz.), a violin line (Vln.), and an arpeggiated piano line (Arp.).

- System 1 (Measures 199-204):** The vocal line begins with a whole note rest, followed by a half note G4, and then a whole note rest. The violin line plays a continuous eighth-note pattern. The arpeggiated piano line features a bass line with a 3rd flat fingering indicated.
- System 2 (Measures 205-210):** The vocal line starts with a whole note rest, followed by a half note G4, and then a whole note rest. The violin line continues its eighth-note pattern. The arpeggiated piano line includes a 7th fingering and a 3rd flat fingering.
- System 3 (Measures 211-216):** The vocal line begins with a half note G4, followed by a whole note rest, and then a half note G4. The violin line continues its eighth-note pattern. The arpeggiated piano line continues its bass line pattern.

[12]

Pajarillo, lisonja del aire

The musical score is divided into three systems, each starting at a specific measure number. The first system begins at measure 217, the second at 223, and the third at 229. Each system contains three staves: a vocal line (Vz.) in treble clef, a violin line (Vlne.) in alto clef, and an arpeggio line (Arp) in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The vocal line consists of eighth and quarter notes. The violin line features a continuous eighth-note accompaniment. The arpeggio line provides harmonic support with a mix of eighth and quarter notes, including some triplets and fingerings indicated by numbers like 3b, 6, and 5. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.

217

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp]

223

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp]

229

[Vz.]

[Vlne.]

[Arp]

7. Dueño de mi vida «Solo con violines, Santísimo»

Tr. : Clara MATEO SABADELL
E-Vc: 70/046

José Martínez de Arce
1715

Estribillo

The musical score is arranged for Tiple, Violin I, Violin II, and Acoustic guitar. It consists of three systems, each containing five measures. The first system is marked 'Estribillo'. The Tiple part is mostly rests. Violin I and II have melodic lines. The Acoustic guitar part includes fingerings: 6, 6, 7, 6. The second system includes a Soprano (S) part, Violin I and II, and Acoustic guitar with fingerings: 6, 7, 7, 7 6. The third system includes a Soprano (S) part, Violin I and II, and Acoustic guitar with fingerings: 3, 7, 4.

Dueño de mi vida

16

[S] Due-ño de mi vi - da, pas - tor a - mo - ro - so,

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

21

[S] pues que me con-vi - da tu ser mi - la - gro - so, de - jan - do el re -

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

25

[S] po - so te ven - go a bus - car. Ó - ye-me que em-pie - zo a va -

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

[2]

Dueño de mi vida

29

[S] ler cuan - do por tí co-mien - zo_a ba - lar, cuan - do por tí co-mien - zo_a ba -

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

33

[S] lar.

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

37 **Recitado**

[S] De-jan-do tu re-ba-ño, tro-pe-zan-do de un da-ño en o-tro da-ño, sin tí an-du-ve per - di-da. Pe-ro ya dul-ce

[Ac.]

41

[S] due-ño de mi vi-da hoy me lle-go_a tu cen-tro pues a - li - vio ja - más en o - tro_en-cuen - tro.

[Ac.]

[3]

Dueño de mi vida

45 *Aria*

[S] Es - cu - cha mi bien, es - cu - cha, es -

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

52

[S] cu - cha mi bien, a - tien - de Se - ñor de un pe - cho le - al el tier - no do -

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

59

[S] lor. Pues

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

[4]

Dueño de mi vida

66

[S] es mi de - se - o lle - gar - me a tí y cre - o e - so es

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

73

[S] lo me - jor.

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

80

[S] Es - cu - cha, es - cu - cha mi bien, a - tien - de Se - ñor de un

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

[5]

Dueño de mi vida

87

[S] pe - cho le - al el tier - no do - lor,

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

7 6

93

[S] el tier - - - no do - lor.

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

93 4 #

98

[S]

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

98 4 #

Dueño de mi vida

104 **Recitado**

[S] De mi tier-no ge-mi-do a - blan-de el fiel ru-mor el tier - no_o - í - do con que_es-cu - chas a-man - te

[Ac.] 6 3_b

107

[S] los e - cos del que fue du - ro día - man - - - te.

[Ac.] 6 4

110 **Coplas**

[S] Y pues que mis de - li - tos la puer - ta es - tán ce -
Pie - dad Se - ñor in - men - so no nie - gues a mí a -

Vln. I

Vln. II

[Ac.] 110

113

[S] rran - do a tu cle - men - - - - cia,
mor la fiel o - fren - - - - da mi llan - to la fran -
que das a los que

Vln. I

Vln. II

[Ac.] 113 4 5

[7]

Dueño de mi vida

116

[S] que - e por - que de su re - ba - ño ser - me - rez - - ca.
gui - as [¿?]

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.] 116 3_b 4 5

119

[S]

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.] 119 4

122

[S]

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.] 122 3_b 4 5

[8]

Dueño de mi vida

125 **Grave**

[S] *p* Y pues que ren - di - - - -

[Vln. I] *p*

[Vln. II] *p*

[Ac.] *p*

130

[S] da me mi - - - ras sen - tir;

[Vln. I]

[Vln. II] *tr*

[Ac.]

135

[S] y pues a - mo - ro - - - -

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

Dueño de mi vida

140

[S] sa me sien - - tes llo - rar

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

145

[S] em - pie - ce en mí tan jus - to pa - de -

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

150

[S] cer has - ta que de do -

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

The musical score is written for a vocal soloist (S), two violins (Vln. I and Vln. II), and an acoustic guitar (Ac.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (140, 145, and 150). The vocal line includes lyrics in Spanish. The violin parts provide harmonic support with various melodic and rhythmic patterns. The acoustic guitar part includes fret numbers (4, 7, 43, 367, 3, 4) indicating specific techniques or positions.

[10]

Dueño de mi vida

155

[S] lor me lle - gue a a - ca - bar,

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

160

[S] me lle - gue a a - ca - bar.

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

165

[S]

[Vln. I]

[Vln. II]

[Ac.]

[11]

8. Con un músico español **«Dúo de violines y clarín, Navidad»**

Tr. : Clara MATEO SABADELL
E-Vc: Ms. 23 ff. 7-11 y 54/55

José Martínez de Arce
1718

Introducción solo

Tenor
2º Chº

Con un mú - si-co_es - pa - ñol lle-ga un can - tor i - ta - lia - no

Violón

Ac.

T
2º Chº

al Ni - ño Dios di - vir - tien - do

Vlne.

Ac.

T
2º Chº

y en mú - si-ca dis - pu - tan - - - do.

Vlne.

Ac.

[Estribillo a dúo y a cuatro]

9

[I]

[E]

8

2º Chº

Vlne.

Ac.

9

8

¡Va - ya! ¡Va-ya! ¡Va - ya de bu - lla, go - zo y a - plau - so! ¡Va - ya!

¡Va - ya! ¡Va-ya! ¡Va - ya de bu - lla, go - zo y a - plau - so! ¡Va - ya!

¡Va - ya! ¡Va-ya! ¡Va - ya de bu - lla, go - zo y a - plau - so! ¡Va - ya!

¡Va - ya! ¡Va-ya! ¡Va - ya de bu - lla, go - zo y a - plau - so! ¡Va - ya!

¡Va - ya! ¡Va-ya! ¡Va - ya de bu - lla, go - zo y a - plau - so! ¡Va - ya!

¡Va - ya! ¡Va-ya! ¡Va - ya de bu - lla, go - zo y a - plau - so! ¡Va - ya!

[2]

16

[I]

[E]

8

Si -

2º Chº

8

¡Va-ya! ¡Va - ya de bu - lla, go - zo ya - plau - so!

Vlne.

Ac.

16

23

[I] gnor pa - tro - ne. Ec - co il mú - si-co

[E] 8 Di - ga pai - sa - no.

2° Ch°

Vlne.

Ac.

23

30

[I] pri - mo di tut - to il mon - do.

[E] Él pu-so en ar - mo - ní - a

2º Chº

Vlnc.

Ac.

30

37

[I]

[E]

8

cuan - to mi - ra - mos.

2º Chº

8

¡Va - ya! ¡Va-ya, pues, de dis - pu - ta! ¡Va - ya de

¡Va - ya! ¡Va-ya, pues, de dis - pu - ta! ¡Va - ya de

¡Va - ya! ¡Va-ya, pues, de dis - pu - ta! ¡Va - ya de

¡Va - ya! ¡Va-ya, pues, de dis - pu - ta! ¡Va - ya de

Vlnc.

Ac.

37

44

[I]

[E]

En l'Es - pag - na nes - su - no

2º Chº

can - to! ¡Va - ya de can - to!

can - to! ¡Va - ya de can - to!

can - to! ¡Va - ya de can - to!

can - to! ¡Va - ya de can - to!

Vlnc.

Ac.

44

51

[I] *sá can to lla no per - ché tut - to é pan - de - ro, tut - to Ca -*

[E]

8

2º Chº

Vlne.

Ac.

51

58

[I] *na - rio, tut - to Ca - na - rio.*

[E] *En i - gual en I -*

2º Chº

Vlne.

Ac.

65

[I]

[E]

8

ta - lia gor - go - ri - tean - do, que vo - mi - tan pa - re - ce,

2° Ch^o

Vlne.

Ac.

65

[10]

72

[I]

[E]

8

Só - lo el

en cual-quier pa - so, en cual-quier pa - so.

2º Chº

Vlne.

Ac.

72

79

[I] Ni - ño.es per - fec - to mú - si-co sa - cro, sa - cro, pues en la

[E] 8 Só - lo el Ni - ño.es per - fec - to mú - si-co sa - cro,

2º Chº

Vlne.

Ac.

79

86

[I] dul - ce le - tra del In-car - na - tus u - nió el

[E] 8 pues en la dul - ce le - tra del In-car - na - tus

2º Chº

Vlne.

Ac.

86

93

[I] to - no di - vi - no con el hu - ma - no , u - nió el

[E] u - nió el to - no di - vi - no con el hu - ma - no,

2º Chº

Vlne.

Ac.

100

[I] to - no di - vi - no con el hu - ma - no .

[E] u - nió el to - no di - vi - no con el hu - ma - no .

2º Chº

¡Va - ya!

Vlne.

Ac.

100

107

[I]

[E]

2º Chº

Vlne.

Ac.

¡Va-ya! ¡Va-ya de bu-lla, go-zo y_a-plau-so, go-zo y_a-plau-so!

¡Va-ya! ¡Va-ya de bu-lla, go-zo y_a-plau-so, go-zo y_a-plau-so!

¡Va-ya! ¡Va-ya de bu-lla, go-zo y_a-plau-so, go-zo y_a-plau-so!

¡Va-ya! ¡Va-ya de bu-lla, go-zo y_a-plau-so, go-zo y_a-plau-so!

115 **Recitado**

[I] I - o sa - reb - be can - tar al Dio bam - bi - no la Sa - cro - san - ta Glo - ria.

[E]

Vlnc.

Ac.

118

[I] Oi, po -

[E] Mi ha - bi - li - dad ve - rán que es más no - to - ria, sin ha - ber me - nes - ter la so - pa en vi - no.

Vlnc.

Ac.

121

[I] ve - ro mez - qui - no, vos no in - ten - de - te quel - lo que io par - lo.

[E] 8 Él es el par - la - dor que yo no

Vlne.

Ac.

124

[I] Va l'a - rie - ta al Re - den - to - re ve - ro.

[E] 8 gar - lo; ha - ble con - ten - to y can - te, que yo es - pe - ro.

Vlne.

Ac.

128 Aria

[1] *

Vln. I

Vln. II

Ac.

135

Mai ri -

* Sic la disposición de las voces en la partitura.

142

[I] po - sa, mai ri - po - sa quest' a - ni-ma a - man - te

Vln. I

Vln. II

Ac.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 142 through 148. The vocal part, marked [I], begins at measure 142 with the lyrics 'po - sa, mai ri - po - sa quest' a - ni-ma a - man - te'. The instrumental accompaniment consists of Violin I, Violin II, and Acoustic guitar (Ac.). The Violin I part features a melodic line with some grace notes. The Violin II part provides a harmonic support with a similar melodic contour. The Acoustic guitar part plays a steady bass line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

149

[I] che cons - tan - te

Vln. I

Vln. II

Ac.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 149 through 155. The vocal part, marked [I], begins at measure 149 with the lyrics 'che cons - tan - te'. The instrumental accompaniment continues with Violin I, Violin II, and Acoustic guitar. The Violin I part has a more active melodic line. The Violin II part continues with a similar melodic pattern. The Acoustic guitar part maintains the bass line. The key signature remains one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

[20]

156

[1]

che cons - tan - te sos - pi - ra per te, sos - pi - ra, sos - pi -

Vln. I

Vln. II

Ac.

163

[1]

- ra per te. ¡Oh! fan - ciul - lo, bel - lí - si - mo a -

Vln. I

Vln. II

Ac.

[21]

170

[I] man - te, son con - ten - to si og -

Vln. I

Vln. II

Ac.

177

[I] - ni mo - men - to te a - do - ra mia fe, te a - do - ra mia fe.

Vln. I

Vln. II

Ac.

184

[1]

Mai ri - po - sa,

Vln. I

Vln. II

Ac.

191

[1]

mai ri - po - sa quest' a - ni-ma a - man - te

Vln. I

Vln. II

Ac.

198

[I] che cons - tan - te, che

Vln. I

Vln. II

Ac.

205

[I] cons - tan - te sos - pi - ra per te, sos - pi - ra, sos - pi - ra per

Vln. I

Vln. II

Ac.

212

[I] te, sos - pi - ra per te.

Vln. I

Vln. II

Ac.

218

[I]

Vln. I

Vln. II

Ac.

223 Recitado

[E] 8 Vos no sa-béis sa-lir de un re-ci-ta-do, u-nas ve-ces gru-

Ac.

225

[E] 8 ñi-do, o-tras mas-ca-do. Ha-llad-me en el pa-ra-je que más

Ac.

227

[E] 8 bri-lla me-tro,i-gual a,u-na bue-na se-gui-di-lla.

Ac.

230 Seguidilla

[E] 8 Na - ce Dios u - na no - che, que a ser de di - a

Vlne.

Ac.

237 8 que a ser de di - a a - bra - sa - ran dos so - les to - dos los

Vlne.

Ac.

244 8 cli - mas, to - dos los cli - mas. Y a - sí su a - fec - to

Vlne.

Ac.

[27]

The musical score is written for three parts: Voice (Voz), Violin (Vlne.), and Piano (Ac.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 8/8. The score is divided into three systems, each starting with a measure number in the top left corner of the voice staff.

System 1 (Measures 251-256): The voice part begins with a rest in measure 251, followed by the lyrics "tem - pla con las ti - nie - blas a los in - cen - dios,". The violin and piano parts provide accompaniment.

System 2 (Measures 257-260): The voice part continues with the lyrics "tem - pla con las ti - nie - - - blas". The violin and piano parts continue their accompaniment.

System 3 (Measures 261-264): The voice part concludes with the lyrics "a los in - cen - dios." and a double bar line. The violin and piano parts also conclude with a double bar line.

265 Recitado a dúo

[I] Ah! che il cuo - re in - gan - na; voi non sa - pe - te un

[E] Es - ta sí que es a - rie - ta so - be - ra - na.

Vlne.

Ac.

268

[I] a - rea l'in - su - guie - ra.

[E] ¿Que no sé can - tar a - ria? ¡Fue - ra! ¡Fue - ra! Que a - llá va u - na a -

Vlne.

Ac.

271

[I] L'es - pag - no let - to si fa - ti - ca en va no.

[E] rie - ta en cas - te - lla - no.

Vlne.

Ac.

274 Fuga

[E]

Cln.

Ac.

281

[E]

Cln.

Ac.

288


[E]

Cln.


Ac.


¡Gue - rra! ¡Gue - rra! Gue - rra, gue - rra pu - bli - ca a la

295

[E] 

tie - rra el Di - vi - no Su - pre - mo ra - paz.

Cln. 

Ac. 

302

[E] 

¡Gue-rra! ¡Gue-rra! ¡Gue-rra! Gue - rra que es

Cln. 

Ac. 

309

[E] 

glo - ria, que es glo - ria y es paz.

Cln. 

Ac. 

316

[E]  Y es que, cuan-do a la tie-rra des-cien-de,

Cln. 

Ac. 

323

[E]  ya con-quis-ta, ya lo-gra, ya em-pren-de, so-la-men-te mos-

Cln. 

Ac. 

330

[E]  tran-do Su faz.

Cln. 

Ac. 

337

[E] 8 ¡Gue-rra! ¡Gue-rra! ¡Gue-rra!

Cln. 337

Ac. 337

344

[E] 8 Gue-rra pu-bli-ca la tie-rra el Di-vi-no Su-pre-mo ra-

Cln. 344

Ac. 344

351

[E] 8 paz. ¡Gue-rra! ¡Gue-rra!

Cln. 351

Ac. 351

358

[E] 8 ¡Gue-rra! Gue - rra *que_es* Glo - ria, *que_es* Glo - ria y_es paz.

358

Cln. 8

358

Ac. 8

365

[E] 8 ¡Gue-rra! Gue - rra *que_es* Glo - ria, *que_es* Glo - ria y_es paz.

365

Cln. 8

365

Ac. 8

372

[E] 8

372

Cln. 8

372

Ac. 8

9. Sigue, canta, vuela, toca **«Cantada con clarín solo Navidad»**

Tr. : Clara MATEO SABADELL
E-Vc: Ms. 23, ff. 22-23v y 54/35

José Martínez de Arce
1718

Clarín

Contralto

General

[Cln.]

[A]

[Ac.]

Si - gue, can - ta , vue - la , to - ca,

vue - la , to - ca, pues pro - vo ca a - go - zo

tal, ver el cie - lo , ver el

6

The musical score is written for a chamber ensemble. It begins with a Clarín part, followed by a Contralto part with lyrics. The General part (piano) provides harmonic support. The [Cln.] part (clarinet) enters with a melodic line. The [A] part (alto) continues the vocal line with lyrics. The [Ac.] part (accompaniment) provides harmonic support. The score is divided into three systems, each with a measure number (4, 8, 12) at the beginning. The lyrics are in Spanish and describe a festive scene.

12

[Cln.]

12

[A]

cie-lo en un por - tal, ver el cie-lo en un por -

12

[Ac.]

6 6 # # 4

16

[Cln.]

16

[A]

tal. Vuc - la, to - ca , si - gue , can - ta,

16

[Ac.]

20

[Cln.]

20

[A]

si - gue , can - ta, si del

20

[Ac.]

[2]

[Cln.] ²⁴

[A] ²⁴

[Ac.] ²⁴

sol quie-res go - zar, si del sol quie-res go -

[Cln.] ²⁸

[A] ²⁸

[Ac.] ²⁸

zar, can - ta pues An - tón,

[Cln.] ³²

[A] ³²

[Ac.] ³²

to - ca tú Pas - cual. Si gue el es - plen -

[3]

35

[Cln.]

35

[A]

dor, vue - la has-ta el al - - - tar.

[Ac.]

38

[Cln.]

38

[A]

Si - gue, can - ta, to - ca, vue - la, to - ca -

[Ac.]

42

[Cln.]

42

[A]

vue - la y ve - rás que aun - que más hie - la , es la ho

[Ac.]

46

[Cln.]

46

[A]

gue-ra mu - cho más.

46

[Ac.]

50

[Cln.]

50

[A]

Si - gue, can - ta , vuc - la , to - ca, vuc - la ,

50

[Ac.]

54

[Cln.]

54

[A]

to - ca, pues pro - vo-ca a go - zo tal,

54

[Ac.]

[5]

58

[Cln.]

58

[A]

ver el cie - lo en un por - tal,

58

[Ac.]

61

[Cln.]

61

[A]

ver el cie - lo en un por -

61

[Ac.]

64

[Cln.]

64

[A]

tal.

64

[Ac.]

[6]

67 **Recitado**

[A]  El in - cre - a - do su - mo en - ten - di - mien - to, que los

[Ac.]  6

69

[A]  or - bes for - mó só - lo a un a - cen - to, ba - ja a la tie - rra en for - ma de Cu -

[Ac.] 

71

[A]  pi - do, don - de la sen - ci - llez le ha di - ver - ti - do.

[Ac.] 

74 **Aria**

[Cln.] 

[A] 

[Ac.]  6

78

[Cln.]

78

[A]

78

[Ac.]

6

6

82

[Cln.]

82

[A]

Di - gan, di - gan-le ter - ne -

82

[Ac.]

86

[Cln.]

86

[A]

zas, que e - sas que re-un Ni - ño o - ír,

86

[Ac.]

#

[8]

90

[Cln.]

[A]

que vie - ne en tra - je de a - mor, que vie - ne

[Ac.]

6 6

94

[Cln.]

[A]

en tra - je de a - mor.

[Ac.]

6

98

[Cln.]

[A]

Que co - mo es su em - ple - o a-

[Ac.]

[9]

102

[Cln.]

[A.]

mar, cuan - to

[Ac.]

105

[Cln.]

[A.]

sue - ne a ve - ne - rar,

[Ac.]

108

[Cln.]

[A.]

es fuer - za lo oi - ga me - jor.

[Ac.]

III Recitado

[A] *III*
Mas, ¡ay!, qué pres - to ha de llo - rar , he - ri - do del ve-ne-no - so a -

[Ac.] *III*
6

[A] *III*
ce - ro del pe - ca - do, por mi cul - pa la - bra - do en la

[Ac.] *III*
6

[A] *III*
for - ja de un pe - cho fe - men - ti - do. ¡Hu - ye! ¡Hu - ye de mí,

[Ac.] *III*
6

[A] *III*
que soy quien te ha ven - di - do!

[Ac.] *III*

[11]

119 **Aria**

[Cln.]

[A.]

[Ac.]

¡Hu - ye! ¡hu - ye! pe - que - ño bien mí - o,

123

[Cln.]

[A.]

[Ac.]

127

[Cln.]

[A.]

[Ac.]

de mi cru - el - dad.

[12]

131

[Cln.]

[A.]

Mas ¡ay! es - pe - rad,

[Ac.]

135

[Cln.]

[A.]

que aun - que hoy os o - fen - da,

[Ac.]

139

[Cln.]

[A.]

con do - lor, con a - fec - to y en -

[Ac.]

143

[Cln.]

[A]

mien - - da,

[Ac.]

147

[Cln.]

[A]

pien - so ha - cer - me cen - tro de

[Ac.]

6

151

[Cln.]

[A]

se - gu - ri - dad, de se - gu - ri - - - dad.

[Ac.]

155

[Cln.]

[A]

[Ac.]



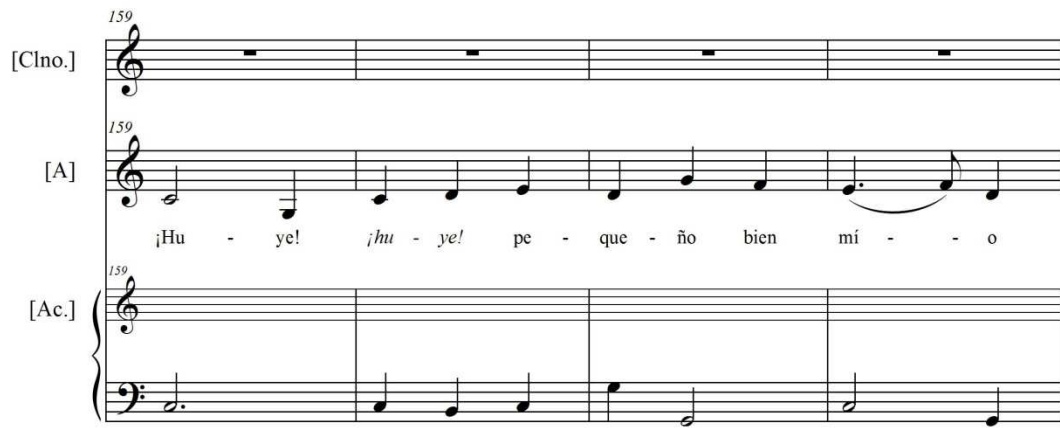
159

[Cln.]

[A]

[Ac.]

¡Hu - ye! ¡hu - ye! pe - que - ño bien mí - - o



163

[Cln.]

[A]

[Ac.]



167

[Cln.]

[A]

de mi cru - el - dad,

[Ac.]

171

[Cln.]

[A]

de mi cru - el - dad, de mi cru - el -

[Ac.]

175

[Cln.]

[A]

dad.

[Ac.]

[16]

10. Hoy el cielo y la tierra han suspendido

«Villancico, Santísimo»

Tr. : Clara MATEO SABADELL

José Martínez de Arce

E-Vc: Ms. 23, ff. 126v-127v

1721

Recitado

Tenor

8

Hoy el cie-lo y la tie-rra han sus-pen-di-do y a el a - bis-mo ab-sor-to le han de-

Ac.

6

[T]

4

8

ja - do, al mi-rar que ni vien-to no ha po - di - do pri - var al hom-bre del dul-ce bo-

[Ac]

4

6

[T]

7

8

ca - do, pues ¿qué ha - ces, al ver es - ta fi - ne - za, que no co - ges la es-pi - ga, vic - to -

[Ac]

7

[T]

10

8

rio - so, sin per der de es - te néc - tar lo a - mo - ro - so?

[Ac]

10

4

3/4

3/4

Aria

[T] ¹³
8 No es mu-cho, por - que su vien -

Vln. I ¹³

Vln. II

[Ac] ¹³
3b 7 43# 6

[T] ¹⁹
8 - to a - mai - nó con só - lo el po -

Vln. I ¹⁹

Vln. II

[Ac] ¹⁹
7 4

Hoy el cielo y la tierra han suspendido

[T] ²⁵
8 der que el Pa - dre le dió con

Vln. I ²⁵

Vln. II ²⁵

[Ac] ²⁵
6 7# 4#

[T] ³¹
8 só - lo el po - der que el Pa - dre le dió.

Vln. I ³¹

Vln. II ³¹

[Ac] ³¹
3b 3b

[3]

Hoy el cielo y la tierra han suspendido

[T] ³⁷
8 Fe - liz me - re - cer, in - men - so fa - vor,

Vln. I ³⁷

Vln. II

[Ac] ³⁷
4

[T] ⁴³
8 lo - gra el hom - bre pues que Dios se hu - ma -

Vln. I ⁴³

Vln. II

[Ac] ⁴³
7

Hoy el cielo y la tierra han suspendido

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 49-54) includes a vocal line [T] and three instrumental lines: Vln. I, Vln. II, and [Ac]. The vocal line has lyrics: "nó lo-gra_el hom - bre pues que Dios -". The instrumental parts feature various musical notations, including accidentals and fingerings (7, 6, 3b, 6). The second system (measures 55-58) continues the vocal line with lyrics: "- se hu - ma - nó". The instrumental parts conclude with double bar lines and repeat signs. The [Ac] part in the second system includes a fingering of 4 and a sharp sign (73#).

[T] 49
8
nó lo-gra_el hom - bre pues que Dios -

Vln. I 49

Vln. II 49

[Ac] 49
7 6 3b 6

[T] 55
8
- se hu - ma - nó

Vln. I 55

Vln. II 55

[Ac] 55
4 73#

[5]

Hoy el cielo y la tierra han suspendido

Coplas

59

[T] 8

Can - ta sus - pi - ran - do y se - a lo so - no - ro de tu
 Can - ta sus - pi - ran - do y sal - ga to - da el al - ma en tu pa -
 Can - ta sus - pi - ran - do a - le - gre mi - la - gro de a - quel ar -

Vlnc.

[Ac]

64

[T] 8

voz,
 sión
 pón

en el pi - co, sua - vi - dad - -
 que el a - plau - so en el ge - mi - do
 que te e - le - va de ser hom - bre

Vlnc.

[Ac]

69

[T] 8

y en el al - ma, sus - pen - sión.
 di - rá que es tu pe - na a - mor
 con la fuer - za de su a - mor

Vlnc.

[Ac]

[6]

Hoy el cielo y la tierra han suspendido

Grave

[T] 75 8 Y a - sí a - man - te pu - bli - ca el al - ma - vic - to - rio -

Vln. I 75

Vln. II 75

[Ac] 75 7 7 7 3b

[T] 80 8 - - sa con ge - ne - ro so an - he - - - lo

Vln. I 80

Vln. II 80

[Ac] 80 7 3b 4

[7]

Hoy el cielo y la tierra han suspendido

[T] ⁸⁵
8 el pre - mio

Vln. I ⁸⁵

Vln. II ⁸⁵

[Ac] ⁸⁵
7 7 73#

[T] ⁹⁰
8 que se a - pro - pia ven - tu - ro - sa en las lu - ces que o - cul - ta a - que - se ve -

Vln. I ⁹⁰

Vln. II ⁹⁰

[Ac] ⁹⁰
7 7 3b 73# 7

Hoy el cielo y la tierra han suspendido

The musical score consists of four staves. The first staff is for Tenor ([T]) in treble clef, starting at measure 96 with a vocal line that includes the lyrics "lo." The second and third staves are for Violins I (Vln. I) and Violins II (Vln. II) in treble clef, respectively, with a bracket indicating they are played together. The fourth staff is for Acoustic Bass ([Ac]) in bass clef, with a bracket indicating it is played together with the Violins. The Acoustic Bass part includes fingerings 4, 3b, 73#, and 43# in the first four measures. The score ends with a double bar line at the end of the fifth measure.



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN
MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL**

TESIS DOCTORAL:

***El cambio de estilo en los villancicos de
José Martínez de Arce (ca. 1662-1721)***

(Vol. II. Catálogo)

Presentada por Clara MATEO SABADELL. para
optar al grado de doctora
(con mención de «Doctor Internacional»)
por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE

Durante los años 2007 a 2011 el presente trabajo fue realizado con la beca para la Formación de Profesorado Universitario (FPU) concedida por el MEC.

Table of contents

Vol. I

Table of contents	i
Índice	v
Abbreviations	ix
List of figures	xi
 Abstract	 1
Introducción	7
Chapter 1. Childhood, youth and early works (ca. 1662-1686)	15
1. Origins and learning years (<i>ca.</i> 1682-1683)	16
2. Transition (1684-1686)	24
3. Notational features of the early works	33
4. The music from the first years	39
Chapter 2. Chapel master at the Segovia's cathedral (1687-1690)	49
1. First time as chapel master	51
2. Sources and graphology	57
3. Notational stability	61
4. The use of the <i>introducción</i>	66
5. Analytical method applied to the <i>estribillos</i>	69
6. The <i>estribillos</i>	74
Chapter 3. First years at the Valladolid's cathedral: spread sheets (1690-1698)	85
1. First decade in Valladolid	87
2. Graphological variety in the spread sheets.....	94
3. Notation.....	96
4. The Christmas' villancicos	100
5. Villancicos <i>al Santísimo</i>	105
6. Analysis of the 1694's <i>villancicos</i>	109
Chapter 4. Valladolid 1699-1709: first changes in two bounded manuscripts	121
1. Life at the <i>capilla</i>	124
2. The music in the bounded manuscripts «Ms. 7» and «Ms. 8»	132
3. A notational turning point	139
4. Works with traditional instruments	143
5. New instruments in the early XVIIIth Century's works	152
6. The vocal choirs	159

Chapter 5. Valladolid 1710-1721 (I)	165
1. Life between 1710 and 1721	166
2. First eight years: the manuscript «Ms. 22», and back to the spread sheets	178
3. Music in the sources as datation tool: the manuscript «Ms. 23» (1718-1721)	184
4. Key signature and tonality: when the innovations became rule	192
5. Time signatures	197
6. New annotations	202
Chapter 6. Valladolid 1710-1721 (II): from the villancico to the cantata	207
1. Terminology as a barrier	209
2. From the villancico to the cantata: a study of the process	213
3. New sections	219
4. Instrumental choir	229
5. Vocal choirs	244
Conclusiones	249
Conclusions	255
Bibliography	259
Appendix I. Documents	269
Archivo Histórico Diocesano de Orense (AHDO)	271
Archivo Catedralicio de Orense (ACO)	272
Archivo Catedralicio de Segovia (ACSg)	275
Archivo Catedralicio de Valladolid (ACV)	278
Archivo General Diocesano de Valladolid (AGDV)	299
Archivo Histórico y Universitario Provincial de Valladolid (AHUPV)	303
Appendix II. Music	321
Íncipits and poetic texts	
1. (112) <i>Jilguerillo canoro</i> [Visperas, 1694]	329
2. (236) <i>Por ser tan larga la noche</i> [villancico 6º, Navidad, 1694]	330
3. (233) <i>Cansados ya los panderos</i> [villancico 8º, Navidad, 1694]	331
4. (495) <i>¿Cuál es mejor?</i> [Santísimo, 1694]	333
5. (276) <i>¿A qué aguardáis, corazones?</i> [Navidad, 1710]	334
6. (287) <i>Pajarillo, lisonja del aire</i> [Navidad, 1713]	335
7. (582) <i>Dueño de mi vida</i> [Santísimo, 1715]	336
8. (320) <i>Con un músico español</i> [Navidad, 1718]	337
9. (324) <i>Sigue, canta, vuela, toca</i> [Navidad, 1718]	338
10. (610) <i>Hoy el cielo y la tierra han suspendido</i> [Santísimo, 1721]	339
Scores	
1. <i>Jilguerillo canoro</i>	341
2. <i>Por ser tan larga la noche</i>	347
3. <i>Cansados ya los panderos</i>	369
4. <i>¿Cuál es mejor?</i>	377

5. <i>¿A qué aguardáis, corazones?</i>	405
6. <i>Pajarillo, lisonja del aire</i>	421
7. <i>Dueño de mi vida</i>	435
8. <i>Con un músico español</i>	447
9. <i>Sigue, canta, vuela, toca</i>	481
10. <i>Hoy el cielo y la tierra han suspendido</i>	497

Vol. II. Catalogue

Introduction

A. Latin

B. Romance

C. Others

Musical incipits

Index of bounded manuscripts

Index of first lines

Índice

Vol. I

Table of contents.....	i
Índice	v
Abreviaturas	ix
Gráficos, ilustraciones y tablas	xi
 Abstract.....	 1
Introducción.....	7
Capítulo 1. Infancia, juventud y obras tempranas (ca. 1662-1686).....	15
1. Orígenes y años de aprendizaje (ca. 1662-1683).....	16
2. Los años de transición (1684-1686).....	24
3. Aspectos notacionales del repertorio temprano.....	33
4. La música de los primeros años	39
Capítulo 2. Maestro de capilla en la catedral de Segovia (1687-1690).....	49
1. Maestro de capilla por vez primera	51
2. Fuentes y grafía de las obras segovianas.....	57
3. Estabilidad notacional durante el primer magisterio	61
4. Tras la lógica en el uso de la introducción	66
5. Método de análisis de estribillos	69
6. Los estribillos del repertorio segoviano	74
Capítulo 3. Primeros años en Valladolid: papeles sueltos (1690-1698).....	85
1. Diez primeros años en Valladolid	87
2. Variedad de registros grafológicos en los papeles sueltos	94
3. Tras la lógica de la escritura musical	96
4. Los villancicos navideños: un Belén musical.....	100
5. Villancicos al Santísimo: un conjunto de interrogantes	105
6. Análisis musical de los villancicos de 1694.....	109
Capítulo 4. Valladolid 1699-1709: los primeros cambios en dos manuscritos encuadernados	121
1. La vida en la capilla	124
2. La música de los manuscritos encuadernados «Ms. 7» y «Ms. 8»	132
3. Un punto de inflexión notacional	139
4. Obras con instrumentos tradicionales.....	143
5. Nuevos instrumentos en las obras de principios de siglo	152
6. Sólo voces	159

Capítulo 5. Valladolid 1710-1721 (I)	165
1. La vida entre 1710 y 1721	166
2. Los primeros ocho años: el manuscrito «Ms. 22» y la vuelta a los papeles sueltos	178
3. La música en las fuentes como herramienta de datación: el manuscrito «Ms. 23» (1718-1721)	184
4. Armaduras y tonalidad: cuando las novedades se convirtieron en norma	192
5. Compases	197
6. Nuevas anotaciones	202
Capítulo 6. Valladolid 1710-1721 (II): del villancico a la cantata	207
1. La terminología como barrera	209
2. Del villancico a la cantata: un estudio del proceso	213
3. Nuevas secciones	219
4. Coros instrumentales	229
5. Los coros vocales	244
Conclusiones	249
Conclusions	255
Bibliografía	259
Apéndice documental	269
Archivo Histórico Diocesano de Orense (AHDO)	271
Archivo Catedralicio de Orense (ACO)	272
Archivo Catedralicio de Segovia (ACSg)	275
Archivo Catedralicio de Valladolid (ACV)	278
Archivo General Diocesano de Valladolid (AGDV)	299
Archivo Histórico y Universitario Provincial de Valladolid (AHUPV)	303
Apéndice musical	321
Íncipits y textos	
1. (112) <i>Jilguerillo canoro</i> [Visperas, 1694]	329
2. (236) <i>Por ser tan larga la noche</i> [villancico 6º, Navidad, 1694]	330
3. (233) <i>Cansados ya los panderos</i> [villancico 8º, Navidad, 1694]	331
4. (495) <i>¿Cuál es mejor?</i> [Santísimo, 1694]	333
5. (276) <i>¿A qué aguardáis, corazones?</i> [Navidad, 1710]	334
6. (287) <i>Pajarillo, lisonja del aire</i> [Navidad, 1713]	335
7. (582) <i>Dueño de mi vida</i> [Santísimo, 1715]	336
8. (320) <i>Con un músico español</i> [Navidad, 1718]	337
9. (324) <i>Sigue, canta, vuela, toca</i> [Navidad, 1718]	338
10. (610) <i>Hoy el cielo y la tierra han suspendido</i> [Santísimo, 1721]	339
Transcripciones	
1. <i>Jilguerillo canoro</i>	341
2. <i>Por ser tan larga la noche</i>	347
3. <i>Cansados ya los panderos</i>	369
4. <i>¿Cuál es mejor?</i>	377

5. <i>¿A qué aguardáis, corazones?</i>	405
6. <i>Pajarillo, lisonja del aire</i>	421
7. <i>Dueño de mi vida</i>	435
8. <i>Con un músico español</i>	447
9. <i>Sigue, canta, vuela, toca</i>	481
10. <i>Hoy el cielo y la tierra han suspendido</i>	497

Vol. II. Catálogo de música

Introducción

A. Latín

B. Romance

C. Otros

Íncipits musicales

Índice manuscritos encuadernados

Índice primeros versos

Abreviaturas

Revistas y diccionarios

AcM	<i>Acta Musicologica</i>
AnM	<i>Anuario Musical</i>
DMEH	CASARES RODICIO, E. (ed.): <i>Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana</i> , 10 vols., Madrid, SGAE, 1999.
EM	<i>Early Music</i>
EMH	<i>Early Music History</i>
NG	SADIE S. y TYRELL J. (eds.): <i>The New Grove Dictionary of Musica and Musicians</i> , 29 vols., 2ª ed., Londres, Macmillan, 1992.
RdM	<i>Revista de Musicología</i>
SEdeM	<i>Sociedad Española de Musicología</i>

Catálogos

L-C, Vc	LÓPEZ-CALO, J.: <i>La música en la Catedral de Valladolid</i> , 8 vols., Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, Caja España, 2007. Los números que siguen a la abreviatura indican el volumen (en número romano), la página y el número del catálogo: L-C-Vc/III: 80, nº 247.
L-C, PALc	LÓPEZ-CALO, J.: <i>La música en la catedral de Palencia, vol. I. Catálogo musical, actas capitulares (1413-1684)</i> , Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1980, pp. 146-147.
L-C, SEc	LÓPEZ-CALO, JOSÉ: <i>La música en la catedral de Segovia. Vol I. Catálogo del Archivo de Música (I)</i> , Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1988, p. 385.
GF- SAc	GARCÍA FRAILE, D.: <i>Catálogo Archivo de Música de la Catedral de Salamanca</i> , Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981, p. 223.
VBN/ A	<i>Catálogo de villancicos en la Biblioteca Nacional: siglo XVII</i> , Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1992. Los números que siguen la abreviatura indican el número de registro en el catálogo: VBN/A: 332.
VBN/ B	<i>Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional: siglos XVIII y XIX</i> , Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990. Los números que siguen a la abreviatura indican la página y el número de registro en el catálogo.

Archivos

ACV	Archivo Catedral de Valladolid
AGDV	Archivo General Diocesano Valladolid
ACO	Archivo Catedral de Orense
ACSg	Archivo Catedralicio de Segovia
AHPUV	Archivo Histórico y Provincial Universitario de Valladolid

Archivos de música

E-PALc	Archivo de música de la catedral de Palencia
E- SAc	Archivo de música de la catedral de Salamanca
E- SEc	Archivo de música de la catedral de Segovia
E-Vc	Archivo de música de la catedral de Valladolid

Fuentes

AA CC	Actas Capitulares
B	Bautismos
D	Defunciones
LF	Libros de Fábrica
M	Matrimonios

Fuentes musicales

P Ms	Partitura manuscrita
P Ms- L	Partitura manuscrita, libro encuadernado
pp mss	Partichelas manuscritas

Método de cita de fuentes

Para actas capitulares: *Marginalia*. Texto citado. (...) si es *in media res*. Abreviatura de Archivo: Fuente abreviada, volumen o en su defecto signatura, f. o ff.[vuelto se pondrá v.]. (fecha dd-mm-aaaa).

Para los libros de fábrica: ACV, LF, vol. , f.

Introducción

«No conocemos más extensiones que las que medimos, y no podemos medir más que con nuestros instrumentos. Éstos son nuestro órgano de visión científica, ellos determinan la estructura espacial del mundo que conocemos».

José ORTEGA Y GASSET, «El sentido histórico de la teoría de Einstein», *Obras completas*, Madrid, Taurus, 2005, vol. III, p. 645.

Uno de los pilares del presente trabajo es un elemento que, si bien no tiene cabida en el cuerpo de texto, sí merece un volumen aparte: el catálogo. De él emanan la elección del tema, el orden de los capítulos, los datos de los gráficos, la selección de obras, etc. En definitiva, es la piedra angular que sustenta la tesis. Para su elaboración fueron necesarios más de tres años de trabajo en archivo, precedidos de tiempo de maduración de una ficha catalográfica que sólo empezó a cobrar forma en el trabajo de archivo, con el que fue cambiando a medida que se adaptaba a las necesidades de los formatos y contenidos de las variopintas fuentes de los legajos.

José Martínez de Arce legó todas las composiciones que poseía —tanto propias como ajenas— al Cabildo de la catedral de Valladolid. Por esta razón, salvo algunas piezas que se conservan en las catedrales de Salamanca, Palencia y de Segovia, casi toda su obra se encuentra en el archivo de música de la catedral vallisoletana¹. Durante muchos años, la única publicación disponible para conocer los fondos contenidos en este archivo era el artículo publicado en el *Anuario Musical* por Higinio Anglés, quien restringió su labor de catalogación a los fondos que se encontraban encuadernados, limitándose a ofrecer un listado de compositores cuyas obras se conservaban en formato de papeles sueltos. En este artículo se dieron a conocer por vez primera los manuscritos con signaturas «Ms. 7» y «Ms. 8», mediante sendas descripciones, seguidas de los

¹ GARCÍA FRAILE, D.: *Catálogo Archivo de Música de la Catedral de Salamanca*. Aunque las cataloga bajo el nombre de «Maroz de Arce» no cabe duda de que se trata de Martínez de Arce. LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Palencia. Vol. I. Catálogo Musical, actas capitulares (1413-1684)*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1980.; LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Segovia. Vol. II. Catálogo del Archivo de Música (II)*, Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1988.

índices correspondientes². Respecto a los papeles sueltos, tan sólo mencionaba que había «mucha música». Ésta fue enumerada y ordenada sucintamente años después por Carmelo Caballero en la voz del *DMEH*, donde también se menciona la reciente aparición de otros dos manuscritos encuadernados, con signaturas «Ms. 22» y «Ms. 23».

Lo que más ha llamado la atención de los investigadores en estos últimos años, tal vez debido a su carácter más cerrado y accesible, han sido los manuscritos encuadernados. Antonio Martín Moreno dedicó casi la totalidad del epígrafe de Martínez de Arce a describir brevemente el contenido de los dos manuscritos dados a conocer por Anglés³. Años más tarde, los manuscritos «Ms. 22» y «Ms. 23» mencionados por Carmelo Caballero fueron citados por Juan José Carreras en su artículo sobre la cantata española del *NG* como ejemplo de fuentes pendientes de estudio para completar el panorama de la cantata religiosa de principios de siglo⁴. Sin embargo, ninguno de ellos procedió a un estudio exhaustivo de ninguna de estas fuentes.

Al poco de comenzar el presente trabajo se publicó la catalogación realizada por José López-Calo, en 1973 dentro del Programa de la Fundación Juan March, que durante muchos años había permanecido inédita, aunque podía consultarse en la sede de la dicha fundación, así como el propio archivo musical vallisoletano, previa autorización del maestro de capilla. Sin embargo, los datos que ofrecía este catálogo para el estudio de José Martínez de Arce, si bien muy útiles, eran insuficientes, ya que al tratarse de la catalogación de un archivo completo, tiene un planteamiento mucho menos detallado que un estudio monográfico sobre un solo compositor⁵.

El elemento estructurador del catálogo elaborado por José López-Calo eran los soportes. Así, todos los manuscritos encuadernados que se conservan en el archivo están recogidos en el primer volumen, mientras que los papeles sueltos se catalogan en los siguientes, organizados cronológicamente según los compositores. Por esta razón, las obras conservadas de Martínez de Arce están separadas en dos volúmenes diferentes (I y III), con el problema adicional de que en muchas ocasiones la misma obra se

² ANGLÉS, H.: «El archivo musical de la catedral de Valladolid», *AnM*, vol. III. Para más detalles sobre la historia de la catalogación de este archivo, véase: CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Miguel Gómez Camargo (1618-1690). Biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos*, Tesis Doctoral Inédita, dirigida por M^a Antonia Virgili Blanquet, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1994, parte II, vol. II, pp. 423-429.

³ *Op.cit.*, p. 112.

⁴ CARRERAS, J.J.: «The Spanish Cantata to 1800», voz *Cantata* en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (edición de 2001).

⁵ LÓPEZ-CALO, J.: *La Música en la Catedral de Valladolid*. 8 vols., Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007

conserva hasta en tres formatos (manuscrito encuadernado, mano de borrador y partichela) y por lo tanto ha sido catalogada hasta tres veces, la mayoría sin un cruce de referencias que lo indique. También se da el caso de encontrar una misma fuente catalogada como dos obras distintas, cuando lo que sucede es que está disgregada en dos carpetas, o que se trata de dos versiones de una misma pieza, si bien no exactamente iguales, sí lo suficiente como para no ser dos obras distintas. Todos estos problemas hacen que la unidad del *corpus* musical legado por José Martínez de Arce a la catedral vallisoletana se pierda y se desdibuje dentro de un conjunto mucho mayor, cuyas exigencias no permiten profundizar en los detalles y entresijos en los que un estudio monográfico sí puede.

El punto clave que inclinó la balanza a favor de hacer un nuevo catálogo fue la necesidad de responder a las preguntas que se habían planteado en el proyecto de tesis como: cuántas obras se conservan, cuántas fueron compuestas en cada año, qué advocaciones tienen, cuál es su forma y su plantilla, etc. Todas estas consideraciones llevaron a emprender un trabajo de catalogación, cuyo planteamiento difiere sustancialmente del elegido por el musicólogo gallego.

El cambio más sustancial —a la vez que la mayor aportación— del presente catálogo reside en su concepción, que parte de las obras y no de los soportes. El principio es claro: una ficha por obra, aunque esté contenida en cuatro legajos diferentes y dos páginas de un manuscrito encuadernado. Gracias a este planteamiento se han podido reconstruir obras que estaban disgregadas, comparar versiones de distintos años, juntar partituras con sus respectivos juegos de partichelas, etc.

Para mayor claridad se han distinguido dos grupos fundamentales: fuente principal y fuentes relacionadas. Se entiende por fuente principal las manos de borrador, autógrafas de Martínez de Arce, en formato tanto de papeles sueltos como en volúmenes encuadernados. Por otro lado, las fuentes relacionadas son los juegos de partichelas, elaboradas por un copista. Esta separación es importante porque el principio que ha regido la catalogación ha sido tomar la fuente principal como referente para rellenar la ficha. Si la información de un campo está disponible en la mano de borrador se toma de ahí, tanto si está en las partichelas como si no. Sólo se ha duplicado cuando cada una de las fuentes ofrece un dato diferente, separándolas con una barra inclinada. Si el dato sólo está en las partichelas, se toma de ellas.

Sin embargo, en pleno siglo XXI los soportes para compartir la información son, cada vez más, un problema y el papel continúa siendo la opción más segura para llegar a

todos los lectores. El programa utilizado para la base de datos ha sido *Filemaker Pro* (versión 7.0)⁶. En él se creó una ficha completa y flexible, que recogía gran número de detalles en diversas presentaciones interrelacionadas. No obstante, para poder abrirla es necesario tener instalado el programa, y para compartirla en internet se requieren licencias de las que no se ha podido disponer. Por lo tanto, de momento, en espera de una solución para poder compartir la base de datos con un mayor número de lectores, lo que se ofrece aquí es la versión simplificada en papel, en la que se recogen los datos más relevantes de cada obra (*Ilustración 1*).

Ilustración 1. Ficha catalográfica

Nº	1. <i>Título uniforme</i>	2. Autor	3. Año
4. Encabezado			
5. Descripción plantilla			
6. Observaciones plantilla			
7. Denominación secciones		8. <i>Íncipit literario secciones</i>	
9. Coordenadas fuente principal		10. Coordenadas fuentes relacionadas	
Ubicación	Tipo fuente	Signatura	Ubicación en doc. nº
Ubicación	Tipo fuente	Signatura	
11. Particularidades			
12. Catalogaciones previas fuente principal		13. Catalogaciones previas fuentes relacionadas	
Catálogo	Volumen	Página	Nº registro
14. Comentarios catalogaciones previas			

A continuación se detalla la razón de ser de cada campo y las abreviaturas empleadas en algunos de ellos.

⁶ Agradezco al Dr. Antonio Cabeza haberme iniciado en el manejo de este programa.

1. Título uniforme

Está tomado del primer verso de la primera sección, siempre normalizado. Cuando una misma obra se conserva en dos fuentes distintas y una de ellas tiene introducción, se ofrece el título tanto de esta como del estribillo, separadas por una barra inclinada. Cuando no hay texto pero sí hay encabezado que describa la obra se hace constar también en el campo del título, con el fin de tener una descripción en el índice de primeros versos. A continuación se indica entre corchetes y abreviado la ausencia de texto: [s.t].

2. Autor

Una parte importante del repertorio conservado no tiene nombre de autor, pero es atribuible a Arce por el formato, la grafía y la ubicación en las obras. Este último caso es el más común, porque en muchas ocasiones las manos de borrador están en cuadernillos o bifolios que contenían varias obras, de las cuales solo la primera llevaba el nombre del autor. La grafía de las siguientes indicaba que era de Arce y que era necesario catalogarla, pero dejando constancia de la ausencia de firma. Por otro lado, en muchas de ellas el problema se solucionaba al hacer el cruce de referencias, ya que en muchos casos se conserva el correspondiente juego de partichelas en cuya portada sí está explicitado el compositor. Por lo tanto, se ha incluido un campo específico para recoger el nombre del compositor, esta vez sin normalizar, para conocer todas las grafías que tanto él como los copistas emplearon. Cuando no consta ni el nombre ni los apellidos en ninguna de las fuentes se indica con dos rayas.

3. Año

La información de este campo se ha rellenado tan sólo cuando está explicitada en el encabezado de las partituras o la portada de las partichelas. La única excepción son algunas obras contenidas en el «Ms. 23», cuya fecha estimada, basada en las hipótesis sobre la ordenación del material en este manuscrito explicadas en el capítulo 5, se ofrece entre corchetes.

4. Título propio normalizado

Es la breve descripción que casi siempre hacía el compositor al principio de cada obra, en la que solía resumir la forma, el número de voces y la advocación. Tan sólo se toma del título de las partichelas si son la única fuente en la que aparece esa

información. Se han excluido tanto el nombre del autor como el año, por tener sus campos propios.

5. Plantilla

Se especifica abreviada siguiendo los criterios del RISM:

Tabla 1. Abreviaturas para la plantilla según la normativa RISM

VOZ	ABREVIATURA⁷
Soprano, tiple	S
Alto, contralto	A
Tenor	T
Bajo	B
INSTRUMENTO	
Bajoncillo	bajoncillo
Clarín	clno
Flauta	fl
Violín (1 y 2)	vln1 y vln2
Violón	vlne
Clavicordio	clavicordio
Órgano	org
Arpa	arp

El orden es el que aparece en la partitura. Los coros están separados por comas y mientras las voces se copian seguidas, los instrumentos van separados por guiones. Cuando las líneas que interpretan son iguales, van separadas por el signo de igualdad «=», mientras que cuando son similares pero no idénticas se utiliza el signo aproximativo «~». Además, los instrumentos que no están especificados en la partitura aparecen mostrando la tesitura en minúscula y en el apartado de observaciones quedan recogidos los detalles o particularidades a él referidas.

⁷ Aquellos términos referidos al reparto que no cuentan con sigla, como el clavicordio o el bajoncillo, aparecen en su forma completa.

6. Observaciones plantilla

En este campo se describen particularidades de la plantilla, tales como una ordenación poco habitual en la partitura, la ausencia de alguna voz, hipótesis sobre los instrumentos que no vienen especificados, aclaraciones o información adicional procedente de las partichelas, etc.

7. Denominación secciones

Proceden de las fuentes, aunque su escritura se ha normalizado. Cuando no constan y han sido deducidas por la música y el texto, aparecen entre corchetes.

8. *Íncipit literario secciones*

Primer verso de cada sección.

9. Coordenadas fuente principal y 10. Coordenadas fuentes relacionadas

Esta es la mayor aportación del catálogo, porque en este encabezado se recogen juntas las signaturas de todos los soportes en que se encuentra conservada cada obra. La finalidad es facilitar el acceso a las fuentes disponibles a toda persona interesada en una obra en concreto. Los campos de estos dos apartados son múltiples y van desde lo más general hasta lo más concreto, adaptándose a la naturaleza del material conservado.

9.1 y 10.1 *Ubicación*

Se refiere al archivo en que se encuentran las fuentes, ya que, si bien casi todas están en Valladolid, hay algunas en otras ciudades. Las abreviaturas son las mismas que las empleadas por el RISM:

- | | |
|-----------|--|
| - E- PALc | Archivo de música de la catedral de Palencia |
| - E-SAc | Archivo de música de la catedral de Salamanca |
| - E- SEc | Archivo de música de la catedral de Segovia |
| - E-Vc | Archivo de Música de la catedral de Valladolid |

9.2.y 10.2 Tipo fuente

En este campo se recoge el tipo de soporte en que se encuentra la obra. Hay varias posibilidades, que aparecen abreviadas de la siguiente manera:

- P Ms partitura manuscrita
- P Ms-L partitura manuscrita, en libro encuadernado
- pp mss partichelas manuscritas

9.3. y 10.3. Signatura

Se ha copiado la que utilizan los archivos, añadiendo letras en algunos casos complicados, en los que varias obras están conservadas en una misma carpeta.

9.4. Ubicación en documento

Este campo sólo ha sido necesario en las fuentes principales, donde en numerosas ocasiones varias obras están contenidas en un mismo cuadernillo. Así, en este campo se especifican los folios que abarca cada obra, respetando el orden en la fuente, que no siempre es correlativo. El vuelto del folio se indica con una uve, mientras el recto se caracteriza por tener tan sólo el número, o bien una erre. Otro caso en que es necesario es en los manuscritos encuadernados, donde se indican las páginas que abarca la obra catalogada, también respetando el orden original.

9.5. Obra nº

Este campo es exclusivo de los manuscritos encuadernados y sirve para saber la posición que ocupa cada obra dentro del volumen.

11. Particularidades

Referidas sobre todo a rasgos de formato y de distribución de la música en las fuentes. Cuando un cuadernillo contiene varias obras, se detallan todas en este campo. También tienen aquí cabida otros datos como el hecho de que una obra esté incompleta, o de que falte alguna parte.

12 y 13 Catalogaciones previas

Aquí se ofrecen las coordenadas para encontrar las composiciones en otros catálogos. Los datos ofrecidos van de más general a más concreto: catálogo, volumen, número de página, número de registro. La abreviatura para el catálogo muestra primero

el autor y después los archivos con las mismas siglas del RISM indicadas en los campos 9.1 y 10.1:

L-C, PALc LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Palencia. Vol. I*, Palencia, 1980, pp. 146-147.

G-F, SAc GARCÍA FRAILE, D.: *Catálogo Archivo de Música de la Catedral de Salamanca*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981, p. 223.

L-C, SEc LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Segovia. Vol. II. Catálogo del Archivo de Música (II)*, Diputación Provincial de Segovia, 1989, p. 289.

L-C, Vc LÓPEZ-CALO, J.: *La Música en la Catedral de Valladolid. Vol.III. Martínez de Arce. Maestros de los siglos XVIII y XIX*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007.

Igual que en el apartado inicial de *coordenadas físicas*, a la izquierda están las fuentes principales y a la derecha las fuentes relacionadas.

14. Comentarios catalogaciones previas

No se comenta lo evidente, como por ejemplo, el que no haya un cruce de referencias, hecho visible con tan sólo comprobar que las coordenadas de la partitura no coinciden con las de las partichelas. En este campo se anotan discrepancias en la catalogación, tales como el primer verso, la descripción de la plantilla, las teorías acerca de las características de la obra, etc.

El conjunto se ha dividido en dos grandes grupos: latín y romance, al que se ha añadido un tercero de «otros», que engloba todas aquellas obras que, por diversas razones, no han podido ser incluidas en los dos anteriores. En él se incluyen las obras dudosas, las instrumentales y aquéllas copiadas por Arce pero que explicitan el nombre de otro compositor. El primer apartado de «dudosos», contiene tanto las piezas, como los fragmentos tachados que han sido incluidos en el catálogo, así como aquellas que carecen de texto o de advocación. En este último caso sólo se han puesto aquí las que no ofrecían ningún tipo de información. Es decir, que obras con poco texto, o sin él, tanto en romance como en latín, en cuyo encabezado o portada sí constaba la advocación, han sido catalogadas según esta última, dentro de un apartado específico de *sin texto*, en cada categoría.

Dado que las catalogaciones previas ofrecen el íncipit musical de la mayoría de las obras, se ofrecen a continuación del catálogo general los que no constan en ninguna de ellas. En cada ficha aparece el número de la obra en el presente catálogo, el título uniforme, la ubicación de la fuente en el archivo y el íncipit musical. Este ha sido tomado de la voz superior, salvo en casos de contrapunto imitativo en los que el tema es enunciado por otra voz. En los fragmentos sueltos, estos se presentan tal y como están en la fuente.

Por último, con el fin de facilitar futuras búsquedas, se ofrecen al final los índices de primeros versos de las obras en romance, así como los de los cuatro volúmenes encuadernados. En estos últimos el primer verso va seguido de las páginas que ocupa cada obra (en el orden que sigue en la fuente), así como del número de catálogo.

NOTAS

1. Cinco obras citadas por Carmelo Caballero en *Al Sacro Esplendor* no constan en el catálogo de López-Calo, ni estaban en el archivo en el año 2007, cuando comenzó la presente catalogación⁸.

A continuación se ofrecen sus títulos y firmas:

- **70/041** *Dos canciones instrumentales*. Esta carpeta sí está, pero, como indica la inscripción del exterior escrita por José López-Calo, contiene un villancico al Santísimo de Balios: *Cese el genio* (1787). La cronología y autoría de esta obra no encaja con el resto del legajo, que contiene exclusivamente obras del periodo de Martínez de Arce.
- **70/174** *Tíreme flechas, Amor*.
- **70/353** *La mariposa, que busca amorosa*

2. Las fuentes del legajo 64 tienen todas dos inscripciones en la portada. Por un lado, un número rodeado con un círculo. Por el otro, la firma completa. Estas coinciden hasta el número 21 (incluido).

Después, en la 22 está la firma 64/22, mientras que el número rodeado con un círculo es 24. Esto sucede en todas las fuentes a partir de aquí. Es decir, a partir de 64/22 hay un desfase de dos números entre la firma completa y el número rodeado por un círculo.

Después, a partir de la 27 hay un desfase de cuatro números, ya que la firma es 64/27 y el número del círculo es 30. En 64/30 el número del círculo es 35. En 64/38 es 43. Sin embargo, 64/39 es 45.

Aunque es difícil afirmarlo con seguridad, parece que la grafía es distinta. Presumiblemente, el número en círculo será anterior. Y el de la firma completa posterior.

⁸ LÓPEZ-CALO, J.: *op. cit.* y CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 67, 65 y 38 respectivamente.

A. Latín

1. Semana Santa

1.1. Christus-miserere

1.1.1. *Christus*

1.1.2. *Miserere*

1.2. Domingo de Ramos y generales

1.2.1. *O crux*

1.2.2. *Turba multa*

1.2.3. *Vexilla Regis*

1.3. Lamentaciones (cronológico)

1.4. Resurrección: *Dic nobis*

2. Misa

3. Difuntos

4. Vísperas

4.1. Antífonas a San José

4.2. *Beatus vir*

4.3. *Credidi*

4.4. *Dixit Dominus*

4.5. *Jesus Dulcis*

4.6. *Letatus sum*

4.7. *Laudate Dominum*

4.8. *Magnificat*

5. Completas

5.1. *Cum invocarem*

5.2. *Ecce nunc*

5.3. *In manus tuas*

5.4. *Nunc dimitis*

5.5. *Qui habitat*

5.6. *Regina caeli*

5.7. *Te lucis*

6. Virgen

6.1. Letanía

6.2. Motete

6.3. Salve

6.4. *Stabat Mater*

7. Varia

7.1. Himno

7.1.1. San José: *Te Joseph*

7.1.2. San Justo Pastor:

Ecce iustus

7.2. Motete

7.2.1. Jueves de Ceniza:

Adiuva Nos

7.2.2. Reyes:

Magi, videntes stellam

7.2.3. Santiago:

Oh Beate Iacobe

7.2.4. Santísimo: *Oh salutaris*

7.3. Ocasional:

7.3.1. Oposición Orense

7.3.2. Profesión de religiosas

7.3.3. Secuencia al Santísimo

7.4. Salmo

7.4.1. Ascensión

7.4.2. *Lauda Jerusalem*

7.4.3. Nona

7.5. *Te Deum*

001 *Christus factus est* -- -- -- [1694]
-2r: *Christus factus est*, a 4- 2v: *Christus a 4*

SSAT

*Christus factus est**Christus factus est**Mortem antem Cru[cem]**Mortem antem Cru[cem]*

E-Vc P ms 70/147 2r-v -- -- --

Parece haber dos versiones del *Christus*, una en el folio 2r y la que podría ser la definitiva en el folio 2v. Varía sobre todo el final y las voces intermedias. En el folio 2v hay otra sección: *Mortem antem Cru[cem]*. Además, aquí ante cada sección está escrito: "1º día" y "2º día" respectivamente.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1-3r: *Miserere a 8*- 3r-v: *Christus a 4*

Aunque esta segunda no tiene nombre de autor ni año, la grafía es idéntica a la de la obra que la precede.

L-C, Vc III 51 3.805

III 51 3.806

Cataloga las dos versiones por separado, aclarando que en la misma fuente hay también un *Miserere a 8*.

002 *Miserere* Arze --
Miserere A6

SAT, SAB, ac

1º verso

Miserere mei, Deus

2º verso

Tibi soli peccavi

3º verso

Ecce enim veritatem

4º verso

Cor mundum crea in me

5º verso

Redde mihi laetitiam

6º verso

Libera me de sanguinibus

7º verso

*Tunc imponent super altare**Gloria Patri**Gloria Patri*

E-Vc P ms, L Ms.7 55-57 23 -- -- --

L-C, Vc I 76 227

Aclara que "no es de Semana Santa, pues tiene *Gloria Patri*".

003 *Miserere*

-- -- --

--

--

¿? TS, TSBSAT

La plantilla no está clara. Las claves en la partitura son: "1º Coro: C3-G; 2º Coro: C3G,C4G, C2C3". Este orden aparece inalterado toda la obra y todas las voces tienen música.

1º Verso

Amplius lava me

2º verso

Tibi soli peccavi

--

Ecce enim veritatem

--

Cor mundum crea in me

--

Redde mihi laetitiam

--

Libera me de sanguinibus

--

Tunc imponent super altare

Gloria Patri

Gloria Patri

E-Vc

P ms

70/276

-- -- --

Aunque no tiene nombre, parece autógrafo de Martínez de Arce.

*Precediendo al cuarto verso, hay dibujadas unas cruces y la siguiente aclaración: "Ecce enim [veritatem] solo auditui [meo dabis]". Seguramente el fragmento que aparece escrito detrás del folio corresponda a esta sección.

L-C, Vc III 56 3.817

También duda con la plantilla. Opina que es un salmo a 9 voces y que el primer coro es un tenor solo. Sin embargo en varios lugares de la partitura está escrito "1º coro", englobando TS, y "2º coro" que parece hacer referencia al resto de las voces. Las dobles barras de final de sección indican claramente que el número de voces es 8 y no 9.

004 *Miserere a 12*

M[aestr]o Martt[ine]z

--

Miserere a 12

SB, ST, sstb, SATB, ac

El tercer coro es de bajoncillos.

[1º verso]

Miserere

[2º verso]

Tibi soli peccavi

Auditui meo

Auditui meo dabis

--

Redde mihi laetitiam

A dúo

Benigne fac, Domine

--

Tunc imponent

Gloria

Gloria

--

--

--

E-Vc pp mss 14/03

L-C, Vc III 22 3.807

Aclara que aunque el comienzo coincide con el de 70/132 (nº 3.816), en realidad son dos composiciones del todo diferentes.

005	<i>Miserere a 7</i>	--	--	--	--
	Miserere a 7				
	SAT, SATB				
	No tiene parte de acompañamiento.				
--					<i>Amplius lava me</i>
--					<i>Sin texto</i>
E-Vc	P ms	70/459	1v	--	--

Por la plantilla y la armadura, podría tener alguna relación con los versos del miserere a 7 de 70/458. Sin embargo, no hay ningún elemento que confirme esta teoría.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r: motete a 8, *O Crux, ave spes unica*, con nombre.
- 1v: *Miserere a 7*, parece incompleto. Sin nombre, aunque parece autógrafa de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 54 3.812

006	<i>Miserere a 7 [sin fecha]</i>	M[aestr]o	Arze	--
	Miserere a 7			
	SAT, SATB, ac			
	El número de voces cambia a lo largo de la obra, según la sección			
1º verso				<i>Miserere mei, Dei</i>
2º verso				<i>Amplius lava me</i>
3º verso				<i>Tibi soli peccavi</i>
4º verso				<i>Ecce enim veritatem</i>
5º verso				<i>Auditui meo dabis</i>
6º verso				<i>Cor mundum crea in me</i>
7º verso				<i>Redde mihi laetitiam</i>
8º verso				<i>Libera me de sanguinibus</i>
E-Vc	P ms	70/157	--	--

El *Miserere a 10* de 1689 (signatura 70/158) tiene un comienzo muy parecido y musicalmente hay partes muy similares. Parecen haber partido ambos de una misma idea, que han desarrollado de manera diferente. Por esta razón se catalogan como dos piezas distintas.

La plantilla cambia según la sección y algunas no tienen música:

- 3º verso: *Tibi soli peccavi*: es "con instrumentos a 6", y el bajo está especificado como "bajón"
- 6º verso: *Auditui meo dabis*, no tiene música, sólo pone "Auditui meo, fabordón"
- 7º verso: *Redde mihi laetitiam*, 7, SAT, SATB, ac.
- 8º verso: *Libera me de sanguinibus*, sin música, aunque se lee muy mal se ve que pone: "Libera me, fabordón".

L-C, Vc III 53 3.811

Sí que menciona el parecido con 70/158 y también las cataloga separadamente. Afirmar que "parecen dos versiones distintas de una concepción fundamental de la obra".

007 *Miserere a 8*

-- -- --

--

Miserere a 8

SATB, satb

La plantilla no está clara. El segundo coro es de "Ynstrum[en]tos".

--

--

--

--

--

Tibi soli peccavi

--

Ecce enim veritatem

--

Auditui meo dabis

--

Redde mihi laetitiam

--

Libera me de sanguinibus

--

--

E-Vc P ms 70/132 -- -- --

Gran parte de la música del folio 2v y el 3r está tachada.

L-C, Vc III 56 3.816

Afirma que "aunque el comienzo de la música coincide con el de 14/03 (pág. 22, 3.807), en realidad son dos composiciones del todo diferentes.

008 *Versos del miserere*

-- -- --

--

--

SATB, SAT, ac

La plantilla no está nada clara. La disposición de las voces en la partitura es la siguiente:

C4[¿ac?], GC2C3C4, GC2C3.

--

--

Tibi 3º

Tibi soli peccavi

--

Auditui meo dabis

--

Redde mihi laetitiam

--

--

E-Vc P ms 70/354 -- -- --

No tiene nombre, pero parece autógrafa de Martínez de Arce. Tiene muy poco texto. Bifolio escrito en sentido apaisado. Por los nombres de secciones que aparecen, se podría pensar que falta el principio.

No consta

009 [Versos del miserere a 7] -- -- -- --

--

SAT, SATB, ac

La última sección, *Gloria Patri*, viene especificada como "A4", sin embargo todo parece indicar que es a 7.

A 3	<i>Libera me de sanguinibus</i>
A7	<i>Quoniam [se voluisses] sacri[ficium]</i>
Dúo	<i>Benigne fac, Domine</i>
A7	<i>Tunc imponent super altare</i>
A4	<i>Gloria</i>
E-Vc	P ms 70/458 -- -- --

Son versos para el *Miserere*, pero parecen estar incompletos porque comienzan con: *Libera me de sanguinibus*.

En el folio 2r hay lo que parecen varias versiones de la sección a dúo *Benigne fac, Domino*.

Aunque no tiene nombre, parece autógrafa de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 57 3.818

No comenta las versiones del dúo en el folio 2r.

010 *Miserere a 8* Joseph M[a]r[tí]n Arze 1683

Miserere a 8

SSAT, SATB, ac

[1º verso]	<i>Miserere mei</i>
A4	<i>Amplius lava me</i>
A8	<i>Tibi soli peccavi</i>
A4	<i>Ecce enim veritatem</i>
A8	<i>Auditui meo dabis</i>
A4	<i>Redde mihi laetitiam</i>
A4	<i>Libera me de sanguinibus</i>
A dúo	--
--	-- -- E-Vc pp mss 14/05

L-C, Vc III 53 3.809

011 *Miserere a 10* [Maes]tro [Mar]tt[ine]z 1689

Miserere a diez

SAT, ssb, SATB, ac

La plantilla va variando según las secciones. El segundo coro es instrumental.

1º verso	<i>Miserere mei Deus</i>
2º verso	<i>Tibi soli peccavi</i>
3º verso	<i>Auditui meo dabis</i>
4º verso	<i>Redde mihi laetitiam</i>
5º verso	<i>Quoniam se voluisses sacrificium</i>
Gloria	<i>Gloria</i>
E-Vc	P ms 70/158 E-Vc pp mss 14/04

El *Miserere a 7*, sin fecha, (signatura 70/157) tiene un comienzo muy parecido y musicalmente hay partes muy similares. Parecen haber partido ambos de una misma idea, que han desarrollado de manera diferente. Por esta razón se catalogan como dos piezas distintas.

La plantilla varía según las secciones:

- 3º verso, *Auditui meo dabis*, es "a 4 y a 7 con ecos".- *Gloria Patri*, es a 12.

L-C, Vc III 52 3.808 III 52 3.808

En el encabezado copia 1698 en vez de 1689, que es el año que consta en la fuente.

Sí que menciona el parecido con 70/158 y también las cataloga separadamente. Afirma que "parecen dos versiones distintas de una concepción fundamental de la obra".

012 *Miserere a 8 [de 1694]* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[ine]z de Arze 1694

Miserere a 8

SSAT, SATB

Algunos versos son "A 4 de Ynstrum[en]tos".

1º verso	<i>Miserere mei, Deus</i>
2º verso	<i>Amplius lava me</i>
3º verso	<i>Tibi soli peccavi</i>
4º verso	<i>Ecce enim veritatem</i>
5º verso	<i>Auditui meo dabis</i>
6º verso	<i>Cor mundum crea in me</i>
7º verso	<i>Redde mihi laetitiam</i>
8º verso	<i>Libera me de sanguinibus</i>
E-Vc	P ms 70/147 -- -- --

En la misma fuente hay varias obras:

- 1-3r: *Miserere a 8*- 3r-v: *Christus a 4*

L-C, Vc III 53 3.810

Sí que aclara que en la misma fuente hay varias obras, que cataloga separadas.

Sólo consta la sección *Quoniam* como "a fabordón", sin aclarar que sucede lo mismo con *Ecce enim*.

Tampoco menciona que de algunas secciones hay dos y hasta tres versiones.

013 *O Crux, ave spes unica* M[ae]str]o Arze --

Motete a 8. *Oh Cruz*

SSAT, SATB, ac

El acompañamiento está copiado en la parte inferior del folio.

--

O Crux, ave spes unica

E-Vc P ms 70/459 -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r: motete a 8, *O Crux, ave spes unica*. Con nombre.

- 1v: *Miserere a 7*, parece incompleto. Sin nombre, aunque parece autógrafa de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 47 3.795

014 *Turba multa* M[ae]str]o Martt[ine]z --

70/302 Motete a 7 del Domingo de Ramos

70/473 Motete A7

SST, SATB, ac

Turba multa

Turba multa

E-Vc P ms 70/302 E-Vc pp mss 67/22
70/473 1r

70/473 No tiene nombre de autor, aunque parece autógrafa de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r: motete a 7, *Turba multa*.

- 1v: Motete a 7 de rogación. Está incompleto. No tiene texto, fecha ni nombre de autor, aunque parece autógrafa de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 47 3.796
III 64 3.836

III 47 3.796

Cataloga 70/473 en un registro aparte (nº 3.836), dentro del apartado de *Dudosos*.

015 *Vexilla Regis prodeunt* M[ae]str[o] Martt[ine]z Arze --

Folio 1. Vexilla a 4 voces

Folio 2. Versos a 4 de la Vexilla

SATB

El último verso es a 5: SAATB.

[1º verso]	<i>Vexilla Regis prodeunt</i>
[2º verso]	<i>Arbor decora et fulgida</i>
[3º verso]	<i>O Crux ave, spes unica</i>
[4º verso]	<i>Te, fons salutis Trinitas</i>

E-Vc P ms 70/136 -- -- --

Parece haber dos copias de la misma obra, que difieren ligeramente en la música. La primera se encuentra en el folio 1 y la segunda en los folios 2-3v.

La última sección en todas es un verso a 5, cuyo alto segundo es un "Canon en 5ª", que ya está realizado. En el folio 1v está incompleta y el incipit literario es: *Te fons salutis*. En el folio 2r parece más bien otra obra, ya completa, con encabezado: "Verso a 5". La música es igual, pero el texto es diferente: *Impleta sunt*. En el folio 2v hay una tercera versión, tachada e incompleta, bajo el encabezado "V[er]so A5 de la Vexilla", con texto *Te fons salutis* y sobre él en la voz de contralto 1º escrito *Impleta sunt*.

L-C, Vc III 47 3.797

Comenta aparte el verso a 5 y lo titula *Impleta sunt quae concinit*. Afirma que hay "dos copias en las dos caras de una misma hoja". No menciona sin embargo que hay otra copia incompleta, con la misma música pero con texto diferente: *Te fons salutis*.

016 *Aleph. Quomodo sedet sola* M[ae]str[o] Joseph Martt[ine]z --

Lamentación 1ª del Miércoles S[an]to, a 8 en honra y gloria de N[uest]ro S[eñ]or Jesucristo y de Su S[antí]sima M[ad]re

sssb, SATB, vlne=arp=clavicordio

Las dos primeras voces del 1ºCh son bajoncillos.

En la copia incompleta el primer coro es "de flautas".

Incipit	<i>Incipit lamentatio Jeremiae</i>
Aleph	<i>Quomodo sedet sola</i>
Beth. Plorans ploravit	<i>Plorans, ploravit</i>
Ghimel. Migravit Judas	<i>Migravit Judas</i>
Daleth. Eo quod non sint	<i>Viae Sion</i>
He. Inimici eius.	<i>Facti sunt hostes</i>
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum	<i>Jerusalem convertere ad Dominus Deum Tuum</i>
E-Vc P ms 70/161	E-Vc pp mss 18/24

En la misma carpeta se conservan dos versiones de la partitura manuscrita, que consta de 3 bifolios y 1 folio, paginados a posteriori. En las páginas 1-10 está la versión completa y en las páginas 11-14 borrador incompleto, al que le falta la última sección: *Jerusalem convertere*. Ambas tienen el mismo encabezado y en ellas consta el nombre del compositor. En la primera como "M[ae]str[o] Martt[ine]z" y en la segunda como "M[ae]str[o] Joseph Martt[ine]z".

En 18/24 hay dos juegos de partichelas manuscritas, ambos completos.

L-C, Vc III 48 3.799 III 49 3.799

017 *De Lamentatione Jeremiae Prophetarum* -- -- -- --

Lamentación de Viernes

S, ac

De Lamentatione Jeremiae Prophetarum

Heth*

Teth*. Pars

Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*

*De Lamentatione Jeremiae Prophetarum**Misericordiae Domini**Defixae sunt in terra**Sederunt in terra**Defecerunt prae lacrimis**Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum**

E-Vc P ms 70/356 1v -- -- --

Se han marcado con un asterisco las secciones que coinciden tanto en texto como música con la *Lamentación de Jueves* que aparece en el recto de esta misma fuente.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r: *Lamentación 1ª para el Jueves*, a dos voces (S, ac).

- 1r-v: *Lamentación 1ª del Miércoles Santo*, 1692, también para S, ac, pero escrito en claves altas.

- 1v: *Lamentación del viernes*, para S,ac en claves bajas. Algunas secciones coinciden tanto textual como musicalmente con la *Lamentación 1ª para el Jueves* del recto del folio.

Aunque no tiene nombre de autor, parece autógrafa de Martínez de Arce.

Algunos fragmentos musicales de estas tres lamentaciones coinciden con fragmentos de la *Lamentación 1ª de Viernes Santo* de 70/137.

L-C, Vc III 54 3.813

Aunque sí diferencia tres obras en la misma fuente, las cataloga todas en el mismo registro, dentro del apartado de "Dudosos".

018 *Heth. Misericordiae Domini* M[aestr]o Martt[ine]z Arçe --

Lamentatio 1ª de la f[eri]a 6ª a 4, en honrra y gloria del Señor

SATB, ac

De lamentatione

Heth

Heth

Heth

Teth

Teth

Jod

Jod

*De lamentatione**Misericordiae Domini**Novi di luculo**Pars mea Dominus**Bonus est Dominus**Bonus est presto lari**Se debet solitarius**Ponet in pulvere*

E-Vc P ms, L Ms.7 120-122v 54 -- -- --

En el folio 120v, al final del primer sistema, hay una llamada, que nos remite a lo que podría ser una versión o también una continuación de *Heth*, que se encuentra en el folio 122. El vuelto de este folio está en blanco.

L-C, Vc I 85 259

No hace alusión al fragmento del folio 122.

019 *Lamed* [s.t] -- -- -- --

Lamentación sola

S, ac

Lamed

Lamed

E-Vc P ms 70/472 1r-v -- -- --

No tiene nombre de autor. Los cinco primeros sistemas -con tinta más oscura- no parecen de Martínez de Arce, sin embargo, a partir de la mitad del quinto sistema sí que parece su grafía.

Tiene muy poco texto. Parece haber tres obras en la misma fuente. Aunque no es seguro, se catalogarán en fichas diferentes, para facilitar futuras búsquedas.

- 1r-v: "Lamentación sola".

- 1v-2r: obra sin título ni texto alguno, para Sbb, con un bemol en la armadura y compás C. En 1v parece haber tres versiones diferentes del principio, la primera de ellas tachada.

- 2v: obra sin título ni texto alguno para SSST, con un bemol en la armadura y compás C3.

- 2v: sólo el encabezado de un "Tono A4 hum[an]o", SSAT, con un bemol en la armadura y compás C3, no tiene nada de música.

L-C, Vc III 55 3.814

Considera que hay sólo una obra.

020 *Plorans ploravit in nocte* -- -- -- --

Verso de lamentación con violines

SAT, SATB, vln1-vln2, ac

--

Plorans, ploravit in nocte

E-Vc P ms, L Ms.7 62v 26 -- -- --

Incompleta y tachada. Sólo hay dos sistemas, que ocupan el folio 62v.

L-C, Vc I 77 230

Sí que lo cuenta como obra. Afirma que es a 8 voces.

021 *Heth. Misericordiae Domini* Joseph Martt[ine]z Arçe 1683

Lamentatio de la feria 6ª, Sabato Sancto

SSAT, ac

De lamentatione

Heth

Heth

Heth

Teth

Teth

Teth

Iod

--

--

--

E-Vc pp mss 18/14

L-C, Vc III 51 3.804

De lamentatione Jeremiae prophetae

Misericordiae Domini

Novi di luculo

Pars mea Dominus

Bonus est Dominus

Bonus est presto lari

Se debit solitarius

Ponet in pulvere

Folio 1: Lamentatio 1ª de la f[eri]a 6ª a 6 v[o]c[es]

Folio 3v: Lamentatio 1ª del Jueves S[an]to

SAT, ssb, ac=vl~ arp

El segundo coro es "de bajoncillos"; el violón y el arpa son prácticamente iguales, con diferencia de algunos silencios y partes octavadas.

De lamentatione Jeremiae Prophetarum

De lamentatione Jeremiae Prophetarum

Heth

Cogitavit Dominus

Teth

Defixae sunt in terra

Jod

Sederunt in terra

Caph

Defecerunt prae lacrimis

Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

E-Vc

P ms

70/137

1-3v; 3v-6r

E-Vc

pp mss 18/15

Parece haber dos versiones de esta obra: la primera en los folios 1-3v, que parece un borrador de esta obra. Es prácticamente igual salvo: disposición de voces, octavación de acompañamiento. Tiene bastante texto. La segunda es de la que están sacadas las partichelas.

En la misma fuente hay otras dos obras:

- 1r-v: último sistema, un solo de bajo incompleto, *Oratio de Jeremias*.

- 6r: el principio tachado de una "Lamentatio 1ª del miércoles sola".

L-C, Vc

III 50 3.802

Por el incipit musical y el título que aparecen en el catálogo se ve que sólo ha tenido en cuenta la versión de los ff.1-3v, sin mencionar siquiera la obra de los ff.3v-6r, de la que están sacadas las partichelas.

023 *De lamentatione Jeremiae prophetae* -- -- -- (1691)

70/137 Lamentación 1ª del miércoles. Sola

70/356 Lamentación p[ar]a el Jueves

S, ac

De lamentatione Jeremiae prophetae*

Heth*

Teth*

Jod

Caph.

Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*

De lamentatione Jeremiae prophetae

Cogitavit Dominus

Defixae sunt in terra

Sederunt in terra

Defecerunt prae lacrimis

*Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum**

E-Vc P ms 70/137 6r -- -- --
70/356 1r

70/137 Incompleta. Sólo 47 compases, sin doble barra. Tachada completamente, aunque bastante legible.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r-3v; 3v-6r: dos versiones de una *Lamentación 1ª de Viernes Santo*.

- 1r-v: último sistema, un solo de bajo incompleto, *Oratio de Jeremias*.

- 6r: el principio tachado de una "Lamentatio 1ª del miércoles sola".

70/356 Parece la versión definitiva y completa del fragmento del folio 6 de 70/137.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r: *Lamentación 1ª para el Jueves*, a dos voces (S, ac).

- 1r-v: *Lamentación 1ª del Miércoles Santo*, 1692, también para S, ac, pero escrito en claves altas.

- 1v: *Lamentación del viernes*, para S,ac en claves bajas. Algunas secciones coinciden tanto textual como musicalmente con la *Lamentación 1ª para el Jueves* del recto del folio.

Aunque no tiene nombre de autor, parece autógrafa de Martínez de Arce.

Algunos fragmentos musicales de estas tres lamentaciones coinciden con fragmentos de la *Lamentación 1ª de Viernes Santo* de 70/137.

70/356 Se han marcado con un asterisco las secciones que coinciden tanto en texto como música con la *Lamentación de Viernes* que aparece en el vuelto de esta misma fuente.

L-C, Vc -- -- --
III 54 3.813

El fragmento de **70/137**, folio 6r, no consta en el catálogo.

70/356 Aunque sí diferencia tres obras en la misma fuente, las cataloga todas en el mismo registro, dentro del apartado de "Dudosos".

024 *Incipit oratio Jeremiae* M[aestr]o Martt[ine]z Arze [1691]

Oración de Jeremías, solo de Bajo

B, t, ac

Parece haber un instrumento acompañante, escrito en C4, que no está especificado.

Incipit oratio Jeremiae

Incipit oratio Jeremiae

E-Vc P ms 70/137 1r-v -- -- --

Está incompleta, sólo hay 27 compases y no termina con doble barra. Los dos primeros están tachados y en el resto hay bastantes correcciones. Muy poco texto. El nombre del autor está en la parte superior de la página, sobre otra lamentación

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r-3v; 3v-6r: dos versiones de una lamentación 1ª de Viernes Santo.
- 1r-v: último sistema, un solo de bajo incompleto, *Oratio de Jeremias*.
- 6r: el principio tachado de una "Lamentatio 1ª del miércoles sola".

L-C, Vc III 50 3.803

El incipit musical copiado por López-Calo omite notas que no fueron tachadas por el compositor y que además tienen letra.

025 *Incipit Lamentatione Jeremiae* -- -- -- 1692

Lamentación 1ª del Miércoles Santo. 1692

S, ac

Incipit

Incipit lamentatio Jeremiae

Aleph

Quomodo sedet sola

Beth

Plorans, ploravit

Sin texto

--

E-Vc P ms 70/356 1r-v -- -- --

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r: *Lamentación 1ª para el Jueves*, a dos voces (S, ac).
 - 1r-v: *Lamentación 1ª del Miércoles Santo*, 1692, también para S, ac, pero escrito en claves altas.
 - 1v: *Lamentación del viernes*, para S,ac en claves bajas. Algunas secciones coinciden tanto textual como musicalmente con la *Lamentación 1ª para el Jueves* del recto del folio.
- Aunque no tiene nombre de autor, parece autógrafa de Martínez de Arce.
Algunos fragmentos musicales de estas tres lamentaciones coinciden con fragmentos de la *Lamentación 1ª de Viernes Santo* de 70/137.

L-C, Vc III 54 3.813

Aunque sí diferencia tres obras en la misma fuente, las cataloga todas en el mismo registro, dentro del apartado de "Dudosos".

026 Aleph. *Quomodo sedet sola* M[aestr]o Arçe 1710

Lamen[ta]ción 1ª del Miércoles

SAT, vln1-vln2, SATB, org=clavicordio, ac=vlne=arp

Delante de la parte del acompañamiento del segundo coro, unas veces pone "org[an]o" y otras "Clau[cordio]". Nunca se dan simultáneamente. En las partichelas sólo "clavicordio".

Incipit	<i>Incipit lamentatio Prophetarum</i>
Aleph	<i>Quomodo sedet sola</i>
Beth	<i>Plorans, ploravit</i>
Ghimel	<i>Migravit Judas</i>
Daleth	<i>Viae Sion</i>
Heth	<i>Facti sunt hostes</i>
Jerusalem convertere ad Dominum Deum Tuum	<i>Jerusalem convertere ad Dominum Deum Tuum</i>
E-Vc P ms, L Ms.7 88v-90v//96v-100v 42 E-Vc pp mss 18/10	

Abarca desde el folio 88v hasta el 90v, luego hay tres villancicos y continúa en el folio 96v donde aclara: "sigue la: Lamentazion", hasta el folio 100v.

Hay una edición de esta obra:

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: «Lamentación primera del miércoles. J. Martínez de Arce. 1710», en *La música en la Iglesia de Castilla y León. Vol. I: Polifonía y órgano*, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1991, pp. 315-318 y 365-441.

L-C, Vc I 80/82 246/250 III 48 3.798

027 Iod. *Manum suam misit hostis* M[aestr]o Martt[ine]z Arçe 1715

Lamentatio III de Miércoles Santo, con violines

S, vln1-vln2, vlne, ac

Iod	<i>Manum suam misit hostis</i>
Gimel [aunque debería ser "Caph"]	<i>Omnis populus eius</i>
Lamed	<i>O vos omnes, qui transitis per viam</i>
Mem	<i>De excelso</i>
Nun	<i>Vigilavit iugum iniquitatum mearum</i>
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum	<i>Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum</i>
E-Vc P ms 70/143 -- -- --	
	70/145

Está disgregada. Tanto el formato, como el texto y los custos, nos permiten afirmar sin lugar a dudas que el último folio se encuentra en la carpeta 70/145.

L-C, Vc III 49 3.801
 III 29 3.769

No hace ninguna alusión al parecido con 70/142.

No ha reconstruido la obra, se limita a catalogar el último folio en un registro independiente, con el siguiente comentario:

"En medio de este cuadernillo [el de 70/145] hay una hoja con el final de una lamentación, parece que a solo de tiple, dos instrumentos agudos y acompañamiento. Parece autógrafa de Martínez de Arce. La primera frase tiene este texto: *De excelso misit ignem*".

028 *Vau. Et egressus est a filia Sion* M[aestr]o Arçe [1715]

Lamentación 2ª para el Miércoles Santo, sola con violines

S, vln1-vln2, vlne, ac

No especifica qué instrumento hace el acompañamiento. Esta parte tiene mucho cifrado.

Vau	<i>Et egressus est a filia Sion</i>
Zain	<i>Recordata est Jerusalem</i>
Heth	<i>Peccatum peccavit Jerusalem</i>
Teth	<i>Sordes eius, in pedibus eius</i>
Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum	<i>Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum</i>
E-Vc P ms 70/142 -- -- --	

Texto completo.

L-C, Vc III 49 3.800

No hace ninguna alusión al parecido con 70/143.

029 *Recordare Domine* M[aestr]o Arçe 1719

Lamentació[n] de Jeremías para el Viernes Santo

B, vlne, ac

Incipit oratio Jeremiae Prohpetae	<i>Incipit oratio Jeremiae Prohpetae</i>
Recordare Domine	<i>Recordare Domine</i>
Jerusalem convertere ad Dominum Deum Tuum	<i>Jerusalem convertere ad Dominus Deum Tuum</i>

E-Vc P ms, L Ms. 23 28-29v 12 -- -- --

El folio 29 vuelto está en blanco.

L-C, Vc I 276 1.011

030 *Dic nobis Maria* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1694

Secuencia de la Resurrección del S[eño]r

SSAT, SATB

No tiene parte de acompañamiento.

-- *Dic nobis Maria*

E-Vc P ms 70/460 1-2r -- -- --

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r-2r: "secuencia de la Resurrección del Señor", *Dic nobis Maria*. Tiene nombre y año.
- 1r, último sistema: "Secuencia del Corpus a 4": sin texto. Aunque son muy pocos compases se cataloga aparte, por no tener nada que ver con ninguna de las otras obras.
- 1r-2v, sistema inferior: "secuencia de Sacramento" a 4, *Lauda Sion*.
- 2r-v, sistemas 3 y 4: "Regina a 8 para la Pascua", año del Señor de 94". Tiene nombre.

L-C, Vc III 59 3.820

Menciona la secuencia del Corpus (nº 3.823) y el *Regina caeli* a 8 (nº 3.828), pero no hace alusión a la secuencia de Sacramento *Lauda Sion*, que sí cataloga (también en nº 3.823).

031 *Kyrie, eleison* M[aestr]o Arze --

Misa a 8 sobre el motete antecedente del Gloriosos Apóstol Santiago, patrón de las Españas
SSAT, SATB, ac

Kyrie eleison	<i>Kyrie eleison</i>
Gloria	<i>Et in terra pax hominibus</i>
Credo	<i>Credo in unum Dominum</i>
Et incarnatus est	<i>Et incarnatus est</i>
Sanctus	<i>Sanctus</i>
Agnus dei	<i>Agnus Dei</i>

E-Vc P ms, L Ms.7 103-108v 47 -- -- --

El motete al que alude es *O beate Iacobe*, de los folios 101-102v (nº de entrada en este catálogo 265).

L-C, Vc I 82 252

032 *Misa [s 10] sobre el motete de San Frutos* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]ne[z] de Arçe --

Misa sobre el motete de S[a]n Frutos: en honra y gloria de Dios y su S[antí]s[i]ma M[adr]e
ST, SATB, SATB

Kyrie	<i>Kyrie eleison</i>
-------	----------------------

E-Vc P ms 70/145 -- -- --

Sólo hay unos pocos compases. El resto de los folios están en blanco.

En la misma carpeta, se encuentra trasapelado el final de la *Lamentación 3ª de Miércoles Santo*, cuya signatura es 70/143.

L-C, Vc	III 28 3.768
	III 29 3.769

Como encabezado copia "[...] y de **nuestra** Madre", cuando en la fuente pone claramente: "Su S[antí]s[i]ma M[adr]e".

Cataloga el final de la lamentación como una obra incompleta en un registro independiente, aclarando su ubicación.

033 [*Misa a 12*] -- -- -- --

70/130 A 12

70/280 --

SSAT, SATB, SATB, ac

70/130 En la parte del acompañamiento pone "continuo".

70/280 No tiene parte de acompañamiento.

Kyrie

Kyrie

Gloria

Gloria

Credo

Credo in unum Dominum

Et incarnatus

Et incarnatus

E-Vc P ms 70/130 -- -- --
70/280

Está disgregada: **70/130** sólo llega hasta *Descendit de caelis* y no tiene nombre de autor. Esta sección continúa -como indican los custos- en **70/280**. Aunque no tiene nombre, parece autógrafo de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 34 3.775
-- -- --

Cataloga la obra como incompleta. La parte que falta no consta en el catálogo.

034 [*Misa a 5*] Joseph Martinez Arze --

B. Misa a cinco

S, SSAT, ac

Kyrie

Kyrie eleison

Gloria

Et in terra pax hominibus

Credo

Credo in unum Dominum

Et incarnatus

Et incarnatus

Sanctus

Sanctus

Agnus Dei

Agnus Dei

-- -- -- E-Vc pp mss 01/02

Hay dos juegos completos, con grafías muy diferentes. El primero, que será llamado "A", ocupa más folios, porque tanto la grafía como la distribución de los pentagramas es bastante espaciada y de gran tamaño. El segundo, llamado "B" presenta una grafía más apretada, podría ser una copia en limpio del propio Martínez de Arce.

A. 12 folios. La distribución de la música apunta a que fueron bifolios apaisados, escritos usando las dos mitades del recto y luego las dos mitades del vuelto. Actualmente son todo folios separados.

B. 6 folios. De distinto copista, podrían incluso ser una copia en limpio hecha por Martínez de Arce.

L-C, Vc III 31 3.772

035 *Misa a 8 sobre el motete "In devocione"* -- -- --

--

Misa a 8 sobre el motete in devocione

SATB, SATB

La disposición de las voces durante toda la obra es: BSAT, BSAT.

Kyrie

Kyrie eleison

Gloria

Et in terra pax hominibus

Credo

Credo in unum Dominum

Et incarnatus

Et incarnatus est

Sanctus

Sanctus

Agnus Dei

Agnus Dei

E-Vc P ms 70/144 -- -- --

L-C, Vc III 34 3.776

No incluye el incipit del *Incarnatus*.**036** *Misa a 9 de clarín*

M[aestr]o Arçe

--

Misa a 9 de clarín, en honra y gloria de N[ues]tro Sr. Jesucristo y su S[antí]s[i]ma M[adr]e Sra. N[ues]tra

SSAT, SATB, clno, org=ac

Kyrie eleison

Kyrie eleison

Gloria

Et in terra pax hominibus

Credo

Credo in unum Dominum

Et incarnatus est

Et incarnatus est

Crucifixus

Crucifixus

Sanctus

Sanctus

Agnus Dei

Agnus Dei

E-Vc P ms, L Ms.7 109-115/123-126v 48 -- -- --

Escrita en dos partes: la primera abarca los folios 109 a 115 y la segunda va desde el 123 hasta el 126v. Esto viene así indicado dos veces en el folio 115: "oxo= a las ocho ojas de Adelante" y "ojo, a las 8 ôjas q[ue] se sîgen adelante". Sin embargo, en el folio 123 no hay ninguna indicación.

L-C, Vc I 83 253

En ningún momento aclara la particular distribución de esta misa en el manuscrito. Sin embargo, los incipits musicales que da de las distintas secciones, demuestran que sí la ha tenido en cuenta. Por otra parte, no considera secciones *Et incarnatus* ni *Crucifixus*.

037 *Misa, voz sola y a 5* M[ae]str[o] Arçe --

Misa, voz sola y a 5: en honra y Gloria de Nuestro Señor Jesucristo y Su Santísima Madre S, SATB, org~ac

Kyrie eleison	<i>Kyrie eleison</i>
Gloria	<i>Et in terra pax hominibus</i>
Credo	<i>Credo in unum Dominum</i>
Et incarnatus est	<i>Et incarnatus est</i>
Sanctus	<i>Sanctus</i>
Agnus Dei	<i>Agnus Dei</i>
E-Vc	P ms, L Ms.7 176-180v 75 -- -- --

Los folios siguientes, 181 a 183v, estan en blanco.

L-C, Vc I 90 282

Da los incipits musicales de todas las secciones, menos del *Et incarnatus est*.

038 *Misa a 12 sobre el motete Tu es pastor ovium* M[ae]str[o] D[o]n Joseph M[a]r[tí]nez Arze 1692

70/100 Motete a12 de N[ue]str[o] P[adr]e S[a]n P[edr]o/ **70/129** Misa a 12 sobre el motete/
70/123 -- /**70/160** Missa a 12 sobre el motete que está después del *Sanctus*
 SSAT, SATB, SATB, **org, arp**

70/160 Sólo en esta fuente están escritas la parte de órgano y arpa.

Motete	<i>Tu es pastor ovium</i>
Kyrie	<i>Kyrie eleison</i>
Gloria	
Credo	
Et incarnatus	
Sanctus	
Agnus Dei	
E-Vc	P ms 70/100 -- -- -- 70/129 70/123 70/160

El hecho de que uno de las dos copias se conservara completa, ha hecho posible juntar las tres fuentes que constituyen la otra copia.

Dos copias de la misa y el motete en el que está basada:

1. Disgregada en tres fuentes: 70/100 (un folio), 70/129 (2 bifolios), 70/123 (1 folio). Autógrafa y con nombre de autor.

2. 70/160 Completa. Aunque tiene nombre de autor, parece copiada por otra mano.

L-C, Vc	III 28 3.767bis	III 62 3.830
	III 27 3.767	
	III 33 3.774	

Aunque sí que intuye la relación entre todas las fuentes, escribe cuatro entradas diferentes para una misma obra y las cataloga independientemente.. Algunos comentarios ponen de manifiesto que no ha cotejado el total de fuentes disponibles.

Por ejemplo, en **3.767**, al hablar de 70/129, en vez de aclarar que es la continuación del motete que está en 70/100 escribe que esta versión "tiene al comienzo cuatro compases dobles del final de una composición sin texto alguno; pero comparándolo con los correspondientes del motete de esta misa, tal como viene en la versión definitiva [y no con 70/100, que está catalogado en la página 62 dentro del apartado *Varia*], se ve que es esa misma composición".

En este mismo registro **3.767** afirma que 70/129 tenía "el año de composición en el ángulo superior

Misa a 8 sobre el motete de San Juan Bautista

SATB, SATB, ac

Motete

Descendit Angelus Domini

Kyrie

Kyrie eleison

Gloria

Credo

Et incarnatus est

Sanctus

Agnus Dei

E-Vc P ms 70/131 1-2r; 3r; 4-8v E-Vc pp mss 05/21

Al final de la misa hay una señal que indica que ésta "acaba en el motete", en los dos últimos sistemas del folio 9r. En la misma fuente hay varias obras, distribuidas de forma compleja. La fuente consta de:

- un cuadernillo compuesto de 5 folios: 2 folios sueltos y un bifolio.

Los folios 1-2 y 3-4 tienen evidencias de haber estado pegados, lo cual explica el desorden de la música y la presencia de fragmentos tachados en los folios 1v-2r y 3v-4r.

distribución de **obras**:

- 1r, 2v, 3r, 4v-7, 9r [3 últimos sistemas]: misa a 8 sobre el motete *Descendit Angelus Domini*.

- 2v, último sistema: villancico a 5 al Santísimo, *No, no*. Incompleto y sin más texto que el íncipit.

- 4r: principio de un villancico al Santísimo a 8, *Quién le ha dicho a la fe*.

- 8-9r: motete a 8, *Descendit Angelus Domini*.

- 9v: villancico a 8 de profesión, *Atienda el coro*.

También hay folios con **borradores**:

- 1v, mitad superior: lo que parecen borradores del villancico a 5 al Santísimo que se encuentra en este mismo folio. Aunque las tesituras varían y sólo coincide el principio.

- 2r: principio del motete a 8, *Descendit Angelus Domini*. La música no coincide exactamente con la versión final.

- 3v: principio del motete a 8, *Descendit Angelus Domini*.

- 7v: principio, tachado, de la misa a 8 sobre el motete.

L-C, Vc III 29 3.770
III 29 3.771

III 29 3.771

Cataloga separadamente el motete y la misa. Sólo alude al villancico de profesión *Atienda el coro*.

040 *Libera me Domine de morte eterna* -- -- -- --

Responsorio. *Libera me Domine de morte eterna*

SATB

Liberame Domine de morte eterna	<i>Liberame Domine de morte eterna</i>
Quando caeli	<i>Quando caeli</i>
Tremens factus sunt	<i>Tremens factus sunt</i>
Quando caeli	<i>Quando caeli</i>
Calamitatis et miserie	<i>Calamitatis et miserie</i>
Dum veneris requiem eternam	<i>Dum veneris requiem eternam</i>
Kyrie	<i>Kyrie</i>
E-Vc P ms 08/13 1r-v -- -- --	

Tanto por la grafía como por el papel, parece una copia muy posterior. No tiene nombre de autor y no es nada seguro que esta obra sea de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay dos obras:

-1r-v: "Responsorio *Liberame Domine de morte eterna*".

- 2r-v: "Responsorio de difuntos a 4", *Memento mei*. Ésta aunque también es de copista, tiene el nombre del compositor: "M[ae]stro Arce". Está incompleta.

No consta

041 *Memento mei* M[ae]stro Arce --

Responso de difuntos a 4

SSTB

Memento mei	<i>Memento mei</i>
-------------	--------------------

E-Vc P ms 08/13 2r-v -- -- --

Tanto por la grafía como por el papel, parece una copia muy posterior. No tiene nombre de autor y no es nada seguro que esta obra sea de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay dos obras:

-1r-v: "Responsorio *Liberame Domine de morte eterna*". Sin nombre del compositor, no es seguro que esta obra sea de Martínez de Arce.

- 2r-v: "Responsorio de difuntos a 4", *Memento mei*, incompleta.

No consta

042 *Memento mei, Deus* M[ae]stro Arze --

Responsorio de difuntos a 4

SSTB, ac

Memento mei, Deus	<i>Memento mei, Deus</i>
Qui aventus est	<i>Qui aventus est</i>
De profundis clamavi	
Nec aspiciat me	
Kyrie eleison	

E-Vc P ms, L Ms.7 187r-v 80 -- -- --

L-C, Vc I 91 288

043 [*Misa de difuntos, incompleta*] -- -- -- --

--

SATB, SATB

No hay parte de acompañamiento.

--

De ore leonis

E-Vc P ms 84/319 -- -- --

Es un fragmento, parece que continuación. Ni siquiera es seguro que sea de Martínez de Arce, aunque la grafía musical sí parece suya.

L-C, Vc I 410 1.771

Afirma que este fragmento pertenece al ofertorio de la misa.

044 *Qui Lazarum resucitasti* M[aestr]o Arze --

Responsorio de difuntos a 4

SSAT, ac

Qui Lazarum resucitasti

Qui Lazarum resucitasti

A monumento

A monumento

Tu eis Domine

Et locum

Qui venturus est

Iudicare vivos

Et seculum per ignem

Tu eis Domine

E-Vc P ms, L Ms.7 186r-v 79 -- -- --

Este folio está suelto, pero numerado.

L-C, Vc I 91 287

Sólo da el incipit de la primera sección.

045 *Responso de difuntos a 4* M[aestr]o Arze --

Responso de difuntos A4

SSAT, ac

--

--

E-Vc P ms, L Ms.7 184 76 -- -- --

No tiene texto y parece incompleto.

L-C, Vc I 90 283

Sólo dice que no tiene texto.

046 *Verba iudicii, concuso calamo, gravi terrore* M[aestr]o Martt[ine]z --

Secuencia a 11 de difuntos con instrum[en]tos

SSAT, ssb, SATB, vlne, arp

Ni en la partitura ni en las partichelas especifican los instrumentos del segundo coro.

Verba iudici, concuso calamo, gravi terrore *Omnis caro pendens filo*

E-Vc P ms 70/127 1-11r E-Vc pp mss 07/13

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-11r: "Secuencia a 11 de difuntos con instrumentos", *Verba iudicis, concuso calamo, gravi terrore*.

- 11r-14v: "Motete a 7 con instrumentos de difuntos", *Domine quando iudicare*.

Debido a una nueva catalogación que se está llevando a cabo en el Archivo de Música, la partitura que se encontraba en la carpeta 70/127 está actualmente guardada junto con las partichelas en 07/13.

N.B. Debido a una nueva catalogación que se está llevando a cabo en el Archivo de Música, la partitura que se encontraba en la carpeta 70/127 está actualmente guardada junto con las partichelas en 07/13.

L-C, Vc III 37 3.778

III 37 3.778

Opina que el motete de difuntos del folio 11v, que está fechado en 1689, forma "un *unum*" con la secuencia, que sería del mismo año. Sin embargo en las partichelas no consta.

047 *Domine quando iudicare* M[aestr]o Martt[ine]z 1689

11r [tachado] Motete de difuntos

11v Motete a 7 con instrum[en]tos, de difuntos

SSAT, ssb, ac

Sobre el segundo coro sólo pone "Ynstrum[en]tos", pero no especifica cuáles son. Tampoco especifica el acompañamiento.

Domine quando iudicare

Domine quando iudicare

Requiem

Requiem

E-Vc P ms 70/127 11r-14v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-11r: "Secuencia a 11 de difuntos con instrumentos", *Verba iudicis, concuso calamo, gravi terrore*.

- 11r-14v: unos compases tachados en 11r bajo el encabezado "Motete de difuntos" y la obra propiamente dicha empieza en 11v: "Motete a 7 con instrumentos de difuntos", *Domine quando iudicare*.

N.B. Debido a una nueva catalogación que se está llevando a cabo en el Archivo de Música, la partitura que se encontraba en la carpeta 70/127 está actualmente guardada junto con las partichelas en 07/13.

L-C, Vc III 37 3.778

III 38 3.779

Lo cataloga dos veces: junto con la secuencia a 11 de difuntos que está en la misma fuente y como obra independiente. En ninguna de las dos especifica que hay parte de acompañamiento y en ambas lo titula *Domine, quando veneris*.

048 *Taedet anima mem vitae meae* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1695

Lecció[n] de difuntos a 8 *Taedet*
SSAT, SATB, ac

Taedet animam meam vitae meae

Taedet animam meam vitae meae

E-Vc P ms 70/146 -- -- --

L-C, Vc III 37 3.777

049 *Antífonas para el nuevo oficio de S. José* -- -- -- --

Ad Vesperas: Antiphonas: Officium S. Joseph
[¿B?]
Escrito en F3.

Antífonas de visperas

Jacob autem

Himno

Te Joseph, celebrent

Antífonas de Magnificat y maitines

Exurgens Joseph/ Caeli tum Joseph

Antífonas del primer Nocturno

Ascendit Joseph a Galilea

Antífonas del segundo Nocturno

Consurgens Joseph

Antífonas del tercer Nocturno

Audiens Joseph

Antífonas de Laudes "et per floras"

Ibant partentes Jesu

Himno

Iste quem leti

E-Vc P ms 70/153 -- -- --

Se trata de antífonas e himnos para visperas, maitines y laudes. Escrito en canto llano, notación cuadrada.

Aunque no tiene nombre de autor, podría haber sido copiado por Martínez de Arce.

L-C, Vc III 45 3.793

No copia el incipit.

Afirma que parece autógrafo de Martínez de Arce y también que estaba entre sus obras.

050 *Beatus vir* M[aestr]o Arçe --

Beatus vir a 8. En honrra y gloria de n[uestro] Sr. Jesucristo y Su S[anti]s[i]ma M[adr]e S[ueña]ra Nuestra
SSAT, SATB, ac

Beatus vir

Beatus vir

Gloria

Gloria

E-Vc P ms, L Ms.7 33-37 13 -- -- --

L-C, Vc I 74 216

051 *Beatus vir* -- -- -- --

 Psalmos a 5, *Beatus vir*

 A, SATB, ac

Beatus vir

Beatus vir

Gloria Patri

Gloria Patri

E-Vc P ms 70/148 1-2r -- -- --

En la misma fuente hay varias obras:

- 1-2r: Salmo a 5, *Beatus vir*.

- 2r-v: Salmo a 5, *Laudate Dominum omnes gentes*.

L-C, Vc III 42 3.787

052 *Credidi* M[aestr]o Martt[ine]z Arçe --

Credidi a 8 en alabanza del Sr. y Su S[antí]s[i]ma M[adr]e

 SSAT, SATB, org~ac

Credidi

Credidi

E-Vc P ms, L Ms.7 59v-62 25 -- -- --

En el primer sistema del folio 59v empieza lo que parece ser una primera versión de esta obra, con este encabezamiento: "Credidi A8 en honrra y gloria de N[uest]ro Sr. Jesuchristo y su S[antí]s[i]ma M[adr]e e= Arçe". Parece que el compositor lo tachó y empezó de nuevo en el sistema siguiente.

L-C, Vc I 77 229

No menciona el sistema tachado.

053 *Credidi a 8* -- -- -- --

 Credidi a 8

 SATB, SATB

 La disposición de las voces en la partitura es: BSATBSAT

Credidi

Credidi

[Gloria Patri]

E-Vc P ms 70/155 -- -- --

No tiene más texto que el del encabezado.

L-C, Vc III 43 3.788

Afirma que la escritura sí coincide con la de Martínez de Arce en varios detalles.

054 *Dixit Dominus* M[aestr]o Arze --

Dixit Dominus de vísperas, a 7. En honra y gloria de N[ues]tro Sr. Jesucristo y Su S[antí]s[i]ma M[adr]e concebida en gracia

SAT, SATB, ac

Dixit Dominus

Dixit Dominus

Gloria

Gloria

E-Vc P ms, L Ms.7 21-23v 08 -- -- --

Folio 23v en blanco.

La línea melódica tiene cierto parecido con el salmo *Dixit Dominus* a 7 de 11/12.

L-C, Vc I 72 211

055 *Dixit Dominus* Joseph Martinez --

Dixit Dominus a 7 voces

SAT, SATB

No tiene parte de acompañamiento.

--

Sede a dextris

Gloria

Gloria

E-Vc P ms 11/12 -- -- --

La línea melódica inicial tiene cierto parecido con el *Dixit Dominus* a 7 que está en los folios 21-23v.

L-C, Vc III 43 3.789

Afirma que "parece autógrafa de Martínez de Arce, pero no tiene su nombre". Sin embargo, sí que tiene el nombre en la esquina superior derecha del primer folio.

056 *Dixit Dominus/ Domino meo* M[aestr]o Arze --

Dixit dominus a 8. En honrra y gloria de N[ues]tro Sr. Jesucristo y su S[antí]s[i]ma M[adr]e S[eñor]a Nuestra

SSAT, SATB, org~ac

Dixit Dominus

Dixit Dominus

Gñproa

Gloria

E-Vc P ms, L Ms.7 42-44v 17 -- -- --

L-C, Vc I 75 221

057 *Iesus dulcis memoria* -- -- -- --

Himno a 4 p[ar]a el facistol: del nombre de Jesús

SATB

1º verso

Iesus dulcis memoria

2º verso, canon en 5ª

Iesu, spes paenitentibus

3º verso// 5º verso

E-Vc P ms, L Ms.7 20r-v// 39r-v 07 -- -- --

Como se ve en el campo de *Ubicación en documento* esta obra aparece copiada dos veces en el manuscrito. La primera, de forma más apretada y con correcciones y la segunda, más ordenada. El contenido es el mismo. La única diferencia es que el 3º verso del folio 20v, en el folio 39v lo llama 5º verso.

L-C, Vc I 72 210

Afirma que la segunda estrofa puesta en música, *Iesu, spes paenitentibus* es en realidad la tercera del himno.

058 *Laetatus a 6* -- -- -- --

A 6

ST, SATB, ac

La distribución de las voces en la partitura es: ST, ac, SATB.

Laetatus sum

Laetatus sum

Gloria Patri

Gloria Patri

E-Vc P ms 70/151 -- -- --

L-C, Vc III 43 3.790

059 *Laetatus sum* M[ae]str[o] Arze --

Laetatus a 7. En honra y gloria del Sr. y Su Ma[dr]e S[antí]ma

SAT, SATB, ac

Laetatus sum

Laetatus sum

Gloria

Gloria

E-Vc P ms, L Ms.7 24-26 09 -- -- --

El folio 24 está casi desprendido.

L-C, Vc I 73 212

060 *Laudate Dominum omnes gentes [a 5]* -- -- -- --

Salmo a 5 *Laudate Domine omnes gentes*

S, SATB, ac

Laudate Dominum omnes gentes

Laudate Dominum omnes gentes

E-Vc P ms 70/148 2r-v -- -- --

En la misma fuente hay varias obras:

- 1-2r: Salmo a 5, *Beatus vir*.

- 2r-v: Salmo a 5, *Laudate Dominum omnes gentes*.

L-C, Vc III 44 3.972

Sí que aclara que esta obra se encuentra a continuación de otro salmo a 5, *Beatus vir*.

Afirma que "parece estar sin terminar" y que "parece formar parte de un programa compositivo más amplio".

061 *Laudate Dominum omnes gentes [a 8]* M[ae]str[o] Arçe --

Laudate dominum, omnes gentes. En honra y gloria de el Sr. y Su M[adr]e S[antí]s[i]ma

SSAT, SATB, ac

Laudate Dominum omnes gentes

Laudate Dominum omnes gentes

Gloria

Gloria

E-Vc P ms, L Ms.7 37v-38v 14 -- -- --

L-C, Vc I 74 217

062 *Laudate Dominum omnes gentes* M[ae]str[o] Martt[ine]z 1687

Laudate Dominum omnes gentes a 8

SATB, SATB

Laudate Dominum omnes gentes

Laudate Dominum omnes gentes

Gloria Patri

Gloria Patri

E-Vc P ms 70/156 -- -- --

No tiene casi texto, sólo las palabras: "Laudate" y "Gloria Patri".

En el primer sistema está escrito el principio de otra obra, tachado. Aunque sea muy pequeño, se catalogará en otra ficha para facilitar futuras búsquedas.

L-C, Vc III 39 3.780

No menciona el fragmento tachado del principio del folio.

063 *Magnificat* M[aestr]o Arze --

Magnificat a 7. En honra y gloria de n[uestro] Redentor y Su S[antí]s[i]ma M[adr]e nuestra
SAT, SATB, ac

Anima mea
Gloria

Anima mea
Gloria

E-Vc P ms, L Ms.7 30-32v 12 -- -- --

L-C, Vc I 73 215

En vez de ponerlo en el apartado de descripción del manuscrito, aclara aquí:

"Este magnificat termina en el fol. 32v. Luego había cuatro folios, que habían estado escritos, pero que han sido arrancados, no se sabe si por el propio autor. De todas formas, eso sucedió antes de que don Arcadio de Larrea foliase el volumen durante la microfilmación y la preparación del catálogo de Anglés".

064 [*Magnificat a 7*] Martt[í]ne]z 1685

Magnificat a 7, en honra y Gloria de Nuestro S[eñor] Jesuchristo y de Su M[adr]e S[antí]s[i]ma
ma
SAT, SATB, arp=vlne

Anima mea Dominum
Gloria

Anima mea Dominum
Gloria

E-Vc P ms 70/149 E-Vc pp mss 23/07

El único texto que tiene la partitura es la palabra "Gloria".

En 70/279 y 23/08 hay un *Magnificat a 11*, que tiene una música muy similar, pero no del todo igual, sobre todo a medida que avanza la música. Por esta razón, se ha catalogado en un registro aparte.

L-C, Vc III 39 3.781

III 39 3.781

065 *Magnificat a 11* Joseph M[a]r[tí]ne]z Arçe 1686

Magnificat a 11 en honra y gloria de N[uestro] S[eñor] y de su S[antí]s[i]ma M[adr]e
SAT, SATB, SATB, org, vlne= arp

Anima mea
Gloria

Anima mea
Gloria

E-Vc P ms 70/279 E-Vc pp mss 23/08

En 70/149 y 23/07 hay un *Magnificat a 7* que tiene una música muy similar, pero no del todo igual, sobre todo a medida que avanza la música. Por esta razón, se ha catalogado en un registro aparte. En la partitura el número 6 de 1686 tiene un número 5 sobrepuesto. Sin embargo, las partituras coinciden y tienen en la portada fecha 1686.

L-C, Vc III 39 3.782

III 39 3.782

066 *Cum invocarem* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[íne]z Arze --

1º Salmo de Completas, a 8. En honra y gloria del Sr.

SSAT, SATB, org=ac

La parte de órgano sólo aparece en el folio 1r y es igual que la de acompañamiento general.

Cum invocarem

Cum invocarem

Gloria

Gloria

E-Vc P ms, L Ms.7 1-5v 01 -- -- --

L-C, Vc I 71 204

067 *Cum invocarem exaudivit me Deus* -- -- -- --

Jesus, María, Joseph

SST, AA, SATB, SATB

Sic la disposición de las voces.

Cum invocarem exaudivit me Deus

Cum invocarem exaudivit me Deus

Gloria Patri

Gloria Patri

E-Vc P ms 70/154 -- -- --

No tiene nombre de autor y tampoco nada seguro que sea de Martínez de Arce.

En el folio 4v, esquina inferior derecha escrito: "Joseph Gar[¿cía?].

L-C, Vc III 45 3.794

Pone como íncipit *Cum invocarem exaudivit me Dominus*, pero en el texto pone *Deus*.

Afirma que estaba entre las partituras de Arce y que podría estar escrita por él, pero también admite que hay algunos detalles que "difieren de lo que suele él hacer", sin especificar a qué se refiere.

068 *Ecce nunc benedicite Dominum* M[aestr]o Arze --

4º Salmo de Completas: *Ecce nunc*

SSAT, SATB, ac

Ecce nunc benedicite Dominum

Ecce nunc benedicite Dominum

Gloria

Gloria

E-Vc P ms, L Ms.7 12-14v 03 -- -- --

069	<i>In manus tuas</i>	M[ae]str[o] Arze	--
	Verso de completas a 4		
	SATB, ac		
	Especifica que es para "el 2º Chº"		
--		<i>In manus tuas, Domine</i>	
--		<i>Commendo spiritum meum</i>	
--	--	--	E-Vc pp mss 11/18
L-C, Vc III 42 3.786			
Aclara que es independiente de las completas de 1694 -11/20 y 11/21 (nº 3.785), "aunque tampoco esta suposición es del todo segura".			
070	<i>In manus tuas, Domine</i>	Arze	--
	Verso de completas, solo y a 4		
	SSAT, ac		
	In manus tuas, Domine	<i>In manus tuas, Domine</i>	
	Redimisti nos, Domine	<i>Redimisti nos, Domine</i>	
	Gloria Patri	<i>Gloria Patri</i>	
	Custodi nos, Domine	<i>Custodi nos, Domine</i>	
E-Vc	P ms, L Ms.7 16v-17 05	-- -- --	
L-C, Vc I 72 208			
071	<i>Nunc dimittis</i>	M[ae]str[o] Arze	--
	<i>Nunc dimittis</i> a 8, de Completas		
	SSAT, SATB, ac		
	Nunc dimitis	<i>Nunc dimittis</i>	
E-Vc	P ms, L Ms.7 18-19v 06	E-Vc P ms 70/152	
L-C, Vc I 72 209			

072 [*Nunc dimitis*] M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]ne]z de Arçe 1694

f. 1r: *Nun[c] dimit[t]is* a 8 de completas/ **ff. 3r:** Himno a 8 de Completas/ **f. 8v:** *Ecce nunc benedicite*. De Completas a 8

SSAT, SATB, org, ac

Salmo	<i>Ecce nunc benedicite</i>
Himno	<i>Te lucis ante terminum//</i>
Cántico	<i>Nunc dimitis servum tuum</i>
Gloria	<i>Gloria Patrii</i>

E-Vc	P ms	70/150	4v-8r	E-Vc	pp mss	11/20
						11/21

La fuente consta de cuatro bifolios cosidos en los que hay varias obras:

El primer bifolio -por lo tanto, el folio 1r y el folio 8v- están en blanco. Así el folio 1r se ha usado como portada, en la que está escrito: "Miserere A8. M[aestr]o Berdugo".

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r-4r: *Miserere a 8*, de Verdugo. [Incompleto].
- 4v-8r: *Completas* de 1694.

Las obras están distribuidas en el papel de la manera siguiente:

- 4v; 6v mitad inferior; 8r mitad inferior: *Ecce nunc benedicite*.
- 5-6v: *Nunc dimittis*.
- 7-8r: *Te lucis ante terminum*.

Parece haber dos manos diferentes:

- 1-4v; 6v-8r: Martínez de Arce, tanto música como texto.
- 5-6v, coincidiendo justo con *Nunc dimittis*: música de copista.

Aunque también se podría tratar de distintas grafías: copia en limpio y borrador.

Las partichelas están actualmente todas bajo la signatura 11/20. Falta la parte de tiple 1º de 1º coro. No tienen salmo. Cada parte tiene escrito por un lado el himno de completas, *Te lucis ante terminum* y por el otro, el cántico de completas *Nunc dimitis*.

L-C, Vc	III	40	3.783	III	41	3.785
---------	-----	----	-------	-----	----	-------

Lo cataloga como "Completas de 1694", partitura y partichelas en registros diferentes, pero haciendo el cruce de referencias.

Afirma que "no es seguro que el *Ecce nunc benedicite Dominum* esté completo", pero no hace alusión a la compleja distribución que esta obra tiene en la fuente.

073 *Qui habitat* M[aestr]o Arze --

3º Salmo de Completas: *Qui habitat*, A8

SSAT, SATB, org=ac

Qui habitat	<i>Qui habitat</i>
-------------	--------------------

E-Vc	P ms, L	Ms.7	6-11v	02	--	--	--
------	---------	------	-------	----	----	----	----

L-C, Vc	I	71	205
---------	---	----	-----

074	<i>Regina caeli</i>	Arçe	--
	<i>Regina a 8</i>		
	SSAT, SATB, ac		
	Regina caeli	<i>Regina caeli</i>	
	Resurrexit	<i>Resurrexit</i>	
	Aleluya	<i>Aleluya</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms.7 57v-59 24	-- -- --
L-C, Vc	I	76 228	
075	<i>Regina caeli</i>	M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[íne]z Arçe	1694
	70/159 <i>Regina a 8. Año del S[eño]r de 94</i>		
	70/460 <i>Regina a 8. P[ar]a la Pascua. Año del S[eño]r de 94</i>		
	SSAT, SATB		
	Regina caeli	<i>Regina caeli</i>	
	Alleluya	<i>Alleluya</i>	
		<i>Aleluya</i>	
E-Vc	P ms	70/159	-- -- --
		70/460 2r-v	
70/460 En la misma fuente hay varias obras: - 1r-2r: "secuencia de la Resurrección del Señor", <i>Dic nobis Maria</i> . Tiene nombre y año. - 1r, último sistema: "Secuencia del Corpus a 4": sin texto. Aunque son muy pocos compases se cataloga aparte, por no tener nada que ver con ninguna de las otras obras. - 1r-2v, sistema inferior: "secuencia de Sacramento" a 4, <i>Lauda Sion</i> . - 2r-v, sistemas 3 y 4: "Regina a 8 para la Pascua", año del Señor de 94". Tiene nombre.			
L-C, Vc	III	61 3.828	
	III	59 3.820	
Opina que "70/460 parece un primer borrador, mientras que 70/159 parece la copia en limpio".			
076	<i>Te lucis ante terminum</i>	M[aestr]o Arze	--
	Himno de Completas a 8		
	SSAT, SATB, ac		
	Te lucis ante terminum	<i>Te lucis ante terminum</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms.7 15-16 04	-- -- --
L-C, Vc	I	71 207	

077	<i>Letanía a Nuestra Señora</i>	M[aestr]o Arze	--
	Letanía a Nuestra Señora Madre, a 8 SSAT, SATB, ac		
	Kyrie	<i>Kyrie eleison</i>	
	Agnus Dei	<i>Agnus Dei</i>	
--	--	--	E-Vc pp mss 33/22
Está bastante deteriorado, pero la música es legible y se conserva completo.			
L-C, Vc	III 60	3.824	
078	<i>Kyrie eleison</i>	M[aestr]o Arçe	1718
	A 5. Letanía breve a Ntra. Sra S, SATB, ac		
	Kyrie eleison	<i>Kyrie eleison</i>	
	Agnus Dei	<i>Agnus Dei</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 23 1-3 1	-- -- --
L-C, Vc	I 272	1.000	
079	<i>Beata Mater et intacta Virgo</i>	Arçe	--
	Motete a 9 con clarín p[ar]a N[ues]tra S[eñor]a SSAT, SATB, clno, org=ac		
	Beata Mater et intacta Virgo	<i>Beata Mater et intacta Virgo</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms.7 127-128 55	-- -- --
L-C, Vc	I 85	260	
080	<i>O vos omnes</i>	M[aestr]o Arçe	--
	Motete a 4 para los dolores de N[ues]tra S[eñor]a, en honra y gloria Suyas. Amen SATB, ac		
	O vos omnes	<i>O vos omnes</i>	
	Atendite et videte	<i>Atendite et videte</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms.7 115v- 49	-- -- --
L-C, Vc	I 84	254	

081 *O vos omnes/ qui transitis per viam* M[ae]str[o] Arze --

Motete a nuestra M[adr]e S[antí]s[i]ma en sus dolores

SATB, ssb, ac

El segundo coro es de bajoncillos.

O vos omnes

O vos omnes

E-Vc P ms, L Ms.7 118r-v 52 -- -- --

L-C, Vc I 84 257

Pone como plantilla: "SAT, SATB, acompañamiento general", sin aclarar que uno de los coros (según su orden, el primero) es de bajoncillos.

082 *Recordare Mater Christi* Arçe --

A 4, motete a los dolores de N[ues]tra M[adr]e Santísima

SATB, vlne, ac

Recordare Mater Christi

Recordare Mater Christi

Per osque sumus dolores

Per osque sumus dolores

E-Vc P ms, L Ms.7 128v-129v 56 -- -- --

L-C, Vc I 85 262

083 *Virgo prudentissima* M[ae]str[o] Martt[ine]z Arze --

70/114 --

70/134 Motete a 8. A la Asunción de N[ues]tra S[eñor]a

SSAT, SATB

Virgo prudentissima

Virgo prudentissima

E-Vc P ms 70/114 1v -- -- --
70/134

70/114 Incompleto, con varios intentos tachados. En el recto del mismo folio hay un *Pasacalles a dúo*, que parece instrumental. Sin fecha, ni nombre de autor.

70/134 Texto y música completos. Tiene nombre de autor.

L-C, Vc -- -- --
III 62 3.831

El borrador incompleto de 70/114, 1v, no consta en el catálogo.

084 *Salve* -- -- -- --

Salve a 8

SSAT, SATB, ac

La parte de acompañamiento está copiada en los pentagramas inferiores del folio.

Salve

Salve

E-Vc P ms 70/457 -- -- --

Aunque no tiene nombre, parece autógrafa de Martínez de Arce.

El primer coro sigue unos compases más, pero están tachados.

L-C, Vc III 64 3.834

Catalogada dentro del apartado "Varia", sección "Dudosos".

085 [*Salve a 8*] -- -- -- --

--

SSAT, SATB, ac

La parte de acompañamiento está copiada "de corrido" debajo.

Et Iesum, benedictum fructum

Et Iesum, benedictum fructum

E-Vc P ms 70/285 -- -- --

Final de otra obra. En 70/457 hay otra *Salve* a 8 voces.

L-C, Vc III 64 3.835

Lo cataloga dentro del apartado *Varia* de obras en latín. No da incipit musical.

086 *Salve Regina* M[aestr]o Martt[íne]z Arçe --

Salve a 8, de ecos, en honra y gloria de los dolores de M[arí]a S[antí]s[i]ma S[eñor]a N[ues]tra

SATB, SATB, ac

Salve Regina

Salve Regina

E-Vc P ms, L Ms.7 40-41v 15 -- -- --

L-C, Vc I 74 219

087 *Salve a 8* Joseph M[a]r[tí]z de Arze 1696

Salve a ocho
S1S2AT, SATB, arp

Salve

Salve regina, mater misericordiae

-- -- -- E-SAc pp mss 26/46

GF, SAc 223 1.481

Como autor pone: "Maroz de Arce, José".

088 *Veri solis, aurora divina* M[ae]str[o] D[o]n Joseph Martt[í]z Arçe 1704

Salve a N[ue]stra M[adr]e S[an]t[is]i[m]a, a 8
SSAT, SATB, ac

Veri solis, Aurora divina

Veri solis, Aurora divina

E-Vc P ms, L Ms.7 51-54v 22 -- -- --

L-C, Vc I 76 226

Lo titula *Veni, solis aurora* pero parece más bien poner *veri*.

089 *Salve Regina* M[ae]str[o] Martt[í]z Arçe 1709

Salve a Nuestra S[en]or[a] a 7
SAT, SATB, org~ac

Por la disposición de las voces se ve que el acompañamiento general va con el primer coro, haciendo casi las veces del bajo y el órgano con el segundo.

Salve Regina

Salve Regina

E-Vc P ms, L Ms.7 49-50v 21 -- -- --

Folio 50v en blanco.

L-C, Vc I 76 225

Afirma que esta obra "en realidad es a 8v (SATB, SATB, órgano y acompañamiento general. El órgano acompaña al coro segundo; el general al primero". Sin embargo, no hay bajo en el primer coro, sino solamente el acompañamiento, que el compositor ha tenido buen cuidado de señalar en todos los sistemas como *G[enera]l*. Además, esta parte no tiene letra, cuando todas las voces sí la tienen.

090	<i>Salve Regina</i>	M[ae]str[o] Arçe	1718
------------	---------------------	------------------	------

Salve a 5. A Ntra. Sra y M[adr]e S[anti]s[i]ma
S, SATB, ac

Salve Regina

Salve Regina

E-Vc P ms, L Ms. 23 3v-4v 2 -- -- --

L-C, Vc I 273 1.001

091	<i>Stabat Mater</i>	M[ae]str[o] Martt[ine]z Arçe	--
------------	---------------------	------------------------------	----

Versos a 4 del himno de n[ues]tra S[eñor]a en sus dolores
SATB

1º verso

Stabat Mater dolorosa

2º verso

O quam tristis

3º verso

Qui non fleret

4º verso

Eia Mater fons amoris

E-Vc P ms, L Ms.7 119r-v 53 -- -- --

L-C, Vc I 84 258

092	<i>Te Joseph</i>	M[ae]str[o] Arze	1713
------------	------------------	------------------	------

Himno de San José a 4, p[ar]a el facistol
SATB

Te Joseph

Te Joseph

E-Vc P ms, L Ms.7 26v 10 -- -- --

Escrito con una grafía más grande y menos cuidada que las obras anteriores y posteriores.

L-C, Vc I 73 213

093 *Ecce Iustus, ecce Pastor* -- -- -- --

Himno a 4 p[ar]a S[an] Justo y Pastor

SATB

No tiene parte de acompañamiento.

-- *Ecce Iustus*

E-Vc P ms 70/461 2r -- -- --

Parece incompleto.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r: estribillo de un villancico a 8, *Su razón escuchen*, con nombre y año, 1695.
- 2r, sistemas 1 y 2: solo al Santísimo, *Vuestro [no hay más texto]*, parece completo y no tiene nombre.
- 2r, sistema 3: himno a 4 para S. Justo Pastor, parece incompleto y no tiene nombre.

L-C, Vc III 59 3.821

Se pregunta si está incompleto. afirma que sólo tiene los dos primeros versos, pero que termina en cadencia perfecta.

Aclara que está copiado "a continuación del villancico al Santísimo *Su razón escuchen* (nº 4.093), pero ignora totalmente la presencia del solo al Santísimo *Vuestro*, que tiene catalogado en el mismo registro.

094 *Adiuva nos* M[aestr]o Joseph M[a]r[tí]n --

Adiuva nos

Tssb, SATB

El primer coro viene detallado como "Voz sola" e "Ynstru[mentos]", aunque no especifica estos últimos.

[Adiuva nos] *[Sin texto]*

E-Vc P ms 70/267 -- -- --

El primer sistema del folio 1v está tachado y lo vuelve a repetir en el sistema siguiente. El sistema tachado es el único que tiene algunas palabras escritas: "propter" y "pecatis".

L-C, Vc III 59 3.819

Como encabezado copia "Ad Yubanos". Sin embargo en la fuente la "u" está cerrada por arriba y es claramente una "a".

095 *Magi videntes stellam* M[ae]str[o] Martt[ine]z 1690

Folio 1. Motete a 9 a los S[an]tos Reyes

Folio 2. Motete a 9, voz Sola de los S[an]tos Reyes

S, SATB, SATB, ac

El acompañamiento en la partitura está escrito debajo de la voz sola.

Despacio

Magi videntes stellam

E-Vc P ms 70/133 E-Vc pp mss 27/02

En la partitura, al principio del bifolio, están escritos lo que parecen dos borradores del principio de la obra, que aparece completa en los folios.

L-C, Vc III 61 3.825

III 61 3.825

096 *Magi, videntes stellam* M[ae]str[o] Arçe 1690

Motete, voz sola y a 9: para los Santos Reyes

S, SATB, SATB, ac

Magi, videntes stellam

Magi, videntes stellam

E-Vc P ms, L Ms.7 190r-v//189v 82 -- -- --

El final del motete está en el folio 189v.

L-C, Vc I 92 290

097 *O beate Iacobe* M[ae]str[o] Arze --

Motete a 8 para nuestro único patrón de las Españas, Santiago Apóstol

SSAT, SATB, ac

O beate Iacobe

O beate Iacobe

E-Vc P ms, L Ms.7 101-102v 46 -- -- --

El folio 102v está en blanco.

L-C, Vc I 82 251

098	<i>O beatum</i>	M[aestr]o Martt[ine]z	1689
	Motete A8 de S[a]ntiago		
	SSAT, SATB, ac		
	<i>O beatum</i>	<i>O beatum</i>	
E-Vc	P ms	70/004	-- -- --
	Hay muy poca letra		
L-C, Vc	III	61	3.827
099	<i>O quam suavis est, Domine</i>	M[aestr]o Arze	--
	Motete a 8: al S[antí]s[i]mo Sacram[en]to		
	SSAT, SATB, ac		
	<i>O quam suavis est, Domine</i>	<i>O quam suavis est, Domine</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms.7 116-117v	50 -- -- --
L-C, Vc	I	84	255
100	<i>O salutaris</i>	-- -- --	--
	Motete a dúo p[ar]a después de alzar		
	SS, ac		
		<i>O salutaris</i>	
		<i>Uni trino que Domino</i>	
	Aleluya		
E-Vc	P ms, L	Ms.7 41v-42	16 -- -- --
L-C, Vc	I	75	220
	Aclara:		
	"N.B. No tiene la habitual invocación devota porque estás escrita en la mitad inferior de la página que le sobró de la composición anterior".		

101 <i>Haec est vir[go]</i>	Joseph M[a]r[tíne]z	1685
------------------------------------	---------------------	------

Motete a 5 de oposición q[ue] hizo Joseph M[a]r[tíne]z a 12 de diciembre de 1685 en la S[an]ta Igl[esi]a de Or[ens]e

SSAT, B

El bajo es el *cantus firmus*, todo él en breves.

Haec este Virgo

Haec est Vir[go]

E-Vc P ms 70/135 -- --

No tiene más texto que "Haec est vir"

L-C, Vc III 60 3.822

102 <i>Ascendat vox in caelum</i>	-- -- --	--
--	----------	----

--

SSST, ac

Las dos primeras secciones son con solo de tiple y acompañamiento.

Solo

Ascendat vox in caelum

Solo 2º tiple

Omnes plaudentes veniunt

Estríbillo a 4

Virginitatis triumphum

Coplas solo

Ascende

[Respuesta] a 4

Veni, sponsa Christi

E-Vc P ms 70/287 -- -- --

Hay una edición de esta obra:

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 63-65 y pp. 269-275.

L-C, Vc III 63 3.832

Lo cataloga en el apartado "Dudosos", dentro de la sección "Varia". No aclara nada acerca de las secciones, sólo dice que no está clara ni la finalidad ni la contextura de esta composición. Ofrece solamente el incipit textual, que da normalizado, comentando que "da la impresión de que el que lo copió, es decir, a lo que parece, Martínez de Arce, sabía más bien poco latín".

103	<i>Lauda Sion Salvatorem</i>	--	--	--	--
	Secuencia: de Sacram[en]to				
	SSAT				
	No tiene parte de acompañamiento.				
--					<i>Lauda Sion Salvatorem</i>
E-Vc	P ms	70/460	1r-2v	--	--
<p>Son muy pocos compases.</p> <p>En la misma fuente hay varias obras:</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1r-2r: "secuencia de la Resurrección del Señor", <i>Dic nobis Maria</i>. Tiene nombre y año. - 1r, último sistema: "Secuencia del Corpus a 4": sin texto. Aunque son muy pocos compases se cataloga aparte, por no tener nada que ver con ninguna de las otras obras. - 1r-2v, sistema inferior: "secuencia de Sacramento" a 4, <i>Lauda Sion</i>. - 2r-v, sistemas 3 y 4: "Regina a 8 para la Pascua", año del Señor de 94". Tiene nombre. <p>L-C, Vc III 60 3.823</p> <p>En una N.B cataloga en este registro la Secuencia del Corpus.</p> <p>Respecto al resto de obras de la fuente, sólo remite a la secuencia a la Resurrección <i>Dic nobis María</i>, sin mencionar el <i>Regina caeli</i> que sí cataloga (nº 3.828).</p>					
104	<i>Principes persecuti sunt</i>	M[aestr]o	Arçe	--	--
	Salmo a 8, con clarín para la nona del a as[c]ensión de el Sr. en honra y alabanza Suya				
	SSAT, SATB, clno, org~ac				
	Principes persecuti sunt				<i>Principes persecuti sunt</i>
	Gloria				<i>Gloria</i>
E-Vc	P ms, L	Ms.7	150-157v	66	--
L-C, Vc	I	88	273		
105	<i>Lauda Jerusalem</i>	M[aestr]o	Arze	--	--
	<i>Lauda Jerusalem</i> , A7. En honra y gloria de el Sr. y su S[antí]s[i]ma M[adr]e				
	SAT, SATB, ac				
	Lauda Jerusalem				<i>Lauda Jerusalem</i>
E-Vc	P ms, L	Ms.7	27-29v	11	--
L-C, Vc	I	73	214		

106 *Mirabilia, testimonia tua* M[aestr]o Arçe --

Salmo a 8, de nona, en honra y gloria de N[uestro] Sr. y Su S[antí]s[i]ma M[adr]e
SSAT, SATB, org~ac

Mirabilia, testimonia tua

Mirabilia, testimonia tua

E-Vc P ms, L Ms.7 144-149 65 -- -- --

Grafía muy cuidada, con letra en todas las voces.

L-C, Vc I 87 271

107 *Te Deum* M[aestr]o Martt[ine]z Arçe --

Te Deum Laudamus, con 3 choros: de 2 voces y uno de violines y clarín[s]. A la m[ayo]r honra y gloria de N[uestro] S[eño]r Jesuchristo y la Purísima S[eño]ra Su Santísima M[adr]e, Señora N[uestr]a
SSAT, clno-vln-vln-org, SATB, ac

La parte de acompañamiento está escrita debajo del primer coro.

Te Deum laudamus

Te Deum laudamus

Te ergo que sumus

Te ergo que sumus

E-Vc P ms 70/152 -- -- --

L-C, Vc III 62 3.829

Sólo copia el encabezado, pero no especifica la plantilla.

B. Romance

1. Ciclo de Navidad

- 1.1. Vísperas
- 1.2. Calenda
- 1.3. Nacimiento, o sin especificar
- 1.4. Reyes
- 1.5. Sin texto

2. Pasión de Nuestro Señor Jesucristo

- 2.1. Cruz
- 2.2. *Miserere*
- 2.3. Sin texto

3. Corpus Christi

- 3.1. *Admirable*
- 3.2. *Alabado*
- 3.3. Al Santísimo
- 3.4. Sin texto/ Incompleto

4. Santísima Virgen

- 4.1. Virgen
- 4.2. Angustias
- 4.3. Asunción
- 4.4. Chimenea
- 4.5. Concepción
- 4.6. Dolores
- 4.7. Pasión
- 4.8. Purísima Concepción
- 4.9. Rosario
- 4.10. Sagrario
- 4.11. Soledad
- 4.12. Sin texto

5. Santos variados

- 5.1. Sta. Bárbara
- 5.2. S. Bernardo
- 5.3. S. Blas
- 5.4. S. Buenaventura
- 5.5. Sta. Catalina
- 5.6. Stos. Cosme y Damián
- 5.7. Sto. Domingo de Guzmán
- 5.8. S. Felipe Neri
- 5.9. S. Ignacio
- 5.10. S. Jacinto
- 5.11. S. José
- 5.12. S. Juan Bautista
- 5.13. S. Juan de Dios
- 5.14. S. Martín
- 5.15. S. Miguel
- 5.16. S. Pedro
- 5.17. Stos. Ramón Nonato y Francisco
- 5.18. Sta. Rosa
- 5.19. Sta. Teresa
- 5.20. Varios

6. Ocasionales

- 6.1. Canonización de San Pío V
- 6.2. Colocación de la Virgen
- 6.3. Festejo
- 6.4. Fiesta a la venida del Espíritu Santo
- 6.5. Oposición
- 6.6. Profesión
- 6.7. Transfiguración
- 6.8. Traslación
- 6.9. Venida de Carlos II

7. Profano

- 7.1. Baile
- 7.2. Tono humano
- 7.3. Sin texto

108 *Niño de [no hay más texto]* M[aestr]o Martt[íne]z Arze --

V[illanci]co a 6 p[ar]a Vísperas de Navidad

SAT, ssb, arp

El segundo coro es de bajoncillos y el acompañamiento viene especificado en la partitura "arpa".

[Estrillo]

Niño de [no hay más texto]

[Coplas]

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/201 1r-v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r-v: *Niño de [no hay más texto]*, a 6, para Vísperas de Navidad.

- 1v-2v: "Villancico a San Bernardo", sin texto, fecha, ni nombre de autor. Parece completo.

L-C, Vc III 134 4.009

No menciona la presencia de un villancico a San Bernardo en la misma fuente.

109 *¿Quién viene? Cupido, un favor* M[aestr]o Arze --

Villancico a 5, vísperas

SSSAT, vlne, arp, ac

Sólo el primer S y T tienen letra. Además no es la misma, sino un diálogo.

[Estrillo]

¿Quién viene? Cupido, un favor

Coplas [a solo con violón y arpa]

Divino sol hermoso, ven

E-Vc P ms, L Ms. 8 105-106 45 -- -- --

f. 106: *Coplas a solo* escritas dos veces. Primera versión: incompleta y mucho más comprimida.

Difieren poco. La diferencia más notable es que el cambio de compás (de C a 3/2) se produce antes en la primera versión.

L-C, Vc I 106 348

110 *La naturaleza/ Oíd [s.t]* M[aestr]o Martt[ínez] Arze 1690
1715

Calenda a 10

arp

Sólo la partichela del arpa.

Introducción a 4

La naturaleza [no hay más texto]

Estrillo a 10

Oíd [no hay más texto]

Coplas

-- -- -- E-Vc pp mss 84/324

Tiene portada con nombre de autor y año. Este último ha sido escrito sobre otro, que parece: 1690.

L-C, Vc I 411 1.776

No menciona que el año de la portada ha sido cambiado.

111 *Si el amor llueve rayos* M[ae]str[o] Martt[ine]z Arze 1692

Villancico a 8, vísperas, Navidad
SSAT, SATB, vlne=arp

Estribillo

Si el amor llueve rayos

Coplas a 4

Divino amor, herir quiso

Respuesta a 8

Oh qué bien que se quema

-- -- -- E-Vc pp mss 54/03

L-C, Vc III 86 3.879

112 *Jilguerillo canoro* -- -- -- [1694]

70/304 1v V[illanci]co a 5; 1v V[illanci]co dúo con instrum[en]tos; 2r V[illanci]co dúo con instrum[en]tos/ **70/305** V[illanci]co a 5 y a dúo

SS, ssb, ac

70/305 El segundo coro figura como "Ynstrum[en]tos", aunque no especifica cuáles.

[Estribillo]

Jilguerillo canoro

Coplas solo con instrumentos

Sí duerme quien [sueña]

E-Vc P ms 70/304 1v-2r -- -- --
70/305 1r-v

En la BNM (VBN-I: 607) se conserva el texto. Además, esta obra está copiada en las fuentes que contienen otras obras del mismo pliego.

70/304 En la misma fuente hay varias obras:

-1r: villancico a 5 con instrumentos *Cansados ya los panderos*.

- 1v-2r: tres versiones incompletas del villancico a 5 *Jilguerillo canoro, no cantes*.

- 2r: un sistema con dos pequeños fragmentos musicales sin texto ni indicación alguna. Plantilla: SSAT.

El primero sin alteraciones en la armadura y el segundo con un bemol. Se trata de dos pequeños borradores, en distintos tonos, del principio del estribillo del villancico *Hoy que el mayor de los Reyes*, que está completo en 70/305.

70/305 En la misma fuente hay varias obras:

- 1r-v: villancico a 5 y dúo, *Jilguerillo canoro*, versión completa con Estribillo y Coplas.

- 1v-2r: *Hoy que el mayor de los Reyes*, villancico a 8, de 1694. Hay dos versiones de la introducción.

L-C, Vc -- -- --
III 267 4.380

Las versiones de 70/304 no constan en el catálogo.

De 70/305 sólo cataloga *Jilguerillo canoro* y no menciona para nada el villancico a 8 que está en 1v-2r *Hoy que el mayor de los reyes*.

113 *Todo es prodigios Belén* M[aestr]o Arçe 1719

V[illanci]co de Vísperas

SATB, vln1-vln2-clno, vlne, ac

El segundo coro está compuesto por: vln1, vln2, clno.

Introducción A4

Todo es prodigios Belén

[Estribillo]

Corran ligeras, acordes

Coplas

Risueñas las fuentes corran

E-Vc P ms, L Ms. 23 70-72 29 -- -- --

Las coplas están en el folio 70.

L-C, Vc I 280 1.028

113' *Bajo para la calenda [Sin texto]* -- -- -- --

Bajo p[ar]a la Calenda

B

Voz de bajo, copiada en 6 pentagramas.

--

E-Vc P ms 70/282 2v -- -- --

No tiene más dato que el encabezado. Se encuentra al final del folio 2v, después del villacico a 8 *Guapo* ... Ninguna de las dos obras tiene fecha ni nombre de autor, aunque ambas parecen autógrafas de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 267 4.378

No lo cataloga, simplemente lo menciona al final del comentario sobre *Guapo* ...

114 *Pincia muy noble* -- -- -- --

Calenda

TBB,AT,SB,SATB

Alguna de las voces podrían ser instrumentales. Sin embargo no hay en la partitura datos suficientes para confirmarlo. Por esta razón se han puesto todas con mayúscula.

[Estribillo]

Pincia muy noble

E-Vc P ms 70/404 -- -- --

Tiene muy poco texto y parece incompleta.

A pesar de no tener nombre de autor, sí parece autógrafa de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 146 4.046

Afirma que alguno de los coros parecen instrumentales.

115 *Ah de todas las esferas/ ¿Qué quieres?* Joseph M[a]r[tíne]z 1686

70/096 V[illanci]co de Calenda a 3 c[or]os, en su S[an]to Nacimiento.

70/066 V[illanci]co de Calenda, en la Natividad de N[ues]tro S[eño]r Jesucristo

SSAT, SATB, ssb, org, ac=arp/ SSAT, SATB

70/066 Es a ocho voces y sin parte de acompañamiento igual que el juego de partichelas 55/16. **70/096** El tercer coro es de chirimías.

Introducción solo [sólo en **70/096** y **54/04**]

Ah de todas las esferas

Estribillo

¿Qué quieres? ¿Qué dices? Celebra los triunfos/[55/10] De Buda las nuevas

Coplas a solo

Respuesta a solo

E-Vc	P ms	70/066	E-Vc pp mss	54/04
		70/096		55/10
				55/16

Como se ve en el encabezado, hay varias versiones de esta obra. Se recogerán todas en esta ficha. Debido a que hay tres juegos de partichelas, éstas se ordenaran por signatura. La plantilla instrumental parece indicar que el juego de partichelas 55/16 se realizó copiando 70/096.

El nombre del autor está escrito igual en las dos partituras.

70/066 No tiene introducción a solo.

L-C, Vc	III 68	3.842	III 69	3.845
	III 70	3.846	III 69	3.844
			III 69	3.843

70/066 Aunque aparece justo a continuación del resto de fuentes, lo cataloga como una obra diferente y lo titula: *¿Qué quieres? ¿Qué cuentas? ¿Qué dices? ¿Qué traes?* Sin embargo, musicalmente aparecen en este orden: *¿Qué quieres? ¿Qué dices? ¿Qué cuentas? ¿Qué traes?*

Añade los siguientes comentarios, que no serían necesarios si hubiera comparado las fuentes:

"N.B. 1. No hace mucho sentido [sic] el comienzo del texto, con esas interrogaciones, que parecen presuponer antes alguna intervención de algún solista. Pero en la partitura no se encuentra indicación alguna en ese sentido".

"N.B. 2. La segunda palabra del tiple está incompleta. Ciertamente *Buda* no hace sentido alguno, en el contexto de la navidad, ni se intuye cuál pudiera ser la continuación de esa palabra; incluso con

116 *Ah de los vivientes* M[aestr]o Martt[íne]z 1687

V[illanci]co a 12 de Calenda

SSAT, SATB, sstb, vlne, arp/ S, SAT, SATB, sstb, vlne, arp

El último coro es instrumental, en la partitura no especifica nada y en las partichelas sólo especifica "chirimías" en las partes de sopranos y tenor y "uajon" en la parte de bajo.

Estribillo

Ah de los vivientes

Coplas a solo

En vez de escarchas y nieves

Respuesta

Que con rayos de luces, rompa sus armas

E-Vc	P ms	70/233	E-Vc pp mss	54/77
------	------	--------	-------------	-------

En la misma fuente hay varias obras:

-1r, últimos dos pentagramas: parte de acompañamiento para las "cop[la]s del negro y el turco".

- 1r-7v: villancico a 12 de calenda, *Ah de los vivientes*.

L-C, Vc	III 70	3.847	III 70	3.847
---------	--------	-------	--------	-------

117 *Maravilla excelsa* M[aestr]o Martt[ine]z 1689

Calenda/ A 8

SSAT, SATB, arp

Estribillo a 8

Maravilla excelsa

Coplas a solo

La nave que desde lejos

Respuesta a 4

Halla, surca, tierra, cielo, trigo, esferas

E-Vc P ms 70/238 E-Vc pp mss 54/28

En el folio 3r hay lo que parece una primera versión del estribillo, tachada. En el vuelto de ese mismo folio hay otra versión de las coplas y de la respuesta, cuya música no coincide con las del folio 2v.

L-C, Vc III 77 3.860 III 77 3.860

118 *Villancico a 10 de Calenda* M[aestr]o Martt[ine]z 1690

V[illanci]co a 10 de Calenda

[C3]C2, vlne, arp, C3C4 [¿¿??]

No se ve muy clara. Provisionalmente copiadas las claves: C3 (entre corchetes porque en el primer sistema no se ve), vlne, arp, C3C4.

--

E-Vc P ms 70/063 3v [interior] -- -- --

Esta obra está en el vuelto del folio 3, que está pegado. Del texto se puede leer: "[¿despacio? fuentes, aves, con pausa flores, con tiento aires, no respiren

No consta

119 *Aves, flores, luces, fuentes* M[ae]str[o] Martt[í]nez **1691**
1688

70/089 Calenda a 8 1688

70/408 Calenda a 8

70/408 SATB, SATB, =org, vlne=arp/ **70/089** SSAT, SATB, ac, vlne, arp

El órgano dobla la voz de bajo del segundo coro. **70/089** En el estribillo no especifica el acompañamiento, mientras que en las coplas está realizado por violón y arpa.

Estribillo

Aves, flores, luces, fuentes

Coplas a dúo y a cuatro

Día feliz, de la mejor noche

E-Vc P ms 70/089 E-Vc pp mss 54/56
70/408

Tal vez sean dos obras diferentes.

70/089. El folio 1 está compuesto de dos folios pegados. No tiene casi texto. El nombre que consta en este registro, está sacado de esta fuente: M[ae]str[o] Martt[í]nez.

70/408. Aunque no tiene nombre de autor, sí parece autógrafa de Martínez de Arce. En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2: villancico de Calenda a 8, *Aves, flores, luces, fuentes*.

- 2v: introducción y parte del estribillo del villancico *El alma pura y sencilla*.

L-C, Vc III 81 3.869 III 81 3.869
III 71 3.849

Afirma que 70/089 fue fuente de inspiración para 70/408, pero que a pesar de las similitudes, son dos obras diferentes.

De 70/408 opina que "la obra [...] está claramente incompleta: a ese pliego de papel seguía, sin duda, otro, y quizás otros. Pero en las partichelas está completa". En realidad en la partitura también está completa. Sin embargo, en el folio 2v comienza otra obra -*El alma pura y sencilla*- que él no menciona y que efectivamente está incompleta. Resulta curioso que en el registro inmediatamente posterior (3.870) catalogue el juego de partichelas de este villancico a 8, cuya presencia ha ignorado en su comentario a 70/408.

120 *Dorado bajel del sol* M[ae]str[o] D[o]n Joseph Martt[í]nez de Arce **1692**

Villancico a 12 de Calenda

S1S2AT, SATB, ssab, arp

La partitura no tiene parte de acompañamiento. Hay dos versiones de la introducción, al primera a cuatro y la segunda a ocho. En el estribillo hay tres coros, el tercero va precedido de la indicación "Chiri" o "Chirí".

Introducción a 4

Dorado bajel del sol

Estribillo

Soberano enigma/ emblema

Coplas a solo y a 4

Pájaro del mar y estrella

E-Vc P ms 70/288 1-2v E-Vc pp mss 55/45

El texto de partitura y partichelas diverge en algunos puntos.

En la misma fuente hay varias obras. Ninguna tiene nombre, pero parecen autógrafas de Martínez de Arce:

- 1r-2v: *Dorado bajel del sol*, villancico de Calenda, con fecha de 1692.

- 2v: villancico a 4 de vísperas, *¿De qué lloras Niño hermoso?*, empieza con la respuesta, en la mitad del segundo sistema.

L-C, Vc III 85 3.877 III 85 3.877

Afirma que la partitura "es a 8 voces". Esto es sólo cierto en el primer folio. Luego en el estribillo se ven claramente los tres coros y la indicación ya mencionada de "Chiri[mías]".

Tampoco habla de la presencia del villancico *¿De qué lloras Niño hermoso?* del folio 2v.

121 *Ah de los habitantes* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1693

V[illanci]co de Calenda a 12

SSAT, SATB, SATB, org, vlne=arp

El estribillo en la partitura manuscrita no tiene parte de acompañamiento. Sólo hay un violón en las coplas.

Estribillo

Ah de los habitantes

Coplas a solo y a cuatro

Oh eterna sabiduría

E-Vc P ms 70/009 E-Vc pp mss 55/12

L-C, Vc III 87 3.882

III 87 3.882

Afirma que el violón y el arpa de las partichelas son iguales. Sin embargo, sólo coinciden en el estribillo y no en las coplas.

122 *Deliciosas auras* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[ine]z de Arze 1694

Calenda a 12

SSAT, SATB, sstb, vlne

El tercer coro es de chirimías, está escrito en claves bajas y tiene un bemol en la armadura. A lo largo de toda la obra hay debajo del violón un pentagrama en blanco para el "arpa".

Introducción a 4

Deliciosas auras

Estribillo a 12

Buen viaje, procelosos vientos

Coplas [a 4]

Nave del [no hay más texto]

Respuesta a 8

Ya la [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/038 -- -- --

Son dos bifolios unidos por un alfiler.

L-C, Vc III 90 3.891

Para la plantilla ha tomado los tres primeros sistemas, sin tener en cuenta que el primero es la *Introducción A4*. Por eso la plantilla que ofrece es: "SSAT [1° Ch°], SSAT [1° Ch°], SATB [2° Ch°], violón y arpa". Tampoco hace constar que esta última no está escrita.

123 *Casa de guerra es Belén* M[aestr]o D[o]n Joseph Mart[í]nez 1695
1698

V[illanci]co de Calenda A10 con chirimías

SAT, SATB, ssb~org, vlne=arp

El tercer coro es de chirimías. En las partichelas, el órgano dobla el bajo del tercer coro. El segundo coro parece instrumental, por la ausencia de letra. No especifica instrumentos, aunque en el encabezado del folio 4v se lee "chirimías".

Introducción a 3

Casa de guerra es Belén

Estribillo

Clarines y timbales

Coplas a 3

Ya el tierno pastor hermoso

E-Vc P ms 70/069 1-4r E-Vc pp mss 55/01

En el folio 4v hay otra obra: "V[illanci]co A4 para los Stos. Reyes": *Tribu* [no hay más texto]. El principio, tachado, de esta misma obra aparece también en el último sistema del folio 4r, con un encabezado diferente: "Pr[e]gon A4 P[ar]a los Stos. Reyes".

En el interior del bifolio de la parte de arpa hay otra portada, con un título y un subtítulo de difícil lectura en el que parece poner: "Cantos e [¿?] S[an]ta ygl[esi]a de Oviedo| en la Calenda de 1698"

L-C, Vc III 94 3.899

III 94 3.899

No hace mención del villancico del folio 4v.

En la plantilla de las partichelas no incluye el arpa, por lo que tampoco habla de la portada de ésta, donde consta una fecha diferente a la de la partitura.

124 *Tu luz celestial envía* M[aestr]o D[o]n Joseph Mart[í]nez Arze 1696

70/190 V[illanci]co de Calenda A10 con clarines

70/443 Cop[la]s de la Calenda a 4

SSAT, SATB, ss-b=org, ac

En la partitura el tercer coro es de "chirimías". En las partichelas el tercer coro es instrumental, sólo especifica el bajo que es un órgano. Este coro está escrito en claves bajas, mientras que el resto de las partichelas están en claves altas.

Estribillo

Tu luz celestial envía

Coplas a 4

Ya en perfiles de oro y grana

E-Vc P ms 70/190 E-Vc pp mss 55/04
70/443

Las coplas están en 70/443. Esta fuente contiene varias obras:

- 1r: dos versiones de las coplas de la Calenda a 4.
- 1r: dos versiones de lo que parecen ser las coplas de la tonada que está en el vuelto del folio. No tiene nada de texto.
- 1v: dos versiones de una tonada a solo, la primera sin texto, titulada "solo" y la segunda, más larga titulada "tonada solo", con algunas palabras sueltas.

L-C, Vc III 98 3.908

III 97 3.908

-- -- --

No menciona que las coplas que faltan en la partitura se encuentran en 70/443.

125 *Nave que al mundo navegas* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1697
Oh qué bien navega

V[illanci]co de Calenda a 12

SSAT, SATB, ssAB, org, ac=vlne=arp

Los dos tiples del tercer coro son de chirimías. En las partichelas el órgano también forma parte de este tercer coro.

Introducción a 4

Nave que al mundo navegas

Estríbillo

Oh qué bien navega

Coplas a solo

Ya de Santa María, se mira el puerto

Respuesta a 4

Qué rica nave

E-Vc P ms 70/200 E-Vc pp mss 55/15

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-6v: villancico de Navidad, 1697, *Nave que al mundo navegas*.

- 1v, último sistema: sólo el principio del villancico de Navidad, *Ay amor*, que está completo en 70/232.

L-C, Vc III 98 3.909 III 133 4.007

No hace el cruce de referencias. Por esta razón cataloga las partichelas dentro del apartado de las obras "sin fecha".

126 *Todos los cuatro elementos/ Ah de la tierra, ah del fuego* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[ine]z de Arze 1698

Calenda a 12 con clarín

SSAT, SATB, SATB, clno, org, ac=vlne=arp

En las partichelas el clarín y el órgano cuentan como 4º coro. En la partitura el clarín está en clave de do en primera, el órgano en *fa* en cuarta, ambas con un bemol.

Introducción a 4

Todos los cuatro elementos

Estríbillo

Ah de la tierra, ah del fuego

Copla a 4

Coplas a solo

Respuesta a 4- seguidilla-airoso

E-Vc P ms 70/215 1-8 E-Vc pp mss 55/39

En la misma fuente hay dos obras:

-1-8: *Todos los cuatro elementos*, villancico a 12 con clarín de 1698.

- 1v-5r, 5 pentagramas inferiores de cada folio: villancico a 4 para la Navidad de 1698 *Ay que viene la zagala*. Sin nombre de autor.

L-C, Vc III 100 3.917 III 100 3.917

No menciona la presencia de otro villancico en la mitad inferior de los folios 1v a 5r.

Al comentar la plantilla, afirma que el clarín y el órgano sólo aparecen en las partichelas. Sin embargo en la partitura sí que constan, aunque a partir del folio 3v.

127 *A la palestra florida* M[aestr]o Arze 1699

Calenda a 8 con un clarín, Navidad
 SSAT, SATB, clno, vlne, org~, arp=ac

Introducción a 4 *A la palestra florida*
 Estribillo a 8 con un clarín *El clarín sonoro [sic] resuene*
 Coplas solas a 4 *De la noche prevenidas*
 Respuesta a 8 a la 4ª y 8ª copla *Venid al combate*

E-Vc P ms, L Ms. 8 56-59 28 E-Vc pp mss 54/78

L-C, Vc I 102 331 III 101 3.919

Aclara que el clarín es independiente de las ocho voces de los dos coros.

128 *Al imperio de los vicios* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]ne[z] Arze 1700

Villancico a 8, Calenda
 SAT, SATB, clno, ac

Introducción a 3 *Al imperio de los vicios*
 Estribillo a 7 *Alarma virtudes, alarma*
 Coplas a solo *Ya el altivo Goliat*
 [Vuelta a 3 y a 7] *Alarma virtudes, alarma*

E-Vc P ms, L Ms. 8 96-98v 43 -- -- --

Folio 98, vuelto, en blanco.

L-C, Vc I 105 346

129 *Despierta al alba clarín* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]ne[z] Arze 1701

Villancico de Calenda
 SSAT, ssb, ssb, SATB, vlne, ac

El segundo coro es de "clarines para el órgano" [sic]. El tercer coro es de bajoncillos.
 El violón aparece sólo en los ff. 100v y 101.

[Estribillo] *Despierta al alba clarín*
 Coplas a solo, con clarines *Dorada la excelsa cumbre*

E-Vc P ms, L Ms. 8 99-105 44 -- -- --

L-C, Vc I 105 347

130	<i>Ah del palacio del día</i>	Arçe	1702
	Villancico a 12, Calenda		
	ST, SATB, SATB, clno-b, ac=vlne=arp		
	Tanto en la partitura como en las partichelas, el clarín está acompañado por un instrumento más grave que en la partitura llama "acomp[añamien]to" y en las partichelas "baxo".		
	Responsión a 11	<i>Ah del palacio del día</i>	
	Coplas a dúo	<i>Siendo carroza dorada</i>	
	Respuesta a 11	<i>Y ¿qué nos conduce?</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 8 123-127v 55	E-Vc pp mss 54/75	
L-C, Vc	I 109 357	III 102 3.926	
	No consta ni el clarín ni la otra voz de acompañamiento.		
131	<i>Volantes clarines</i>	M[ae]str[o] Arçe	1703
	Calenda a 12 de Clarín, p[ar]a el año de 1703		
	S1S2AT, SATB, vln1-vln2-b, clno, b, vlne, ac=arp		
	Qué instrumento es b no consta en ninguna de las fuentes. Los violines sólo constan en la partitura. En las partichelas pone tan sólo 3º Chº.		
	Estríbillo	<i>Volantes clarines</i>	
	Coplas a solo y a 4	<i>Ya sumiller del día</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 8 46-52 25	E-Vc pp mss 54/47	
	En portada de partichelas, con mano y tinta diferentes: "Abila". [Ávila]		
L-C, Vc	I 101 328	III 103 3.929	
132	<i>Flamante, dorada, brillante galera</i>	M[ae]str[o] Arçe	1704
	Calenda a 9 con clarín		
	SSAT, SATB, s, vlne, arp, ac		
	El clarín cuenta como voz, por eso lo llamamos "s" y no "clno".		
	Estríbillo [a 9]	<i>Flamante, dorada, brillante galera</i>	
	Coplas [a solo]	<i>Flámulas y gallardetes</i>	
	Seguidilla	<i>Y en salvas alegres</i>	
	Respuesta a 8	<i>Y en salvas alegres</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 8 210-212 94	E-Vc pp mss 55/17	
	"Ávila" en la portada de partichelas. [Ávila]		
L-C, Vc	I 117 395	III 103 3.930	

133 *Cruel, pálida guerra/ Quién llama, mis luceros* M[aestr]o Arçe 1705

Calenda, introducción recitada [Ms. 7]/ Calenda a 12. En su S[an]to Nacim[ien]to [Ms.8]

SAT1T2B, S1S2ATB, clno, org, ac=arp

Introducción recitada

Cruel, pálida guerra

Estribillo

Quién llama, mis luceros

Coplas solas y a 11

Soberbio y arrogante

E-Vc P ms, L Ms. 7 200v 87 E-Vc pp mss 55/13
Ms. 8 231-234v 105

Ms. 7 Aquí sólo está la introducción. En el primer solo, junto a la parte de clarín no pone el nombre del instrumento sino "sordina".

Ms. 8 No tiene introducción. Las coplas están en el f. 231r-v y terminan después del estribillo en f. 234v.

pp mss Sí tienen introducción, cuyo íncipit aparece como título en la portada.

L-C, Vc I 119 406 III 130 3.997

La introducción recitada del **Ms. 7 (fol. 200)** no consta en el catálogo.

En el **Ms. 8 (fols. 231-234v)**, piensa que está incompleto porque faltan las coplas, que sí están, pero descolocadas.

A la partitura del Ms. 8 la titula *Quién llama* y al juego de partichelas *Cruel, pálida guerra*.

134 *Arma, arma, guerra, guerra* M[aestr]o Arçe 1706

Villancico de Calenda a 12 con clarín

clno, SAT, SATB, SATB, org~ac

En folio 35 donde ponía "org" ha sido tachado y encima se escribió "g[enera]l".

El S del primer coro es de clarín.

Introducción

[Instrumental]

Estribillo

Arma, guerra

Coplas a solo

Alojado está en Belén

Respuesta a las coplas A3

Y entre dos bagajes

E-Vc P ms, L Ms. 8 35-41 22 E-Vc pp mss 55/11

L-C, Vc I 100 325 III 104 3.832

135 *Aquel soberano Rey* Arçe 1707

Calenda, Navidad del Señor

SST, ac

Introducción

Aquel soberano Rey

E-Vc P ms, L Ms.7 66 30 -- -- --

Incompleto. Sólo la introducción.

L-C, Vc I 78 235

136 *En el medio de la tierra/ Del golfo trompeta, haz la señal* Arçe 1707

Calenda con clarín a 11

SSclno, SATB, SATB, org~ac

En la partitura el clarín cuenta como tercera voz del primer coro, tiene un sostenido en la armadura.

Introducción a dúo

En el medio de la tierra

Estribillo

Tritón de los mares

Coplas a solo y a dúo

Al primer capitán Pedro

Respuesta a las coplas

El bando que sigue

E-Vc P ms, L Ms.7 73-79 34 E-Vc pp mss 54/18

Los pentagramas inferiores de los folios 73v a 77v pertenecen al villancico precedente *Basta ya sentidos*.

La introducción a dúo está al final del todo, en el folio 79, precedida de la aclaración "Yntroduzio[n]; A duo; Antes del estriu[ill]o".

Hay dos versiones de las coplas. La primera, en el folio 78, escrita sólo para dos voces y acompañamiento. La segunda, en el folio 78v, es la misma música, pero con parte de clarín y órgano. Ésta va seguida en el folio 79, de la respuesta a 11. Las partichelas coinciden con esta segunda versión más extensa.

L-C, Vc I 79 239

III 104 3.933

Cataloga esta obra tres veces:

- n° 239: *Del golfo, trompeta, haz la señal*: sólo el estribillo -que debería ser *Tritón de los mares*, porque es lo primero que suena- y las coplas, sin la introducción.

- n° 240: *En el medio de la tierra*: introducción de este villancico unida al villancico siguiente *Cómo es el que hace la fiesta* (ff. 79v-81v). Sin embargo, a pesar del título que le da, si que lo hace empezar en el folio 79v y no en 79r, que es donde se encuentra esta introducción. Además, afirma que es a 11 voces y luego pone en la plantilla: "T, SSAT, SATB".

- n° 3.933: *En el medio de la tierra*: cataloga las partichelas.

137 *La dorada, bellísima aurora* M[aestr]o Arçe 1708

Calenda de Navidad a 12

SS, clno-clno, SATB, SATB, org~ac

El primer clarín tiene un sostenido en la armadura, mientras que el segundo -igual que el resto de la plantilla-carece de él. De las partichelas sólo se conserva la parte de acompañamiento.

[Estribillo]

La dorada, bellísima aurora

Alegre

[Instrumental]

Coplas solas

Salva de esplendores

Dúo

Y los dulces clarines del aire

E-Vc P ms, L Ms.7 158-165 67 E-Vc pp mss 85/297

Los cuatro pentagramas inferiores están ocupados por otras dos obras, con las que ésta comparte espacio: *Deidad cuya hermosura* (folios 158 a 162) y *Entre mortales ansias* (folios 162v-164// 165r-v). En la parte inferior del folio 164v hay una sección instrumental para los dos clarines y el órgano, denominada por el compositor "Alegre".

L-C, Vc I 88 274

I 498 2.150

No hace el cruce de referencias. De hecho, cataloga la partichela conservada como *Anónimo*.

138 *Velero el sol, por golfos de zafiro* M[ae]str[o] Martt[ine]z Arce 1709

V[illanci]co de calenda a 12

SSAT, clno-vln1-vln2-org, SATB, ac

[Estribillo]

Velero el sol, por golfos de zafiro

Coplas solas y a 4

Siguiendo tu Norte

E-Vc P ms, L Ms.7 170-173 73 -- -- --

L-C, Vc I 89 280

139 *Escuadrones numerosos* M[ae]str[o] Arçe 1710

Calenda, Navidad del Señor

SSAT, SATB, clno, vlne, ac

Introducción

Escuadrones numerosos

Estribillo

Guerreras las tropas/ Guerra las trompas

Coplas

Humillado a lidiar con la soberbia

Seguidilla/ Respuesta a las coplas a 4 y a 8

No es de nuevo que deje el rey nuestro

E-Vc P ms, L Ms. 22 9v-17 1 E-Vc pp mss 55/03

L-C, Vc I 265 976

III 105 3.936

No consta el violón en la plantilla. Como año lee 1719. Se ve claramente que es 1710, pero si hubiera alguna duda, en las partichelas consta también 1710.

140 *Ah del palacio del día/ Ah del alcázar de Oriente* Arçe 1711

V[illanci]co de Calenda A10

AT, SATB, vln1-vln2-clno, ac

[Estribillo]

Ah del palacio del día

Copla

Siendo carroza dorada

E-Vc P ms, L Ms. 22 69v-78 21 -- -- --

En el folio 69v hay música escrita y tachada. Los tres primeros pentagramas sí coinciden con este villancico, sin embargo no hemos encontrado los dos sistemas siguientes, que además son iguales entre sí.

En el Ms. 8, folios 123-127v hay una obra con el mismo título y distinta música.

L-C, Vc I 271 996

La explicación que da para la música del folio 69v es la siguiente:

"N.B. En el folio 69v comenzó a escribir este villancico, y cuando tenía escrita casi toda la página la tachó y comenzó de nuevo en el 70r". Sin embargo, no escribió la parte de acompañamiento y como ya se ha apuntado, dos sistemas tienen exactamente la misma música.

141 *Escuadrones soberbios de la noche* M[aestr]o Arze 1713

Calenda A12: Navidad del S[ñe]o[r] / Villancico a 12 de Calenda

T, SATB, SAT, vln1-vln2, clno, org, vlne, ac

La disposición de las voces en la partitura es la siguiente: "Solo [T]-clari[n]- g[enera]l- org [an]o, 2º Chº: SATB, 3º Chº: SAT-violines [2]".

[Estríbillo]

Escuadrones soberbios de la noche

Coplas

Ya claro el Oriente

E-Vc P ms 70/218 1-5v E-PALc pp mss 49/11

En la misma fuente hay dos obras:

-1-5v: *Escuadrones soberbios de la noche*, villancico a 12 para la Navidad de 1713.- 6r-v: *Queditico, silencio, pasito*, villancico a 4 al Nacimiento. No tiene fecha ni nombre de autor. La grafía de la letra no es de Martínez de Arce y la de la música tampoco es seguro que sea suya.

L-C, Vc III 107 3.940

I 146 1.201

En el comentario sobre la plantilla afirma que el tercer coro es "SATB", sin embargo en la partitura sólo hay SAT, seguidas de los dos violines y el acompañamiento "g[enera]l".

Las partichelas catalogadas en: L-C, PALc

142 *A marcha tocad* Arze 1714

V[illanci]co de Calenda a 10

S1S2AT, SATB, clno-clno-org, ac=vlne=arp

En la partitura las dos voces instrumentales vienen especificadas como clarines, mientras que en el juego de partichelas hay una parte de clarín y otra de órgano.

Estríbillo

A marcha tocad

Coplas a solo

El que primer delito, ocasionó tenaz

Respuesta

Viva nuestro rey, viva el honor de Judá

E-Vc P ms 70/209 E-Vc pp mss 54/65

L-C, Vc III 109 3.944

III 109 3.944

143 *Batallen sombras y luces* M[aestr]o Arze 1716

V[illanci]co de Calenda, Navidad/ A 11 con clarín y violines

S1S2AT, vln1-vln2-clno, SATB, ac=vlne=arp~org

Estríbillo

Batallen sombras y luces

Coplas a solo y a cuatro

Si la infernal astucia

Airoso/ Respuesta a 11

Guerra, luces, guerra, arma

E-Vc P ms 70/081 1-6r E-Vc pp mss 54/32

En el folio 6v está el "2º papel" del villancico *Allá en Belén caballeros*, cuyo primer papel se encuentra en el folio 2v de 70/083, donde también está el villancico *Por lágrimas vierte el cielo*.

L-C, Vc III 115 3.961

III 115 3.961

No alude al "2º papel" de *Allá en Belén caballeros*.

144 *Pájaros, fuentes y flores* M[ae]str[o] Arze 1717

Calenda A10

S1S2AT, SATB, vln-clno, org, vlne, ac=arp

La parte del órgano parece autógrafo, mientras que el resto de los papeles son de copista.

Introducción a 4

Pájaros, fuentes y flores

Estribillo

A cantar sus grandezas, pastores llegad

Coplas solas

Divino campeón, en quien lidiando está

Respuesta a 4

Salude te, alado clarín celestial

E-Vc P ms 70/053 E-Vc pp mss 55/36

La copla 2ª del tenor está escrita al final del todo, después de la respuesta a 4.

L-C, Vc III 121 3.972 III 121 3.972

Dice que el arpa y el violón son iguales, sin embargo en las coplas difieren bastante. De la parte de órgano dice que parece escrita "por un amanuense distinto".

145 *Albricias, pues llega el día* 1718

S1S2[FALTA], S1S2AT, vln1-vln2-clno, vlne~org~arp

Faltan partes, en el título y los encabezados consta como una obra a 10.

Estribillo

Albricias pues llega el día

Coplas

Ya el bien que prometido

Respuesta a 4

Ha sido hallado

-- -- -- E-Vc pp mss 54/43
85/241

Las partichelas están incompletas y se conservan disgregadas en dos fuentes:

54/43 Aquí se conservan las partes de:

- 2º Chº: S1S2

- vln1-vln2-clno

- vlne, org, arp.

N.B: En la misma carpeta se encuentra guardada la parte de "Tiple de coro 3º" del villancico *Pastorcillos de Belén*, cuya partitura autógrafa está en 70/188 y de la que hay conservadas dos partichelas más en 84/51 y 85/151.**85/241**

- 1º Chº: S1S2

- 2º Chº: AT

L-C, Vc III 123 3.977
I 480 2.089

No hace el cruce de referencias y cataloga las partichelas conservadas de la manera siguiente:

Vol. I, **2.089 (85/241)** Lo cataloga como "Anónimo"Vol. III, **3.977 (54/43)** No hace alusión alguna a la parte de *Pastorcillos de Belén*, es más, afirma que hay "tres tiples del 2º coro", cuando en realidad lo que pone en el tercero es "Tiple de 3º Choro", no un tiple 3º.

146 *Alentad sonorosos clarines* M[aestr]o Arçe 1719

Villancico de Calenda a 8 con clarín y violines

SSAT, SATB=b, vln1-vln2-clno, org~ac=vlne=arp

En las partichelas hay un "Bajon de 3° Chon", que dobla la voz de bajo de dicho coro.

Estribillo

Alentad sonorosos clarines

Coplas a solo tiple 1°

De la venida del sol

Respuesta

Pues la Tierra logra a Cielo llegar

E-Vc P ms, L Ms. 23 50-56 20 E-Vc pp mss 54/10

En los folios 50-55r y el folio 56, comparte espacio con otra obra: *Huya la parda sombra* que está escrita en los pentagramas inferiores.

L-C, Vc I 278 1.019 III 126 3.985

147 *Qué dulces armonías* M[aestr]o Arze 1720

V[illanci]co de Calenda

S1S2AT, SATB, vln1-vln2-clno, org, ac=vlne=arp

A veces los dos violines se unifican en una sola voz llamada: "Violín duplicado".

Estribillo

Qué dulces armonías

Coplas

El centro de la tierra

Responsión

Señor, Señor, nuestros afectos oye

E-Vc P ms, L Ms. 23 95-102 43 E-Vc pp mss 55/02

L-C, Vc I 283 1.041 III 135 4.013

No hace constar en la plantilla de la partitura que hay dos violines.

148 *En tempestad furiosa* M[aestr]o Arze 1721

Calenda, Navidad del Señor

SSAT, SATB, vln-clno, org, ac

El violín aparece como "duplicado". El órgano es muy parecido al acompañamiento.

Estribillo

En tempestad furiosa

Recitado 1°

Contra Adán todo el orbe

Aria

Ya el ave canta

Recitado 2°

A sus pies nos lleguemos

Aria

¡Ay que se abrasa en ardor mi amor!

E-Vc P ms, L Ms. 23 143-149 65 -- -- --

Las distintas secciones comparten espacio. El estribillo ocupa los 12 pentagramas superiores de los folios 143-147 y el folio 147v completo. El recitado 1° ocupa los 6 pentagramas inferiores del folio 144v. El aria ocupa los 7 pentagramas inferiores de los folios 145-147 y el folio 148r completo. A partir del folio 148v, el orden es normal: Recitado 2°, aria.

L-C, Vc I 288 1.064

149 *A Belén llega Gilote*

-- -- --

--

Villancico a 9 al Nacimiento del Señor

T, S1S2S3A, SATB, vlne=arp, instrumento acompañante no especificado [¿órg?]

El último instrumento que no aparece especificado tiene cifrado y duplica el bajo del segundo coro.

Introducción

A Belén llega Gilote

Estribillo

Vaya chiquillos, ea muchachos

Coplas a solo

A Jesús presentarle

Respuesta a 5

Al portal pastores

--

--

--

E-Vc pp mss 54/31

L-C, Vc

III 127 3.990

Pone de plantilla: "SSS, SATB" y aclara que "hay además un *tenor solo* para el estribillo, *después de la introducción*, violón y arpa (iguales). [...] El bajo del segundo coro está duplicado para un instrumento polifónico, con cifrados".

Afirma no comprender bien si falta alguna voz o si alguno de los instrumentos cuenta como voz. Esto se debe a que no ha visto el contralto del primer coro, que **sí está** y con el que ya se tienen las 9 voces.

150 *A Belén pastores*

-- -- --

--

SATB

Estribillo

A Belén pastores

Recitado

--

Aria

--

[¿?]

Ese Niño que viste

[Coplas]

Suene el adufe gracioso

Respuesta a las coplas

Ensalce el contento

--

--

--

E-Vc pp mss 55/21

Comparte signature con algunas partes de *Ve caminando, planta ligera* (signaturas 54/67 y 70/51, en este catálogo ficha nº 367).

L-C, Vc

III 127 3.991

Cataloga esta obra junto con la otra de la misma carpeta, considerando todo una misma obra. Copiamos literalmente este registro, para ver cómo ha mezclado las dos obras:

"*A Belén, pastores*. Villancico al Nacimiento. Incompleto: sólo hay partichelas manuscritas, del segundo coro (SATB), dos violines y arpa. Hay también un "guión", que coincide con el arpa, pero sin los cifrados de ésta, y que está copiado por otra mano, un poco a vuelapluma. Según la portada, el villancico comenzaba por las palabras *Ve caminando*. El incipit se toma del tiple del 2º coro".

151	<i>A dónde con tal insulto</i>	-- -- --	--
	V[illanci]co		
	SATB, vlne, ac		
[Estribillo]	<i>A dónde con tal insulto</i>		
Recitado	<i>La divina justicia, Niño hermoso</i>		
Aria	<i>Pues no he de dejar tus pies</i>		
Recitado	<i>Oh Santo Dios clemente</i>		
Solo y a 4	<i>Mírala explicada</i>		
E-Vc	P ms, L Ms. 23 151-153 67 -- -- --		

El estribillo está en los folios 151-152 y el recitado ocupa los dos pentagramas inferiores del folio 151v y los cuatro inferiores del folio 152.

Los bajos del aria, que empieza en el folio 152v, terminan en el folio 152r, con esta aclaración: "Acaban aquí los vajos del Area y siguen al principio [de la página siguiente]".

L-C, Vc I 289 1.066

El violón no consta en la plantilla.

152	<i>A la fineza mayor</i>	M[ae]str[o] Arze	--
	70/240 V[illanci]co a 3, Navidad		
	SST, ac		
[Estribillo]	<i>A la fineza mayor</i>		
Copla Solo	<i>En Belén nacéis señor</i>		
[Respuesta] de 3 a 3 coplas	<i>Ay dulce dueño quién pudiera</i>		
E-Vc	P ms, L Ms. 8 80v- 81 35 -- -- --		
	70/240 1r		

70/240 No es seguro el número de obras que hay en esta fuente, ya que podrían ser dos o tres:

- 1r, dos primeros sistemas: 12 compases de tachados del villancico a 3 *A la fineza mayor*.
- 1r: villancico a 4, *Acudid al festejo, zagales*. Con el texto incompleto, sin fecha ni nombre de autor.
- 1v: fragmento incompleto, sin texto, encabezado, ni nombre de autor. Se catalogará aparte.

L-C, Vc I 104 338
III 128 3.992

III. 128, 3.992 (70/240) Titula el registro *Acudid al festejo, zagales* y copia el encabezado de *A la fineza mayor*, aclarándolo de la manera siguiente: "Villancico a 3. Navidad M^o Arze". Ése era el título original de un villancico que comenzaba *A la fineza mayor*, del que había escrito unos doce compases; pero lo tachó y a continuación escribió el presente *Acudid al festejo zagales*, que es a 4v (SSAT) y "general". Sólo la partitura autógrafa. 70/240". No menciona el fragmento del folio 1v.

153	<i>Abrasado querubín</i>	--	--	--	--
	V[illanci]co solo con clarín				
	S, clno, ac				
	[Estribillo]				<i>Abrasado querubín</i>
	Recitado				<i>En las ligeras alas de mi acento</i>
	Aria				<i>Qué mas lira que cuando suspira</i>
	Recitado				<i>Aves, cantad suaves</i>
	Aria				<i>Sea de mi voz el eco</i>
E-Vc	P ms, L	Ms. 23	109-111	46	-- -- --
L-C, Vc	I	283	1.044		
154	<i>Ah del portal. ¿Quién llama?</i>	--	--	--	--
	A 8 Navidad				
	SSAT, SATB				
	El acompañamiento está al final y parece pertenecer a la obra siguiente <i>Quién me dirá de una estrella</i> .				
	[Estribillo a 8]				<i>Ah del portal. ¿Quién llama?</i>
E-Vc	P ms	70/070	1r	-- -- --	
No tiene nombre del autor, aunque parece autógrafa.					
Parece incompleta.					
En la misma fuente hay dos obras:					
- 1r: <i>Ah del portal. ¿Quién llama?</i> Villancico a 8 de Navidad.					
- 1v-2: <i>Quién me dirá de una estrella</i> . Villancico a 8 de Reyes.					
L-C, Vc	III	141	4.032		
No hace alusión a la obra siguiente <i>Quién me dirá de una estrella</i> .					
155	<i>Al fuego zagales</i>	--	--	--	--
	V[illanci]co a 8				
	SATB, SATB, vln1-vln2-clno, ac				
	[Estribillo]				<i>Al fuego zagales</i>
	Recitado				<i>En su piedad amante</i>
	Aria				<i>Ven amado incendio</i>
	Recitado				<i>Hoy quien en ese tierno</i>
	Seguidilla				<i>Hoy el fuego ha nacido</i>
A 4					
E-Vc	P ms, L	Ms. 23	155-160v	69	-- -- --
L-C, Vc	I	289	1.068		

156 *Al Niño precioso, infante divino* -- -- -- --

V[illanci]co p[ar]a los Niños
SATB, SS, ac

[Estrillo]

Al Niño precioso, infante divino

Coplas

Alegre en Belén estás

E-Vc P ms, L Ms. 23 170v-172v 74 -- -- --

En el coro segundo vienen especificados: "Niño1º y Niño2º".

L-C, Vc I 291 1.073

157 *Alegre Gileta, festivo Pascual* -- -- -- --

V[illanci]co a dúo. Navidad
ST, ac

[Estrillo]

Alegre Gileta, festivo Pascual

Coplas a solo

Gloria a Dios en las alturas

E-Vc P ms, L Ms. 8 212-213v 95 -- -- --

Esta obra fue editada y grabada:

- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 89-90 y pp. 179-190.

- *Tíreme flechas Amor. Música barroca del a catedral de Valladolid*, Ópera Tres-Las Edades del Hombre, CD 1030-ope., 1999, pista 5.

L-C, Vc I 117 396

158 *Alerta zagales* M[aestr]o Martt[ine]z Arze --

V[illanci]co solo y a 5
S, SATB, vlne=arp

En el primer pentagrama del violón -que está escrito justo encima del arpa- aclara: "lo mismo del de abajo". De la letra se deduce que el primer tiple es un "portugués".

Estrillo

Alerta zagales

Coplas solo

Beiso vostras maos

E-Vc P ms 70/451 E-Vc pp mss 54/20

L-C, Vc III 129 3.993

III 129 3.993

159	<i>Así como en Babilonia</i>	--	--	--	--
	<i>Oigan, oigan que esta noche</i>				
	--				
	SSST, SATB, vlne, ac				
	En el folio 63 la parte del violón y el acompañamiento se unen en un solo pentagrama.				
	[Introducción a 4]				<i>Así como en Babilonia</i>
	Estrillo				<i>Oigan, oigan que esta noche</i>
	Coplas				<i>Bien hayas [no hay más texto]</i>
E-Vc	P ms, L	Ms. 22	61v-63	19	-- -- --

El folio 61v comienza con lo que podría ser una introducción a 4, con dos versos completos. Sin embargo, no tiene encabezado. Después hay unas coplas a solo: "Cop[la]s p[ar]a este v[illanci]co" con violón y acompañamiento. No tienen del texto más que las dos primeras palabras.

L-C, Vc I 270 994

Para él la obra comienza en el folio 62r, por lo que no se plantea la existencia de introducción y tampoco aclara dónde están las coplas.

Título: *Oigan, oigan, que esta noche- los niños han de hacer coplas.*

160	<i>Ay, mi querido</i>	--	--	--	--
	V[illanci]co p[ar]a Vísperas Navidad				
	TT, ss, vlne, arp				
	Los dos tiples vienen marcados en la partitura como "Ynstrum[entos]", pero no especifica cuáles.				
	[Estrillo]				<i>Ay mi querido</i>
	Coplas				<i>[No hay texto]</i>
E-Vc	P ms	70/075	1v-2r	--	-- --

Hay una primera versión, tachada y sin letra, en el folio 1v, pentagramas 13 a 20.

En la misma fuente hay otras tres obras:

- 1r, pentagramas 1 a 6: *Ea portuguesesños.*
- 1r, pentagramas 7 a 14: *El alma [pura y sencilla].*
- 1r, pentagramas 13 a 20: *Ay mi querido [y tierno infante]*, sólo música, sin texto y tachado.
- 1v-2r: *Ay mi querido [y tierno infante]*, música completa, casi sin texto.
- 2v, pentagramas 1-6: fragmento de música, incompleto y sin texto.

L-C, Vc III 142 4.036

Lo titula *Ay, mi queridiño*, aunque en la fuente pone claramente *querido*.

161 *Claras luces, que ha nacido el esplendor* -- -- --

V[illanci]co A4 con violines y clarín

SATB, vln1-vln2-clno, vlne, ac

[Estribillo]

Claras lueces, que ha nacido el esplendor

Recitado

Reconoced pastores

Aria

Ea, imiten los tamborilillos

Recitado

De Belén los distantes horizontes

Seguidilla

Pues cuajado de rocío

[Grave] A4

Háganle salva

E-Vc P ms, L Ms. 23 112v-117 48 -- -- --

L-C, Vc I 284 1.046

Cataloga el aria que empieza en el folio 115 como una obra aparte y añade: "No se ve claro si es una composición nueva o una parte del villancico anterior, pues todos estos villancicos constan de varias partes, muy diversas entre sí, y no siempre se ve claro, en varios de esos cambios, si comienza un nuevo villancico o si se trata de una parte del anterior".

Varias razones hacen pensar que es todo una misma obra:

1. Ningún villancico de los catalogados hasta ahora empieza directamente con un aria.
2. Va justo después de un recitado.
3. Aunque el compás cambia, la armadura es la misma.

162 *Cómo es el que hace la fiesta* -- -- --

--

T, SSAT, SATB, ac

El tenor es un "asturiano".

Introducción a 4

Cómo es el que hace la fiesta

Estribillo

Qué hay Toribico

Coplas

Púseme [no hay más letra]

E-Vc P ms, L Ms. 7 79v-81v 36 -- -- --

No consta

163 *Como los días de Pascua/ Andar que* -- -- --
hov

--

SSAT, SATB, ac

El acompañamiento para la introducción está escrito en un pentagrama dibujado a mano en la parte superior del folio 1r. El acompañamiento para el estribillo empieza en los dos últimos pentagramas del folio 1r y termina en el último pentagrama del folio 1v.

Introducción a 4

Como los días de Pascua

Estribillo a 8

Andar, andar, que hoy es Be[lén]

Copia sola

A 4 Seguidilla

E-Vc P ms 70/090 -- --

El texto no está completo.

L-C, Vc III 265 4.373

164	<i>Como por las Navidades</i>	M[aestr]o D[on] Joseph Martt[ínez] de Arze	--
	Villancico a 8 para la adoración		
	SSAT, SATB, ac		
	Los dos tenores que hacen el dúo de las coplas son "gallegos".		
	Introducción a 4	<i>Como por las Navidades</i>	
	Estribillo a 8	<i>Ah Domingote, ¿qué queréis Pedro/ Dego?</i>	
	Coplas	<i>¿No veis a dona hermosa de o neno?</i>	
	Respuesta a 8	<i>Zumbe y retumbe la gaita, mancebos</i>	
E-Vc	P ms	70/192	E-Vc pp mss 55/49
L-C, Vc	III	129	3.995
		III	129 3.995
165	<i>Corred corred zagales</i>	M[aestr]o Arze	--
	Villancico a 8, asturiano		
	T, SSAT, SATB, ac		
	Considera 1ºCh a la voz sola, que pone la última. Se presenta ordenado así: SSAT, SATB, ac, T [asturiano].		
	Estribillo	<i>Corred, corred zagales</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 8 109v-111v	50 -- -- --
L-C, Vc	I	106	352
166	<i>Déjenme arrullar a mi Niño</i>	-- -- --	--
	Solo de Navidad		
	S, vlne, ac		
	[Estribillo]	<i>Déjenme arrullar a mi Niño</i>	
	Coplas	<i>Callad Niño de mis ojos</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 23 13v-15//16v-17v	7 -- -- --
Escrito aprovechando los seis pentagramas inferiores de los folios 13v-15, correspondientes al villancico titulado <i>Si esta noche el contento nos tiene locos</i> . OJO: las coplas están en los tres pentagramas inferiores de los folios 16v-17v correspondientes al villancico titulado <i>Vaya fuera, caiga, caiga</i> .			
L-C, Vc	I	274	1.006
Sí indica dónde está el estribillo, pero no dónde están las coplas.			

167 *Del colegio los muchachos* -- -- -- --

Villancico

SSST, ac

Introducción a 4

Del colegio los muchachos

Estribillo

Canten y bailen, bailen y canten

Coplas a solo

Mi garganta al Dios Niño

E-Vc P ms, L Ms. 23 59v-60v 23 -- -- --

La introducción se repite tres veces, con tres letras diferentes.

L-C, Vc I 279 1.022

168 *Dos bélicos instrumentos* -- -- -- --

--

SSAT, SATB, sssb, ac

El bajo del 2º coro es "solo" y el acompañamiento viene especificado como "continuo".

[Estribillo]

Dos bélicos instrumentos

Coplas

El tambor festivo

E-Vc P ms 70/405 -- -- --

Ni siquiera es seguro que sea de Martínez de Arce. Está muy desordenada. A lápiz han sido escritos los números de las páginas en el orden correcto que indican tanto el texto como los custos.

La advocación se ha deducido del texto.

No consta

169 *Ea, vaya* -- -- -- --

A8 Navidad

SATB, SATB, arp

En toda la obra hay un pentagrama para el violón, pero está en blanco.

Introducción a 4

[Sin texto]

Estribillo a 8

Ea, vaya [no hay más texto]

Coplas solo y a ocho

*Una noche [no hay más texto]**[No está]*

E-Vc P ms 70/065 -- -- --

Los dos últimos sistemas del folio 1r tienen una "Yntroduz[i]on A4 Antes de el estriu[ill]o P[ar]a el 1º Chº". No tiene texto, pero la música está completa.

Parece faltar un folio con la respuesta a 8 a las coplas, que viene anunciado en el folio 3v: "Cop[la]s Solo Y a 8".

L-C, Vc III 143 4.038

170 *Ello ha de haber asturiano* M[aestr]o Martt[ine]z de Arze --
Aquí está Toribín de flores

70/475 V[illanci]co a 9. Asturiano

T, SATB, SATB, ac=vlne=arp

El tenor solo, es un "asturiano".

Introducción a 4

Ello ha de haber asturiano

Estribillo

Aquí está Turibín de flores

Coplas

Érase que se era

Respuesta a las coplas

Ora digan de cuatru en cuatru, todus a la par

E-Vc P ms 70/358 E-Vc pp mss 55/07
70/475

La partitura manuscrita está disgregada y se conserva en dos carpetas diferentes:

70/475 Contiene una primera parte del estribillo, que continúa en:

70/358 Segundo folio en el que siguen el estribillo y las coplas. Al final del vuelto consta también la introducción a 4.

Ambas fuentes tienen muy poco texto y aunque no tienen nombre de autor, sí parecen autógrafas de Martínez de Arce.

Podrían estar incompletas, ya que no consta la "Respuesta a 8" que aparece en:

El juego de partichelas se conserva completo en una tercera carpeta.

L-C, Vc III 142 4.035 III 132 4.003
III 264 4.369

Cataloga las tres fuentes separadas, de la manera siguiente:

III, 132, 4.003 55/07 Cataloga aquí el juego de partichelas, titulándolo según la introducción: *Ello ha de haber asturiano*.

III, 142, 4.035. 70/475 Lo cataloga como otro villancico titulado *Aquí está Turibí de flores*, según el estribillo [porque la introducción está al final de 70/358].

III, 264, 4.369, 70/358 Lo considera un villancico independiente con muy poco texto titulado *Ande...* sin reparar en que es un fragmento, ya que al principio no tiene compás alguno. Tampoco menciona que al final del vuelto del folio hay una introducción a 4.

171 *En el portal de Belén* -- -- -- --

Villancico a 8

SSAT, SATB, ac

Introducción a 4

En el portal de Belén

Estribillo a 8

Palo, palo, zurra, zurra

Coplas

Yo soy un duende maldito

Respuesta a 8

Cual marchar duendecillo

E-Vc P ms, L Ms. 8 108-109v 49 -- -- --

L-C, Vc I 106 351

172 *Fabriquen telares* -- -- -- --

A8. Navidad

SSAT, SATB

No hay parte de acompañamiento. En el folio 3r, delante de cada sistema hay unos números escritos con tinta diferente: "[S]1º, [S]2º, 1º Chº".

Introducción solo

--

[Estrillo]

Fabriquen telares

Coplas [sin texto]

--

Respuesta a 8 [sin texto]

--

E-Vc P ms 70/350 2v; 3r-v -- -- --

En el folio 2v parece haber una introducción para este villancico, aunque la falta de texto hace que no sea más que una suposición. Al final del mismo folio hay también lo que parece una primera versión - incompleta- de este villancico. Musicalmente difiere bastante de la versión definitiva.

En la misma fuente hay varias obras:

-1r;3v: villancico a 8, para la Navidad de 1693, *Abran, digo*.

-1v-2r: villancico a 8, *Vengan todos, vengan*.

- 2v: villancico a 4, *Oh amor*.

- 2v: introducción sin texto, parece pertenecer al villancico a 8 que está en:

-2v-3v: villancico a 8, para Navidad, *Fabriquen telares*.

N.B. Se ha foliado la fuente de nuevo, teniendo en cuenta la continuidad de las obras.

L-C, Vc III 139 4.024

De 70/350 solamente cataloga este villancico y *Abran digo, los ...* (III, 138, 4.023), que en realidad es *Por divertir al Infante*, aunque no hace el cruce de referencias.

173 *Gitanilla pulida y graciosa* M[ae]str[o] Martt[ine]z Arze --

70/068 A4. La gitanilla de Instrum[en]tos

70/344 V[illanci]co a 4. Gitanilla

70/068 T, ssb/ **70/344** S, ssb, arp

70/068 Los instrumentos no vienen especificados/ **70/344** No consta que sea para instrumentos, pero sólo tiene letra la voz superior. Al final del primer folio hay unos pocos compases para el arpa.

[Estribillo]

Gitanilla pulida y graciosa

Coplas

Ah, zeñorito gracioso

E-Vc P ms 70/068 2v E-SEc pp mss 46/29
70/344 1r-v 70/344 E-Vc

Las tesituras son diferentes: **70/068** C3, GG, C4; **70/344** C1C1C1, F4. Tampoco la música de las dos fuentes es igual. Sin embargo, se parece lo suficiente como para catalogarlas en un mismo registro. Las partichelas -completas- de 70/344 coinciden con la partitura que está bajo la misma signatura. También el juego conservado en Segovia se corresponde con 70/344.

Se han escrito en negrita el texto sacado de 70/344 que no está en 70/068.

70/068 En la misma fuente hay varias obras:

-1-2r: "Ou pastores, ou zagales". Con nombre de autor.

- 2v: "Gitanilla". Con nombre de autor. Muy poco texto.

70/344 Contiene tanto partitura (un bifolio), como partichelas (2 bifolios y tres folios). En la misma fuente hay varias obras:

- 1r-v: *Gitanilla pulida y graciosa*. Sin nombre de autor. Tiene más texto, aunque tampoco está completo.

-2r-v: villancico a San Jacinto, *Cante el prodigio del sol*.

- 2 bifolios y 3 folios siguientes: juego de partichelas del villancico *Gitanilla pulida y graciosa*, sin texto.

L-C, Vc -- -- -- II 289 3.784
III 266 4.377 III 266 4.377

No cataloga la versión que aparece en el folio 2v de 70/068.

Afirma de las partichelas que "ninguna está completa". Sin embargo, cotejándolas con la partitura se hace evidente que todas están completas, aunque no tienen texto.

El volumen II pertenece a: L-C, SEc

174 [Introducción]/ Bienvenido Antón M[ae]str[o] Arze --

A 5 al Nacimiento del Señor

[FALTA], T[FALTA], [FALTA]

Sólo se conserva la partichela del tenor de 2º Chº.

[Dos coplas de introducción]

[La única voz conservada "tace"]

Estribillo

Bienvenido Antón

[Coplas]

[La única voz conservada "tace"]

Respuesta a las coplas

Vítor, vítor, Antón

-- -- -- E-Vc pp mss 85/284

Incompleto. En esta fuente hay escritos fragmentos sueltos de música, cuya grafía no parece de Martínez de Arce y no han sido catalogados.

L-C, Vc I 494 2.135

175 *Lágrima que a la aurora se le ha vertido* -- -- --

V[illanci]co de Vio[lines]

T, vln1-vln2, ac

[Estrillo]

Lágrima que a la aurora se le ha vertido

Recitado

Tiemblas [no hay más texto]

Area

Basta dueño mío

Recitado

A no ser Dios de amor [no hay más texto]

Coplas

Mas, como es amor mi bien

E-Vc P ms 70/188 1v-4r; 5v-6v -- -- --

Esta obra está escrita aprovechando el sistema inferior de los folios 1v-4r y 5v-6v.

De hecho, en la misma fuente hay varias obras:

- 1-5v, mitad superior: *Pastorcillos de Belén/ Ay, ay, qué tierno amor.*

- 1v-4r, 5v-6v: *Lágrima que a la aurora se le ha vertido.*

-6v: "3º papel" de *Allá en Belén caballeros.*

En el primer folio sí constan el nombre del compositor y la fecha: 1716.

No consta

176 *Las legumbres con las frutas* M[aestr]o Arze --

Villancico al Nacimiento del Señor a 8

SSAT, SATB, clavicordio-ac

Introducción a 4

Las legumbres con las frutas

Estrillo Coplas a solo

Dice la alubia que el Niño

Respuesta a solo y a 4

*Dice la alubia que el Niño**Pues a que esa legumbre no tiene entrada*

E-Vc P ms, L Ms. 8 107-108 48 E-Vc pp mss 54/52

En las partichelas esta obra se titula *Las legumbres y las frutas*.

L-C, Vc I 106 350 III 132 4.005

177 *Los pas[tores de Belén]/ Ea zagalejos* -- -- --

V[illanci]co a 8

SSAT, SATB, ac

La parte de acompañamiento está copiada en los últimos pentagramas del folio.

Introducción a 4

Los pas[tores de Belén]

Estrillo a 8

Ea zagalejos, todos a bailar

E-Vc P ms 70/413 -- -- --

Está incompleto. Aunque no tiene nombre de autor sí parece grafía de Martínez de Arce.

En 70/373 hay un villancico a 8 de Cedazo con el mismo texto, que parece una copia a limpio, completa. Musicalmente son parecidos, pero no iguales.

No consta

No hemos podido encontrarlo.

178 *Los vizcaínos que es gente* M[aestr]o Arze --

Villancico a 9

T, SATB, SATB, ac

Considera la voz sola 1º Ch.

Introducción a 4

Los vizcaínos que es gente

Estribillo

Si entras todos pobres

Tonada

María Andrea en el portal

E-Vc P ms, L Ms. 8 77v-79 33 -- -- --

En los primeros compases del estribillo hay escritos dos acompañamientos: "G[enera]l" y "otro g[enera]l".

L-C, Vc I 103 336

179 *Lucero, clarín del alba* -- -- -- --

--

A, clno, ac

[Estribillo]

Lucero, clarín del alba

Aria. *Allegre*

Y dulces violines

Recitado

Pues ya deseado

Aria. *Airoso*

Si en su cumplimiento

Coplas

Esa nube radiante

En feliz rocío a nosotros llueva

-- -- -- E-Vc pp mss 55/47

En realidad no tiene el nombre del autor, porque la portada donde consta, parece un añadido posterior.

L-C, Vc III 133 4.006

Opina que es una cantata que consta de "recitado-aria, recitado-aria y cuatro coplas". Sin embargo, por cómo está escrita, la primera sección parece más un estribillo que un recitado.

180 *Negliya ha veniro* M[aestr]o D[on] Joseph Martt[íne]z de Arze --

V[illanci]co a 7. Negro/ Al Nacimiento del Señor

SAT, SATB, ac=vlne=arp

Estribillo

Negliya ha veniro

Coplas

Ha emo ti ti ritiya

Respuesta a 3

Que zambambé que zambambú

E-Vc P ms 70/409 3v; 1r E-Vc pp mss 54/19
70/361

70/409 Aunque no consta el nombre de autor, sí parece autógrafa de Martínez de Arce:

En la misma fuente hay varias obras:

- 1-3r; 4r-v: villancico a 8 con chirimías *Suenen los clarines*, completo y con juego de partichelas en 54/06.

- 3v; 1r (*sic.* el orden): fragmentos tachados del villancico a 7 *Negliya ha veniro*, cuya partitura completa está en 70/361 y juego de partichelas en 54/19.

- 4v: las coplas de un villancico de Reyes, cuyo estribillo parece estar en 70/069 r-v, aunque la falta de texto impide confirmarlo con certeza.

L-C, Vc III 145 4.042 III 134 4.008
-- -- --

A pesar de que ambas fuentes constan seguidas en el índice de primeros versos, no hace el cruce de referencias.

70/409 no consta en el catálogo. Cuando cataloga *Suenen los clarines* (III, 270, 4.042), considera el fragmento del folio 1r como 26 compases de un villancico con distinto texto que había comenzado a escribir y que después tachó. El verdadero comienzo, que está en el folio 3v ni lo menciona.

181 *Oscura noche fría* -- -- -- --

V[illanci]co solo

T, vlne, ac

Recitado

Oscura noche fría

Aria

Ay Señor si a tí no llego

Recitado

Mas ya desde la cima

Aria

Luce, luce bien mío

E-Vc P ms, L Ms. 23 111-112v 47 -- -- --

L-C, Vc I 284 1.045

182 *Pascual que es archivo andante* -- -- -- --

--

SSAT, ac

Introducción a 4

Pascual que es archivo andante

E-Vc P ms, L Ms.7 48r-v 20 -- -- --

Sólo la introducción el resto, en blanco. No tiene encabezamiento, parece que fue cortado al encuadernar.

L-C, Vc I 75 224

Aclara: "La habitual frase del comienzo falta, por haber sido cortada al encuadernar el volumen. Tampoco está terminado, sino que solamente está copiado el comienzo de la introducción, a 4v (SSAT) y acompañamiento general.

183 *Peregrinos a Belén/ Callad zagalejos* M[aestr]o Martt[íne]z --

--

ST, SATB, SATB, vlne, ac

Introducción a 4

Peregrinos a Belén

[Estrillo]

Callad zagalejos, atención

Coplas

Respuesta a las 2 coplas

E-Vc P ms 70/283 -- -- --

Aunque la introducción es para SSAT, el resto de la obra la plantilla está dividida en tres coros: ST [solistas, que serán los peregrinos], SATB, SATB. No especifica qué instrumento realiza el bajo, pero tiene bastante cifrado. A partir del folio 2r aparece de forma intermitente la voz de "violon"

L-C, Vc III 134 4.011

No menciona el violón en la plantilla.

184 *Portuguesiños valentes* -- -- -- --

V[illanci]co portugués con violines

T, vln1-vln2, ac

Estrillo

Portuguesiños valentes

Coplas

Quando mais minino chore

E-Vc P ms, L Ms.7 175r-v 74 -- -- --

L-C, Vc I 89 281

185 *Pues todos le traen sus dones* -- -- -- --

Al Nacimiento del Señor

S, vlne, arp

Estribillo solo

Pues todos le traen sus dones

Coplas

En la prisión humilde

E-Vc P ms, L Ms. 8 45-46 24 -- -- --

Las coplas terminan en el f. 46

L-C, Vc I 101 327

Aclara que "lo compuso o lo introdujo, en un poco de espacio que le sobraba al final del folio y en la página siguiente". Todo parece indicar que la suposición es bastante probable.

186 *Queditico, silencio, pasito* -- -- -- --

J.M.J. Villanci[co] A4. Al Nacim[ient]o del ss[eñ]or

SSAT, ac

Estribillo. Despacio. [A4]

Queditico, silencio, pasito

Coplas a 4

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/218 6r-v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-5v: *Escuadrones soberbios de la noche*, villancico a 12 para la Navidad de 1713.

- 6r-v: *Queditico, silencio, pasito*, villancico a 4 al Nacimiento. No tiene fecha ni nombre de autor. La grafía de la letra no es de Martínez de Arce y la de la música tampoco es seguro que sea suya.

L-C, Vc III 108 3.942

Opina que "es autógrafo suyo" y debido a que está escrito a continuación de un villancico fechado en 1713, asume que la fecha de composición de este villancico es este mismo año.

187 *Riéndose está la noche* M[aestr]o Martt[íne]z Arze --

Jácara 7 con Bajoncillos

SSAT, ssb, ac

El segundo coro es de bajoncillos.

[Estribillo]

Riéndose está la chone

Coplas de la jácara

Érase un valiente niño lindo

E-Vc P ms, L Ms. 8 73-77 32 -- -- --

Esta obra ha sido editada y grabada:

- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 66 y pp. 285-304.

- *Tíreme flechas Amor. Música barroca del a catedral de Valladolid*, Ópera Tres-Las Edades del Hombre, CD 1030-ope., 1999, pista 14.

L-C, Vc I 103 335

La titula *Riéndose está la Chone*. Aclara que el segundo coro es instrumental: dos bajoncillos y un instrumento bajo no identificado.

188	<i>Rompa el aire, el día rompa</i>	-- -- --	--
	V[illanci]co a dúo		
	AT, vlne, ac		
	Estribillo	<i>Rompa el aire, el día rompa</i>	
	Recitado en diálogo	<i>Ay Anfriso, que no sé</i>	
	Aria	<i>Yo he visto mi amor</i>	
	Recitado	<i>Ya del mayor aprisco</i>	
	Aria	<i>No hay que asustarse</i>	
	Recitado	<i>Y porque conozcáis</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 23 149-151 66	-- -- --	
L-C, Vc	I 288 1.065		
	Lo titula <i>Rompa el aire</i> .		

189	<i>Seis tratantas de la plaza</i>	M[aestr]o Martt[ine]z Arze	--
	<i>Niño soberano, que en ese portal</i>		
	70/484 -- 70/360 V[illanci]co a 8. Navidad		
	SATB, SATB, clavicordio, vlne~arp		
	70/360 Las partes de violón y arpa están escritas en el último sistema de cada folio. La música no coincide exactamente con la de las partichelas.		
	Introducción	<i>Seis tratantas de la plaza</i>	
	Estribillo a 8	<i>Niño soberano, que en ese portal</i>	
	Coplas	<i>La primera la frutera/ Mis pecados Niño mío</i>	
	Respuesta a 8	<i>Oíd, escuchad</i>	
E-Vc	P ms 70/484	E-Vc pp mss 54/50	
	70/360		
	70/484 Contiene dos versos de introducción y tres coplas. El texto es muy escaso. No tiene año ni nombre, aunque parece autógrafa de Martínez de Arce.		
	70/360 Aquí está escrito el estribillo. Al final del vuelto del folio 2 hay varios fragmentos tachados e incompletos, que no se corresponden con ninguna parte del villancico. Por esta razón, se catalogarán aparte para facilitar futuras búsquedas.		
L-C, Vc	III 269 4.386	III 134 4.010	
	III 134 4.010		

III, 269, 4.386. 70/484. Cataloga aparte esta fuente donde consta la introducción en formato de partitura, de la que no hace mención en *Niño soberano*. Copiamos la entrada, añadiendo comentarios y aclaraciones propios entre corchetes:

"*Seis tratantas*. Villancico sin título; tan solo anota "Introduzion solo". Ese solo es tenor [por las partichelas se sabe que es del bajo del primer coro, en claves altas]; el acompañamiento es para arpa. Sólo la partitura, manuscrita. Parece autógrafa de Martínez de Arce, pero no tiene su nombre. Está incompleta. El estribillo era, aparentemente, a 8 voces, quizás a 9. Está solo comenzado: solo unos pocos compases y algunas notas de una de las voces. El texto del solo- que parece que eran las "coplas" de "introducción"- no tiene escritas más que las dos palabras citadas, y luego dos palabras más sueltas.

190 *[Sin título]* M[ae]str[o] Arze --

Villancico a 9 al Nacimiento del Señor
vln2

Estribillo *[Sin texto]*

-- -- -- E-Vc pp mss 70/228 1r

Incompleta, sólo la parte de violín

En la misma fuente hay dos obras:

-1r, mitad superior: partichela de violín 2º sin letra y con el encabezado siguiente: "Villan[ci]co A9 Al Nacim[ien]to del ss[eño]r M[ae]str[o] Arze".

- 1r, mitad inferior-1v: cantata de 1718, *Oídme cumbres, oídme selvas*, incompleta, con nombre de autor.

L-C, Vc III 117 3.965

Solamente lo menciona en el registro dedicado a la cantata de 1716 *Oídme cumbres, oídme selvas*.

191 *Tonillos alegres, ¿para cuándo sois?* -- -- -- --

--

T, SSAT, ssb, ac

El tercer coro es de bajoncillos. El tenor solo es un "portugués".

[Estribillo] *Tonillos alegres, ¿para cuándo sois?*

Coplas *Eu vi aina meuscillos pastor*

E-Vc P ms, L Ms. 22 63v-69 20 -- -- --

No tiene ningún tipo de encabezado ni indicación. Se ve que es una obra independiente por el cambio de plantilla, de armadura y de compás.

L-C, Vc I 271 995

Dice que "no se puede afirmar con seguridad qué voces sean, por haber sido corregidas las claves y no tener indicación de coros [...]". Esto sólo sucede al principio, luego están muy claras.

En la letra del incipit: "Tonillos alegres, para **qué** (sois)". En original pone claramente: "**q[uan]do**".

192 *Un castellano valiente* -- -- -- --

Villancico portugués

SAT, ssb, TT

s=bajoncillo, s=vln, T=portugués, T= castellano

Introducción a 4 *Un castellano valiente*

[Estribillo] *Venid pastorcillos*

Coplas *Seo [sic] portuguesillo, trate de callar*

E-Vc P ms, L Ms. 8 41-45 23 -- -- --

Parece tener dos introducciones

L-C, Vc I 101 326

193 *Un maestro de capilla* -- -- -- --

--

SSS, T, vlne, arp, ac

En primer sistema 1ºCh, 3ª voz aparece en C2, luego siempre en G.

Por la letra, el 1ºCh son niños de coro y T es el maestro de capilla.

Introducción a 4

Un maestro de capilla

Estribillo

Muchachos ojo avizor

Coplas [a solo]

Un villancico que erró

E-Vc P ms, L Ms. 8 52v-53 26 -- -- --

70/278 tiene el mismo título, pero no es la misma obra.

L-C, Vc I 101 329

194 *Una simple zagaleja* M[aestr]o Martt[ine]z Arze --

Villancico al Nacimiento del Señor, a 8

S, SSAT, SATB, ac

Introducción a 4

Una simple zagaleja

Estribillo

Zagaleja pues viste entre pajas

Coplas

Yo me fui con muchísimos pastores

Respuesta a las coplas a 8

Va güeno. Muy lindo, prosigue

E-Vc P ms, L Ms. 8 228v-230v 104 E-Vc pp mss 54/61

En la portada de las partichelas hay varias anotaciones: "V[a]ll[adoli]d"; "3º de 1º N[octur]no"; "Abila". [Ávila]

L-C, Vc I 119 405 III 135 4.014

No hace ninguna alusión a las dos advocaciones.

195 *Viendo que el Niño en Belén* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[ine]z de Arze --

--

SSAT, SATB, ac, vlne, arp

El acompañamiento general sólo aparece en el folio 1r, después son sólo violón y arpa.

Introducción a 4

Viendo que el Niño en Belén

Estribillo a 8

Alto zagalas

Coplas a solo

Yo señor soy labradora [no hay más texto]

Respuesta a 8

Vaya de fiesta, vaya de chanza

E-Vc P ms 70/091 -- --

Al principio hay unos pocos compases de una "Introduz[i]on A3", que tachó. La música no se parece nada a la introducción a 4 que escribió después.

L-C, Vc III 136 4.017

196 *Villancico al Nacimiento* -- -- -- --

Villancico al Nacim[ien]to
SSAT, ac

[Estribillo] --

Coplas [a 4] --

E-Vc P ms 70/355 -- -- --

En el folio 1r hay una primera versión tachada e incompleta. En el folio 2v se encuentra lo que parece la versión definitiva. Ninguna de las dos tiene texto. Aunque no tiene nombre, sí parece autógrafo de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 148 4.050

197 *Rígido, intrépido y torpe* Joseph Martínez de Arce 1683
Toquen a marchar las cajas

Villancico a 8 de Navidad
SSAT, SATB, arp

Introducción a 4

Rígido, intrépido y torpe

Estribillo a 8

Toquen a marchar las cajas

Coplas

Avance el rigor más impío

-- -- -- E-Vc pp mss 54/24
85/053

Juego de partichelas disgregado.

54/24 Partes de AT de 1º Chº, SATB de 2º Chº y arpa.

85/053 Los dos SS de 1º Chº que faltan.

L-C, Vc III 67 3.838
I 434 1.868

198 *Al Niño que nace desnudo en Belén* Joseph M[a]r[tine]z Arçe 1684

70/095 Villançico a 4 al Nacim[ien]to

70/411-B V[illanci]co a 4

SSAT, ac

70/411-B No tiene parte de acompañamiento.

[Estribillo]

Al Niño que nace desnudo en Belén

Coplas

Naciendo Dios hombre

Respuesta a las coplas

Dénle el parabien

E-Vc	P ms	70/095	-- -- --
		70/411	B-3r; 4r-5r

70/095 Son dos folios pegados. En el interior está lo que parece un primer borrador de esta obra, aunque no es seguro.

Hay muy poco texto.

70/411-B No tiene nada de texto. Sólo el estribillo. La música no es exactamente igual, pero sí lo suficientemente similar como para considerar ambas fuentes como dos versiones de una misma obra. Esta fuente consta de dos cuadernillos que se han designado como **A** y **B**, cuyo contenido se detalla a continuación:

A Contiene únicamente el villancico portugués a 10, *Aunque ya hay paz en la tierra*. El último folio está compuesto por dos folios pegados. Parece que en el vuelto de cada uno hay música escrita, sin embargo no se pueden despegar y no se puede leer.

B En la misma fuente hay varias obras, muy desordenadas:

- 1-5r; 6v; 5v: villancico portugués, *Aunque ya hay paz en la tierra*. En el folio 5v hay una versión incompleta del principio del estribillo.

- 1r [último sistema]; 2v [dos últimos sistemas]: dos versiones incompletas del villancico a 4, *Avecillas*, cuya partitura completa se encuentra en 70/102.

- 1v [dos últimos sistemas]; 2r [dos últimos sistemas]: dos versiones incompletas del villancico al Nacimiento a 4, *Despacio fuentes*, un fragmento del cual está en 70/63 (f. 4r) y cuya versión completa está en 70/230.

- 3r [dos últimos sistemas]; 4-5r [dos sistemas inferiores de cada folio]: villancico a 4 sin texto, que parece una versión del villancico a 4 al Nacimiento. *Al Niño que nace desnudo en Belén*.

L-C, Vc	III	67	3.839
	--	--	--

III, 67, 3.839 (70/095) No menciona el posible borrador del interior.

III, 144, 4.041 (70/411). Sólo cataloga *Aunque haya paz en la tierra* y no habla del resto de obras que se encuentran en el segundo cuadernillo.

199 *Atención, atención, que sale la procesión* Joseph M[a]r[tine]z Arçe 1684

Villancico a 8 Navidad/ Responsión a 8 del San Francisco

SSAT, SATB, arp

[Estribillo]

Atención, atención, que sale la procesión

Coplas solo

Hoy salen Cristo y Francisco

Respuesta a 8

Atención, que sale la procesión

E-Vc	P ms	70/067	E-Vc pp mss 65/53
------	------	--------	-------------------

El texto de la partitura es casi inexistente.

La música de las partichelas es igual, pero en la portada pone claramente que es un "Responsión a 8 de San Francisco".

L-C, Vc	III	67	3.840	III	246	4.317
---------	-----	----	-------	-----	-----	-------

200 *Canta jilguerillo, en dulce suspensión* Martt[íne]z 1684

70/203 V[illanci]co A3 A la Navidad/ **70/286** V[illanci]co al Naçimiento de N[ues]tro S
[eño]r Jesuchristo a 3

SAT, ac=arp

En **70/286** no viene especificado qué instrumento hace el acompañamiento.

[Estribillo]

Canta jilguerillo

Coplas a solo y a 3 [solo de tiple]

Parlero jilguerillo

E-Vc P ms 70/203 1r, 3v; 2v; 1v -- -- --
70/286

70/203 No tiene casi texto. Sólo la primera frase del estribillo y la primera de las coplas.

70/286 Tampoco tiene casi texto. De hecho, en el tiple sólo viene escrito "canta" y la palabra "jilguerillo" aparece en la voz de tenor.

La distribución de la obra en **70/286** es compleja, porque el vuelto del segundo folio y el recto del tercero muestran evidencias claras de haber estado pegados. Además, contiene varias obras, distribuidas de la manera siguiente:

- **1r; 3v:** *Canta jilguerillo, en dulce suspensión*, villancico a 3 al Nacimiento, de 1684. La versión definitiva de las coplas está en el primer sistema del folio 3v.

- **3v; 1r:** *Giman, lloren*, "otro villancico a 3, de Pasión. El estribillo continúa hacia la mitad del último sistema del folio 1r.

Hasta aquí las obras que se verían cuando los folios estaban pegados. A estas obras con un sentido completo, hay que añadir tres fragmentos del primer bifolio, que también se verían:

- **1v:**

- Pentagrama 1: "tonada solo", parece un primer borrador de las coplas del villancico *Canta jilguerillo*.
- Pentagrama 2: "otra tonada", parece una versión de las coplas del pentagrama 1.
- 2º Sistema: "Respuesta a 3": parece un primer borrador de la respuesta del villancico *Canta jilguerillo*.

El folio 2r tiene pentagramas, pero nada de música.

Por último pasamos a describir los folios que no se verían una vez pegados:

- **2v, primer sistema:** coplas a solo y respuesta a 3 de *Canta jilguerillo*. Completo, poco texto, música muy similar a la versión definitiva.

- **2v, sistemas 2-4:** villancico a 3 de Pasión, sin texto ni parte de acompañamiento. Tiene cierto parecido con *Giman, lloren*, pero no parece ser la misma obra. Incompleta, sin nombre de autor y tachada.

- **3r: dos primeros sistemas**, versión incompleta, parecida pero no igual a *Giman, lloren, sientan*.

L-C, Vc III 129 3.994
 III 68 3.841

Cataloga esta obra dos veces, como si se trataran de dos diferentes. Esto se debe a que para 70/286 toma el incipit de la carpeta de fuera, por eso **3.841** lo titula *Canta en dulce suspensión*.

201 *Si ha de haber jacarilla* M[ae]str[o] Martt[íne]z -- 1687

Jácara A11. P[ar]a la Navidad

SSAT, ssb, SATB, vlne, arp

Del segundo coro sólo se sabe que es de "Ynstrum[en]tos".

[Estribillo]

Si ha de haber jacarilla

Coplas. Jácara

Vamos, digo, es para hoy

E-Vc P ms 70/299 -- -- --

L-C, Vc III 71 3.848

No menciona el arpa en la plantilla, tal vez porque aparece en el folio 3v.

202 *Domingo da Veiga, vamos al portal* M[aestr]o D[o]n Joseph Martinez de Arze 1688

70/094 V[illanci]co a 4 p[ar]a los niños, gallego

70/064 --

SSAT, vlne, arp

Estribillo

Domingo da Veiga, vamos al portal

Coplas

Yo Niño mío, porque estos pastores

Respuesta a las coplas

Ay, ay, qué bien suena

E-Vc P ms 70/094 1v-3v E-Vc pp mss 54/66
70/064 1r-3v

Obra escrita en la mitad inferior de dos fuentes, de la siguiente manera:

- **70/094**, 1v-3v. Al final tiene un símbolo que remite a:

- **70/064** 1-3v. Aunque no tiene mucho texto, la música está completa.

Además, ambas fuentes contienen cada una otra obra en la mitad superior de los folios:

- **70/094** 1-3v: [Introducción: *A preguntar por el Niño*]- Oigan al sor[do].

- **70/064** 1-4v: Tocad a despertar, alegres campanitas.

L-C, Vc III 72 3.850 III 72 3.850
III 260 4.360

3.850 No menciona que la partitura **70/094** está incompleta y que tiene un signo para seguir en otro sitio.

4.360 Sólo cataloga la obra de la mitad superior: *Tocad a despertar, alegres campanas*.

203 *En Belén, puerta del sol* M[aestr]o Martt[ínez] 1688

Jácara a 4, corrida. Navidad

SSAT, ac=vlne=arp

Jácara a 4

En Belén puerta del sol

E-Vc P ms 70/180 E-Vc pp mss 54/49

L-C, Vc III 72 3.851 III 72 3.851

204 <i>Qué traerá nuestro Asturiano</i> <i>Pues a escuchar pastorcillos</i>	M[aestr]o Martt[ine]z	1688
---	-----------------------	------

70/204 Navidad de 88. M[aestr]o Martt[ine]z/ **70/284-1** Introducción A3/
70/284-2 Yntroduz[i]on a3/ Villancico a 9 asturiano, a la Navidad

T, SATB, SATB, ac, ac [sic]/ T, SAB, ac

Musicalmente las dos versiones conservadas son muy parecidas, sin embargo las plantillas difieren

[Introducción a 3]

Qué traerá nuestro asturiano

Estribillo a 9

Pues a escuchar pastorcillos

Coplas

En Belén esa gran corte

Respuesta

E-Vc	P ms	70/204	1-5v	E-Vc	pp mss	84/113
		70/284	1r; 2r-v			

Se trata de varias versiones de una misma obra, conservadas de la manera siguiente:

-**70/204**, folios 1-5v: versión a 9, completa, con fecha y nombre de autor. En la misma fuente hay varias obras:

- 1-5v: [*Qué traerá nuestro asturiano*]/ *Pues a escuchar*. A9.

- 6r-v; 2v: *Este carreterillo*. Las coplas empiezan en el último sistema del folio 6v y continúan en el último sistema del folio 2v. De esta obra hay otra versión en 70/094.

- **70/284**: son dos folios, en cada uno de los cuales hay una versión incompleta de esta obra. Ninguno tiene fecha ni nombre, aunque sí parecen autógrafos de Martínez de Arce. El primer folio tiene el mismo papel y color de tinta que 70/204, aunque la música escrita en el segundo folio se parece más a la versión completa. En el vuelto del primer folio hay una parte de arpa, que no se corresponde con esta obra. Se catalogará aparte para facilitar futuras búsquedas.

La plantilla difiere en las distintas versiones:

70/204 A 9 voces, igual que las partichelas (aunque están incompletas). Hay dos voces de acompañamiento, seguramente violón y arpa, aunque no vienen especificados.

70/284 Hay dos versiones distintas, una en cada folio, ambas incompletas:

-1: Introducción a 3: SAB, ac; estribillo A, SAB, SATB.

-2: Introducción a 3: SAT, arp; estribillo a solo y a 4: S,SAT.

L-C, Vc	III	146	4.047	I	358	1.567
	III	74	3.853			

205 *Tocad a despertar, alegres campanitas* M[aestr]o Martínez 1688

70/093 V[illanci]co a 12/ A la Navidad

70/064 SSAT, SATB, SSAB, vlne, arp/ **70/093** SSAT, SATB, SSSB

70/093 No tiene acompañamiento y el tercer coro es SSSB. El tercer coro es "de campanas", por eso la letra en estas voces es del tipo "Dan, daran, dan, dan", etc.

[Estrillo]

Tocad a despertar, alegres campanitas

Coplas a solo

Zagalejos, hoy dormía

Respuesta a 8

Y tocan a despertar

E-Vc P ms 70/093 1r-v E-Vc pp mss 55/54
70/064

70/093 Aunque parece autógrafo de Martínez de Arce, no tiene nombre del autor, ni año.

En la misma fuente hay varias obras: 1. *Tocad a despertar* (1r-v); 2. *Este carreterillo* (2r-v); 3. *¿De qué lloras Niño hermoso?* (2v; 4v-tachado en ambos folios); 4. *Fuera que va de jácara* (3-4r).

L-C, Vc III 74 3.854 III 75 3.854
III 261 4.360

Pone como plantilla SSAT, SATB, SSAT. Sin embargo, esta última voz está en clave de do en 4ª y son claves altas.

206 *Este carreterillo, rey de los reyes* -- -- -- 1688
[1692]

70/093 A4 de voz sola con instrum[en]tos

70/204 V[illanci]co a 4 con instrum[en]tos. Navidad

S, ssb, ac

70/093 El segundo coro es de "Ynstru[mentos]". **70/204** No está dividido en coros, pero sólo el tiple tiene letra. Hay un fragmento tachado, donde las voces eran "S, ssb". Sin embargo la versión definitiva tiene: "S, sab" y no hay parte de acompañamiento.

[Estrillo]

Este carreterillo, rey de los reyes

Coplas solo y a 4

Conducía yo mi ganadillo del valle

E-Vc P ms 70/093 2r-v -- -- --
70/204 6r-v; 2v

70/093 No tiene año ni nombre de autor, aunque parece autógrafo de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras: 1. *Tocad a despertar* (1r-v); 2. *Este carreterillo* (2r-v); 3. *¿De qué lloras Niño hermoso?* (2v; 4v-tachado en ambos folios); 4. *Fuera que va de jácara* (3-4r).

70/204 En la misma fuente hay varias obras:

- 1-5v: *Pues a escuchar*.

- 6r-v; 2v: *Este carreterillo*. Las coplas empiezan en el último sistema del folio 6v y continúan en el último sistema del folio 2v.

L-C, Vc III 74 3.854
III 74 3.854

Afirma que la copia de 70/093 "no tiene más texto en el tiple que las dos primeras palabras", sin embargo sí que viene completo el incipit: *Este carreterillo rey de los reyes*.

208	<i>A preguntar por el Niño</i>	M[aestr]o	Martt[íne]z	1688
	<i>Oigan al sordo hablar</i>			1691

V[illanci]co a 01 [sic el número] en diálogo, de Navidad.

SA, SATB, SATB, vlne, arp/ SATB, SATB, clavicordio, vlne, arp

El clavicordio dobla el bajo del segundo coro.

Introducción a dúo

A preguntar por el Niño

Estribillo

Oigan al sordo hablar, adefesios

Coplas en diálogo

Juan Gaycoa, Dios chiquito

Respuesta

Vaya, vaya, siga, siga

E-Vc	P ms	70/094 1-3v	E-Vc pp mss	54/53
		70/208 2r-v		

70/094 En la misma fuente hay tres obras:

- 1-3v: *[A preguntar por el Niño]- Oigan al sor[do]*.

- 1r, último sistema: *A4 de Instrum[en]tos* [incompleta y sin texto].

- 1v-3v [dos últimos sistemas de cada folio]: *Domingo [da Veiga, vamos al portal]*, que continúa en la mitad inferior de 70/064 folios 1-3v.

L-C, Vc	III	75	3.855	III	81	3.868
	III	137	4.020			

3.855 (70/094) Afirma que esta obra "no tiene copiado texto alguno", por esta razón no hace el cruce de referencias. Sin embargo, en el estribillo, sí que constan algunas palabras clave como "Oygan al sor [do]", entre otras.

Sí que explica las obras que aparecen en la fuente 70/094.

4.020 (70/208) Aparece catalogada junto al villancico *Una runfla de poetas*, que se encuentra en la misma fuente. No hace el cruce de referencias.

209	<i>Al Niño de Belén</i> <i>Bello Niño, tierno infante</i>	M[ae]str[o] Martt[í]n[e]z	1689
------------	--	---------------------------	------

Villancico a 4 a la Natividad de Nuestro Señor

SSAT, arp

Estribillo a 4

Al Niño de Belén

Coplas a 4

Bello Niño, tierno infante

E-Vc pp mss 54/07

En portada de partichelas, con mano y tinta diferentes "Abila". [Ávila]

El título que aparece está tomado de las coplas, *Bello Niño*, con las que comienza la parte de arpa.

Formato de portada y grafía muy similar a 54/01. Para más detalles véase *Descripción fuente y Anotaciones portada*.

L-C, Vc	III	76	3.856
---------	-----	----	-------

Lo titula *Al Niño de Belén*, pero en el índice también se puede encontrar este registro buscando *Bello Niño, tierno infante*.

210 *Por ser novedad del tiempo* M[aestr]o Joseph M[a]r[tine]z 1689

Villancico a 9 al Nacimiento de Nuestro Señor

T, SATB, SATB, clavicordio, vlne, arp

El clavicordio dobla el bajo del segundo coro, está escrito con tinta y mano diferentes, podría ser autógrafo. Por la letra se deduce que el tenor solo es un "asturiano".

Introducción a 3

Por ser novedad del tiempo

Estríbillo

Salid a despejar, pastores de Belén

Coplas a solo

Lu primero va la entrada

-- -- -- E-Vc pp mss 54/72

L-C, Vc III 77 3.861

211 *Una runfla de poetas* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1689
Escuchad de los pobres

70/208 V[illanci]co a 8. Navidad. De los poetas

70/268 V[illanci]co A8. Navidad

SATB, SATB, vlne=arp

70/208 No hay parte de acompañamiento. **70/268** La plantilla es SSAT, SATB. El estribillo no tiene parte de acompañamiento, pero las coplas sí.

Introducción a 4

Una runfla de poetas

Estríbillo a 8

Escuchad de los pobres

Coplas solo

Señor, yo de villancicos

Respuesta a solo

Nuestra queja criminal

Respuesta a 4

Pastores y poetas

E-Vc P ms 70/208 1r-v E-Vc pp mss 53/01

70/268 1r; 2r-v

54/01

54/48

70/208 La partitura no tiene texto. La única información procede del encabezado. En la misma fuente hay varias obras:

- 1r-v: villancico de Navidad a 8, de los poetas [*Una runfla de poetas*].

- 2r-v: villancico de Navidad a 8 del vizcaíno y el sordo [*A preguntar por el Niño/ Oigan al sordo*].

70/268 El folio 1v tiene pentagramas pero no hay escrita música.

La introducción está escrita dos veces. La primera al comienzo de la composición, no tiene texto y está precedida de la aclaración "errado". La versión definitiva está en el penúltimo sistema del folio 2v. El único texto que tiene es "Una runfla".

Juego de partichelas repartido en dos carpetas: 53/01 y 54/01. En la primera está sólo el primer coro y el resto en la segunda. Título de la portada enmarcado con flores. Este mismo dibujo se repite en las partichelas de *Al Niño de Belén*, signatura 54/07, del mismo año 1689.

L-C, Vc III 137 4.020

III 78 3.862

III 76 3.858

VI 177 8.111

III 84 3.875

III., 76, 3.858 Como en la fuente el texto de la introducción está en el folio 2v, ha catalogado esta obra teniendo sólo en cuenta el incipit del estribillo. Por esta razón la considera una obra independiente titulada *Escuchad de los pobres*, de la que afirma sólo se conserva la partitura, autógrafa.

212 *Fuera, que sale de ronda* M[aestr]o Martt[ine]z 1689
1691

70/206 V[illanci]co a 7. Navidad de 89. M[aestr]o Martt[ine]z

70/207 V[illanci]co a 7 del alcalde. Navidad de 91

SAT, SATB, clavicordio, ac=vlne=arp

En 70/206 la parte de acompañamiento viene especificada como "arpa", mientras que en 70/207 pone sólo "Aco[mpañamiento]".

Estribillo

Fuera, que sale de ronda

Coplas a solo

Dijéronle a la gallega

Respuesta

En el baile Dominga, cuando se cansa

E-Vc P ms 70/206 1-2v E-Vc pp mss 54/36
70/207 1-2r

La música de cada una de las fuentes difiere bastante. Son similares en armadura, compás, ritmos, estructura y texto (que está muy incompleto en ambas). Sin embargo en el estribillo la música difiere sustancialmente, pero en las coplas es prácticamente igual.

Cada una de estas fuentes consta de dos obras:

70/206

-1-2v: *Fuera que sale de ronda*.

-2v: solo de profesión, *Amor porque [no hay más texto]*.

70/207

-1-2r: *Fuera que sale de ronda*.

-2v: "A4", *Corazones que encien[no hay más texto]*.

L-C, Vc III 77 3.859
III 83 3.872

III 82 3.871

Toma como referencia para el título de las partichelas, el que da García Blanco: *Fuera, que sale el alcalde* y por eso - aunque seguidas- las cataloga separadas de la partitura y no hace el cruce de referencias. También separa, aunque comentando la similitud, las dos versiones de la partitura.

213 *Aunque ya hay paz en la tierra* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1690
Mininas ferosas, vinde a Belein

70/063 V[illanci]co portugués A10

70/410-Ay B V[illanci]co portugués A10

ST, SATB, SATB, clavicordio, vlne, arp

Las dos voces del primer coro son "portugueses". El clavicordio dobla el bajo del segundo coro. **70/063** Sólo tiene acompañamiento la introducción. **70/411-A** Sí tiene escritas las partes de violón y arpa. En **B**, no constan.

Introducción a 3

Aunque ya hay paz en la tierra

Estríbillo

Mininas ferosas, vinde a Belein

Coplas

Naze o Deus daxente en noyte zeñuda

Respuesta a las coplas

V. V que seu abos bou, bosey de moer

E-Vc P ms 70/063 --

E-Vc pp mss 54/73

70/411 A

70/411 B: 1-5r; 5v; 6v

70/063 El folio 3 son dos folios pegados. En el vuelto de cada uno de ellos hay fragmentos de otras dos obras, que se catalogarán aparte:

- Folio 3, vuelto: "V[illanci]co A10 de Calenda 1690 M[aestr]o Martt[ine]z [sigue pero no se puede leer]. Sin texto.

- Folio 4, vuelto: "[A4] de Naudad 1690 M[aestr]o Martt[ine]z Arce", *Despacio fuentes, quedito aves*. Esta obra está completa en 70/230.

70/411 Consta de dos cuadernillos que se han designado como **A** y **B**, cuyo contenido se detalla a continuación:

A Contiene únicamente el villancico portugués a 10, *Aunque ya hay paz en la tierra*. El último folio está compuesto por dos folios pegados. Parece que en el vuelto de cada uno hay música escrita, sin embargo no se pueden despegar y no se puede leer.

B En la misma fuente hay varias obras, muy desordenadas:

- 1-5r; 6v; 5v: villancico portugués, *Aunque ya hay paz en la tierra*. En el folio 5v hay una versión incompleta del principio del estribillo.

- 1r [último sistema]; 2v [dos últimos sistemas]: dos versiones incompletas del villancico a 4, *Avecillas*, cuya partitura completa se encuentra en 70/102.

- 1v [dos últimos sistemas]; 2r [dos últimos sistemas]: dos versiones incompletas del villancico al Nacimiento a 4, *Despacio fuentes*, un fragmento del cual está en 70/63 (f. 4r) y cuya versión completa está en 70/230.

- 3r [dos últimos sistemas]; 4-5r [dos sistemas inferiores de cada folio]: villancico a 4 sin texto, que parece una versión del villancico a 4 al Nacimiento, *Al Niño que nace desnudo en Belén*.

- 6r: dos versiones tachadas y una que parece la definitiva de un dúo de profesión cuyo único texto son las dos palabras iniciales: *Agua, fuego*.

L-C, Vc III 79 3.864
 III 144 4.041

III 79 3.864

III, 79, 3.864 (70/063) No menciona los fragmentos de obras que se hayan en el vuelto de los folios pegados.

III, 144, 4.041 (70/411). No habla del resto de de obras que se encuentran en el segundo cuadernillo.

70/063 [No se lee] de Navidad/ **70/230** V[illanci]co A4. Navidad

70/411B-1v: V[illanci]co a 4 del Naçim[ien]to de el Hijo de Dios

SSAT, vlne, arp

70/063 y **70/411-B** no tienen acompañamiento.

Estribillo

Despacio fuentes, quedito aves

Coplas a dúo

Dulce sosiego, debido es que calmen

Coplas a 4

Ahora que duerme el sol

E-Vc

P ms

70/063 4r

E-Vc pp mss 84/342

70/230

85/149

70/411 B-1v; 2r

El juego de partichelas está disgregado. En **84/342** se encuentran las partes de tiple y arpa y en **85/149** están las de alto y tenor. Falta la parte de violón.

70/063 Está en el folio 4r. Como éste está pegado al folio 3, la obra queda en el interior. Está incompleta.

70/230 Es la única fuente en la que la obra parece completa.

70/411-B. Parecen dos versiones incompletas del mismo villancico, no son exactamente iguales, pero sí muy parecidas. La del folio 1v no tiene nada de texto, pero es la que tiene el encabezado. La del folio 2r tiene bastante texto.

La fuente 70/411 consta de dos cuadernillos que se han designado como **A** y **B**, cuyo contenido se detalla a continuación:

A Contiene únicamente el villancico portugués a 10, *Aunque ya hay paz en la tierra*. El último folio está compuesto por dos folios pegados. Parece que en el vuelto de cada uno hay música escrita, sin embargo no se pueden despegar y no se puede leer.

B En la misma fuente hay varias obras, muy desordenadas:

- 1-5r; 6v; 5v: villancico portugués, *Aunque ya hay paz en la tierra*. En el folio 5v hay una versión incompleta del principio del estribillo.

- 1r [último sistema]; 2v [dos últimos sistemas]: dos versiones incompletas del villancico a 4, *Avecillas*, cuya partitura completa se encuentra en 70/102.

- 1v [dos últimos sistemas]; 2r [dos últimos sistemas]: dos versiones incompletas del villancico al Nacimiento a 4, *Despacio fuentes*, un fragmento del cual está en 70/63 (f. 4r) y cuya versión completa está en 70/230.

- 3r [dos últimos sistemas]; 4-5r [dos sistemas inferiores de cada folio]: villancico a 4 sin texto, que parece una versión del villancico a 4 al Nacimiento, *Al Niño que nace desnudo en Belén*.

- 6r: dos versiones tachadas y una que parece la definitiva de un dúo de profesión cuyo único texto son las dos palabras iniciales: *Agua, fuego*.

L-C, Vc

-- -- --
III 80 3.865
-- -- --

I 416 1.794

I 459 1.996

III, 79, 3.864 (70/063) No menciona los fragmentos de obras que se hayan en el vuelto de los folios pegados, por lo tanto ha ignorado el fragmento de *Despacio fuentes* del folio 4r.

III, 144, 4.041 (70/411). Sólo cataloga *Aunque haya paz en la tierra* y no habla del resto de obras que se encuentran en el segundo cuadernillo.

I, 459, 1.996 (85/149). Lo cataloga como *Anónimo*.

215 *Dos simples zagalas cuentan* M[aestr]o Martt[íne]z Arze 1690

Villancico a 8

SATB, SATB, =clavicordio, vlne=arp

El clavicordio dobla el bajo de segundo coro, que parece instrumental por no tener de la letra nada más que el principio. Por la letra de las coplas se deduce que el alto y el tenor del primer coro son las "zagalejas".

Introducción a 8

Dos simples zagalas cuentan

Estribillo

Alegren la noche

Coplas

En la gran Valladolid

Respuesta a las coplas

Y cantando, bailando y saltando

-- -- -- E-Vc pp mss 54/57

En portada, con tinta más clara: "92".

L-C, Vc III 80 3.866

216 *Francisco, aquel negro antiguo* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[íne]z Arze 1690

70/072 -- [Sin año ni nombre de autor] / **70/169** V[illanci]co negro y turco a 10

70/233 Acompañamiento p[ar]a las cop[la]s del negro y el turco

AT, SATB, SATB, clavicordio=vlne=arp

70/072 Como acompañamiento arpa. **70/233** Tiene escrita al final del folio 1r la parte de acompañamiento para las coplas, pero no especifica con qué instrumento. El bajo del tercer coro parece instrumenta. De la letra se deduce que el contralto de primer coro es el "negro" y el tenor el "turco".

Introducción a 3

Francisco, aquel negro antiguo

Estribillo

Dejen al turco y al negro llegar

Coplas

Como cuando la tulca, vino arrugante

E-Vc P ms 70/233 1r E-Vc pp mss 54/54
70/169
70/072 1-5v

70/233 En la misma fuente hay varias obras:

-1r, últimos dos pentagramas: parte de acompañamiento para las "cop[la]s del negro y el turco".

- 1r-7v: villancico a 12 de calenda, *Ah de los vivientes*.

70/072 Tiene varias versiones de la introducción en el folio 5v. La última es la que coincide con 70/169. El texto está muy incompleto. En el folio 6r-v hay otra obra: "V[illanci]co A8 a N[uest]ra S[eñor]a del Sagrario", de 1693.

70/169 Tiene muy poco texto.

L-C, Vc III 80 3.867
III 71 3.847
III 98 3.910

III 80 3.867

3.847 [70/233] Hace constar que al fondo de la primera página de 70/233, *Ah de los vivientes*, hay un "acompañamiento para las coplas del negro y el turco", aunque no especifica a qué villancico pertenecen dichas coplas.

3.910 [70/072] Lo cataloga como obra diferente, titulada *Francisco*, porque en la partitura no hay más texto para esta introducción. Copia el incipit del principio, que no coincide con el de 70/169. Sin embargo, en el folio 5v hay dos versiones para la introducción y la última sí coincide.

Supone además que la fecha es 1697, porque es la que consta en el villancico siguiente, aunque en la fuente no pone 1697 sino 1693.

Además, como plantilla pone SATB, SATB, sin tener en cuenta al primer coro que es ST.

70/075 -- /70/408 --

Villancico a 8 de la sinceridad

SATB, SATB, =clavicordio, ac=vlne=arp

70/075 Las voces de esta partitura son sólo tiple y acompañamiento. El tiple y el contralto del segundo coro vienen especificados como "bajoncillos", aunque tienen una copla con letra y partes en el estribillo donde se especifica "voz", también con letra. El clavicordio dobla el bajo de segundo coro.

Introducción a 3

El alma pura y sencilla

Estribillo

Miren cómo enamora la simplicidad

Coplas a solo y a 4

Niño como un pino de oro

E-Vc

P ms

70/075 1r

E-Vc pp mss 54/59

70/408 2v

70/075 No tiene más texto que *El alma*. En la misma fuente hay varias obras:

- 1r, pentagramas 1 a 6: *Ea portuguesesños*.
- 1r, pentagramas 7 a 14: *El alma [pura y sencilla]*.
- 1r, pentagramas 13 a 20: *Ay mi querido [y tierno infante]*, sólo música, sin texto y tachado.
- 1v-2r: *Ay mi querido [y tierno infante]*, música completa, casi sin texto.
- 2v, pentagramas 1-6: fragmento de música, incompleto y sin texto.

70/408. 1 bifolio. Aunque no tiene nombre de autor, sí parece autógrafa de Martínez de Arce. En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2: villancico de Calenda a 8, *Aves, flores, luces, fuentes*.
- 2v: introducción y parte del estribillo del villancico *El alma pura y sencilla*.

L-C, Vc

-- -- --
-- -- --

III 82 3.870

Ninguna de las dos partituras manuscritas consta en el catálogo.

El registro anterior a aquel en el que cataloga las partichelas es precisamente para 70/408, pero sólo para el villancico escrito antes, *Aves, flores, luces, fuentes*. De hecho, opina que esta partitura está incompleta, cuando lo que sucede es que termina en el folio 2r y en el folio 2v empieza *El alma pura y sencilla*, que sí está incompleta.

218 <i>Por festejar a Dios Niño</i>		M[aestr]o Martt[ine]z	1691
<i>Mininas de Santarén</i>			
70/185 V[illanci]co a 8, portugués			
85/046 --			
SATB, SATB=clavicordio, ac=vlne=arp			
70/185 En el folio 1v no está escrito el acompañamiento.			
85/046 Tampoco tiene escrito el acompañamiento.			
Introducción a 3		<i>Por festejar a Dios Niño</i>	
Estribillo a 8		<i>Mininas de Santarén</i>	
Coplas con bajoncillos*		<i>Ay que chore que chore/ que seus ollos arcs tein</i>	
E-Vc	P ms	70/185	E-Vc pp mss 54/02
		85/046	

La partitura manuscrita se encuentra disgregada.

70/185 En el primer sistema había una primera versión de la "Yntroduz[i]on A4", tachada.

Musicalmente los primeros compases se parecen mucho a lo que hace el primer coro del estribillo en la versión definitiva.

Está incompleta, sólo se conserva un folio.

85/046 Tiene la introducción sin texto y luego parte del estribillo. También esta incompleto, sólo se conserva un folio.

* En las partes del 2º Chº, parecen estar escritas otras coplas, de la siguiente manera:

- 2º Chº S: parte sin más texto que las primeras palabras, en clave de sol, tal vez un bajoncillo, porque viene precedida de la denominación: "Coplas con Vajonçillos".

- 2º Chº A: parte sin más texto que las primeras palabras, en clave de do en 2ª.

- 2º Chº T: parte de tenor, en clave de do en tercera, con el texto completo de las coplas 2ª y 4ª.

- 2º Chº B: parte de bajo, sólo con las primeras palabras "Ay que chore, que chore", en clave de do en cuarta.

La música de todas ellas es diferente a las coplas a solo que aparecen en las partes del primer coro.

L-C, Vc	III	135	4.012	III	84	3.874
	III	206	4.209			
	I	432	1.861			

Cataloga separadas las dos partes de la partitura manuscrita.

Cataloga dos veces el primer folio de la partitura (70/185): una dentro del ciclo de Navidad (vol. III, p.135, nº 4.012) y la otra en los villancicos al Santísimo (vol.III, p. 206, nº 4.209) donde aclara: "No tiene indicación de la festividad; parece que es para la Navidad, pero también pudiera ser al Santísimo; por eso, aunque ya se lo presentó entre los villancicos de Navidad, se lo ofrece de nuevo aquí".

Si hubiera hecho el cruce de referencias con las partichelas manuscritas, no habría tenido esta duda.

219 *Ou, pastores, ou zagales* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1691
--

V[illanci]co a 9. Voz sola asturiano

--

T, SATB, SATB, clavicordio, vlne=arp/ SSATB, ac

70/068 El solo de tenor es un "asturiano".

Estribillo

Ou, pastores, ou zagales

Tonada

Campos eran de Oriba

Coplas a solo [en **70/068**]

E-Vc P ms 70/068 1-2r E-Vc pp mss 54/30
70/078

Hay dos versiones: 70/068 y 70/078. Tienen distinta plantilla y musicalmente no son del todo iguales, pero sí muy parecidas.

70/068 En el folio 2v hay otra obra: "A4 La Jitanilla de Ynstrum[en]tos", sin texto. La música parece coincidir con el villancico a 4 *Gitanilla pulida y graciosa*, signatura 70/344.

L-C, Vc III 83 3.873
III 145 4.045

III 83 3.873

3. 873 Afirma que "hay otra versión del mismo texto, a 5 voces, en 70/78 (n° 4.045). Como se dice en la nota puesta a ese número, aunque el incipit musical de ambas obras coincide, se trata de dos composiciones diversas. Esa partitura de 70/78 está sin nombre del autor, como se dice allí Tampoco tiene el año de composición".

No hace alusión alguna al villancico del folio 2v: "A4 La Jitanilla de Ynstrum[en]tos".

4.045 Vuelve a añadir el mismo comentario acerca de que "se trata de dos composiciones diferentes". También explica que "comenzó a componer este villancico de otra forma; pero cuando tenía compuesta cerca de una página tachó todo lo escrito y la comenzó en la forma que quedó definitiva".

220 *Como ha tantas Navidades* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1692
Aquí de mi rev. iusticia del sol

V[illanci]co a 9/ Asturiano de voz sola, Navidad

T, SATB, SATB, vlne=arp

El tenor solo es un "asturiano", de hecho aparece como "voz sola asturiano".

En las partichelas falta la parte de contralto del tercer coro.

Introducción a 8

Como ha tantas Navidades

Estribillo a 9

Aquí de mi rey, justicia del sol

Coplas [a 9 y solas]

Pues son los estafadores

E-Vc P ms 70/036 E-Vc pp mss 54/41

En todas las partes de las partichelas la introducción consta como *A9*, sin embargo, en el tenor solo, el primer pentagrama no tiene letra y está tachado de una manera muy meticulosa, con muchísimas líneas. En la partitura consta directamente como "Introduz[i]on A8 antes del estriu[ill]o". Ésta no se encuentra al principio sino en el recto del segundo folio. Además, hay una primera versión tachada y una segunda que parece ya la definitiva.

En los tres últimos sistemas del segundo folio hay un "V[illanci]co A4", *En tanto que la noche*.

L-C, Vc III 142 4.034

III 85 3.876

No hace el cruce de referencias y las cataloga como dos obras diferentes. La partitura la titula *Aquí de mi rey* y las partichelas *Como ha tantas Navidades*. Es decir, que en la primera el incipit procede del estribillo y en la segunda, de la introducción. Tampoco menciona la presencia de otro villancico al final del segundo folio.

221 *En tanto que la noche* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1692

V[illanci]co a 4/ Navidad

SSAT, ac=vlne=arp

El arpa tiene cifrados e incipits literarios de las coplas y el violón no.

Estribillo

En tanto que la noche

Coplas a solo y a cuatro

Que es ver a Dios eterno

E-Vc P ms 70/036 2v [3 sistemas final] E-Vc pp mss 54/33

La partitura está escrita después del villancico *Como ha tantas Navidades*.

En portada, con mano y tinta diferentes: "Abila". [Ávila]

L-C, Vc III 86 3.878

La partitura manuscrita no consta en el catálogo.

222 *Zagalejos, venid a Belén* M[aestr]o Joseph Martt[ine]z Arze 1692

A 9, voz sola/ Villancico a 9 del portugués

T, SSAT, SATB, vlne~ac=arp

Según la portada de las partichelas y el texto de la voz, el solo de primer coro es un "portugués".

Estribillo

Zagalejos, venid a Belén

Coplas solo

Estos pastorcetes, que tiene Belén

E-Vc P ms 70/410 E-Vc pp mss 54/13
70/474 1r-v

70/410 está incompleta. Sigue en **70/474**, en cuyo vuelto está el principio (tachado) del villancico a 8, *Ea, zagalas*.

El número que aparece en la portada puede indicar, como en 54/12, cuándo se interpretaba el villancico: "[¿Nocturno?] 3º [Villancico]"

L-C, Vc III 279 4.415
III 275 4.404

III 86 3.881

Hace el cruce de referencias entre 70/410 (nº4.415) y las partichelas (nº3.881). Sobre la partitura comenta: "Parece que está incompleto, y que seguía en otro pliego de papel", sin embargo no aclara que continúa en 70/474, que cataloga sin dar el incipit (nº 4.404) de la siguiente manera:

"Una hoja, continuación de un villancico parece que a 9v (S, SSAT, SATB) y acompañamiento. Las palabras con que empieza ese fragmento parecen ser *que los gen..., cante la vaya ...* Sólo la partitura, manuscrita. Parece autógrafa de Martínez de Arce, pero no tiene su nombre".

223	<i>Un linajudo y un sastre</i>	M[ae]str[o] Martt[ine]z Arze	1692
	<i>Andar y vava de gusto</i>		1698

V[illanci]co a 8/ Al Nacimiento del Señor

SATB, SATB, ac=vlne=arp

Introducción a 4

Un linajudo y un sastre

Estríbillo a 8

Andar y vava de gusto

Coplas solas y a 3

Yo soy hidalgo y he visto

E-Vc P ms 70/227 E-Vc pp mss 54/09

La introducción a 4 está escrita dos veces:

- 1r, primer sistema: está tachada y la música no coincide con las partichelas.

- 2v, último sistema: completa, sin tachar. Es la que coincide con las partichelas.

Las coplas están escritas aprovechando los últimos pentagramas de los folios 2v y 3r.

En todas las partes, hacia el penúltimo pentagrama del primer folio, recto, hay una anotación "(Aquí zesa)" y una llamada que es una cruz con cuatro puntos, que reaparece en los versos de las coplas con los números 3. y 4.

L-C, Vc III 99 3.913

III 86 3.880

No hace el cruce de referencias porque para el título de la partitura toma como referencia el estríbillo *Andar, y vava de gusto* y para las partichelas lo toma de la introducción *Un linajudo y un sastre*.

224	<i>¿De qué lloras, Niño hermoso?</i>	-- -- --	[1692]
------------	--------------------------------------	----------	--------

70/093 V[illanci]co a 4 Calenda

70/288 V[illanci]co a 4 Vísperas

SSST, ac

70/093 En la partitura no hay parte de acompañamiento. Parece haber dos versiones que difieren en la plantilla y también en la música (ambas tachadas e incompletas): f. 2v: SSAT; f. 4v: SSST. En **70/288** es SSST, ac.

Estríbillo

¿De qué lloras, Niño hermoso?

Coplas a solo

Llora el triste desabrigo

Respuesta a 4

Ay, no llores

No llores, sosiega, reprime los males

E-Vc P ms 70/093 2v; 4v E-Vc pp mss 55/38
70/288 2v

70/093 En la misma fuente hay varias obras:

-1r-v: *Tocad a despertar*.

-2r-v: *Este carreterillo*.

-2v; 4v: *¿De qué lloras Niño hermoso?*, tachado en ambos folios.

-3-4r: *Fuera que va de jácara*.

70/288 En la misma fuente hay varias obras. Ninguna tiene nombre, pero parecen autógrafas de Martínez de Arce:

-1r-2v: *Dorado bajel del sol*, villancico de Calenda, con fecha de 1692.

- 2v: villancico a 4 de vísperas, *¿De qué lloras Niño hermoso?*, empieza con la respuesta, en la mitad del segundo sistema.

55/38 En la esquina inferior izquierda de cada voz, hay escrito -con mano y tinta diferentes- lo que parecen ser distintos personajes: Palomo, escribano, Aznar y Millán respectivamente.

L-C, Vc -- -- --

III 130 3.998

Las partituras de 70/093 y 70/288 no constan en el catálogo.

No alude a los personajes que aparecen en la esquina inferior izquierda.

225 *Fuera, que va una jácara* M[aestr]o D[on] Joseph Martt[íne]z de Arze [1692]

Jácara a 11/ Al Nacimiento del Señor

SSAT, ssb, SATB, ac=vlne~arp

El segundo coro es instrumental: bajo con dos bajoncillos.

Estribillo

Fuera, que va una jácara

Coplas

En un jardín cierto día

E-Vc P ms 70/093 3-4r E-Vc pp mss 54/11

Las coplas terminan en un fragmento de papel que se ha numerado como folio 4.

En la misma fuente hay varias obras: 1. *Tocad a despertar* (1r-v); 2. *Este carreterillo* (2r-v); 3. *¿De qué lloras Niño hermoso?* (2v; 4v-tachado en ambos folios); 4. *Fuera que va de jácara* (3-4r).

L-C, Vc -- -- -- III 132 4.004

No cataloga la partitura 70/093.

Afirma que el violón y el arpa son iguales. Sin embargo en las coplas difieren.

226 *Antoniyo. ¿Qué quelé mana?* M[aestr]o M[a]r[tíne]z Arze 1693
Oh. aué be

V[illanci]co a 8. Navidad. Negros

SSAT, SATB, ac

En las coplas la parte de acompañamiento viene especificada como "Viol[ón]".

Introducción a 4

Antoniyo. ¿Qué quele mana?

[Estribillo] A8

Oh qué be

Coplas a solo y a cuatro

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/231 -- -- --

L-C, Vc III 88 3.883

227 *Como el soberano* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1693
Vengan a la aduana

70/077 V[illanci]co a 8/ **70/236** V[illanci]co a 8/ Navidad

SSAT, SATB, vlne, arp

70/236 El acompañamiento del estribillo viene especificado como "Arpa" y en las coplas "Vio[lón]" y "Arp[a]".

Introducción sola

Como el Soberano

Estribillo

Vengan a la aduana

Coplas a 4

Con una carga

Respuesta a 4

El tributo que un árbol

E-Vc P ms 70/077 2r-v E-Vc pp mss 84/314

70/236 84/341

85/191

70/077 En la misma fuente hay otra obra: *Viva, viva la noche*, folio 1r-v, donde se encuentra el nombre del compositor.

En esta partitura sólo está el estribillo.

70/236 En los cinco últimos pentagramas del folio 1r están las siguientes secciones:

-1-3: dos coplas de "Yntroduz[i]on solo" (S, vlne, arp). Bajo la segunda están escritas las palabras *Como el soberano*.

- 4-5: solos de las coplas 2ª, 3ª y 4ª. El solo de la 1ª está al final del vuelto del folio.

Juego de partichelas incompleto y disgregado en tres carpetas distintas:

84/314 Arpa.

84/341 1º Chº: S2; 2º Chº: SATB.

85/191 1º Chº: T

L-C, Vc -- -- --
 III 89 3.888

I 409 1.766

I 415 1.793

I 468 2.038

70/077 No consta en el catálogo.

70/236 Lo titula *Vengan a la diana*, por lo que no lo relaciona con ninguna de las partichelas. En el comentario sobre la plantilla no menciona la parte de violón de las coplas.

Las partichelas están todas catalogadas separadamente. 84/314 (nº 1.766) sí que está catalogada como de Martínez de Arce, las otras dos constan como *Anónimo*.

228 *Óiganle censurar* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1693

V[illanci]co a 8. Navidad

SSAT, SATB, vlne, arp

El estribillo no tiene parte de acompañamiento. En las coplas sin embargo sí que hay especificado "Vio[lón]" y "Ar[pa]".

[Estribillo a 8]

Óiganle censurar

Coplas [T, vlne, arp]

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/235 -- -- --

Muy poco texto.

L-C, Vc III 88 3.884

Afirma que "no tiene parte de acompañamiento", pero no aclara que las coplas sí tienen parte de violón y arpa.

Añade la siguiente N.B: "El comienzo del texto, *Óiganle censurar*, parece que presupone algo antes; pero en la partitura no se descubre ningún fragmento que debiera cantarse antes de ése".

229	<i>Para alegrar a mi Niño</i>	M[aestr]o Martt[íne]z Arze	1693
	<i>Vengan todos. vengan</i>		
	V[illanci]co a 8		
	SSAT, SATB, vlne=arp		
	En la partitura no hay parte de acompañamiento.		
	El bajo del segundo coro parece instrumental, porque no tiene letra.		
	Introducción	<i>Para alegrar a mi Niño</i>	
	Estribillo	<i>Vengan todos, vengan</i>	
	Coplas	<i>Empezó el partido Dios</i>	
	Respuesta	<i>Dele alguna disculpa, pues jugando Eva</i>	
E-Vc	P ms	70/350 1v-2r	E-Vc pp mss 55/14

La partitura no tiene introducción y la única letra que hay es "Vengan". Sin embargo, la música coincide con las partichelas.

En la misma fuente hay varias obras:

-1r;3v: villancico a 8, para la Navidad de 1693, *Abran, digo*.

-1v-2r: villancico a 8, *Vengan todos, vengan*.

-2v: villancico a 4, *Oh amor*.

-2v: introducción sin texto, parece pertenecer al villancico a 8 que está en:

-2v-3v: villancico a 8, para Navidad, *Fabriquen telares*.

N.B. Se ha foliado la fuente de nuevo, teniendo en cuenta la continuidad de las obras.

L-C, Vc -- -- -- III 88 3.885

La partitura manuscrita no consta en el catálogo. De 70/350 solamente cataloga:

- *Abran digo, los ...* (III, 138, 4.023), que en realidad es *Por divertir al Infante*, aunque no hace el cruce de referencias.

- *Fabriquen telares* (III, 139, 4.024).

230	<i>Por divertir al infante</i>	M[aestr]o D[on] Joseph Martt[íne]z de Arçe	1693
	<i>Abran. digo. los oios</i>		
	V[illanci]co A8. Navidad		
	SSAT, SATB, vlne, arp		
	Introducción sola	<i>Por divertir al infante</i>	
	Estribillo	<i>Abran digo, los ojos</i>	
	Coplas solo	<i>Soñó una boda una fea</i>	
E-Vc	P ms	70/350 1r; 3v	E-Vc pp mss 54/22

La partitura no tiene introducción. Las coplas están esbozadas en un pentagrama suelto, al final del folio 3 vuelto.

En la misma fuente hay varias obras:

-1r;3v: villancico a 8, para la Navidad de 1693, *Abran, digo*.

-1v-2r: villancico a 8, *Vengan todos, vengan*.

-2v: villancico a 4, *Oh amor*.

-2v: introducción sin texto, parece pertenecer al villancico a 8 que está en:

-2v-3v: villancico a 8, para Navidad, *Fabriquen telares*.

N.B. Se ha foliado la fuente de nuevo, teniendo en cuenta la continuidad de las obras.

L-C, Vc III 138 4.023 III 89 3.887

No hace el cruce de referencias. Titula la partitura *Abran, digo, los ...* Sólo cita esta obra y el villancico a 8 *Fabriquen telares* (III, 139, 4.024), sin hacer referencia alguna a las otras dos obras que se encuentran en la misma fuente.

231 *Viva, viva la noche* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1693

V[illanci]co a 8, Navidad
SSAT, SATB, vlne~ac=arp

Cada voz del primer coro tiene asignado un personaje.

Estribillo *Viva, viva la noche*
Coplas a solo y a 4 *La original gracia suya*
Respuesta a 8 *Viva, viva la noche*

E-Vc P ms 70/077 1r-v E-Vc pp mss 54/12

En la misma fuente hay varias obras:

-1r-v: *Viva, viva la noche*.

- 2r-v: *Vengan a la aduana*.

En el folio 1v hay dos versiones de las coplas. Son muy parecidas, la voz que más difiere es la de contralto.

En la portada, con tinta diferente, aparece escrito cuándo se interpretaba este villancico: "2º Nocturno 1º V[illanci]co"

L-C, Vc III 89 3.889

III 90 3.889

Esta vez sí que hace el cruce de referencias y cataloga las dos fuentes en un mismo registro. Afirma que las partichelas son de copista y que en ellas el violón y el arpa son iguales. Sin embargo, en el estribillo el arpa y el acompañamiento son iguales, pero el violón es diferente.

No cataloga *Vengan a la aduana*

232 *Ande/ Vaya y venga la jácara alegre* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1694
[... toda bondad hizo]

70/183 V[illanci]co a Navidad: jácara a 7

70/237 V[illanci]co a Navidad. Jácara: a 7 con instrum[en]tos/ **70/303** --

SSAT, ssb, vlne, arp

70/183 El segundo coro es "de bajoncillos".

70/237 y **70/303** El segundo coro denominado "Ynstrum[en]tos".

[Estribillo] *Ande/ Vaya y venga la jácara alegre*

Jácara *El Señor de las alturas*

Respuesta a 4 *Pero Eva tuvo la culpa*

E-Vc P ms 70/183 -- -- --
70/237
70/303

70/183 En la misma fuente hay dos obras:

-1-2v: *Ande y venga la jácara alegre*, sólo tiene el estribillo.

- 1-2v: último sistema: *A festejar a la rosa y al clavel*, sin fecha ni nombre de autor, con el texto incompleto.

70/233 Está incompleta. Los custos y el sentido del texto indican que continúa en **70/303**.

L-C, Vc III 90 3.892
III 93 3.898
III 250 4.327

Aunque hace el cruce de referencias, cataloga cada obra en un registro diferente.

III, 90, 3.892 (70/187) No menciona el villancico a 4 *A festejar a la rosa y al clavel*. **III, 250, 4.327 (70/303)** No sabe que es continuación de una jácara. Por eso detecta numerosas anomalías. A continuación se copia literalmente el comentario y se añadirán, entre corchetes, las aclaraciones pertinentes: "*Toda bondad hizo Luis*. [En la fuente pone *Luis* sino *Sus* y-]. [...] Parece autógrafa de Martínez de Arce, pero no tiene su nombre, ni siquiera el título. [Esto es porque no se trata del principio de la obra]. [...] la música da la impresión de estar completa, al menos en el estribillo [Sin embargo tendría que haberle resultado llamativa la ausencia de compás]; tiene la particularidad, un poco extraña, de que el tiple 1º no canta parte alguna en el estribillo [porque no se trata del *Estribillo* sino de la *Jácara* en la que las voces van haciendo solos. Precisamente el tiple 1º hace su solo en el folio anterior, conservado en la carpeta 70/237]. [...] El tiple 1º entra sólo en lo que parecen las coplas, que cantan -otra anomalía, al menos relativa- las cuatro voces en acordes verticales. [No son las coplas, sino la respuesta, que en la fuente aparece como A4].

233 *Cansados ya los panderos* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]nez 1694

V[illanci]co a 5 con instrum[en]tos

ST, ssb, ac=vlne=arp

Los dos tiples del segundo coro son bajoncillos, el instrumento que hace el bajo no está especificado.

Introducción a 3

Cansados ya los panderos

Estribillo a 5

Matachines que estamos en Pascua

Coplas a 5 y a dúo

Matachín que al Niño lleguemos

E-Vc P ms 70/304 1r E-Vc pp mss 54/63

En la partitura el texto está muy incompleto. Sólo tiene estribillo e introducción, ésta escrita en el último sistema del primer folio. No tiene fecha ni nombre, aunque sí parece autógrafo de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras:

-1r: villancico a 5 con instrumentos *Cansados ya los panderos*.

- 1v-2r: tres versiones incompletas de otro villancico a 5 *Jilguerillo canoro, no cantes*.

- 2r: un sistema con dos pequeños fragmentos musicales sin texto ni indicación alguna. Plantilla: SSAT.

El primero sin alteraciones en la armadura y el segundo con un bemol. Se trata de dos pequeños borradores, en distintos tonos, del principio del estribillo del villancico *Hoy que el mayor de los Reyes*, que está completo en 70/305

L-C, Vc III 268 4.381

III 90 3.890

III, 90, 3.890 (54/63) Como plantilla pone "S, SSAT, violón y arpa (iguales)". Sin embargo, está en claves altas, por lo que C3 corresponde al tenor y no al contralto y C4 es un bajo, no tenor.

III, 268, 4.381 (70/304) No hace el cruce de referencias, porque considera que en cada fuente hay una obra distinta. Esto se debe a que al catalogar la partitura, toma el incipit del estribillo y no de la introducción, que está escrita en el último sistema del primer folio. Además -aunque con reservas- en el estribillo lee *Marta* y no *Mata[chines]*.

No menciona en ningún momento la presencia de más obras en la misma fuente.

234 *Hoy que el mayor de los Reyes* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]ne]z de Arze 1694

70/305 V[illanci]co A8

Villancico al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo

S1S2AT, SATB, vlne, arp

Introducción a 4

Hoy que el mayor de los Reyes

Estribillo a 8

Venid mortales, venid a la audiencia

Coplas a solo

Adán señor, que goza

Respuesta a 4

Atended al decreto que lleva

E-Vc P ms 70/304 2r E-Vc pp mss 55/44
70/305 1v-2r

70/304 En la misma fuente hay varias obras:

-1r: villancico a 5 con instrumentos *Cansados ya los panderos*.

- 1v-2r: tres versiones incompletas del villancico a 5 *Jilguerillo canoro, no cantes*.

- 2r: un sistema con dos pequeños fragmentos musicales sin texto ni indicación alguna. Plantilla: SSAT. El primero sin alteraciones en la armadura y el segundo con un bemol. Se trata de dos pequeños borradores, en distintos tonos, del principio del estribillo del villancico *Hoy que el mayor de los Reyes*, que está completo en 70/305.

70/305 En la misma fuente hay varias obras:

-1r: villancico a 5 y dúo, *Jilguerillo canoro*.

- 1v-2r: villancico a 8, *Hoy que el mayor de los Reyes*.

Ninguno de los dos tiene nombre, pero ambos parecen autógrafos de Martínez de Arce.

L-C, Vc -- -- -- III 91 3.893
-- -- --

La partitura manuscrita de 70/305 (1v-2r) y los fragmentos de 70/304 (2r) no constan en el catálogo.

235 *¿No le ves, zagal?* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]ne]z Arçe 1694

V[illanci]co solo y a 9

B, SSAT, SATB, vlne, arp

El bajo solista está especificado en la partitura como "Bajo solo" y cuenta como 1º coro.

[Estribillo]

¿No le ves, zagal?

Coplas

Como al [calde de Alcorcón]

E-Vc P ms 70/306 -- -- --

En la parte de bajo solista, los compases 3 a 6 (ambos incluidos) están entre paréntesis.

L-C, Vc III 91 3.894

236 *Por ser tan larga la noche* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]nez Arze 1694

V[illanci]co a 8, Navidad de 94

SB, SATB, SATB, vlne, arp

La introducción de la partitura sólo tiene la parte de tenor.

Introducción

Por ser tan larga la noche

Estribillo

Oigan a los dos

Coplas [a dúo]

Mi abuelo fue el que a Caín

E-Vc P ms 70/189 E-Vc pp mss 54/79

En la partitura la introducción está al final del folio 2r, después de las coplas. a pesar de tener introducción, en el título de la portada de las partichelas pone el incipit del estribillo: "Oigan a los dos como se dan vaya".

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2r: *Por ser tan larga la noche*.

- 2v: dos versiones con distinta música y mismo texto de una "Introducción a 4 para el villancico gallego", cuyo único texto es: *Una danza de gallegos/ contentos como una pascua*.

Aunque hay dos versiones, la parte de acompañamiento aparece sólo una vez, debajo de la segunda.

En la introducción se comprende el sentido de las coplas, ya que explica que: "Por ser tan larga la noche/ buena para divertirla,/ el buey y la mula al Niño/ cuentan sus genealogías". Por eso el dúo de las coplas es un diálogo entre la mula (S) y el buey (B).

L-C, Vc III 91 3.895

III 93 3.896

Aunque seguidas, cataloga las dos fuentes separadas y con distintos títulos -tomando para la partitura el incipit del estribillo y para las partichelas el de la introducción-, como si fueran dos obras independientes.

Las reflexiones sobre la partitura proceden en gran medida de dudas producidas porque no ha cotejado la partitura con las partichelas.

237 *Entren los sacristanes* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]nez [1694]
Viendo que el que fue portal

Villancico al Nacimiento de Nuestro Señor

SSAT, SATB, ac

Introducción a 4

Viendo que el que fue portal

Estribillo a 8

Entren los sacristanes

Coplas a dúo y a 8

Señor por Santa María

E-Vc P ms 70/170 E-Vc pp mss 85/014

De las partichelas sólo se conserva la parte de acompañamiento.

L-C, Vc III 137 4.018

I 423 1.829

238 *Una danza de gallegos*

-- -- --

[1694]

Introducción a 4 p[ar]a el v[illanci]co gallego

SSAT, ac

Aunque hay dos versiones diferentes de esta introducción, sólo hay una parte de acompañamiento, escrita debajo de la segunda.

Introducción

Una danza de gallegos

E-Vc P ms 70/189 2v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2r: *Por ser tan larga la noche*.

- 2v: dos versiones con distinta música y mismo texto de una "Introducción a 4 para el villancico gallego", cuyo único texto es: *Una danza de gallegos/ contentos como una pascua*.

L-C, Vc III 92 3.895

Catalogada dentro de la "N.B 2" de la partitura que él titula *Oigan a los dos*, aunque en realidad sería *Por ser tan larga la noche*.

239 *Según vienen los zagales*

M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[íne]z de Arze 1695

Villancico al Nacimiento del Señor

SAT, SATB, vlne=arp

Introducción a 3

Según vienen los zagales

Estríbillo a 7

Ea zagales, andar y cantar

Coplas a solo y a tres

De Santa María sale

E-Vc P ms 70/088 E-Vc pp mss 54/51

La partitura tiene muy poco texto y no consta ni el año ni el nombre del autor, aunque parece autógrafa de Martínez de Arce.

En el folio 2v hay una primera versión de las coplas, seguida en el folio 3r-v por lo que parece la versión definitiva.

L-C, Vc III 147 4.048

III 95 3.902

No hace el cruce de referencias y por lo tanto duda de la autoría de la partitura, que "parece autógrafa de Martínez de Arce, pero no tiene su nombre". Tampoco menciona las dos versiones de las coplas.

240 *Todo guapo se amontone* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]ne]z Arze 1695

Jácara a 7 p[ar]a el año del S[eñ]or de 1695. Navidad

SAT, SATB, ac, vlne, arp

En lo que hemos considerado coplas, el acompañamiento especificado es de violón y arpa.

Jácara a 7 [Estrillo]

Todo guapo se amontone

Jácara a 3 [Coplas] [SAT, vlne, arp]

Tentóle el diablo

E-Vc P ms 70/205 1-2r -- -- --

No está claro si en la misma fuente hay dos obras o dos secciones diferentes de una misma obra. La duda surge porque la segunda sección va precedida del encabezado "Xacara A3", pero tiene la misma armadura y no lleva signo de compás. Por esta razón, se catalogará provisionalmente como una obra sola, con las siguientes partes:

- 1-2r: "Xacara a 7", *Todo guapo se amontone*.

- 2r-v: "Xacara a 3", *Tentóle el diablo*.

L-C, Vc III 96 3.904

Considera que la "Jácara a 3" pertenece al mismo villancico.

241 *Si a nosotros se ha dado el Hijo* M[aestr]o Martt[í]ne]z Arze 1696

V[illancic]co a 8.

SSAT, SATB, vlne, arp

Estrillo

Si a nosotros se ha dado el Hijo

Coplas a solo

Pues el Hijo del ave le llaman

Respuesta a 8

Ea muchachos, vaya chiquillos

E-Vc P ms 70/193 1-2r E-Vc pp mss 54/42
85/275
84/260

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2r: *Si a nosotros se ha dado el Hijo*.

- 2v: *Piedad divinos cielos*. Parece copiada por Martínez de Arce y consta el nombre del autor "M[aestr]o Benito Torices Vello".

Juego de partichelas disgregado:

85/175 Un tiple de 1º coro.

54/42 Tiple de 1º coro; SAT de 2º coro; violón; arpa.

84/260 1º coro SS, sólo coplas; 1º coro AT completas; B de 2º coro, completo.

El título que figura en la portada es *Ea muchachos*, sin embargo, esta frase está después de muchos silencios, lo cual hace suponer que el verdadero título estará en alguna de las partes que faltan. De hecho, en las partes de violón y arpa, el estrillo empieza con *Si a nosotros*. ¿Faltaban ya papeles cuando se escribió el título de la portada?

Otro rasgo curioso es que el estrillo *Ea muchachos, vaya chiquillos* es igual que el del villancico *A Belén llega Gilote* (54/31) que dice *Vaya chiquillos, ea muchachos*.

L-C, Vc -- -- -- III 131 4.002
I 397 1.712
I 491 2.125

La partitura autógrafa no consta en el catálogo, con ninguno de los dos títulos que usa para catalogar las partichelas.

1.712 (84/260) Lo cataloga con reservas como autógrafa de Gómez Camargo y lo titula *Ea, muchachos*.

2.125 (85/275) Lo cataloga como "Anónimo" y lo titula *Si a nosotros se ha dado el Hijo*.

242 *Si esta noche [el contento]* M[ae]str[o] Martt[í]n[e]z Arze 1696

V[illanci]co a 8. Navidad de 96

SSAT, SATB, vlne, arp

[Estribillo]

Si esta noche el contento [nos tiene locos]

Coplas a solo

Es mi te[ma Niño mío]

Respuesta a 8

E-Vc P ms 70/194 1r-v; 2v -- -- --

Las coplas están al final del folio 2v, precedidas del encabezado: "Cop[la]s del V[illanci]co de los locos".

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r-v; 2v: villancico a 8, para la Navidad de 1696, *Si esta noche*.

- 2r-v: villancico a 8, para la Navidad de 1696, *Ea digo pas[tores]/ Un marido y su [mujer]*.

Ambas con año y nombre de autor.

Existe otro villancico de 1718, con el mismo texto y distinta música: Ms. 23, ff. 13-16, cuyo juego de partichelas también se conserva (signatura 55/46). De él se ha tomado lo que falta del título.

L-C, Vc III 97 3.907

El título que da es: *Si esta noche a ...* Ha interpretado el signo de repetición "~" como una "a". Sin embargo, comparando los fragmentos de texto con la versión de 1718 y con el pliego conservado en la Biblioteca Nacional (1696, fol.9), está claro que se trata de *Si esta noche el contento nos tiene locos*.

243 *Un marido y su [mujer]/ Ea, digo pas [tores]* M[ae]str[o] Martt[í]n[e]z Arze 1696

V[illanci]co a 8. Navidad

SSAT, SATB, vlne, arp

Introducción sola

Un marido y su [mujer]

[Estribillo]

Ea, digo pas[tores]

Coplas

E-Vc P ms 70/194 2r-v -- -- --

La introducción está escrita al final del todo, después del estribillo y las coplas.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r-v; 2v: villancico a 8, para la Navidad de 1696, *Si esta noche*.

- 2r-v: villancico a 8, para la Navidad de 1696, *Ea digo pas[tores]*.

Ambas con año y nombre de autor.

L-C, Vc III 96 3.904

Da como signatura 70/194 bis, pero no aclara que esto se debe a que este villancico va precedido de otro.

Toma como incipit el texto del estribillo, ignorando la introducción que está escrita después.

244 *Ay que viene la zagala* -- -- -- 1698

-1v: V[illanci]co a 4. Navidad
 - 4r: V[illanci]co a 4 voz sola
 S, ssb, ac
 El segundo coro es de bajoncillos.

[Estribillo]

Ay que viene la zagala

Coplas

Vengo [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/215 1v-5r -- -- --

En el folio 4r hay un pentagrama tachado en el que está escrito el comienzo del estribillo de este villancico.

En la misma fuente hay dos obras:

-1-8: *Todos los cuatro elementos*, villancico a 12 con clarín de 1698.

- 1v-5r, 5 pentagramas inferiores de cada folio: villancico a 4 para la Navidad de 1698 *Ay que viene la zagala*. Sin nombre de autor.

No consta

245 *Con la novedad de pascuas* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1698
Vengan a la estafeta

V[illanci]co a 8. Navidad

SSAT, SATB, ac

Introducción a 4

Con la novedad de pascuas

Estribillo [a 8]

Vengan a la estafeta

Coplas

Para Jesús y María, en las cartas apartadas

[Respuesta] a 8

Vengan a la estafeta

E-Vc P ms 70/234 -- -- --

En el folio 2r hay dos versiones de las coplas.

L-C, Vc III 99 3.914

246 *Para arrullar al amor* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1698

V[illanci]co a 6: del Naçim[ien]to del S[eño]r. Año de 98

SAT, ssb, ac

El segundo coro es de "flautas".

[Estribillo]

Para arrullar al amor

Coplas

Pues que sin flecha ni arco

E-Vc P ms 70/202 -- -- --

El texto de las coplas está incompleto.

L-C, Vc III 100 3.915

247 *Sin jácara, hablemos claro* M[aestr]o Martt[íne]z Arze 1698

V[illanci]co a 8. Jácara. Navidad
SSAT, SATB, sab, ac

[Estribillo]

Sin jácara, hablemos claro

Coplas a 4 y solas

Érase allá en el principio

E-Vc P ms 70/226 -- -- --

El tercer coro no es tal, sino que se trata de un "2° Ch° Bax[onci]llos" que aparece exclusivamente en las coplas. Sin embargo, parece que en el encabezado ponía en un principio "A12" y después se escribió el 8 encima. Además, en el tercer sistema del folio 1r, bajo "1° Ch°" se puede distinguir la palabra "baxoncill[os]". Por último, en este sistema había también signo de compás, que ha sido tachado con un trazo vertical, y también hay enmiendas en la clave del tercer pentagrama.

L-C, Vc III 100 3.916

No menciona el coro de bajoncillos de las coplas.

248 *Suenen los clarines [1698]* M[aestr]o D[on] Joseph Martt[íne]z de Arze 1698

A 8 con chirimías/ Villancico a 8 al Nacimiento del Señor

Sssb, SATB, org, ac=vlne=arp

En el primer coro hay dos chirimías y un instrumento bajo no especificado.

Estribillo

Suenen los clarines

Coplas

Quién es el que empieza

E-Vc P ms 70/409 1-3r; 4r-v E-Vc pp mss 54/06

Aunque no consta el nombre de autor, sí parece autógrafa de Martínez de Arce:

En la misma fuente hay varias obras:

- 1-3r; 4r-v: villancico a 8 con chirimías *Suenen los clarines*, completo y con juego de partichelas en 54/06.

- 3v; 1r (*sic.* el orden): fragmentos tachados del villancico a 7 *Negliya ha veniro*, cuya partitura completa está en 70/361 y juego de partichelas en 54/19.

- 4v: las coplas de un villancico de Reyes, cuyo estribillo parece estar en 70/069 r-v, aunque la falta de texto impide confirmarlo con certeza.

La música todas las coplas es diferente y hay muchos cambios de compás. Parece una representación a dúo entre distintos personajes: David, Elías, Judas, la Magdalena, etc.

L-C, Vc III 270 4.390

III 96 3.903

Aunque no las cataloga juntas, sí que hace el cruce de referencias.

Cuando cataloga la partitura, no menciona el resto de obras que hay en la misma fuente. De hecho,

considera los compases tachados del principio como un villancico "del que había compuesto 26 compases, y lo tachó todo y comenzó este nuevo villancico". Aclara también que: "el texto del anterior era diverso de este nuevo".

249 *Las tonadillas antiguas* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1699

Villancico a 9 del alcalde, Navidad
B, SSAT, SATB, ac

Introducción a 4

Las tonadillas antiguas

Estribillo a 9

Ah de la cárcel [¿]quién llama [?]

Coplas

Escribano quién es ésta

E-Vc P ms, L Ms. 8 59v-61v/64v-66v 29 E-Vc pp mss 55/40

Las coplas del alcalde están en los folios 64v-65v.

El bajo solista está en una carpeta aparte, sin título ni signatura. Escrito en claves altas, ya que está en do en 4ª, mientras que el resto de las partes están en claves bajas.

Carmelo CABALLERO estudió este villancico en: «Miscent sacra profanis: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del Siglo XVII», en *Música y literatura en la Península Ibérica, 1600-1750*, Valladolid, Sociedad «V Centenario del tratado de Tordesillas», 1997, pp. 49-64.

L-C, Vc I 102 332 III 101 3.920

No alude a la disgregación de las partichelas.

250 *Pastores, zagales* -- -- -- 1699

Villancico a 7
SST, SATB, ac=arp

Estribillo

Pastores, zagales

Coplas

Dígame usted caballero

E-Vc P ms, L Ms. 8 67-72v 31 E-Vc pp mss 54/60

72 vuelto, en blanco

L-C, Vc I 103 334 III 101 3.921

251 *Con sus pupilos don Miércoles* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1700

Villancico a 8, Navidad de Nuestro Redentor
SSAT, SATB, vlne, ac=arp

Introducción a 4

Con sus pupilos don Miércoles

Estribillo a 8

Atención gorriones, atención y vaya

Coplas a solo

Niño botica botique

Respuesta a 8

No vale nada

Seguidilla

Claro está que boticas ya no hacen falta

E-Vc P ms, L Ms. 8 91-93v 41 E-Vc pp mss 55/19

L-C, Vc I 105 344 III 101 3.922

252 *Del corralón de la villa* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1700

Villancico a 8, Navidad del Señor

SSAT, SATB, fl, ac

Hay una flauta.

Introducción a 4

Del corralón de la villa

Estribillo

Ay, ay, cómo suenan

Coplas a solo de este villancico

Es el primer gigantón

E-Vc P ms, L Ms. 8 86-87v 38 -- -- --

L-C, Vc I 104 341

253 *El cuento de la lila* M[aestr]o Arze 1700

Villancico a 8, Navidad

SSAT, SATB, vlne, ac

Introducción A4

El cuento de la lila

Estribillo

Vénganle a ver, vénganle a oír

Coplas solas de este villancico

Sal aquí Mahoma

E-Vc P ms, L Ms. 8 83v-85v 37 -- -- --

L-C, Vc I 104 340

254 *Hola qué y hola* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1700

Villancico a 4 de bajoncillos, portugués, Navidad

Tssb, ac

[Estribillo]

Hola qué y hola

Coplas a solo y a 4

Para qué saon os arpoes

E-Vc P ms, L Ms. 8 82-83 36 -- -- --

Folio 83, vuelto, en blanco.

L-C, Vc I 104 339

255 *Los pastores de Belén* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[íne]z Arze 1700

Villancico a 9, Navidad del Señor

B, SSAT, SATB, ac=arp

El bajo a solo está escrito como 1ºCh.

Introducción a 4

Los pastores de Belén

Estribillo a 9

Ah Gil chaparro, vaya con brío

Coplas

Hacia allí descubro un bulto

Seguidilla/Respuesta a 8

*Pase doña serpiente, júntese al Niño**Vaya Gil chaparro*

E-Vc P ms, L Ms. 8 88-90 39 E-Vc pp mss 55/37

La respuesta a las coplas es una parte del estribillo. [Ver: *Anotaciones contemporáneas obra*].Estribillo: tachado *chaparro* por *zamarro*.

L-C, Vc I 104 342

III 102 3.923

Dice: "el bajo del tercer coro es instrumental". En la partitura sí tiene texto, pero es cierto que en las partichelas esta parte no tiene texto, sólo el principio.

256 *Los zagales y pastores* M[aestr]o Martt[íne]z Arze 1700

Villancico a 8, Navidad del Señor

SSAT, SATB, vlne, ac=arp

Introducción a 4

Los zagales y pastores

Estribillo a 8

¿Quieren dejarme? hay tal matraca

Coplas [a solo]

En la primera carta dice

Respuesta a 4- seguidilla

Qué linda carta/ aunque más vale viva

E-Vc P ms, L Ms. 8 94-95v 42 E-Vc pp mss 54/26

En portada de partichelas, con mano y tinta diferentes: "V[a]ll[adoli]d"

L-C, Vc I 105 345

III 102 3.924

257 *A Belén con los pastores* M[aestr]o Arze 1701

Navidad/ Al Nacimiento del Señor a 8

SA, SSAT, SATB, ac, clavicordio

La parte de "Baxo. Clavicordio", sólo en estribillo. Es una mezcla de 3º Ch: B y ac. [Está sólo en pp mss].

Introducción a 4

A Belén con los pastores

Estribillo

A señor sordo, no oye, no escucha

Coplas solas

Esta noche los pastores

E-Vc P ms, L Ms. 8 111v-112v 51 E-Vc pp mss 55/23

Las coplas están en el folio 111, vuelto.

L-C, Vc I 107 353

III 102 3.925

258	<i>Ay, que cayó el pajarito</i>	M[aestr]o Arçe	1701
	V[illanci]co a 4 con bajoncillos. Navidad		
	S, ssb, ac		
	El coro instrumental es de bajoncillos.		
	Estribillo	<i>Ay, que cayó el pajarito</i>	
	Coplas [a solo y a 4]	<i>Trinaba en su excelsa, celeste mansión</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 8 113r-v 52 -- -- --		
La edición de esta obra se encuentra en: CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: <i>Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la catedral de Valladolid</i> , Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 83 y pp. 131-136.			
L-C, Vc	I 107 354		
259	<i>Calme el ábrego airado</i>	M[aestr]o Arze	1701
	Villancico a 4, Navidad		
	SSAT, ac		
	[Estribillo]	<i>Calme el abrigo airado</i>	
	Coplas [a solo]	<i>Tierno niño que al aire tiritas</i>	
	Respuesta a 4	<i>¡Ay! qué pesares, ¡ay! qué tormentos</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 8 106v 47 -- -- --		
L-C, Vc	I 106 349		
260	<i>Dónde van las gitanillas</i>	M[aestr]o Arçe	1702
	V[illanci]co a 8. Navidad del S[eño]r		
	SSAT, SATB, vlne, ac		
	Estribillo	<i>Dónde van las gitanillas</i>	
	Coplas a solo	<i>A mi enamorado</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 8 119-121 54 -- -- --		
L-C, Vc	I 107 356		

261 *Tres infantes han llegado* Arçe 1702

V[illanci]co a 8
SSAT, SATB, vlne, ac

Introducción a 4

[Estribillo a 8]

Coplas a solo

Respuesta a 8 a la 3ª copla

Tres infantes han llegado

Sigan hoy todos, vengan a ver

Entro en el n[ombr]e de Dios

Vengan en buena hora

E-Vc P ms, L Ms.7 46v-47v 19 -- -- --

La introducción está escrita dos veces seguidas, con ligeras variantes.

Las coplas no tienen casi texto, sólo la primera frase.

L-C, Vc I 75 223

El violón de las coplas no consta en la plantilla.

262 *Viendo que ha nacido Dios* M[aestr]o Arçe 1702

V[illanci]co Al Nacim[ien]to del S[eñor]
S1S2AT, SATB, vlne, ac=arp

Introducción a 4

Estribillo a 8

Coplas a solo

Respuesta a 8 a las coplas

Viendo que ha nacido Dios

Atención a los dones

Yo Niño mío te ofrezco

Atención a los dones, de las zagalejas

E-Vc P ms, L Ms.7 45-46 18 E-Vc pp mss 54/70

L-C, Vc I 75 222

III 103 3.928

263 *Un portugués despechado* M[aestr]o Arçe 1703

Villancico a 8, Navidad del Señor
SSAT, SATB, ac

Introducción a solo

[Estribillo]

Coplas a solo

Respuesta a 4

Un portugués despechado

Oigan, atiendan

Tienes mucho de soberbia

Haya paz caballeros porque esta noche

E-Vc P ms, L Ms. 8 54-55v 27 -- -- --

L-C, Vc I 101 330

264 *Ello ha de haber esta noche* M[aestr]o Arçe 1704

Villancico de Navidad

T, SSAT, SATB, vlne, arp

Introducción a 4

Ello ha de haber esta noche

Estribillo a 9

Ox para allón Periquín patizambo

Tonada

El tu panizal Gonzalo

Coplas

[Sin letra]

E-Vc P ms, L Ms. 8 207v-209v 93 -- -- --

El solo de tenor, consta como "Asturiano".

L-C, Vc I 116 394

Lo titula *¿No ha de haber esta noche?*

265 *A Belén dando unas quejas* Arce 1705

Navidad. En honra y gloria del nacim[ien]to de Nuestro Redentor Jesucristo/ A 8

SSAT, SATB, vlne, ac=arp

El tenor de primer coro, que hace las coplas solas, es un "portugués".

Introducción a 4

A Belén dando unas quejas

Estribillo

Tiróla para fora

Coplas solas

Cando a salva terra chega, o rey famoso

E-Vc P ms, L Ms. 8 223v-224v 102 E-Vc pp mss 54/64

L-C, Vc I 118 403

III 127 3.989

266 *Allá va la jacarilla* M[aestr]o Arçe 1705

V[illanci]co a 9 con clarín. Jácara, en su Santo Nacimiento

SSAT, SATB, clno, ac

[Estribillo a 9]

Allá va la jacarilla

Jácara, coplas [a dúo y a 9]

Aquel hidalgo de marras

E-Vc P ms, L Ms. 8 226-228 103 -- -- --

El folio 226 está completamente suelto.

L-C, Vc I 118 404

267 *Como siempre el asturiano* M[aestr]o -- Arçe 1705

V[illanci]co a 9, Navidad del Señor

T, SSAT, SATB, clno, ac=arp

Por la letra, el solo de tenor parece ser el asturiano, aunque no viene especificado en la partitura.

Introducción a 4

Como siempre el asturiano

Estribillo

A un lado pastorciños/ pastorcines

Coplas a solo

Paz seya cum los homes [sic]

E-Vc P ms, L Ms.7 197-200 86 E-Vc pp mss 55/42
85/210

Hay dos versiones de la introducción. La primera en la parte superior del folio con valores más cortos y letra en el tenor la primera copla de introducción completa y la segunda incompleta-, la segunda en el último sistema del folio, con valores más largos y sin letra, sólo el principio de la primera copla de introducción. En las partichelas conservadas está la versión de notas largas.

El juego de partichelas está disgregado:

55/42

85/210 1º Chº, T; 1º Chº A; 2º Chº S1 y S2.

L-C, Vc I 93 295 III 129 3.996
I 472 2.057

Pone en la plantilla solo de contralto, pero la obra está en claves altas y la voz solista en clave de do en 3ª.

No hace el cruce de referencias de las partichelas, por eso el juego de 55/42 (nº 3.996) lo pone como incompleto y 85/210 (nº 2.057) lo cataloga como anónimo.

268 *Mi Niño, mi Dios* M[aestr]o Arçe 1705

V[illanci]co al Nacim[ien]to del Sr, a 5/ De bajoncillos

SA, ssb, ac

Las partes instrumentales son de "v[ajonci]llos".

Estribillo

Mi Niño, mi Dios

Coplas a solo y a 4

Entenderte con las sombras

E-Vc P ms, L Ms.7 201v-202 89 E-Vc pp mss 54/62
89

En la portada de partichelas hay dos anotaciones: "V[a]ll[adoli]d" y "Avila" [Ávila]

L-C, Vc I 93 297 III 104 3.931

269 *Yo soy una gitanilla* M[ae]str[o] Arçe 1705

V[illanci]co a 4 sobre una tonada. Año del Sr. de 1705 en su Sto. Nacim[ien]to
Sssb, vlne, ac

Las partes instrumentales son de "v[ajonci]llos". El violón sólo aparece en la introducción.

Introducción sola *Yo soy una gitanilla*

Estribillo a 4 *Ah zeñorito [sic]*

Coplas *Esta raya que paza*

E-Vc P ms, L Ms.7 200v-201 88 -- -- --
88

L-C, Vc I 93 296

No menciona la anotación de "v[ajonci]llos" de la partitura y escribe sobre la plantilla: "Parece que es a solo de tiple, dos violines, un instrumento bajo sin identificar y acompañamiento general".

270 *A Belén van peregrinos* -- -- -- 1706

Villancico de Navidad a 8
TT, S1S2A, SAB, ac

Por la letra se ve que el primer coro son dos peregrinos: un "francés" y un "asturiano".

Introducción a 3 *A Belén van peregrinos*

Estribillo *Aló, aló, caminar*

Coplas solas y a dúo *Camine pelegri*

-- -- -- E-Vc pp mss 54/21

En la letra del segundo tenor, "asturiano", la primera palabra que había escrita era "Gabacho", pero está tachada y sustituida por "franchote".

L-C, Vc III 139 4.025

Lo incluye entre los villancicos de Arce con la siguiente aclaración:

"N.B. No tiene nombre de autor, pero estaba entre los villancicos de Martínez de Arce. De hecho, ya don Julián García Blanco lo atribuye a él, aunque con interrogación".

271 *Al ciero de las vistillas* -- -- -- 1706

Villancico de Navidad a 8
S1S2AT, SATB, ac

Introducción a 4 *Al ciero de las visitillas*

Estribillo *Apartar, afuera*

Coplas a solo *Por padrinos los sastres vienen que es justo*

Respuesta a 4 *Andar y canten unidos*

-- -- -- E-Vc pp mss 54/38

L-C, Vc III 139 4.026

Aquí no aclara que el nombre del autor no consta y que la atribución es de García Blanco.

272 *Hágase corro valientes* -- -- -- 1706

Jácara a 8

S1S2AT, SATB, ac~ac

Hay dos acompañamientos muy parecidos, con instrumentos no especificados.

Estribillo a 8

Háganse corro valientes

-- -- -- E-Vc pp mss 54/40

Sólo consta de estribillo.

L-C, Vc III 140 4.207

No menciona la falta de autoría y tampoco que hay un acompañamiento al segundo coro, además del general.

273 *Veloces caminan* -- -- -- 1707

Villancico a 8 de Navidad

S1S2AT, SATB, vlne=arp

Introducción a 4

Veloces caminan

Estribillo

Pues vaya de baile

Coplas a 4

De una amorosa dolencia

-- -- -- E-Vc pp mss 54/39

L-C, Vc III 140 4.027

Aquí no aclara que el nombre del autor no consta y que la atribución es de García Blanco.

274 *De aquellas altas montañas* Arçe 1708

V[illanci]co a 8

TT, SATB, SATB, ac

El tenor primero es un "castellano" y el segundo un "portugués".

Introducción a 4

De aquellas altas montañas

Estribillo

Buen viaje, camarada

Coplas a solo

Pois a adorar [no hay más texto]

E-Vc P ms, L Ms.7 165v-167v 70 -- -- --

Comparte los pentagramas inferiores de los folios 165v (cuatro pentagramas) y 167v (ocho) con la obra *Entre mortales ansias y congojas*.

L-C, Vc I 88 277

No comenta que esta obra comparte espacio con otra. Aunque todas las partes son vocales añade: "Parece que incluye instrumentos, pero no se puede asegurar pues tiene correcciones y cambios". Sin embargo, éstos pertenecen más bien a la obra *Entre mortales ansias y congojas*.

275 *Qué volante rosicler* -- -- -- [1709]

Recitado a lo italiano solo con violines

S, vln1-vln2, ac

Recitado a lo italiano, solo con violines

Qué volante rosicler

Airoso

Dejad los rebaños, pastores

Recitado

Junto a este monte

Arieta. Airoso

Despide la guerra

Recitado

Hallaráse dormido

Airoso

Duerme queridito amor

E-Vc P ms, L Ms.7 173-175 73' -- -- --

Se ha puesto entre corchetes la fecha del villancico previo, en el que sí constaba.

No consta

Debería estar en el vol.I, p. 89, entre los registros 280 y 281. Sin embargo considera que *Velero el sol* (nº 280) comienza en el folio 170 y *Portuguesiños valentes* (nº 281) comienza en el folio 175r.

276 *A qué aguardáis corazones* M[aestr]o Arçe 1710

Solo con violines: Navidad del Señor

T, vln1-vln2, ac

Preludio

A qué aguardáis corazones

Recitado

Escuchad al Señor

Airoso, arieta

Amados y escogidos

Fuga

Y pues hoy se rebelan

--

Dice el mar que ha visto

Grave

¡Oh montes de Belén!

E-Vc P ms, L Ms.7 188-189v 81 -- -- --

En la parte inferior del folio 189v hay un fragmento de la obra siguiente *Magi, videntes stellam*. Viene indicado con la anotación "(Ojo" [sic el paréntesis].

Las secciones están dispuestas en la partitura de una manera un tanto desordenada, pero bastante clara gracias a diferentes llamadas que dibuja el compositore de la manera siguiente:

-Preludio, folio 188, sistemas 1 a 4.

-Recitado, folio 188, final del sistema 4 a 6.

-Airoso, arieta, folio 189, del sistema 1 hasta el principio del sistema 5.

- Fuga, folio 189, último sistema y 188v, completo.

- Folio 189, cuarto sistema hay un cambio de compás, que aunque o tiene ninguna indicación, se ha considerado una sección diferente.

- Grave, folio 189v, primer sistema.

Además, en la parte inferior del folio 189v hay un fragmento de la obra siguiente *Magi, videntes stellam*. Viene indicado con la anotación "(Ojo" [sic el paréntesis].

L-C, Vc I 92 289

277	<i>Bendito el que viene</i>	Arce	1710
	Villancico a dúo con violines y recitados		
	SA, vln1-vln2, ac		
[Estribillo]	<i>Bendito el que viene</i>		
Recitado	<i>Servidle, pues hoy nace</i>		
Arieta. Alegre	<i>El ábrego que suena</i>		
2º Recitado	<i>Decid que ya los días</i>		
Arieta. Alegre	<i>Bata alegre el corazón</i>		
Grave	<i>Ay pastorcillos, que muero de amor</i>		
E-Vc	P ms, L Ms. 8 242v-245v 111 -- -- --		
L-C, Vc	I 120 412		
278	<i>Viendo que Herodes intenta</i>	Arçe	1710
	V[illanci]co portugués. Navidad del Señor		
	T, SSAT, SATB, ac		
	El tenor solo es un "portugués".		
Introducción	<i>Viendo que Herodes intenta</i>		
Estribillo	<i>Escuchad pastorcillos</i>		
E-Vc	P ms, L Ms. 22 17v-22 2 -- -- --		
L-C, Vc	I 265 977		
279	<i>Zagalejas, zagalejas</i>	Arçe	1710
	Solo de Navidad		
	S, vlne, ac		
	A partir del Minuet, la voz de violón pasa de estar escrita en clave de fa en 4ª a do en 4ª.		
[Estribillo]	<i>Zagalejas, zagalejas</i>		
Minuet	<i>Flora del pensil</i>		
E-Vc	P ms, L Ms. 22 22v-24 3 -- -- --		
L-C, Vc	I 266 978		
	Copia los primeros versos.		

280	<i>Fuentes que corréis</i>	M[ae]str[o] Arce	1710 1716
------------	----------------------------	------------------	--------------

Solo de violines: Navidad del Señor

T, vln1-vln2, clno, vlne, ac

Estribillo	<i>Fuentes que corréis</i>
Coplas	<i>Si te duermes bien mío</i>
Seguidilla	<i>Pajarillos alegres</i>
Jácara	<i>Pues es noche de alegría</i>
Coplas	<i>Salió de Toledo, es fijo</i>

E-Vc P ms, L Ms. 22 24-29v 4 E-Vc pp mss 55/50

En portada de partichelas, con tinta diferente, bajo título, con tinta y mano muy diferentes:
"Cantase en la S[an]ta Yg[lesi]a de Oviedo| 1717".

L-C, Vc I 266 979 III 117 3.964

El violón y el clarín no constan en la plantilla.

281	<i>Caballeros, bravo rato</i>	Arçe	1711
------------	-------------------------------	------	------

V[illanci]co de Navidad a 7, año del Sr. de 1711

SAT, SATB, ac

[Estribillo]	<i>Caballeros, bravo rato</i>
Coplas	<i>Con este cincho</i>

E-Vc P ms, L Ms.7 140-141v 63 -- -- --

En la mitad inferior del folio 141v hay un Minuet que por la plantilla, la armadura y la temática, parece más bien pertenecer al villancico siguiente *Astro galán, luciente*. Después, en el folio 149v se repite el mismo Minuet, pero con cambios significativos en la música y seguido de un recitado. De momento, se catalogarán como secciones del villancico *Astro galán* ...

L-C, Vc I 87 269

Lo titula: ¡Caballeros! ¡Bravo rato! y añade "(sic)". Sin embargo no se ven los signos de exclamación en la letra de ninguna de las voces.

No hace alusión al Minuet del folio 141v, aunque después cataloga el del folio 149v como una obra aparte.

282 *Hala zagala, por aquí va la danza* Arçe 1711

V[illanci]co A7 de Navidad. Año del Sr. 1711

SSAT, vln1-vln2-vlne, ac

Aunque ponga que el villancico es a 7, el violón es muy parecido al acompañamiento.

[Estríbillo]

Hala zagala, por aquí va la danza

Copla a 4

Sin texto

Copla [a solo]

Tú entre carámbanos

E-Vc P ms, L Ms. 22 78v-83 22 -- -- --

En el folio 82v, mitad superior, hay una "copla a 4" sin letra y en la mitad inferior otra copla que continúa en la mitad inferior del folio 83. En el apartado de *contenido* se han tenido en cuenta las dos.

L-C, Vc I 271 997

Cataloga con esta obra la tablatura de órgano.

283 *Ah del monte, ah de la selva* Arze 1712

V[illanci]co Navidad del Señor/ Calenda

SSAT, clno1-clno2, bajoncillo1-bajoncillo2, org=ac

Los dos clarines funcionan como voces en el estríbillo y la fuga, mientras que en los recitados y arias son sustituidos por los bajoncillos.

Estríbillo

Ah del monte, ah de la selva

Recitado

Albricias, oh profetas

Aria

¡Oh!, venga la paz del cielo

Fuga

Y vuelto ya en salva

Recitado

En los pechos sencillos

Aria

Sólo es entender, amar y creer

Grave

Ven dulce dueño, ven

Estríbillo

E-Vc P ms, L Ms.7 91-93v 43 E-Vc pp mss 55/05

En el folio 93r, parte inferior está la letra de las coplas del villancico *Una zagala festiva* (folio 94r-v).

L-C, Vc I 80 247/248

III 106 3.937

La titula: *Ah de la selva, ah del mar*, porque no toma el título de la primera voz que canta (sin embargo las partichelas sí las titula *Ah del monte, ah de la selva*). Cataloga sólo el estríbillo y el primer recitado. El resto, lo considera otra obra titulada: *Venga la paz del cielo* en la que añade aclaraciones y dudas que la consulta de partichelas le hubiera solucionado.

284 *Ay, le, le* M[aestr]o Arçe 1713

V[illanci]co portugués con violines, Navidad del S[eño]r, V[a]ll[adoli]d 1713

T, vln1-vln2, vlne, ac

[Estribillo]

Ay, le, le

Coplas

Quein vos da cuitas mi nino

Coplas 3 airoso

Mortal venturoso, ven a ver en ti

Grave

[¿?]mor regunta a la flor

E-Vc P ms 70/219 -- -- --

Parece tener dos secciones de coplas:

- 2r: "Cop[la]s".

- 2v: "Cop[la]s 3 Ayroso".

L-C, Vc III 106 3.938

285 *Como es noche de placer* M[aestr]o Arze 1713
Pues la Gloria en la tierra

Navidad del S[eño]r/ Villancico a 7 al Nacimiento del Señor

T, S1S2, SATB, vlne, ac=arp

Sic el orden de las voces en la partitura, porque el tenor es la voz solista. El violón en el estribillo está escrito en clave de C3 y en el primer folio viene precedido de la aclaración: "violon: clabe de thenor". Sin embargo en las coplas está en clave de C4.

Introducción sola

Como es noche de placer

Estribillo

Pues la Gloria en la tierra

Coplas solas y a dúo

Pues acá te nos vienes bien de mi vida

E-Vc P ms 70/213 1-3v E-Vc pp mss 54/17

En la misma fuente hay tres obras, sólo la primera y la última con fecha y nombre de autor:

- 1-3v: *Como es noche de placer/ Pues la Gloria en la tierra*.

- 3v-4r: villancico para voz sola y violines, *Los granitos* [no hay más texto]. Sin fecha ni nombre de autor.

- 4v: villancico a 4 de miserere, de 1714, *¡Ay angustia, ay deliquio!*

L-C, Vc III 106 3.939

III 106 3.939

Sólo menciona la presencia del villancico a la Virgen de las Angustias del folio 4v. Además, toma el título no del estribillo (*Ay angustia, ay deliquio*) sino de las coplas *Salve, centro de las penas*.

286 *Las zagalas de Belén*

M[ae]str[o] Arze

1713

Navidad del Señor, Valladolid/ Villancico al Nacimiento a 7 con violines

SSAT, vln1-vln2, SAT, vlne, ac

Sic el orden de la plantilla, ya que los violines constan como "2º Chº".

Introducción a 4

Las zagalas de Belén

Estríbillo

Atención que ya llegan

Coplas. Solo

Allá va mi recitado

Recitado

Hermosísimo Niño de mi vida

Area

Tiritando por mí estáis

Tiple solo. [Recitado]

Mi minué con menos arte

Minuet

Niño Celestial, ¿por qué así nacéis?

Zagal: solo

Mi cantada va de golpe

E-Vc P ms 70/239 1-5v E-PALc pp mss 49/10

En el folio 3v hay tres sistemas tachados, que corresponden al principio del *area* que vuelve a comenzar en el folio 4r.

En la misma fuente parece haber dos obras:

- 1-5v: *Las zagalas de Belén*, villancico de Navidad, de 1713.

- 5v-6v: solo con violines, *Más no puede ser*, sin fecha ni nombre de autor, pero que parece de la misma mano.

L-C, Vc III 108 3.941

I 147 1.202

Afirma que es "a 4 v (SSAT), con un segundo coro de violines y acompañamiento". Omite por tanto el tercer coro (SAT) y la parte de violón, que aparecen más adelante.

Las partichelas las cataloga en L-C, PALc.

287 *Pajarillo, lisonja del aire*

-- -- --

1713

Cantata al Nacim[ien]to de n[uest]ro Redemptor

S, vlne, arp

Las claves de las voces son: C2, C4 y F3.

[Estríbillo]

Pajarillo, lisonja del aire

Coplas

[Sin texto]

Veloz

Y pues [no hay más texto]

Recitado

[Sin texto]

Area

Niño divino [no hay más texto]

Grave

*[Sin texto]*Area Via [*sic*]*Digo, Niño ce[no hay más texto]*

E-Vc P ms 70/179 1-2r -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2r: *Pajarillo, lisonja del aire*, cantata al Nacimiento, de 1713.

- 2v: "1º papel" del villancico a 9 al Santísimo, *A la Hostia del amor*, del que se conserva un 4º papel en 70/173 y un juego de partichelas manuscritas en 39/24.

L-C, Vc III 140 4.029

Sí que menciona que en el vuelto del folio 2 se encuentra el principio de otra obra titulada *A la Hostia del amor*, que cataloga aparte en 4.229.

288 *Los granitos [no hay más texto]* -- -- -- [1713
-1714]

P[ar]a violi[nes]

S, vln1-vln2, ac

[Estribillo]

Los granitos [no hay más texto]

Coplas

Lágrimas me derrama

E-Vc P ms 70/213 3v-4r -- -- --

Las dos únicas palabras que aparecen escritas en el estribillo son las del título. El de las coplas sin embargo está completo y parece indicar que se trata de un villancico de Navidad al Nacimiento.

En la misma fuente hay tres obras, sólo la primera y la última con fecha y nombre de autor:

- 1-3v: *Como es noche de placer/ Pues la Gloria en la tierra.*

- 3v-4r: villancico para voz sola y violines, *Los granitos* [no hay más texto]. Sin fecha ni nombre de autor.

- 4v: villancico a 4 de miserere, de 1714, *¡Ay angustia, ay deliquio!*

No consta

289 *Más no puede ser* [1713]

Solo con violines

S, vln1-vln2, ac

[Solo con violines]

Más no puede ser

Recitado

Siendo Dios, no tenías más que ser

Aria

Descienda, Señor, tu ser

E-Vc P ms 70/239 5v-6v -- -- --

En la misma fuente parece haber dos obras:

-1-5v: *Las zagalas de Belén*, villancico de Navidad, de 1713.

- 5v-6v: solo con violines, *Más no puede ser*, sin fecha ni nombre de autor, pero que parece de la misma mano.

No consta

290 *A hacer tercio en las chanzas* M[aestr]o Arze 1714

V[illanci]co a 4. Navidad del S[eño]r/ Al Nacimiento

S1S2S3T, ac=vlne=arp

Estribillo. Airoso

A hacer tercio en las chanzas

Coplas solas

A que enmendéis estos husos

Respuesta a solo y a cuatro

Pues oye tía, no haga negra la estopa con saliva

E-Vc P ms 70/225 E-Vc pp mss 55/06

L-C, Vc III 109 3.943

III 109 3.943

291	<i>A ver al Dios que ha nacido</i> <i>Hagan a sus voces corro</i> Navidad del S[eño]r SATB, BB, ac Los dos bajos vienen especificados como "1ºBajo" y "2º Bajo" y son solistas durante toda la obra.	M[ae]str[o] Martt[ine]z Arze	1714
Introducción a 4		<i>A ver al Dios que ha nacido</i>	
Estrillo [a 6]		<i>Hagan a sus voces corro</i>	
Coplas [a dúo]		<i>En un portal pobre, nacer Dios intenta</i>	
E-Vc	P ms	70/217	-- -- --
L-C, Vc	III	109	3.945
292	<i>A ver al Infante Dios</i> Navidad del S[eño]r S, SATB, vlne, ac=arp El tiple solo es un "italiano".	M[ae]str[o] Arçe	1714
Introducción sola		<i>A ver al Infante Dios</i>	
Estrillo		<i>Escuchad zagalejos</i>	
Recitado		<i>Entro povera cuna, da una vergine Madre</i>	
Aria airosa		<i>Se penso al tuo Natale</i>	
Recitado		<i>Così abieto te adoro</i>	
Aria airosa		<i>Pastori venite</i>	
E-Vc	P ms	70/216	E-Vc pp mss 55/09 84/277
En las partichelas, la parte del italiano tiene "dos papeles", el primero en 55/09 y el segundo en 84/277, en el que está la portada.			
L-C, Vc	III	110	3.946
		III	110 3.946
		I	401 1.729
Considera que las partichelas manuscritas de 55/09 están completas. En los comentarios a 84/277 no hace el cruce de referencias.			
III, 110, 3.946. Primero comenta la plantilla de la partitura y escribe: "parece que es a 8v (SATB, SATB) [i!]" . Después habla de las partichelas y afirma que "aclaran las dudas que presente la partitura [...]". En efecto, es a 5v (S, SATB)".			
293	<i>Arda la estrella, que es fragua de amor</i> Villancico a 4 al Nacimiento del Señor S1S2AT, vlne=arp El arpa tiene cifrados y el violón no.	-- -- --	1714
Estrillo a 4		<i>Arda la estrella, que es fragua de amor</i>	
Coplas a solo		<i>En la fragua de una estrella</i>	
Respuesta a 4		<i>Arda, arda la fragua</i>	
--	--	--	E-Vc pp mss 54/34
L-C, Vc	III	141	4.030

294	<i>Manolo, Manolo</i>	Arze	1714
	V[illanci]co Portugués de chanza. Navidad del S[eño]r 1714		
	TB, ac		
	Es un diálogo entre un portugués (tenor) y su criado Manolo (bajo).		
	Estribillo	<i>Manolo, Manolo</i>	
	Coplas	<i>Bien te acordarás Manolo</i>	
E-Vc	P ms	70/055	-- -- --
L-C, Vc III 110 3.947			
En el índice aparece como registro 3.946.			
295	<i>Pues la Nochebuena llama</i>	M[ae]str[o] Arze	1714
	V[illanci]co jácara. Navidad del S[eño]r 1714		
	SSAT, bajoncillo1-bajoncillo2, vlne, ac		
	[Estribillo] Airoso	<i>Pues la Nochebuena llama</i>	
	[Coplas]	<i>Allá en el tiempo sin tiempo</i>	
	[Respuesta a 4]	<i>Vaya pues de jacarilla</i>	
E-Vc	P ms	70/221	-- -- --
L-C, Vc III 111 3.948			
296	<i>¿Qué antorcha ilumina zagales?</i>	M[ae]str[o] Arze	1714
	V[illanci]co a la Navidad del S[eño]r/ Villancico a 8 al Nacimiento del Señor		
	ST, bajoncillo1-bajoncillo2, SATB, ac		
	El segundo coro va siempre precedido del encabezado: "el 4º".		
	<i>Sic</i> el orden de las voces en la partitura.		
	Estribillo	<i>¿Qué antorcha ilumina zagales?</i>	
	Recitado 1º	<i>Yo pastores guardaba</i>	
	Aria 1ª. Airoso	<i>No temáis felices pastores</i>	
	Recitado 2º	<i>Lo mismo a mí, zagales me ha pasado</i>	
	Aria 2ª. Airoso	<i>Id zagales a adorar</i>	
	Dúo. Airoso	<i>Y así pues, tal anuncio nos previno</i>	
E-Vc	P ms	70/223	E-PALc pp mss 11/01
L-C, Vc III 111 3.949 I 147 1.203			
No menciona los bajoncillos en la plantilla.			
Tampoco hace alusión al orden de las secciones.			
Las partichelas están catalogadas en: L-C, PALc.			

297 *Zagalas, conmigo, que traigo tonada* M[aestr]o Arze 1714

V[illanci]co a 9/ Al Nacimiento del Señor

S, SATB, SATB, bajoncillo1-bajoncillo2, vlne, ac=arp

Las coplas tienen bajoncillos, que en la partitura están escritos en el folio 2v, precedidas del encabezado: "tonada p[ar]a Bax[onci]llos".

Estribillo

Zagalas, conmigo, que traigo tonada

Coplas solas. Tonada

A qué mundo has venido, vida de mi alma

E-Vc P ms 70/212 E-Vc pp mss 54/69

L-C, Vc III 111 3.950

III 111 3.950

Parece que no ha visto os bajoncillos del folio 2v, porque afirma que las partichelas "añaden dos bajoncillos, que no figuran en la partitura".

298 *A Belén con las zagalas* M[aestr]o Martt[íne]z Arze 1715

Villancico a 5, Navidad del Señor

B, SSAT, ac=vlne

En las partichelas la plantilla parece distribuirse: AB, SST, vlne. En realidad la voz de contralto no especifica coro y está colocada en primer lugar, por hacer el solo de la introducción. Por esta razón, mantendremos en la descripción la plantilla de la partitura.

Introducción solo

A Belén con las zagalas

Estribillo

Vaya que es bueno

Coplas

¿Qué dices del niño hermoso?

Respuesta

Vaya que es lindo, vaya que es bueno

E-Vc P ms 70/049 E-Vc pp mss 55/51

L-C, Vc III 112 3.951

III 112 3.951

Pone como plantilla: "AT, SSA". Sin embargo, son claves altas y la segunda voz está en clave de do en 4ª, lo que corresponde no al tenor sino al bajo.

299 *A Belén esta noche, venid gozosas* Arze 1715

Navidad del S[eño]r/ Villancico de Zagalas, Navidad del Señor

S, SATB, vln1-vln2, bajoncillo1-bajoncillo2, vlne, ac

El violón está escrito en clave de C4 (en claves bajas) y va precedido de la aclaración: "violo [n] tenor". En la partitura no hay violines.

Estribillo

A Belén esta noche, venid gozosas

Coplas [a solo y a 10]

Aunque sólo pretendo

E-Vc P ms 70/214 E-Vc pp mss 55/52

La partitura no tiene coplas.

Hay dos portadas, casi iguales, una en la parte de violón y otra en la del acompañamiento.

L-C, Vc III 112 3.952

III 112 3.952

Primero comenta la plantilla de la partitura y escribe: "parece que es a 6v (ST, SATB)". Después habla de las partichelas y afirma que "aclaran las dudas que planteaba la partitura [...]". En efecto, es a 5v (S, SATB)".

300 *Caminemos al valle pastores* Arçe 1715

V[illanci]co Navidad del S[eño]r/ A 3
SAT, vlne, ac

Estribillo	<i>Caminemos al valle, pastores</i>
Recitado 1º	<i>Yo zagales guardaba</i>
Aria 1ª	<i>Vi una antorcha pastores lucir</i>
Recitado 2º	<i>Lo mismo a mí pastor me ha sucedido</i>
Aria 2ª	<i>De aquellas voces guiado</i>
Recitado 3º	<i>Casi lo mismo, yo decir pudiera</i>
Minuet	<i>Ay sacro amor, ay dulce bien</i>
Grave	<i>Silencio, pasito, calle la voz</i>
E-Vc P ms 70/050 E-Vc pp mss 54/25	

En la partitura el *grave* está en el último sistema del primer folio, precedido de la aclaración: "Grabe, p [ar]a acabar el V[illanci]co".

L-C, Vc III 113 3.955 III 113 3.955

Dice de esta obra que es "una especie de cantata. Consta de *estribillo*, *grave* y varios recitados y arias [no cita el *minuet*]".

301 *Hoy al portal [no hay más texto]* M[aestr]o Arze 1715
Apartai castajaos

V[illanci]co portugués. Navidad del S[eño]r 1715
T, bajoncillo1-bajoncillo2, SATB, ac
El 2º coro va siempre precedido de del encabezado "4 del 2º Chº".

Introducción	<i>Hoy al portal [no hay más texto]</i>
[Estribillo]	<i>Apartai castajaos</i>
Coplas [a dúo]	<i>La prim[er]a una sen[no hay más texto]</i>
[Respuesta a 6]	<i>[Sin texto]</i>
E-Vc P ms 70/220 -- -- --	

En el folio 2v parece haber una respuesta a las coplas sin letra.

En los dos últimos pentagramas de ese mismo folio está escrita una introducción, que parece pertenecer a este villancico.

L-C, Vc III 113 3.953
 III 113 3.954

Cataloga la introducción en el registro siguiente, porque considera quepodría ser el principio de otra obra. Parece poco probable, ya que la armadura coincide y la voz de contralto que hace el solo en la introducción, también aparece como solista en las coplas.

302 *Tierno llorar, suave sentir* Arze 1715

V[illanci]co a 4: p[ar]a vísperas. Navidad del S[eño]r 1715

SSAT, ac

[Estribillo]

Tierno llorar, suave sentir

Coplas

Si de ese llanto que formas

[Respuesta a 4]

No cese, no, no

E-Vc P ms 70/222 -- -- --

L-C, Vc III 114 3.958

303 *Un enano y una [pizca]* M[aestr]o Arze 1715
Oye la pizca. diga el tremendo

V[illanci]co Navidad del S[eño]r

SS, SSAT, ac

El segundo coro viene denominado en toda la partitura "4 de 2° Ch°".

Introducción a 4

Un enano y una [pizca]

Estribillo

Oye la pizca, diga el tremendo

Coplas solas y a dúo

Mi Dios para divertirnos

[Respuesta]

Oíganlos, mírenlos, véanlos

E-Vc P ms 70/210 -- -- --

La introducción está escrita en la mitad inferior del folio 2r, después de las coplas.

La respuesta se encuentra al final del folio 1v. Esto viene indicado al final de las coplas, con la siguiente aclaración: "al fin del estriu[ill]o| con el 4 de 2° Ch°| Pausas: 62:".

L-C, Vc III 114 3.957

Afirma que debido a que el texto está incompleto, no se comprende bien la palabra *pizca*. Sin embargo, en el diccionario esta palabra viene definida como la voz familiar para referirse a "una porción [...] muy pequeña de alguna cosa", lo cual tiene bastante sentido, dado el texto de la introducción, que presenta el diáglo entre "un enano y una [pizca]".

Aunque en el título pone bien *Oye la pizca* en el texto del íncipit musical escribe **Oigan** la pizca.

304 *Allá en Belén, caballeros* M[aestr]o Arze 1716

En 70/083: V[illanci]co Navidad, Jácara/ Jácara con violines al Nacimiento

S1S2AT, vln1-vln2, ac=vlne=arp

Los dos violines cuentan como voces.

Estribillo

Allá en Belén, caballeros

Coplas

En el principio era el Verbo

E-Vc	P ms	70/081	6v	E-Vc	pp mss	54/15
		70/083	2v			
		70/097	--			
		70/188	6v			

La P Ms está disgregada. El estribillo se encuentra separado en tres papeles, en ninguno de los cuales viene el año ni el nombre del compositor, que sí están al principio de cada fuente:

- Hay un "1º papel" en el folio 2v de **70/083** (precedido por el villancico *Batallen sombras y luces*).

- "2º papel" en el folio 6v de **70/081** (precedido por el villancico *Por lágrimas vierte el cielo*).

- El "3º papel" está en **70/188** (precedido por los villancicos *Pastorcillos de Belén y Lágrima que a la aurora se le ha vertido*).

- Las coplas están en **70/097**.

L-C, Vc	--	--	--	III	115	3.960
	--	--	--			
	III	144	4.039			

No cataloga los fragmentos de partitura de **70/083**, **70/081** ni **70/188**.

70/097 Cataloga las coplas como una obra dudosa, sin fecha, ni nombre de autor, ni partichelas, titulada: *En el principio era el Verbo*.

Hace la siguiente aclaración:

"N.B. El alto viene llamado contralto, como, por lo demás, sucede con frecuencia en las partichelas de Martínez de Arce. Una señal más del cambio experimentado en la música en estos primeros años del siglo XVIII, de que se habló en la introducción".

305 *Anden, corran, vuelen* M[aestr]o Arce 1716

V[illanci]co Navidad del S[eño]r/ Villancico al Nacimiento del Señor, a 9 con violines

SAT, vln1-vln2-ac, SATB

Sic el orden de las voces en la partitura.

Estribillo

Anden, corran, vuelen

Recitado

Qué dosel- ¡oh pastores!-

2º Estribillo

Coplas solo

Aria

E-PALc	P ms	11/02	E-PALc	pp mss	11/02
--------	------	-------	--------	--------	-------

En la esquina superior derecha, sobre el nombre del compositor fue escrito otro nombre: "D. Fran[cis]co Pasq[ua]l". Parece que originalmente ponía: "de el M[aestr]o Arce", pero no se lee con claridad.

En la misma fuente hay dos obras:

- El villancico a la Navidad de 1716, *Anden, corran, vuelen*.

- Folios 2r-3v: las secciones de Aria punteada- Recitado y Coplas de la cantata de 1716 "Oídme cumbres, oídme selvas" (E-Vc 70/228 y 54/46).

L-C, PALc	I	146	1.200	I	146	1.200
-----------	---	-----	-------	---	-----	-------

306 *De qué te sirve el silbar* M[aestr]o Arze 1716

V[illanci]co con violines/ Cantata al Nacimiento del Señor con violines y clarín

S, vln1-vln2-clno, ac=vlne=arp

Hay un papel de otra mano, llamado "guion", que es igual que las voces de arpa y violón.

Preludio	<i>De qué te sirve el silbar</i>
Recitado	<i>De qué, si aún el Averno</i>
Aria	<i>Ya es todo alegría</i>
Recitado	<i>Ya de la muerte, rota la cadena</i>
Aria	<i>Ya podrá vencer el hombre</i>
Grave y al principio de la cantata	<i>Diciendo al elemento</i>

E-Vc P ms 70/211 E-Vc pp mss 55/53

El grave está escrito al final del folio 1v. Indica que después se va al principio de la cantata, copiando el primer compás de las voces del tiple y el acompañamiento.

L-C, Vc III 116 3.962 III 116 3.962

307 *Divino hijo de Adán* M[aestr]o Martt[í]nez Arze 1716

Cantata con violines al Nacimiento del Señor

S, vln1-vln2, ac

En las partichelas falta el primer violín.

Preludio	<i>Divino hijo de Adán</i>
Recitado	<i>¿Qué es esto, eterno Rey de cielo y tierra?</i>
Aria	<i>A esto vengo dichoso mortal</i>
Recitado	<i>A esto baja a la tierra el bien que adoro</i>
Coplas	<i>Que viva inmortal, que ciña el laurel</i>
Grave	<i>Oh soberano amor</i>

E-Vc P ms 70/082 E-Vc pp mss 55/48

84/318

Juego de partichelas incompleto y disgregado de la manera siguiente:

55/48 Parte de soprano y acompañamiento.

84/318 Parte de violín 2º y portada en folio suelto.

L-C, Vc III 117 3.963 III 130 3.999
I 410 1.770

No hace el cruce de referencias para las partichelas.

308 *Oídme cumbres, oídme selvas*

Arze

1716

Cantada: Preludio: Navidad del S[eño]r/ Villancico con recitados y arias de contrabajo con violines, al Nacimiento del Señor

B, vln1-vln2, ac=vlne=arp

En la partitura la parte del acompañamiento no viene especificada y tampoco pone ningún instrumento. Las partes de violón y arpa son iguales, pero ésta tiene cifrados y aquélla no.

Preludio

Oídme cumbres, oídme selvas

Recitado

Ea, hijos de Adán

Aria punteada

Ni sentir, ni morir, ni esperar

Recitado

Viene a romper a impulso de sus penas

Coplas airosas

Pero no por eso, deje la alegría

E-Vc P ms 11/02 2r-3v [E-PaC]
70/228 1r-v

E-Vc pp mss 54/46

70/228 En la misma fuente hay dos obras:

-1r, mitad superior: partichela de violín 2º sin letra y con el encabezado siguiente: "Villan[ci]co A9 Al Nacim[ien]to del ss[eño]r M[aestr]o Arze".

- 1r, mitad inferior-1v: preludio y recitado de la cantada de 1718, *Oídme cumbres, oídme selvas*, incompleta, con nombre de autor.

La continuación de la partitura se encuentra en el Archivo de la Catedral de Palencia, signatura 11/02, precedida de la aclaración: "Aria para el villancico de bajo, punteada". Esta fuente contiene también el villancico a la Navidad de 1716, *Anden, corran, vuelen*.

L-C, Vc III 117 3.965
I 146 1.200

III 117 3.965

Considera que se trata de una verdadera cantata, aunque la portada de las partichelas la llame villancico [aclarando que es "con recitados y arias"].

Sí explica que la partitura está escrita en el papel de un segundo violín, pero no aclara que está incompleta, por lo que tampoco hace referencia al resto de la obra que se encuentra conservada en la catedral de Palencia.

En el catálogo del archivo palentino se limita a catalogar *Anden, corran, vuelen*, sin mencionar el los fragmentos que no pertenecen a esta obra.

309 *Para alegrar zagales al Niño*

M[aestr]o Arze

1716

V[illanci]co Navidad del S[eño]r/ Villancico con violines al Nacimiento del Señor
SSAT, SATB, vln1-vln2, ac=vlne=arp

Estríbillo

Para alegrar zagales al Niño

Coplas a solo

Di Pastor, que es nuestro Infante

Respuesta

Vaya, vaya, pues vaya de juego

E-Vc P ms 70/224 E-Vc pp mss 54/05

Las coplas están copiadas en la mitad inferior del folio 1r-v.

L-C, Vc III 118 3.966

III 118 3.966

En el comentario a las partichelas afirma que en ellas hay **11** voces y señala que "no tienen, como suele suceder en todos estos villancicos, la barra divisoria de compás que tiene la partitura".

310 *Pastorcillos de Belén* M[aestr]o Arze 1716
Av. qué tierno amor

V[illanci]co a la Natividad del S[eño]r

SSAT, SATB, vln1-vln2-clno, ac

El orden de los coros en la partitura es: "SSAT, clno-vln1-vln2, ac, SATB".

Introducción a 4

Pastorcillos de Belén

Estribillo

Ay, ay qué tierno amor

Coplas solas con violines

Si vieráis al Niño

Respuesta a 4

Busquémosle alegres

E-Vc P ms 70/188 1-5v E-Vc pp mss 54/43
84/051
85/151

En la misma fuente hay varias obras:

- 1-5v, mitad superior: *Pastorcillos de Belén/ Ay, ay, qué tierno amor*.

- 1v-4r, 5v-6v: *Lágrima que a la aurora se le ha vertido*.

-6v: "3º papel" de *Allá en Belén caballeros*.

En el primer folio sí que constan el nombre del compositor y la fecha: 1716.

Las partichelas están disgregadas en varias fuentes:

54/43 Tiple de tercer coro, comparte signatura con otra obra, también incompleta *Albricias pues llega el día*.

85/151 Tenor del tercer coro.

84/051 Violón.

L-C, Vc III 119 3.967 III 123 3.977
I 459 1.998
I 337 1.503

3.967 (70/188) No menciona las otras dos obras que se encuentran en la misma fuente. Tampoco hace el cruce de referencias con las partichelas, cuyas fuentes disgregadas cataloga por separado:

Vol. III, **3.977 (54/43)** Sólo cataloga *Albricias pues llega el día*, es más, afirma que hay "tres tiples del 2º coro", cuando en realidad lo que pone en el tercero es "Tiple de 3º Choro", no un tiple 3º. Por este malentendido, no aclara que ese tiple 3º pertenece a *Pastorcillos de Belén*.

Vol. I, **1.998 (85/151)** Lo titula *Ay, ay qué tierno amor*.

Vol. I, **1.503 (84/51)** Lo titula *Pastorcillos de Belén*. También comenta que "en el reverso tiene los apuntes de una partitura, incompleta", pero no especifica nada más.

311 *Por lágrimas vierte el cielo* M[aestr]o Arze 1716

V[illanci]co a 4, Navidad del S[eño]r

S1S2AT, ac=vlne=arp

Estribillo

Por lágrimas vierte el cielo

Coplas a solo

Llora amor no las finezas

Respuesta a 4

Qué lástima tan hermosa

E-Vc P ms 70/083 1-2r E-Vc pp mss 54/29

En el folio 2v está el "1º papel" de la jácara de Navidad *Allá en Belén caballeros*, cuyo 2º papel se encuentra en 70/081, precedido por el villancico *Batallen sombras y luces* y cuyo "3º papel" está en 70/188, precedido de los villancicos *Pastorcillos de Belén* y *Lágrima que a la aurora*.

L-C, Vc III 119 3.968 III 119 3.968

No hace mención del primer papel de la jácara *Allá en Belén caballeros* que están en el folio 2v. De hecho, de esta obra sólo cataloga las partichelas.

312 *Céfiros suaves pájaros* M[aestr]o Arce 1717

V[illanci]co Navidad del S[eño]r
S1S2AT, clno, ac=vlne=arp

Estribillo a 4	<i>Céfiros suaves pájaros</i>
Recitado	<i>Otra nueva armonía</i>
Aria	<i>Hacedle la salva</i>
Recitado	<i>Oh venturosa culpa</i>
Seguidillas a solo	<i>Ya el hermano que adquieres, tal y tan noble</i>
E-Vc P ms 70/054 1-2r	E-Vc pp mss 55/41

El clarín no parece contar como voz.

En el vuelto del folio 2 están las "Seguidillas del V[illanci]co de la Pastorela", pertenecientes al villancico de Navidad *Vaya de pastorela* [70/291, 55/08 y 84/293].

L-C, Vc III 119 3.969 III 119 3.969

Hay una confusión con las seguidillas:

[...] Al final tiene unas "Seguidillas del villancico de la pastorela", *Oh venturosa culpa-Ya el hermano que adquieres*. [En realidad en el folio 2, recto, hay: "Recitado", *Oh venturosa culpa* y "Seguidilla" *Ya el hermano que adquieres*, pertenecientes a *Céfiros suaves*, como corroboran las partichelas. En el folio 2, vuelto están las "Seguidillas del V[illanci]co de la Pastorela", *Mas que fuerza zagales*, que se corresponden con las coplas de *Vaya de pastorela*, que coinciden con las partichelas].

[...] Los instrumentos agudos de las seguidillas vienen llamados en la partitura violines y clarín; en las partichelas sólo hay las de clarín, violón y arpa [obviamente, porque son de otra obra].

313 *Entre los muchos pastores* M[aestr]o Arce 1717

Navidad de el S[eño]r
T, SATB, ac

Introducción a 4	<i>Entre los muchos pastores</i>
Estribillo	<i>Zagal bien llegado</i>
Coplas	<i>Por qué ha de haber quien tenga mal humor</i>
E-Vc P ms 70/052 1-2r	E-Vc pp mss 84/119

En el vuelto del folio 2 está el final del villancico de profesión *Ramilletes de plumas* (70/051).

L-C, Vc III 120 3.970 I 359 1.573

En la plantilla pone que la voz sola es de soprano. Sin embargo son claves bajas y está escrita en do en 4ª.

314 *Fuentecillas inquietas y acordes* M[aestr]o Arze 1717

Villancico a 4 con violines al Nacimiento

S1S2AT, vln1-vln2, vlne=arp

Los violines sólo cuentan como voces en las arias.

Estribillo a 4

Fuentecillas inquietas y acordes

Recitado

Oh, supremo maestro de la vida

Aria

Con qué dulzura fuiste pasando

Recitado

Al tenebroso ruido

Aria

Ay eco de amor, que sueñas tan bien

Grave

Pon en música tú mi corazón

-- -- -- E-Vc pp mss 54/44

L-C, Vc III 121 3.971

315 *Un maestro de capilla'* M[aestr]o Arçe 1717

Villancico Navidad del Señor

AT, SATB, ac

El 1ºCh parece un dúo entre el maestro de capilla (T) y un niño de coro (A). En la partitura aparece como "dúo".

Introducción para el 2º coro

Un maestro de capilla

Estribillo

Ah señor maestro

Coplas

Quiere copla de romance

E-Vc P ms 70/278 -- -- --

Parece incompleto, pero no lo está. Se debe a una complicada distribución de la música en el papel. Es como si hubiera escrito primero la introducción y el estribillo y luego hubiera aprovechado el papel sobrante para las coplas. El orden es el siguiente:

-Introducción y estribillo: 1r, 1v, 2r, 2v, acaba en último sistema de 2r.

- Coplas: 2r, 1v dos últimos sistemas.

L-C, Vc III 121 3.973

70/291 V[illanci]co Navidad del S[eño]r

SSAT, vln1-vln2-clno, ac

55/08 Hay dos copias del acompañamiento. **84/293** Parte de clarín. **85/063** Parte de violín primero.

Estribillo

Vaya de pastorela

Recitado

Pues hoy es el pellico

Tonada

Como que se va alejando

Recitado

No sólo admire al orbe su venida

Seguidillas/Coplas

Mas qué fuera zagales del amor nuestro

E-Vc P ms_ 70/054 2v E-Vc pp mss 55/08

70/291 84/293

85/063

70/054, 2v: aquí se encuentra la partitura de las seguidillas (llamadas coplas en las partichelas). En la misma fuente hay otra obra: *Céfiros, suaves pájaros*.

70/291, 1r: Los 8 primeros pentagramas tienen el principio de otro villancico, tachado, titulado: *V[illanci]co A Navidad de el S[eño]r 1717*. La falta de texto y el hecho de que la música y la plantilla sean totalmente distintas, hace pensar que tal vez se trate del principio de otro villancico. Por estas razones y para más claridad en las búsquedas, se catalogará como obra aparte.

El juego de partichelas está disgregado en tres fuentes:

55/08 SSAT, violín segundo y dos copias del acompañamiento.

84/293 Parte de clarín.

85/063 Parte de violín primero.

L-C, Vc III 122 3.974

III 119 3.969

III 136 4.015

I 404 1.745

I 436 1.878

Cataloga cada fuente por separado.

317 *Ve caminando, planta ligera* M[aestr]o Arce 1717

Cantata: Navidad

T, vln1-vln2, ac=vlne=arp

Preludio

Ve caminando, planta ligera

Recitado

Oh venturoso día, en que miraron mis ojos reverentes

Aria

Inventa un cántico nuevo

Recitado

Alterna con las altas jerarquías

Aria

Pida albricias tu fineza

E-Vc P ms_ 70/051 1-2 E-Vc pp mss 54/67
55/21

En la partitura esta obra abarca los folios 1 y 2. En el folio 2v hay un villancico de profesión:

Ramilletes de plumas.

El juego de partichelas está separado en dos carpetas:

-54/67: sólo tiene la voz de tenor y el violón.

-55/21: tiene los dos violines, arpa y "guion" que es igual que el arpa. Este juego comparte signatura con el segundo coro de otra obra, cuyo estribillo no es seguro porque empieza tras bastantes silencios *A Belén pastores.*

N.B: para futuras búsquedas esta obra se cataloga en otra ficha (nº 386).

L-C, Vc III 122 3.975 III 122 3.975
III 127 3.991

En el nº 3.975 afirma que las partichelas están completas.

En el nº 3.991 cataloga esta obra junto con la otra de la misma carpeta, considerando todo una misma obra. Copiamos literalmente este registro, para ver cómo ha mezclado las dos obras:

"*A Belén, pastores.* Villancico al Nacimiento. Incompleto: sólo hay partichelas manuscritas, del segundo coro (SATB), dos violines y arpa. Hay también un "guion", que coincide con el arpa, pero sin los cifrados de ésta, y que está copiado por otra mano, un poco a vuelapluma. Según la portada, el villancico comenzaba por las palabras *Ve caminando*. El incipit se toma del tiple del 2º coro".

318 *Vuelen al portal, vuelen deseos* M[aestr]o Arze 1717

Villancico Navidad del Señor

S, vln1-vln2-clno, vlne=arp

Preludio

Vuelen al portal, vuelen deseos

Recitado

Allí pobre y desnudo

Aria

Pues su amante inclinación

Recitado

Ya las tropas angélicas que alista

Aria

Eso sí poder, eso sí valor

Recitado

Oh venturosos días

Aria

El alto zafir

-- -- -- E-Vc pp mss 54/71

L-C, Vc III 122 3.976

319 *Ay humanado Dios* -- -- -- 1718

Solo al Nacimiento del Señor con violines
S, vln1-vln2, vlne~arp

Estribillo

Ah, humanado Dios

Coplas

Por mostrar tu cariño

-- -- -- E-Vc pp mss 54/37

L-C, Vc III 141 4.031

Aclara: "no tiene nombre de autor, pero estaba entre los villancicos de Martínez de Arce. El copista es el mismo de otros muchos villancicos suyos. Ya don Julián García Blanco lo atribuye a Arce".

320 *Con un músico español* M[aestr]o Arçe 1718

V[illanci]co a 6. Navidad/ Villancico al Nacimiento del Señor, dúo de violines y clarín
ST, SATB, vln1-vln2-clno, vlne=ac

De la letra se deduce que el soprano del primer coro es un *músico italiano* (que canta en italiano) y tenor es un *músico español*.

Introducción a solo

Con un músico español

[Estribillo a dúo y a cuatro]

Vaya de bulla, gozo y aplauso

Recitado

Yo sarebbe cantar [sic]

Aria

Mai riposa quest'anima amante

Recitado: seguidilla

Vos no sabéis salir de un recitado

Aria: fuga

Nace Dios una noche

Esta sí que es arieta soberana

Guerra pública a la tierra

E-Vc P ms, L Ms. 23 7-11 4 E-Vc pp mss 54/55

En las partichelas las partes de los violines y del clarín están en el mismo folio que las voces del segundo coro, de la manera siguiente:

- Violín 1º en parte de S.
- Violín 2º en parte de A.
- Clarín en parte de T.

L-C, Vc I 273 1.003

III 123 3.978

Como plantilla para las partichelas pone STB, SAT. Sin embargo, en la partitura están claramente distribuidos un primer coro con ST y un segundo coro SATB.

Tampoco es completamente exacto con las secciones, porque dice que el estribillo es a 7 voces, cuando es a 6. Después, le falta una sección: "Recitativo- seguidilla- **[recitativo]**- área [en P Ms viene como *fuga*]". Aquí las dos primeras son a solo de contralto, la siguiente es a dúo de tiple y contralto y el aria es un solo de contralto con clarín, acompañadas todas por violón y acompañamiento (iguales).

321 *Cuidado con el amor* M[aestr]o Arçe 1718

V[illanci]co solo de violines. Navidad
S, vln1-vln2, vlne=, ac

Preludio	<i>Cuidado con el amor</i>
Recitado	<i>Si en lugar de tenerle</i>
Aria	<i>Rompa la dura prisión</i>
Recitado	<i>Mas poco importa, aunque sus ojos cierra</i>
Aria	<i>Ay mi Dios que ve sin ver</i>
E-Vc	P ms, L Ms. 23 20v-22 9 E-Vc pp mss 54/74

L-C, Vc	I 275 1.008	III 124 3.979
---------	-------------	---------------

322 *Hola, hau, zagal* M[aestr]o Arçe 1718

Villancico asturiano/ Villancico al Nacimiento del Señor
T, SATB, ac
El tenor del primer coro es el asturiano.

Estrillo	<i>Hola, hau, zagal</i>
Coplas a solo	<i>Niño mío yo quisiera</i>
Respuesta a las coplas	<i>Ay gurullón del Infante</i>

E-Vc	P ms, L Ms. 23 11-12v 5 E-Vc pp mss 54/58
------	---

L-C, Vc	I 274 1.004	III 124 3.980
---------	-------------	---------------

Pone de incipits *Hola, **ahu**, zagal* (L P Ms) y *Hola, **hao**, zagal* (pp mss). Sin embargo, en ambas fuentes pone **hau**.

323 *Si esta noche el contento nos tiene locos* Arce 1718

V[illanci]co, Navidad del Señor
SATB, SATB, vln1-vln2, ac

Estrillo a 8 con violines	<i>Si esta noche el contento nos tiene locos</i>
Coplas a solo	<i>Es mi tema Niño mío</i>
Respuesta a 8	<i>Aten ese loco y vamos a otro</i>

E-Vc	P ms, L Ms. 23 13-16 6 E-Vc pp mss 55/46
------	--

Desde el f. 13v hasta el f. 15 comparte espacio con un "Solo de Navidad" titulado *Déjenme arrullar a mi Niño*, escrito aprovechando los seis pentagramas inferiores de dichos folios.
Hay una versión anterior de esta obra, con el mismo texto y distinta música (70/194).

L-C, Vc	I 274 1.005	III 125 3.981
---------	-------------	---------------

En el vol. I pone como plantilla: "SATB, dos violines y acompañamiento".

324 *Sigue, canta, vuela, toca* M[aestr]o Arçe 1718

Cantada: co[n] clarín solo/ Solo de clarín, Navidad del Señor

A, clno, ac

El clarín cuenta como parte.

Aria

Sigue, canta, vuela, toca

Recitado

El increado, sumo entendimiento

Aria

Digan, díganle ternezas

Recitado

Mas ¡ay, qué presto ha de llorar!

Aria

Huye, pequeño bien mío

E-Vc P ms, L Ms. 23 22-23v 10 E-Vc pp mss 54/35

L-C, Vc I 275 1.009

III 125 3.982

325 *Vaya fuera, caiga, caiga* Arçe 1718
Vava

V[illanci]co jácara. Navidad de el Señor

SSAT, vln1-vln2, ac=vlne

Estribillo

Vaya fuera, caiga, caiga

Coplas

En el principio creó

Respuesta [a 4]

Que estaba preñada vieron

E-Vc P ms, L Ms. 23 16v-20 8 E-Vc pp mss 55/24

Los tres pentagramas inferiores de los folios 16v-17v son las coplas del "Solo de Navidad" titulado *Déjenme arrullar a mi Niño*.

L-C, Vc I 274 1.007

III 125 3.983

Los incipits de la partitura y de las partichelas no concuerdan, porque para el de estas últimas ha copiado la parte del segundo soprano.

326 *Zagales pues todos vamos* M[aestr]o Arçe 1718

V[illanci]co Navidad del Señor/ al Nacimiento, solo y a 4

T, SATB, vlne, ac

De la letra se deduce que probablemente el tenor solista es Pascual, quien habla al Niño.

Estribillo

Zagales pues todos vamos

Recitado [a solo]

Niño que naces

Aria [a solo y a 4]

Como el buey se escamonea

E-Vc P ms, L Ms. 23 5-7 3 E-Vc pp mss 55/35

En el f. 6 y hasta el final, pasa a escribir en claves bajas.

L-C, Vc I 273 1.002

III 125 3.984

327	<i>Alegres, graciosas, festivas zagalas</i>	M[aestr]o	Arce	1719
	V[illanci]co, Navidad del Señor			
	S, SATB, vlne, ac			
Estribillo			<i>Alegres, graciosas, festivas zagalas</i>	
Tonada			<i>Viva el bien de mi vida</i>	
Coplas			<i>Viva el bien de mi vida</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 23	61-63v	24 -- -- --
L-C, Vc	I	279	1.023	
328	<i>Aparten, que llega, desvien que sale</i>	M[aestr]o	Arçe	1719
	V[illanci]co, Navidad del Señor			
	T, SATB, ac			
	El solo de tenor es un "alcalde".			
[Estribillo]			<i>Aparten que llega, desvien que sale</i>	
Coplas a solo			<i>Mando que se reconozca</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 23	64-65	25 -- -- --
L-C, Vc	I	279	1.024	
329	<i>Gila y Bato que riñendo</i>	M[aestr]o	Arçe	1719
	V[illanci]co Navidad del Señor			
	SATB, ac			
	Gila es la voz de soprano, Bato es el bajo y hay un contralto que responde a Gila.			
Introducción a solo			<i>Gila y Bato que riñendo</i>	
[Estribillo]			<i>Oigan señores, tengan cuidado</i>	
Coplas a solo			<i>Señor, yo casé con Gila</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 23	66v-67	27 -- -- --
L-C, Vc	I	279	1.026	
Como plantilla pone: "ST, SATB y acompañamiento". En el incipit pone de clave C1, con lo cual da por supuesto que la voz de abajo, aunque no tiene letra es B. Sin embargo el solo inicial está en C2 y C4, que son A y ac.				

330 *Huya la parda sombra* M[aestr]o D[o]n Joseph Martinez de Arze 1719

V[illanci]co solo con violín/ Cantata al Nacimiento del Señor con violines
S, vln1- vln2, vlne, ac=arp

Estribillo	<i>Huya la parda sombra</i>
Recitado	<i>Como aunque culpa todos tuvieron</i>
Aria	<i>Oh feliz culpa de Adán</i>
Recitado	<i>Ya la Naturaleza redimida</i>
Aria Allegro	<i>Alégrese el hombre</i>
E-Vc	P ms, L Ms. 23 50-55r/ 56r-v 21 E-Vc pp mss 54/08

Escrita en pentagramas inferiores de los folios 50-55r y 56r-v, usando el espacio sobrante de *Alentad sonoros clarines*. Gracias al juego de partichelas se ha podido reconstruir el orden del Aria a solo que comienza en el f. 53v, cuya disposición en el manuscrito es la siguiente: 53v-54r-54v-55-53v-54r-54v-55. En el 55v no hay nada, luego hay un Recitado en 56r y su Aria en el 56v.

L-C, Vc I 278 1.020 III 126 3.986

Dice que "incluye **un** recitado y **un** aria, en la que también hay un violón, pero en ella no actúan los violines". Se refiere sin duda al recitado y aria de los folios 53 a 55r. Pero no menciona el recitado y aria del folio 56r-v.

331 *Las consonancias resuenen* M[aestr]o Arçe 1719

V[illanci]co a 4 con clarín. Navidad
SATB, clno, ac

[Estribillo]	<i>Las consonancias resuenen</i>
Recitado	<i>Aquel último objeto</i>
Aria	<i>Si las armas fueron</i>
Coplas A4	<i>Dulce lisonja, fue de su amor</i>
Grave A4	<i>Diciendo al ver que es un ángel</i>

E-Vc P ms, L Ms. 23 67-69v 28 -- -- --

L-C, Vc I 280 1.027

332 *Pastorcillos hola, hau* M[aestr]o Arçe 1719

V[illanci]co solo y a 4. Navidad

T, SATB, vlne, ac

En la respuesta el violón y el acompañamiento se unen en un mismo pentagrama, en cuyo margen consta: "Acomp[añamiento] y vio[lón]".

Estribillo

Pastorcillos hola, hau

Recitado

Llegad a la cabaña

Aria

Allí un buey, allí una mula

Recitado

Ese Niño que viste

2º estribillo

Pues a divertirse zagales

Coplas a solo

A mi tierno Infante, que desnudo amante

E-Vc P ms, L Ms. 23 57-59 22 -- -- --

L-C, Vc I 278 1.021

En la plantilla no menciona al violón. Aclara que el tenor es "asturiano solo".

333 *Ven acá Niño mío* M[aestr]o Arçe 1719

V[illanci]co Navidad del Señor

S, vlne, ac

Estribillo

Ven acá Niño mío

Coplas

Ven acá Niño mío/ si eres león valiente

E-Vc P ms, L Ms. 23 65v-66// 72v-73 26 -- -- --

Lo que hay en los folios 72v y 73, es una versión de este villancico: con la misma letra, aunque sin las coplas y también el mismo encabezamiento en que consta el año 1719. La música está transportada y cambiada de compás, pero es la misma. Haremos constar el íncipit, para ver la similitud.

L-C, Vc I 279 1.025

Cataloga las dos versiones como obras independientes y no hace ninguna alusión a su similitud.

334 *Céfiros pájaros, cóncavos árboles* M[aestr]o Arze 1720

V[illanci]co Navidad del Señor/ Cuatro al Nacimiento con violines y clarín
SATB, vln1-vln2-clno, vlne, ac=vlne=arp

Estribillo	<i>Céfiros pájaros, cóncavos árboles</i>
Recitado	<i>Feliz Naturaleza</i>
Aria	<i>Imiten hojas volantes</i>
Recitado	<i>Mas ¡ay! cielo sagrado</i>
Aria	<i>Desate yo la niebla en mí</i>
Grave	<i>Suavemente Amor mis ojos abra</i>
E-Vc	P ms, L Ms. 23 102v-105v 44 E-Vc pp mss 54/16

El primer recitado está en los dos pentagramas inferiores de los folios 102v y 103. Sin embargo, se interpreta al final del estribillo, en folio 104. Por eso al final de éste hay una anotación que aclara: "sigue el Rezitado, al principio de este 4, debajo". El segundo recitado está en los dos pentagramas inferiores de los folios 104v y 105.

L-C, Vc I 283 1.042 III 126 3.987

No consta el violón en la plantilla de la partitura.

335 *Desatado diluvio de nieve* M[aestr]o Arçe 1720

V[illanci]co Navidad del Señor, al Nacimiento a 4 con violines
SATB, vln1-vln2, vlne, ac=arp

Estribillo	<i>Desatado diluvio de nieves</i>
Recitado 1º	<i>Yo he visto, mas no ví</i>
Aria	<i>Al ver que nace esa hoguera</i>
Recitado	<i>Solo señor, el hombre ya no tema</i>
Seguidilla	<i>El que libre domina</i>
E-Vc	P ms, L Ms. 23 106-109r 45 E-Vc pp mss 54/68

El recitado primero está escrito en los dos pentagramas inferiores de los folios 106-107. Lo indica al final del estribillo en el folio 107v: "siguel el Rez[ita]do al principio del estriu[ill]o".

L-C, Vc I 283 1.043 III 127 3.988

En el volumen I no consta el violón en la plantilla. En el volumen III dice que las partes de violón y arpa son iguales. Sin embargo en la seguidilla del final son totalmente distintas.

336 *La mula y el buey señores* M[aestr]o Arçe 1720

Vill[anci]co Navidad del Señor
SATB, ac

Introducción	<i>La mula y el buey señores</i>
Estribillo	<i>Pues estén donde estén</i>
Coplas	<i>Hará bien, dijo la mula</i>
A 4	<i>Oiganlos y verán de sus burlas</i>
E-Vc	P ms, L Ms. 23 119-120 50 -- -- --

L-C, Vc I 285 1.049

337 *Niño hermoso, tierno infante* M[aestr]o Arçe 1720

V[illanci]co A4: Navidad del Señor
SSAT, ac

Estribillo

Niño hermoso, tierno infante

Coplas

Enigma misterioso

A 4

Si ardes y es tu llama misteriosa

E-Vc P ms, L Ms. 23 123v-124v 53 -- -- --

L-C, Vc I 285 1.052

Pone como título: *Niño hermoso que entre ardores*, porque toma todo el texto de la misma voz, a pesar de los silencios.

Como plantilla pone: "SATB y acompañamiento". Sin embargo, las claves son: C1-C1-C3-C4, F4.

338 *Un correo que pasaba* M[aestr]o Arze 1720

V[illanci]co, Natal del Señor
SSAT, SATB, ac

Introducción

Un correo que pasaba

Estribillo

Ea pues zagalejos, vamos apriesa

Coplas

En nombre del Niño empiezo

Seguidilla

Que no hay para verdura

E-Vc P ms, L Ms. 23 120v-122v 51 -- -- --

L-C, Vc I 285 1.050

339 *Una gitanilla con su panderillo* M[aestr]o Arçe 1720

Dúo para los niños. Navidad del Señor
SS, ac

[Estribillo]

Una gitanilla con su panderillo

Coplas

Oye tu ventura, zagalito hermoso

E-Vc P ms, L Ms. 23 123r-v 52 -- -- --

L-C, Vc I 285 1.051

340 *Zagalejos buena noche* -- -- -- 1720

V[illanci]co a 5, Navidad del Señor

B, SATB, ac

El bajo solo es un "ciego".

Estribillo

Zagalejos buena noche

Coplas

Es la primera noticia

Seguidilla

La gaceta ya todos, pueden creerla

E-Vc P ms, L Ms. 23 117-118v 49 -- -- --

L-C, Vc I 285 1.048

341 *Ande, gire, vuele, corra* Arce 1721

V[illanci]co de los Peregrinos. Navidad del Señor

SATB, AB, ac

El segundo coro es de "peregrinos".

Estribillo

Ande, gire, vuele, corra

Coplas

Qué se dirá del mundo

E-Vc P ms, L Ms. 23 169-170v 73 -- -- --

L-C, Vc I 290 1.072

342 *Con licencia de ustedes* Arce 1721

V[illanci]co solo y a 4. Navidad del Señor

B, SATB, ac

Estribillo

Con licencia de ustedes

Coplas

Como he de estar viendo

Respuesta

Cosas son de este mundo

E-Vc P ms, L Ms. 23 162v-164 71 -- -- --

L-C, Vc I 290 1.070

343 *Hetela, va, con donaire* Arçe 1721

Jácara. Nacim[ien]to del Señor
SATB, vln1-vln2, ac

Estribillo

Hete la, va, con donaire

Coplas

Ay, es una niñería

A 4

El caso fue que a Gabriel

E-Vc P ms, L Ms. 23 164v-168v 72 -- -- --

L-C, Vc I 290 1.071

Tiene dudas acerca del título. Propone: *Ha de lavá*. Es cierto que no se lee bien, sin embargo en el folio 165v, en la voz de bajo, último compás del último sistema está la misma frase pero más clara y parece más bien: *hetela va*. En todo caso, la sílaba "la" está separada de la sílaba "va".

344 *Qué visteis pastores* Arze 1721

Solo de contralto con violines. Navidad del Señor
A, vln1-vln2, vlne, ac

Aria

Qué visteis pastores

Recitado

Una común razón de alegría

Aria

Misterio singular

Recitado

Y pues respeto y devoción publica

Seguidilla

La verdad y justicia

E-Vc P ms, L Ms. 23 153v-155 68 -- -- --

L-C, Vc I 289 1.067

El violón no consta en la plantilla.

345 *Quien alberga un peregrino* Arçe 1721

Solo de Navidad
S, vlne, ac

Estribillo

Quien alberga un peregrino

Recitado

Desde que el Paraíso, patria mía

Aria

Cómo se llama el fuego hermoso

Recitado

Pues yo que soy Adán y en la obediencia

Minuet

Tú bendeciste, Sacro Señor

E-Vc P ms, L Ms. 23 161-162 70 -- -- --

L-C, Vc I 290 1.069

Titula esta obra *Quién, al ver un peregrino*, sin embargo en la partitura está escrito claramente: *Quien alverga vn peregrino*.

346	<i>A marchar tocan los Reyes</i>	M[ae]str[o] Arze	--
	Introducción a 8 con clarines. V[illanci]co de los S[an]tos Reyes SSAT, SATB, ssb, ac El tercer coro es de clarines.		
	Introducción a 8 con clarines	<i>A marchar tocan los Reyes</i>	
	Estríbillo con clarines	<i>Pues toquen los bélicos clarines</i>	
	Coplas a solo	<i>Reverentes se humillaron</i>	
	Respuesta a 4	<i>Y él la vió en la tierra</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 8 114-118v 53	-- -- --	
L-C, Vc	I 107 355		
347	<i>Ea portuguesesños</i>	-- -- --	--
	Solo p[ar]a los Reyes S, ac		
	[Estríbillo]	<i>Ea portuguesesños</i>	
	Coplas	<i>[sin texto]</i>	
E-Vc	P ms 70/075 1r	-- -- --	
	No tiene más texto que el del título. En la misma fuente hay otras tres obras: - 1r, pentagramas 1 a 6: <i>Ea portuguesesños</i> . - 1r, pentagramas 7 a 14: <i>El alma [pura y sencilla]</i> . - 1r, pentagramas 13 a 20: <i>Ay mi querido [y tierno infante]</i> , sólo música, sin texto y tachado. - 1v-2r: <i>Ay mi querido [y tierno infante]</i> , música completa, casi sin texto. - 2v, pentagramas 1-6: fragmento de música, incompleto y sin texto.		
L-C, Vc	III 143 4.037		
	Sólo cataloga esta obra y <i>Ay mi querido</i> , que titula <i>Ay, mi queridiño</i> .		
348	<i>No perdamos de vista la estrella</i>	-- -- --	--
	V[illanci]co a 4 p[ar]a los S[an]tos Reyes SSAT, vlne, arp		
	[Estríbillo]	<i>No perdamos de vista la estrella</i>	
	Coplas	<i>1ª copla [sin texto]</i>	
	A4	<i>Maravilla nueva</i>	
E-Vc	P ms 70/337 1r-v	-- -- --	
	Aunque no tiene fecha ni nombre de autor, sí parece autógrafo de Martínez de Arce. En la misma fuente hay varias obras: - 1r-v: villancico a 4 para los Reyes, <i>No perdamos de vista la estrella</i> . - 2r: tono humano, <i>Botonerilla de los corazones</i> . - 2v: otro tono humano, <i>Para qué son las iras</i> .		
L-C, Vc	III 145 4.043		
	No menciona ni cataloga los dos tonos humanos del segundo folio.		

349 *Tribu [no hay más texto]* -- -- -- --

70/069 4r: Pregón a 4 p[ar]a los S[an]tos Reyes/ 4v: V[illanci]co a 4 p[ar]a los S[an]tos Reyes/ **70/409** 4v: Copl[a]s del pr[e]gón del 4 de Reyes

SSST, ac

70/069 Aunque poco, todas las voces tienen texto.

[¿Estribillo?]

Tribu [no hay más texto]

Coplas a 4

Manda [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/069 4r-v -- -- --
70/409 4v

Esta obra se encuentra disgregada en dos fuentes distintas:

70/069 En el folio 4v hay sólo un sistema, con el principio de la obra tachado. Musicalmente no difiere casi de la versión definitiva, que está también en esta fuente. La cuarta voz estaba escrita en C2, mientras que en el folio 4v está en C3.

En los folios 1-4 está el villancico de Calenda a 10 con chirimías: *Casa de guerra es Belén*.

70/409 Las coplas están en el último sistema escrito del folio 4v. En esa fuente hay varias obras:

- 1-3r; 4r-v: villancico a 8 con chirimías *Suenen los clarines*, completo y con juego de partichelas en 54/06.

- 3v; 1r (*sic.* el orden): fragmentos tachados del villancico a 7 *Negliya ha veniro*, cuya partitura completa está en 70/361 y juego de partichelas en 54/19.

- 4v: las coplas de un villancico de Reyes.

No consta

350 *Viendo también que esta noche* M[aestr]o Martinez Arze --
Oíd y callad que Pelayo

Villancico a 8 de Reyes

SATB, SATB, clavicordio, vln=arp

El tenor de primer coro hace las coplas a solo y es Pelayo, el "asturiano" del que habla el estribillo. El bajo del segundo coro es instrumental y está doblado -aunque no coinciden exactamente- por el clavicordio.

Introducción a 3

Viendo también que esta noche

Estribillo a 8

Oíd y callad, que Pelayo a los Reyes

Coplas

El mimorial es esti

[Respuesta a las coplas]

Por Dious vome expricando

-- -- -- E-Vc pp mss 55/18

L-C, Vc III 137 4.019

351	<i>En Belén [no hay más texto] Amigo Antón, buenas noches</i>	-- -- --	1692
	V[illanci]co a 8 Reyes. 1692		
	SATB, SATB, ac		
	Introducción solo	<i>En Belén [no hay más texto]</i>	
	[Estribillo]	<i>Amigo Antón, buenas noches</i>	
	Coplas	<i>En efecto [no hay más texto]</i>	
E-Vc	P ms 70/076	-- -- --	
<p>En el folio 2v tiene la introducción a solo, cuyo único texto es "En Belén", seguida de dos coplas a solo: 1. para el bajo "En efecto [no hay más texto]; 2. para tenor "Sí señor y al buen Joseph" [no hay más texto].</p> <p>Provisionalmente estas secciones se han considerado como parte del villancico <i>Amigo Antón</i>.</p>			
L-C, Vc	III 138 4.022		
352	<i>Pastores de Belén</i>	M[aestr]o Arze	1693
	V[illanci]co a 8 a los S[an]tos Reyes		
	SSAT, SATB		
	No tiene parte de acompañamiento.		
	[Estribillo]	<i>Pastores de Belén</i>	
	Coplas	<i>Si tú de ser</i>	
E-Vc	P ms 70/241	-- -- --	
<p>Texto muy incompleto, sobre todo en las coplas.</p>			
L-C, Vc	III 89 3.886		
353	<i>Quién me dirá de una estrella</i>	M[aestr]o Martt[ínez] Arze	1694
	Villancico a 8 de los Santos Reyes		
	SSAT, SATB, ac=vlne=arp		
	El acompañamiento parece estar al final del folio 1r. Hay que comprobarlo con las pp mss. Si no, en la P Ms no hay acompañamiento.		
	Estribillo	<i>Quién me dirá de una estrella</i>	
	Coplas	<i>Quién me dirá la razón</i>	
E-Vc	P ms 70/070 1v-2r	E-Vc pp mss 55/20	
<p>Escribió un primer sistema en claves bajas. Después, volvió a escribir la obra desde el principio en claves altas.</p> <p>En la misma fuente hay dos obras:</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1r: <i>Ah del portal. ¿Quién llama?</i> Villancico a 8 de Navidad. - 1v-2: <i>Quién me dirá de una estrella.</i> Villancico a 8 de Reyes. <p>Aunque no tiene nombre del compositor, parece autógrafo.</p>			
L-C, Vc	-- -- --	III 93 3.897	
<p>La partitura manuscrita no consta en el catálogo.</p>			

354 *En la noche real* M[aestr]o D[on] Joseph Martt[íne]z 1695

V[illanci]co A8 y solo. P[ar]a los S[an]tos Reyes

SSAB, SATB, vlne=arp

En la partitura manuscrita, la voz solista del primer coro está siempre escrita la primera: ASSB.

Estribillo

En la noche real

Salutación

El Norte del Evangelio

Sermón

A tres puntos solamente

E-Vc P ms 70/296 1-2v E-Vc pp mss 54/14

Estructura: Estribillo- Salutación- Sermón, tal vez relacionada con cierta teatralización del villancico. En la partitura manuscrita (folio 2v) hay además un estribillo y unas coplas, con muy poco texto, que parecen ser otro villancico diferente: *Hoy las luces*, aunque no tiene nombre, parece autógrafo de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 95 3.900

III 95 3.901

En la descripción de la partitura, comenta lo anómalo del primer coro, sin embargo en el registro siguiente, cuando cataloga las partichelas, pone en la plantilla: SSAT, aunque está en claves altas y la 4ª voz está escrita en clave de C4.

Las distintas secciones sólo las menciona cuando habla de la partitura, haciendo el comentario siguiente:

"A continuación hay lo que parecen tres composiciones breves, "Salutación", "Sermón" y un "Solo, estribillo", seguido de unas "coplas"; las dos primeras parece que son para contralto solo y acompañamiento; la tercera parece que para tiple solo y acompañamiento. No se presentan los incipits musicales, porque no está claro que sean composiciones independientes".

355 *Ea, ea, gitanillas* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[íne]z de Arze 1696

V[illanci]co a 8 p[ar]a los S[an]tos Reyes, baile de gitanas

SSAT, SATB, ac

[Estribillo]

Ea, ea, gitanillas

Coplas

Ah rapaz, ah zeñora

[Respuesta a las coplas]

Ea, ea, hagan

E-Vc P ms 70/243 1-2r -- -- --

En la misma fuente parece haber dos obras, aunque la segunda podría ser un intento de versionar la primera. Se catalogarán separadamente.

-1-2r: villancico a 8 para los Reyes, de 1696, *Ea, ea, gitanillas*.

- 2v: villancico a 8, sin título, fecha, ni nombre de autor. Sólo unos compases. Tachado.

L-C, Vc III 131 4.001

No hace ninguna alusión al fragmento del folio 2v.

356	<i>Tres aves con melodía</i> <i>Buenos días zagales</i>	M[ae]str[o] Martt[ine]z Arze	1698
	V[illanci]co a 3. Reyes		
	SAT, ac		
	Introducción [a 3]	<i>Tres aves con melodía</i>	
	Estribillo [a 3]	<i>Buenos días zagales</i>	
E-Vc	P ms	70/242 1r	-- -- --
<p>Texto bastante incompleto. El íncipit de la introducción se da con reservas, porque no se lee bien. En la misma fuente hay dos obras: - 1r: villancico a 3, de Reyes, de 1698: <i>Tres a ver con melodía</i>. - 1v: villancico a 4, <i>Ay, dulce jilguerillo</i>, con nombre de autor pero sin fecha.</p>			
L-C, Vc	III	100	3.198
<p>Lo titula sencillamente <i>Tres a ver</i> y aclara que el texto "está sólo insinuado, no copiado en su integridad". Aunque sí que la cataloga, no menciona la presencia de otra obra en la misma fuente.</p>			
357	<i>Acompañando a los Reyes</i>	M[ae]str[o] Arçe	1705
	V[illanci]co p[ar]a los S[an]tos Reyes		
	SSAT, SATB, vlne, ac		
	[Introducción a 3]	<i>Acompañando a los Reyes</i>	
	Estribillo a 8	<i>Pastorcillos venid, escuchad</i>	
	Coplas a solo	<i>Al monarca de los orbes</i>	
	Arieta	<i>[Sin texto]</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 8 213v-215	96 -- -- --
L-C, Vc	I	117	397

358 *Dos jilguerillos, clarines del sol* Arçe 1707

V[illanci]co de clarines a 3, p[ar] los Stos. Reyes

S1S2s, org, ac

El tercer soprano es de clarín.

Estribillo

Dos jilguerillos, clarines del sol

Minué a dúo/ Airoso

Reyes que rayos del sol/Ramos y ramas que al sol

Coplas a solo

Sabios que estrella tenéis

E-Vc P ms, L Ms. 8 241-242 110 E-Vc pp mss 54/76
84/097

Hay dos juegos de partichelas de esta obra:

54/76 Completo.

84/093 Sólo las partes de tiple 1º y 2º. La letra de las coplas y del minué -que llama "airoso"- de esta fuente difiere de la partitura y el otro juego de partichelas, sin embargo la música es casi idéntica, aunque con algunas variantes.

L-C, Vc I 120 411 III 131 4.000
I 353 1.550

No hace ningún cruce de referencias.

Cataloga 84/097 (nº 1.550) como de Miguel Gómez Camargo, aunque con reservas. Es cierto que la grafía es parecida a otros juegos de partichelas de este compositor.

359 *Hagan la salva* Arçe 1708

Dúo con clarín p[ar]a los S[an]tos Reyes

SS, clno, org~ac

Estribillo

Hagan la salva

Coplas [a solo y a dúo]

Ya el sol a quien hace

E-Vc P ms, L Ms.7 82-83 37 E-Vc pp mss 54/27

L-C, Vc I 79 241 III 105 3.934

360 *Ha de haber jácara* Arçe 1709

V[illanci]co a 8: jácara/ a los Santos Reyes

SSAT, SATB, ac

[Estribillo]

Ha de haber jácara

Recitado

[Respuesta al recitado]

Vaya, venga, acabe, diga

Coplas jácara

Érase Adán de la higuera

Respuesta a 4

E-Vc P ms, L Ms.7 168-169 71 E-Vc pp mss 55/43

Los dos pentagramas inferiores del folio 168 pertenecen a la obra *Entre mortales ansias y congojas*.

En los folios 168v y 169 no están muy claras las secciones. Al final del primer sistema, en el folio 168v está escrito "Rezitado", pero no hay ninguno. En las partichelas (2º Ch, T) hay varios versos sin música, que parecen ser un diálogo. [Para más detalles véase *Observaciones generales*].

L-C, Vc I 89 278 III 105 3.935

No hace ningún comentario sobre las secciones.

361 *Astro galán, luciente* M[aestr]o Arce 1713

V[illanci]co de violines y clarín p[ar]a los Stos. Reyes

T, vln1-vln2-clno, ac

[Estribillo] Despacio

Astro galán, luciente

Aria

Qué bello esplendor, alienta tu vuelo

Recitado

Ya del fno hay más texto]

Aria

Arder, lucir, podrá tu reflejo

Minuet

Rayo el más diáfano

Recitado

Feliz vuela tu huella

E-Vc P ms, L Ms.7 141v-143v//149v 64 -- -- --

En los folios 141v y 149v hay dos versiones de un mismo Minuet que por la armadura, la plantilla y el texto, parece pertenecer a este villancico. El del folio 149v va seguido de un recitado, que parece de la misma obra.

L-C, Vc I 87 270/272

Pone como plantilla: "SSS, SATB y acompañamiento general El primer coro lo hacen los tres instrumentos". Sin embargo, en la partitura la única voz es un tenor solo.

Cataloga aparte el Minué (nº 272), aunque sólo el del folio 149v: "*Rayo el más diáfano*". "Minué", a solo de tenor, dos violines, clarín y acompañamiento general. No tiene en el título más que la palabra "minué". Después del minué tiene un recitado".

362 *Una zagala festiva*

M[ae]str]o Arce

1713

V[illanci]co p[ar]a los Stos. Reyes

ST, clno, vlne, ac

El violón está escrito en do en 4ª, con la siguiente denominación: "violon: voz de thenor". El acompañamiento general está escrito en fa en 4ª.

Introducción

Una zagala festiva

Estribillo

Rendida zagala

Airoso. Minuet

Cómo temblar, bien de mi vida

Coplas

Quién vió al llorar, Sagrado Infante

E-Vc P ms, L Ms.7 94r-v 44 -- -- --

La primera parte del *Minuet*, sirve también para las coplas. Esto viene indicado en la partitura: "Ayroso minue: y sirbe desde aquí p[ar]a las coplas". La comparación de los versos lo corrobora:

- Letra del *Minuet* hasta la barra:

"Cómo temblar, bien de mi vida,
cómo temblar puede un león,
cuando postrar la misma muerte
te mira, fuerte, mi corazón.
Cómo temblar, bien de mi vida,
cómo temblar puede un león"

- Letra de la primera copla:

"Quién vió llorar, sagrado Infante,
quién vió llorar tal esplendor,
si al derramar perlas preciosas
forman, gloriosas, fuego mejor.
Quién vió llorar, sagrado Infante,
quién vió llorar tal esplendor"

La letra de las coplas 3ª a 6ª están en la parte inferior del folio 93v. Esto viene aclarado después de la letra de la 2ª copla de la siguiente manera: "3ª: a la buelta/ de la oja ante/ zedente".

L-C, Vc I 81 249

No hace ningún comentario sobre las coplas.

363 *Diáfana estrella sonora*

M[ae]str]o Arze

1715

V[illanci]co p[ar]a los S[an]tos Reyes

SSAT, SATB, clno, org=ac

Voces escritas en la partitura en el orden siguiente: "SSAT, ac, clno-org, SATB".

[Estribillo]

Diáfana estrella sonora

Coplas solo

Apenas descubrieron

Airoso

A las voces de un astro tan elocuente

E-Vc P ms 70/187 -- -- --

En el último sistema del folio 2r hay otra versión del "Airoso", que coincide en el texto pero no en la música.

L-C, Vc III 114 3.956

364	<i>Al arma, reflejos</i>	M[aestr]o Arze	1716
	V[illanci]co de los S[an]tos Reyes/ Con violines y clarín		
	S1S2AT, vln1-vln2-clno, ac,org~vlne=arp		
	Estribillo	<i>Al arma, reflejos</i>	
	Coplas a solo	<i>Si a nueva deidad la tierra</i>	
	Respuesta a 4	<i>No, no se extrañe, que el aire forme</i> <i>No, no se extrañe</i>	
E-Vc	P ms 70/301	E-Vc pp mss 54/45	
L-C, Vc	III 115 3.959	III 115 3.959	
365	<i>Pastores venid a ver</i>	M[aestr]o Arçe	1719
	V[illanci]co para los Stos. Reyes		
	S, vln1-vln2-vlne, ac		
	Es un solo vocal con tres voces instrumentales interpretadas por dos violines y un violón.		
	Aria	<i>Pastores venid a ver</i>	
	Recitado	<i>Nuevo estilo, zagales</i>	
	Aria	<i>¡Oh venturosa ley prodigiosa!</i>	
	Coplas a 4	<i>Quien no ha de venerar un esplendor</i>	
	Voz: grave	<i>Oh soberano autor</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 23 47-49v 19 -- -- --		
L-C, Vc	I 277 1.018		
	Dice que consta de "aria-recitado-aria y 4 coplas", ignorando la sección final que en la partitura aparece como "Voz: grave".		
366	<i>[Introducción a 3 s.t]/ Venid zagalejos</i>	M[aestr]o Martt[ine]z	--
	A 7. Navidad		
	SAT, SATB, arp,		
	Introducción a 3 para el 2º Chº	--	
	Estribillo	<i>Venid zagalejos</i>	
	Coplas	--	
	[Respuesta a 4]	--	
E-Vc	P ms 70/444 -- -- --		
	La introducción a 3 no tiene nada de texto y está escrita en el último sistema del folio 2r.		
L-C, Vc	III 136 4.016		

367 *Guapo [ha de ser el tonillo]* -- -- -- [1696]

-- [Jácara]

SSAT, SATB, ac, vlne, arp

En el estribillo hay parte de acompañamiento, mientras que en las coplas y en la respuesta acompañan el violón y el arpa, ambas especificadas en la partitura.

[Estribillo]

Guapo [ha de ser el tonillo]

Coplas

A [cintarazos de luces]

A4

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/282 1-2v -- -- --

El poco texto que queda coincide con el del pliego conservado en la BNM, correspondiente a los villancicos de 1696 (VE/150-36).

Aunque no tiene nombre de autor, tanto la letra como la música parecen autógrafas de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2v: *Guapo* ..., villancico a 8, sin fecha ni nombre de autor.

- 2v: "'Bajo P[ar]a la Calenda". 6 pentagramas en clave de fa. Se corresponde con la parte de órgano del villancico de Calenda de 1696 *Tu luz celestial envía*.

L-C, Vc III 267 4.378

Comenta en esta entrada el "Bajo para la Calenda" del folio 2v, que no cataloga aparte.

368 *Ay amor quién [no hay más texto]* M[aestr]o Martt[íne]z Arze 1697

[A]4 de in[s]trum[en]tos. Navidad

S, ssb, ac

Las voces instrumentales vienen especificadas como "bajo[nci]llos". Mientras que la plantilla del estribillo es "S, ssb", en las dos últimas secciones parece haber parte de acompañamiento.

[Estribillo]

Ay amor quién [no hay más texto]

[¿Coplas a solo?] [¿S, ac?]

[Sin texto]

[¿Respuesta a 4?] [¿S, ssb, ac?]

[Siin texto]

E-Vc P ms 70/232 -- -- --

Parece completa, aunque las dos últimas secciones no tienen nada de texto y no están nada claras, aunque hay barras finales y cambios de compás.

Los dos primeros sistemas están tachados. La obra vuelve a empezar, corregida, en el tercer sistema.

L-C, Vc III 98 3.909

No aclara que los instrumentos vienen especificados en la partitura como bajoncillos. Tampoco hace comentarios sobre las secciones y lo incompleto del texto.

369 [*Villancico a 4 sobre el tiple 1º*] M[aestr]o Arçe 1704

Villancico a 4, Navidad. Sobre el tiple 1º
SSAT, ac

[Estribillo] --

Coplas --

E-Vc P ms, L Ms. 8 90r-v 40 -- -- --

No tiene texto

L-C, Vc I 105 343

370 [*Villancico a 8 de Navidad*] M[aestr]o Arçe [1717]

V[illanci]co A Navidad de el S[eño]r 1717

SSAT, SATB

No tiene acompañamiento.

-- --

E-Vc P ms 70/291 1r -- -- --

Sólo unos pocos compases, sin texto y tachados. Debajo empieza: *Vaya de pastorela*.

L-C, Vc III 122 3.974

Añade el siguiente comentario: "N.B. Lo había comenzado de otra manera totalmente distinta, a 8 voces, pero tachó lo escrito y lo rehizo de nuevo, incluido el título".

Sin embargo, nada indica que esta teoría sea cierta. La falta de texto, el hecho de que la música y la plantilla sean totalmente distintas, hace pensar que tal vez este principio sea de otro villancico. Por esta razón se ha catalogado como obra aparte].

371 *Piedad Señor, clemencia* -- -- -- --

Solo para la Cruz

S, vlne, ac

Piedad Señor, clemencia

E-Vc P ms, L Ms. 8 34v 21 -- -- --

L-C, Vc I 100 324

372 *A la audiencia mortales* M[ae]str[o] Martínez --

Solo de Miserere

T, vlne, arp

Estribillo solo

A la audiencia mortales

Coplas solo

Divino Rey que a tu audiencia

E-Vc P ms 70/338 E-Vc pp mss 21/60

Tiene muy poco texto. Aunque no tiene fecha ni nombre de autor, sí que parece autógrafo de Martínez de Arce. En la portada de las partichelas consta que es del "Maestro Martínez".

En la misma fuente hay dos obras:

-1r, 3 primeros sistemas: solo de miserere, *A la audiencia*.

- 1r, 2 sistemas inferiores: "a 4 de miserere y solo", sin texto alguno.

L-C, Vc III 262 4.365

III 262 4.365

El otro solo de miserere a 4 que está en los dos últimos sistemas de la partitura no consta en el catálogo.

373 *Deidad cuya hermosura* Arçe --

Solo de violines p[ar]a Miserere

A, vln1-vln2, ac

[¿?]

Deidad cuya hermosura

Estribillo

Alma gime, suspira

E-Vc P ms, L Ms.7 158-162 68 -- -- --

Escrito en los cuatro pentagramas inferiores del villancico *La dorada, bellísima aurora*.

En los folios 160v a 162 empieza lo que podría ser otro solo con violines, titulado *Alma gime, suspira*.

Hay varios aspectos que apoyan esta suposición. La primera es la indicación de compás, que no es un cambio de compás, porque éste no varía respecto de la obra anterior. La segunda, es que la obra va precedida de la anotación "Estriu[ill]o". Sin embargo, al final del folio 160, los custos sí coinciden con el principio de esta obra, lo cual nos lleva a considerar, al menos de manera provisional, a este fragmento como una sección de *Deidad cuya hermosura*.

L-C, Vc I 88 275

No hace alusión alguna a la posible independencia del estribillo *Alma gime, suspira*.

374 *Entre mortales ansias y congojas* -- -- -- --

Solo de violines p[ar]a Miserere
A, vln1-vln2, ac

[Introducción] *Entre mortales ansias y congojas*
Recitado *[Sin texto]*
Arieta *No, no quiero vivir*
[Coplas] *Mas, ¡ay de mí!*

E-Vc P ms, L Ms.7 162v-164//165r-v//167v 69 -- -- --

Escrito aprovechando pentagramas sobrantes de las composiciones *La dorada y bellísima aurora* (folios 158-165), *De aquellas altas montañas* (folios 165v-167v) y *Ha de haber jácara* (folios 168-169). Por esta razón está distribuido de manera peculiar, saltando folios. Los distintos fragmentos van unidos por la anotación "**Ojo**" completada por "**Ojo**" en el fragmento siguiente.

L-C, Vc I 88 276

Omite la particular distribución de la obra en el manuscrito. La titula *Mortales ansias*.

375 *Llorad, troncos* M[aestr]o Martt[ine]z Arze --
[1690]

Solo de miserere
T, ac, ac
No especifica qué instrumentos hacen el bajo.

[Estribillo] *Llorad, troncos*
[Coplas] *[Sin texto]*

E-Vc P ms 85/224 1r -- -- --

En la misma fuente hay lo que parecen ser dos obras y varios fragmentos:

- 1r: solo de miserere, para T y dos voces de acompañamiento, *Llorad, troncos*.
- 2r-v: solo de miserere a Nuestra Señora de las Angustias, de 1690, para S, violón y arpa, sin texto alguno. Las coplas están tachadas en el folio 2r y vuelven a estar escritas en el folio 2v. Ambas tienen nombre de autor. El año -1690- sólo está puesto en la obra del segundo folio.
- 2v: varios fragmentos tachados, incompletos y sin nada de texto, en los dos últimos sistemas del folio. No tienen nombre de autor, pero la grafía es la misma que en las otras dos obras. [Se catalogarán en un registro aparte].

L-C, Vc I 476 2.071

Sólo cataloga la primera obra, *Llorad, troncos*.

376	<i>Quien en soberanos cultos</i>	Joseph Martt[ine]z	--
	<i>La devoción. la grandeza</i>		
	V[illanci]co a 4 de Miserere		

SSAB

Sic la plantilla, porque las claves son: GGC2 y C4. No hay parte de acompañamiento.

Introducción	<i>Quien en soberanos cultos</i>
Estribillo	<i>La devoción, la grandeza</i>
Coplas	<i>Dulce Jesús [no hay más texto]</i>
Respuesta a 3 de las coplas	<i>Rara ignorancia [no hay más texto]</i>
E-Vc	P ms 70/270 -- -- --

En el vuelto del folio hay otra versión de la introducción. El texto es el mismo, aunque no está copiado íntegro en ninguna de las dos versiones, y la música difiere ligeramente.

Las coplas están escritas aprovechando el espacio en blanco del final del primer sistema.

L-C, Vc III 252 4.334

En la plantilla pone "SSAT", aunque son claves altas y la última voz está escrita en C4.

377	<i>Si oprimido con deudas</i>	M[ae]str[o] Martt[ine]z	--
------------	-------------------------------	-------------------------	----

Solo de miserere para la Pasión

S/T, vlne, arp

Estribillo	<i>Si oprimido con deudas</i>
Coplas	<i>Por fiador del hombre</i>

--	--	--	E-Vc	pp mss	85/188
					85/286
					21/34

Las partes de tiple y tenor están cada una en un folio. Ambos folios fueron pegados por las esquina superiores. No se trata de un dúo, sino de la misma composición en dos registros diferentes. La mano de copia es distinta. Ambas tienen escrito el texto completo, tanto del estribillo, como de las coplas. Hay dos juegos de partichelas. Uno completo en 21/34 y otro disgregado en:

85/188 Parte del arpa.**85/286** Partes de tiple/tenor y violón.

L-C, Vc	I	468	2.035
	I	495	2.137
	III	270	4.389

Aunque no las cataloga juntas, sí que hace el cruce de referencias del juego de partichelas disgregado, que sin embargo titula: *Si oprimido con **dudas***.

85/286 (nº 2.137) afirma que la parte del tiple "está pegada a otra, de bajo". Sin embargo, al tratarse de claves bajas, el bajo tendría que haber estado en clave de F4, no en C4, que es la correspondiente a la voz de tenor.

Dice que "con toda evidencia, pertenece a la misma composición", sin mencionar la total coincidencia de la música.

Sin embargo, no hace el cruce de referencias con **21/34**, que cataloga en el vol. III (nº 4.389) y lo titula *Si oprimido con **deudas**, mortal te hallas*.

378	<i>Venid mortales y veréis</i>	M[aestr]o D[on] Joseph Martt[íne]z de Arze	--
	Dúo de miserere AT, ac		
	Estribillo	<i>Venid mortales y veréis</i>	
	Coplas solo	<i>Señor, vuestros mayordomos</i>	
	Respuesta a dúo	<i>Venid mortales, venid a las cuentas</i>	
--	--	--	E-Vc pp mss 21/25
L-C, Vc	III 253	4.335	
379	<i>Qué tristes voces se escuchan</i>	Don Joseph Martt[ínez] de Arçe	1687
	Dúo de miserere AT, arp		
	Introducción a dúo	<i>Qué tristes voces</i>	
	Estribillo	<i>Mas cómo lo dudo</i>	
	Coplas	<i>Siendo incorpóreo Dios mío</i>	
--	--	--	E-Vc pp mss 21/10
L-C, Vc	III 251	4.329	
380	<i>Ay qué gloria, ay qué alegría</i>	M[aestr]o Martt[íne]z Arze	1691
	Dúo del miserere para la Pasión AT, arp		
	Estribillo a dúo	<i>Ay qué gloria, ay qué alegría</i>	
	Coplas solo	<i>Qué gloria con tanto horror</i>	
--	--	--	E-Vc pp mss 21/55
L-C, Vc	III 251	4.330	
381	<i>Hombres sentid, llorad vuestro error</i>	-- -- --	1711
	4 de miserere SSAT, ac		
		<i>Hombres sentid, llorad vuestro error</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 22 31v-32 6	-- -- --
L-C, Vc	I 266	981	

382 *Cielos, esferas, orbes mortales* -- -- -- 1714

Villancico a 4 para el miserere

SSAT, ac

[Introducción] Solo

Cielos, esferas, orbes mortales

Estribillo a 4

Cielos, esferas, orbes mortales

Coplas solas

Ay, dulce, fino, regalado dueño

Respuesta a 4

Que lo que imploran

-- -- -- E-Vc pp mss 21/28

La mano de copia es parecida a la de otras obras de este periodo. Sin embargo, no tiene nombre de autor. Se ha catalogado porque el año está dentro del magisterio de capilla de Arce, pero no está nada claro que sea suya.

No consta

Por lo menos, no en el vol. 3 que es el dedicado a Arce.

383 *Ay dolor, ay amor* M[aestr]o Martt[ine]z --

Dúo de Pasión

ST, ac

Estribillo

Ay dolor, ay amor

Coplas

Al pie del árbol

E-Vc P ms 70/034 -- -- --

Muy poco texto.

L-C, Vc III 252 4.333

384	<i>Giman, lloren, sientan</i>	Arçe	--
	Otro, villancico a 3 de Pasión		
	SAT, ac		
	La parte de acompañamiento tiene cifrado, aunque muy poco.		
	[Estríbillo]	<i>Gimen, lloren, sientan</i>	
	Coplas solo [de T, A]	[Sin texto]	
E-Vc	P ms	70/286 3v, 1r; 3r	-- -- --

Esta obra comienza en el segundo sistema del folio 3v y continúa en el último sistema del folio 1r, hacia la mitad, con el siguiente encabezado: "Sigue aquí el villancico de a 3 de Pasión". En los dos primeros sistemas del folio 3r hay lo que parece un primer borrador de este villancico, incompleto.

En esta misma fuente, que consta de un bifolio y un folio, hay varias obras, una de ellas con fecha de 1684.

La distribución de las obras en esta fuente es un poco desordenada porque el vuelto del segundo folio y el recto del tercero estuvieron pegados:
1r; 3v: *Canta jilguerillo, en dulce suspensión*, villancico a 3 al Nacimiento, de 1684. La versión definitiva de las coplas está en el primer sistema del folio 3v.

-3v; 1r: *Giman, lloren*, "otro villancico a 3, de Pasión. El estribillo continúa hacia la mitad del último sistema del folio 1r.

Hasta aquí las obras que se verían cuando los folios estaban pegados. A estas obras con un sentido completo, hay que añadir tres fragmentos del primer bifolio, que también se verían:

-1v:

- Pentagrama 1: "tonada solo", parece un primer borrador de las coplas del villancico *Canta jilguerillo*.

- Pentagrama 2: "otra tonada", parece una versión de las coplas del pentagrama 1.

- 2º Sistema: "Respuesta a 3º": parece un primer borrador de la respuesta del villancico *Canta jilguerillo*.

El folio 2r tiene pentagramas, pero nada de música.

Por último pasamos a describir los folios que no se verían una vez pegados:

-2v, primer sistema: coplas a solo y respuesta a 3 de *Canta jilguerillo*. Completo, poco texto, música muy similar a la versión definitiva.

- 2v, sistemas 2-4: villancico a 3 de Pasión, sin texto ni parte de acompañamiento. Tiene cierto parecido con *Giman, lloren*, pero no parece ser la misma obra. Incompleta, sin nombre de autor y tachada.

- 3r: dos primeros sistemas, versión incompleta, parecida pero no igual a *Giman, lloren, sientan*.

No consta

385	<i>Solo de miserere sin texto</i>	-- -- --	--
	A 4. Otro de miserere y solo		
	T, SSA, ac		
	No está nada clara la plantilla. Del encabezado se deduce que es a solo y a cuatro. Por la disposición de las voces en la partitura, parece que el solo es de tenor.		
	--	--	
E-Vc	P ms	70/338	-- -- --

No tiene texto alguno. Aunque no tiene fecha ni nombre de autor, sí que parece autógrafo de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay dos obras:

-1r, 3 primeros sistemas: solo de miserere, *A la audiencia*.

- 1r, 2 sistemas inferiores: "a 4 de miserere y solo", sin texto alguno.

No consta

386 *Villancico a 3 de Pasión [sin texto]* -- -- -- --

Villancico a 3 de Pasión

SAT

No tiene parte de acompañamiento.

-- --

E-Vc P ms 70/286 2v -- -- --

Tachada, incompleta, sin texto, fecha ni nombre de autor. En la misma fuente hay varias obras, la primera de ellas fechada en 1684. Aunque no tiene nombre, sí parece autógrafa de Martínez de Arce.

La distribución de las obras en esta fuente es un poco desordenada porque el vuelto del segundo folio y el recto del tercero estuvieron pegados: 1r; 3v: *Canta jilguerillo, en dulce suspensión*, villancico a 3 al Nacimiento, de 1684. La versión definitiva de las coplas está en el primer sistema del folio 3v.

-3v; 1r: *Giman, lloren*, "otro villancico a 3, de Pasión. El estribillo continúa hacia la mitad del último sistema del folio 1r.

Hasta aquí las obras que se verían cuando los folios estaban pegados. A estas obras con un sentido completo, hay que añadir tres fragmentos del primer bifolio, que también se verían:

-1v:

- Pentagrama 1: "tonada solo", parece un primer borrador de las coplas del villancico *Canta jilguerillo*.

- Pentagrama 2: "otra tonada", parece una versión de las coplas del pentagrama 1.

- 2º Sistema: "Respuesta a 3": parece un primer borrador de la respuesta del villancico *Canta jilguerillo*.

El folio 2r tiene pentagramas, pero nada de música.

Por último pasamos a describir los folios que no se verían una vez pegados:

-2v, primer sistema: coplas a solo y respuesta a 3 de *Canta jilguerillo*. Completo, poco texto, música muy similar a la versión definitiva.

- 2v, sistemas 2-4: villancico a 3 de Pasión, sin texto ni parte de acompañamiento. Tiene cierto parecido con *Giman, lloren*, pero no parece ser la misma obra. Incompleta, sin nombre de autor y tachada.

- 3r: dos primeros sistemas, versión incompleta, parecida pero no igual a *Giman, lloren, sientan*.

No consta

387 *Oh admirable Sacramento* M[aestr]o Arçe --

Oh admirable, a dúo de clarín

S, clno, ac

Oh admirable Sacramento

Oh admirable Sacramento

Y la pura concepción

Y la pura concepción

E-Vc P ms, L Ms.7 117v 51 -- -- --

En el folio 128v hay otro dúo con el mismo título que parece una versión vocal, que difiere ligeramente.

L-C, Vc I 84 256

Sí que indica la relación con la obra homónima del folio 128v, aunque opina que son dos obras distintas. Se cita textualmente: "Véase también el nº 261 (fol.128v). Son dos composiciones parecidas pero distintas".

388 *A cantar seguidillas* -- -- -- --

Solo al S[antí]s[i]mo

S, vlne, ac

Estribillo

A cantar seguidillas

Coplas

Siempre en el Sacramento

E-Vc P ms, L Ms. 23 140 63 -- -- --

L-C, Vc I 288 1.062

389 *A la escuela venimos* -- -- -- --

Dúo al S[antí]s[i]mo
SS, ac

[Estribillo]

A la escuela venimos

Coplas solas del dúo

[Sin texto]

E-Vc P ms, L Ms. 8 185v y 184 80 -- -- --

Las coplas están en f. 184

No consta

390 *A la nave [no hay más texto]* -- -- -- --

Solo Al S[antí]s[i]mo
B, ac [¿?]

Ambas voces están en clave de F3.

[Estribillo]

A la nave [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/099 3r -- -- --

Las únicas palabras que tiene escritas son: "A la nave", "A may" y "Con sal".

En la misma fuente hay varias obras, todo solos al Santísimo:

- 1r, tres primeros sistemas: *En el agua, en el aire*.

- 1r-2r: *La sangre in[ocente]*

- 2r, sistemas 3-5: *No encubra el amor*.

- 3r: *A la nave* [no hay más texto].

En el folio 2v hay unas coplas a solo tachadas. Por la tesitura, parece que eran las de *La sangre in[ocente]*, cuya versión definitiva está en el folio 2r.

Se catalogan todos como obras independientes.

L-C, Vc III 217 4.238

Cataloga todas las obras en un mismo registro, dando los cuatro incipits.

391 *A la voz que del pan* M[aestr]o M[a]r[tí]nez --

V[illanci]co a 4 al S[antí]s[i]mo
SSAT, ac

El acompañamiento está en el último sistema.

Estribillo

A la voz que del pan

Coplas a 4

Aquel que por rey

E-Vc P ms 70/080 2r -- --

En la misma fuente, folio 1-2r hay otro villancico al Santísimo: *Barajar, que hemos todos de jugar*.

L-C, Vc III 190 4.160

Sí que menciona el primer villancico *Barajar* ..., que cataloga en **4.180**.

392 *"Admirable a dúo" [s.t]* -- -- -- --

Admirable a dúo

ST

No tiene acompañamiento.

E-Vc P ms 70/033 v -- -- --

Ocupa los seis primeros pentagramas.

A continuación de este dúo hay un villancico de profesión a 6: *Venid, volad, moradores del valle*.

En el recto del mismo folio hay lo que parecen dos versiones de otro *Admirable a dúo*, para AT, violón y arpa.

No consta

Lo considera una tercera versión del dúo anterior (que cataloga en vol.III, p. 215, nº 4.232), sin hacer ningún comentario sobre el cambio de plantilla.

393 *Adonis oculto, Cupido patente* Arçe --

Recitativo al S[antí]s[i]mo

S, vlne, arp

[Estribillo]

Adonis oculto, Cupido patente

[Coplas]

No tantos rigores

Recitado

Ay, ay de mi ansia

E-Vc P ms, L Ms. 8 237v-238 107 -- -- --

L-C, Vc I 119 408

394 *Águila, lince que vuelas* M[ae]str[o] Arze --

Villancico a 8, al Santísimo

SSAT, SATB, vlne, ac

El estribillo empieza con un solo del T del 1º Ch.

[Estribillo a solo y a 8]

Águila lince que vuelas

Coplas a solo

Si tus ojos se ennoblecen

E-Vc P ms, L Ms. 8 139-141 60 -- -- --

Todas las voces tienen letra, escrita muy clara. También tiene todas las coplas.

L-C, Vc I 109 362

No incluye el violón en la plantilla, aunque éste sí tiene partes en que difiere del acompañamiento.

395 *Ah de la justicia* M[aestr]o Arze --

V[illanci]co de pregón: solo y a 8. Al S[anti]s[i]mo Sacram[en]to
S1S2AT, SATB, vlne, ac

El principio del estribillo lo canta a solo S1 de 1ºCh, con vlne y ac.

Estribillo

Ah de la justicia

Coplas a solo

Yo sé que estando en Judea

Respuesta a 4

Juren y declaren

E-Vc P ms, L Ms. 8 136v-138v 59 E-Vc pp mss 39/47

Todas las voces tienen letra, escrita muy clara. También tiene todas las coplas.
En portada de pp mss: "Abila". [Ávila]

L-C, Vc I 108 361

III 191 4.162

Es cierto que la plantilla empieza siendo como él dice: "S, SAT, SATB" pero esta estructura se da solamente en el f. 136, no llega a ser ni la mitad del estribillo.

396 *Ah de las sacras esferas* -- -- -- --

V[illanci]co A4. Al S[anti]s[i]mo con violín y clarín

SATB, vln-clno, ac

La parte de violín es: "violín duplicado".

Estribillo A4

Ah de las sacras esferas

Coplas A4

Sentidos cobardes

E-Vc P ms, L Ms. 23 88-89 39 -- -- --

Los versos de la primera copla son hexasílabos, mientras que los del resto son heptasílabos. La música sólo casa con la primera copla.

L-C, Vc I 282 1.037

397 *Al amor, pastores* -- -- -- --

Villancico a 3 al Santísimo

SAT, ac

[Estribillo a 3]

Al amor, pastores

Coplas a solo

Ese Dios de amor que buscas

E-Vc P ms, L Ms. 8 149r-v 64 -- -- --

Empieza en último sistema de f. 149. Coplas 1ª a 3ª en 149v; 4ª a 6ª en parte inferior 148v; 7ª a 9ª en 149. Todas las voces tienen letra, escrita muy clara. También tiene todas las coplas.

L-C, Vc I 110 366

398 *Al arma toquen* M[ae]str[o] Martt[ine]z --

V[illanci]co al S[antí]s[i]mo Sac[ramen]to a diez

SSAT, SATB, ss, ac, vlne, arp

El tercer coro es "de clarines".

Las coplas van acompañadas por violón y arpa.

[Estribillo]

Al arma toquen

Coplas a solo y a 4

Guerra pública [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/166 1-4v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-4v: *Al arma toquen*

- 1r, dos últimos sistemas: *En coro alterno batan*, "Villancico a 3 al Santísimo", tachado, incompleto y con muy poco texto.

L-C, Vc III 192 4.164

No menciona el fragmento del folio 1.

En la plantilla no incluye las partes de violón y arpa especificadas en la fuente para las coplas.

399 *Al correo divino llegad* M[ae]str[o] Martt[ine]z --

V[illanci]co solo y a 8/ Al Santísimo a 8

SSAT, SATB, vlne, arp, ac

El solo del principio está acompañado por violón, arpa y "G[enera]l p[ar]a entra[m]bos". La plantilla de las coplas no está clara porque no tiene nada de texto. Las claves son: SC4C4.

Estribillo [a solo y a 8]

Al correo divino llegad

Coplas

Maravillosa es la carta que recibo

E-Vc P ms 70/261 1r-v E-Vc pp mss 39/10

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r-v: villancico solo y a 8, *Al correo divino llegad*.

- 2r: villancico a 3 a la Concepción, *Hagan la salva, aves y flores*, sin año ni nombre de autor. No es seguro que sea autógrafa de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 192 4.165

III 192 4.165

Cataloga juntas la partitura y las partichelas. También menciona la presencia de dos obras en la partitura.

400 *Al galán que* -- -- -- --

V[illanci]co A8 del S[anti]s[i]mo
SSAT, SATB, vlne, arp

[Estribillo]

Al galán que [no hay más texto]

Coplas [solo de tenor y ac]

[No tienen texto]

E-Vc P ms 70/023 r -- -- --
70/024 v

Como sucedía en 70/019 y 70/020, parece que esta obra fue escrita en dos folios que originariamente estaban pegados y después se separaron. Sin embargo, esta vez no hay partichelas que corroboren nuestra hipótesis. Véase *Observaciones formato fuente*.

L-C, Vc III 215 4.233

No aclara ni que está incompleto ni que lo que falta está en 70/024. Tampoco habla de la presencia de *Qué milagro es éste*.

401 *Al reloj que puede* M[ae]str[o] Martt[í]n Arze --

V[illanci]co A8 Al S[anti]s[i]mo
SSAT, SATB, vlne, ac

En algunas secciones del estribillo el segundo coro no tiene letra y hay anotado "baxoncillos" en el tiple y el alto y "Baxon" en el bajo, mientras que el tenor no tiene ninguna indicación.

[Estribillo]

Al reloj que puede

Coplas a solo

Aquel reloj [no hay más letra]

[Respuesta] A 4

En cada

E-Vc P ms 70/001 -- -- --

Las coplas no tienen casi letra, sólo el comienzo. Además, parece haber dos versiones, que se diferencian por el compás y la figuración.

La parte de acompañamiento de la respuesta A4 está escrita justo debajo del acompañamiento de las coplas, es decir, encima de la respuesta.

L-C, Vc III 192 4.166

El violón de las coplas no consta en la plantilla.

402 *Alarma mortales* Arçe --

V[illanci]co a 8, al s[anti]s[i]mo, con clarín
sSAT, SATB, org, ac

El primer soprano del primer coro es de clarín.

[Estribillo a 8]

Alarma mortales

Coplas a solo con clarín

Capitán valeroso

E-Vc P ms, L Ms. 8 239-240v 109 E-Vc P ms 70/290

L-C, Vc I 120 410

III 188 4.153

403 *Alarma, alarma, guerra* -- -- -- --

Villancico a 8 al Santísimo
SSAT, SATB, ac

[Estribillo] *Alarma, alarma, guerra*
Coplas a solo y a 4 *Mal puede un entendimiento*
Respuesta a 4 a la 4ª copla *Potencias a rendir*

E-Vc P ms, L Ms. 8 156-158 67 -- -- --

Todas las voces tienen letra, escrita muy clara. También tiene todas las coplas.

L-C, Vc I 110 369

404 *Alegres clarines* Arçe --

V[illanci]co al S[antí]s[i]mo a 9
SSAT, SATB, clno, org~ac

[Estribillo] *Alegres clarines*
Coplas a 4 *Ya se divisa patente*
[Respuesta a 8] *Llegad, tocad, venid*

E-Vc P ms, L Ms.7 208v-211 93 -- -- --

L-C, Vc I 94 301

405 *Álegrese el alma, celebre la dicha* -- -- -- --

V[illanci]co al S[antí]s[i]mo
SAT, clno-vln, ac
El violín es "duplicado".

Estribillo *Álegrese el alma, celebre la dicha*
Recitado *Oh feliz [no hay más texto]*

E-Vc P ms 70/257 1r-v -- -- --

Parece incompleta, sólo tiene el estribillo y un recitado, este último casi sin texto.

En la misma fuente hay varias obras:

-1r-v: villancico al Santísimo, incompleto, sin fecha ni nombre de autor *Álegrese el alma, celebre la dicha*.

- 2r-v: villancico a 8 al Santísimo, de 1718, *Como el cristal que copia*.

- 2v: villancico a 4, sin fecha ni nombre de autor, *Amante soberano*.

No consta

406 *Amor soberano, monarca supremo* -- -- -- --

Villancico a 4

SATB, vlne, ac

El violón en el aria parece más bien una parte independiente que acompañamiento.

[Estribillo]

Amor soberano, monarca supremo

Recitado

Ya se abrasa mi pecho

Aria

Divino favor, gracia sin igual

Recitado

Quisiera deshacer, el pecho todo

Coplas

¡Ay mi Dios! y cómo disfrazas

Grave

¡Ay ansias, ay congojas, ay desvelos!

E-Vc P ms, L Ms. 23 86v-88 38 -- -- --

L-C, Vc I 282 1.036

No consta el violón en la plantilla.

407 *Aspira, corazón* M[aestr]o D[o]n Joseph Arze --

V[illanci]co A4. Al S[anti]s[i]mo

SATB, vlne, ac=arp

[Estribillo] Pausado

Aspira, corazón

Recitado

Tu temor sea Norte

Aria

Oh fineza del Señor

Recitado

Influya al corazón

Aria

Alegre llegar

Recitado

En tanto que muriendo para el mundo

Grave a 4

Ay cielos, ay eterno

E-Vc P ms, L Ms. 23 89v-90v 40 E-Vc pp mss 39/80

L-C, Vc I 282 1.038

III 195 4.175

No consta el violón en la plantilla de la partitura manuscrita.

408 *Ay qué dolor* M[aestr]o Martt[ine]z Arze --

V[illanci]co A4 Al S[antí]s[i]mo

SSAT, vlne, arp

Para el estribillo no hay parte de acompañamiento.

[Estribillo]

Ay qué dolor

Coplas

Con más que dolor Dios mío

[Respuesta a 4]

--

E-Vc P ms 70/248 1r -- -- --

Hay otra obra con el mismo título en el **Ms. 8, f. 12**. Se trata de un dúo de alto y tenor a la Virgen de las Angustias. La música no coincide.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r: villancico a 4 al Santísimo, *Ay qué dolor*.

- 1r: solo al Santísimo, sin texto.

- 2r-v: en el folio 2r hay 4 versiones tachadas del estribillo del dúo al Santísimo que aparece completo en el folio 2v *Yo quiero vivir*. La segunda versión tachada -que no tiene el acompañamiento escrito- es la que coincide con la definitiva.

L-C, Vc III 197 4.179

No cataloga el solo al Santísimo sin texto de la mitad inferior del folio 1r.

409 *Ay, cómo vuela* -- -- -- --

Villancico a 8 al Santísimo

SSAT, SATB, vlne, ac

La voz del ac aparece sólo en el primer sistema.

[Estribillo]

Ay cómo vuela la mariposilla

Coplas a solo

Inquietud y donaire

[Respuesta] a 4

A la llama amorosa

E-Vc P ms, L Ms. 8 150-153 65 E-Vc P ms 59/36

Todas las voces tienen letra, escrita muy clara. También tiene todas las coplas.

La partitura de 59/36 es un arreglo del siglo XIX.

L-C, Vc I 110 367

III 232 4.277

Opina que el arreglo es de García Valladolid.

410	<i>Ay, dulces amores</i>	M[ae]str[o] Arçe	--
	Al S[anti]s[i]mo con violines		
	S, SAT, vln1-vln2, ac		
	Estribillo. Voz sola. Copla 1ª, 2ª y 3ª	<i>Ay, dulces amores</i>	
	Fuga. Vivo	<i>Mas yo he de seguirle</i>	
	Airoso	<i>Hijas de Jerusalén</i>	
	1ª parte	<i>Yo le sigo pues me llama</i>	
	Solo 2ª parte	<i>Qué señas tiene tu amado</i>	
	A 4	<i>Ya en nuestra tierra flores</i>	
E-Vc	P ms_ 70/165	-- -- --	

El orden de las secciones no están nada claras.

L-C, Vc III 197 4.178

No menciona la plantilla de las últimas secciones, en las que hay más voces (SAT).

Añade el siguiente comentario sobre el incipit: "Sic las dos últimas notas; parece que la *brevis* debiera ser ennegrecida, pero no solamente está, con toda claridad, blanca, sino que la frase musical se repite a continuación y también esta segunda vez es blanca, con toda claridad". Sin embargo, en la fuente original ambas *brevis* son claramente negras.

411	<i>Barajar, que hemos todos de jugar</i>	M[ae]str[o] M[a]r[tí]n[z]	--
	V[illanc]ico a 8 al S[anti]s[i]mo		
	SSAT, SATB, vlne, arp		
	[Estribillo]	<i>Barajar, que hemos todos de jugar</i>	
	Coplas solo y dúo	<i>De esta fiesta</i>	
E-Vc	P ms 70/080 1-2r	E-Vc pp mss 39/31 84/263	

Texto muy incompleto. En el folio 2r hay otro villancico al Santísimo: *A la voz que del pan*.

El juego de partichelas está disgregado, pero completo. La parte de tiple 1º del primer coro se encuentra en 84/263. El resto está en 39/31

L-C, Vc III 197 4.180
III 197 4.180
I 398 1.715

Sí que cataloga juntas la partitura y las partichelas. Sin embargo afirma que "falta la de una voz del primer coro", que cataloga en el registro **1.715** del primer volumen, como una obra anónima. También menciona *A la voz que del pan*, que cataloga en **4.160**.

412	<i>Basta ya sentidos</i>	-- -- --	--
Solo de Violines al S[antí]s[i]mo: Arieta			
S, vln1-vln2, ac			
[Estribillo]	<i>Basta ya sentidos</i>		
Coplas	<i>Cuántas veces han tenido</i>		
Recitado	<i>Mas para que el aliento fatigado</i>		
Arieta	<i>Huid sentidos, pues sólo vence</i>		
Recitado	<i>Sentidos retiraos</i>		
Arieta	<i>Y al veros volar</i>		
E-Vc	P ms, L	Ms.7 71v-72v, 73v-77v	33 -- -- --

En el folio 72v, esquina inferior derecha, aclara entre paréntesis: "Sigue la Arieta ala/ buelta de la oja". Ésta se encuentra en los 4 pentagramas inferiores de los folios 73v a 77v, compartiendo espacio con el villancico *En el medio de la tierra*.

L-C, Vc I 78 238

No alude a la particular distribución de este villancico.

413	<i>Bien mío, yo vivo</i>	M[ae]str[o] Martt[í]n[e]z Arze	--
A4 Al S[antí]s[i]mo			
SSAT			
No tiene parte de acompañamiento.			
Estribillo	<i>Bien mío, yo vivo amante</i>		
Solo coplas	<i>Claro fénix, sol brillante</i>		
Respuesta a 4	<i>Con capa de nieve</i>		
E-Vc	P ms	70/384 1r	E-Vc pp mss 39/85 85/141

En la misma fuente hay varias obras.

- Folio 1r: villancico a 4 al Santísimo, *Bien mío, yo vivo amante*. Con muy poco texto. El juego de partichelas está disgregado en 85/141 y 39/85.

- Folio 2r: "solo y a 4 al Santísimo, *Al aire*. El título no se lee bien, podría ser también *A la ira*. No tiene más texto.

Aunq no tienen nombre de autor, sí parece grafía de Martínez de Arce

L-C, Vc	III 215 4.231	I 456 1.988
	III 216 4.235	III 198 4.181
		III 200 4.188

Esta obra está presente en 5 registros diferentes, de la siguiente manera:

I, 456, 1.998. [85/141] Dice: "*Bien mío: yo vivo amante*. Villancico a 4 voces. Sólo las partichelas, manuscritas, de SSA". Consta como "anónimo".

III, 215, 4.231. [70/384, 2r] Aquí cataloga la obra del folio 2r, titulándola "A la pre...". Al final añade "Véase también el villancico anónimo, al parecer también autógrafo suyo, al Santísimo, *Bien mío, yo vivo*".

III, 216, 4.235. [70/384, 1r] Aquí cataloga *Bien mío, yo vivo* y remite al registro 4.231 para la obra del folio 2r. No hace alusión alguna a las partichelas.

III, 198, 4.181. [39/85]. Sólo dice: "*Bien mío*. Villancico al Santísimo. Sólo un papel suelto. Tiene el nombre del compositor".

III, 200, 4.188 [39/85]. Sólo dice: "Dos papeles sueltos de dos villancicos al Santísimo, de Martínez de Arce: *Yo vivo, yo muero* y "*Bien mío*". No hay incipits musicales.

414 *Brilla y goza sin temor* -- -- -- --

--

S, A, T, vln-vln, clno, [vlne], ac

La plantilla de cada sección varía, no sólo de acompañamiento sino también la voz sola. En ningún momento cantan todas las voces juntas, por se han separado con comas.

Aria	<i>Brilla y goza sin temor</i>
Recitado 2º [sic 2º]	<i>Divino [no hay más texto]</i>
Aria	<i>Esta fineza la más peregrina</i>
Recitado	<i>Ya tu amor reverente</i>
Aria	<i>¡Oh qué ventura!</i>

E-Vc P ms 70/037 1-2 -- -- --

No es seguro que todo sea una misma obra, ni que esté completa.

En el vuelto del segundo folio hay otro "V[illanci]co Al S[antí]s[i]mo", *Este es aquel*.

L-C, Vc III 264 4.371

Solamente comenta la primera sección, lo que hace que en la plantilla sólo ponga: "solo de contralto, clarín y acompañamiento". No comenta nada del resto de las secciones, ni de la presencia de otra obra en la misma fuente.

415 *Cante mi voz lo infinito* Arçe --

V[illanci]co al S[antí]s[i]mo, solo de bajo, con clarín

B, clno, vlne, ac

[Estrillo]	<i>Cante mi voz lo infinito</i>
Coplas	<i>Cante la fe tal misterio</i>

E-Vc P ms 70/463 -- -- --

L-C, Vc III 198 4.182

Copia como encabezado "sola [sic.].". Podría ser, porque no está muy claro.

416 *Cómo puede ser* -- -- -- --

Al S[antí]s[i]mo Sacr[amen]to a 4

SSAT, ac

[Estrillo a 4]	<i>Cómo puede ser</i>
Coplas a 4	<i>Si llora el amor divino</i>

E-Vc P ms 70/342 -- -- --

No tiene año ni nombre de autor. La grafía podría ser de Martínez de Arce.

Las coplas casi no tienen texto.

L-C, Vc III 217 4.236

417 *Cómo se debe venir* -- -- -- --

V[illanci]co del S[antí]s[i]mo a 6, con violines

SST, ssb, ac

El segundo coro son dos violines y en las coplas especifica que el bajo es un violón.

[Estribillo]

Cómo se debe venir

Coplas

Tiene el llanto tal valor

E-Vc P ms, L Ms.7 137-138 62 -- -- --

L-C, Vc I 87 268

Pone como plantilla: "SST, SST" y aclara que "el segundo coro es instrumental", sin especificar qué instrumentos, que sí vienen aclarados en la partitura. La tercera voz del segundo coro está siempre en clave de do en 4ª.

Titula la obra: *Como se debe venir*, aunque parece más lógico *Cómo* ...

Considera que la obra siguiente empieza en el folio 140r, lo que implica que incluye en esta obra también los folios 138v-139, donde se encuentra una tercera versión del villancico de los folios 133v-134 titulado *Galán del alma mía*.

418 *Cuidado pastor* -- -- -- --

Solo al S[antí]s[i]mo Sac[ramen]to

S, ac

Estribillo

Cuidado pastor

Coplas

Con el disfraz

E-Vc P ms 70/399 Sistema 1 -- -- --

Aunque no tiene nombre de autor, la grafía sí que parece de Martínez de Arce.

En la misma fuente parece haber varios fragmentos de obras:

- Primer sistema: "solo al Santísimo Sacramento", *Cuidado pastor*. Aunque breve, por las líneas que marcan el final, parece completa.

- Segundo y tercer sistemas: "villancico a 8". Sin texto. Comienza con un tiple solo y parece incompleto.

- Cuarto y quinto sistemas: "A4", sin texto. Podría estar completo.

L-C, Vc III 222 4.250

Cataloga todos los fragmentos en un mismo registro y no da ningún incipit musical ni textual.

Afirma que el villancico *Cuidado pastor* "parece un dúo, o quizás un solo y acompañamiento". Sin embargo, en la esquina superior izquierda -a pesar de estar rota- se puede leer la palabra "solo", que saca de dudas sobre la plantilla.

419	<i>Deliciosas flores de este Paraíso</i>	--	--	--	--
	Villancico a 4 con violines				
	SATB, vln1-vln2, ac				
	Estribillo				<i>Deliciosas flores de este Paraíso</i>
	Recitado				<i>El valle he circundado</i>
	Aria				
	Grave a 4				<i>Ya corderito amante tus disfraces sé</i>
	[Estribillo]				<i>Deliciosas flores de este Paraíso</i>
E-Vc	P ms, L	Ms. 23	79-81v	32	-- -- --

No consta

420	<i>Denle la vaya</i>	--	--	--	--
	Al S[anti]s[i]mo				
	ST, SSAT, SATB, ac				
	[Estribillo]				<i>Denle la vaya</i>
E-Vc	P ms	70/007	--	--	--

Aunque no tiene el nombre del autor, parece autógrafa. Tiene sólo el estribillo.

Hay otro villancico al Santísimo a 8, con nombre del autor: 70/298 (vol.III, 169, 4.097) y 84/269 (vol. I, 399, 1.721).

L-C, Vc III 217 4.237

Consta como villancico "a 8 voces", cuando en la partitura hay claramente 10 voces, repartidas en tres coros, que además están numerados.

Hay otra obra con el mismo título a 8: 70/298 (vol.III, 169, 4.097) y 84/269 (vol. I, 399, 1.721).

421	<i>Disfrazado y tirando flechas</i>	Joseph Martt[ine]z	--
	A 4. V[illanci]co al S[anti]s[i]mo		
	SSAT, arp		
	En la partitura no consta ningún acompañamiento.		
	[Estribillo]		<i>Disfrazado y tirando flechas</i>
	Copla a 4		<i>El más discreto [no hay más texto]</i>
E-Vc	P ms	70/086	E-Vc pp mss 39/53

El único texto que consta en la partitura es "Disfrazado" y "El más discreto". En las partichelas no hay coplas.

L-C, Vc III 200 4.187

III 258 4.350

Sí que hace el cruce de referencias, aunque cataloga las fuentes por separado.

422	<i>¿Dónde estás, mi dueño adorado?</i>	--	--	--	--
	Solo con voz y violines				
	S, vln1-vln2, vlne, clno, ac				
	[Estribillo]				<i>¿Dónde estás, mi dueño adorado?</i>
	Recitado				<i>Ya mi dueño que logro haberte hallado</i>
	Aria				<i>Destierre el pesar, el presente placer</i>
	Recitado				<i>Hombres, peces, brutos, aves</i>
	Aria				<i>Publica al confín, como el serafín</i>
E-Vc	P ms, L	Ms. 23	80v-81v	33	-- -- --
No consta					
423	<i>Dos jilguerillos amantes</i>	--	--	--	--
	Dúo al S[antí]s[i]mo				
	S1S2, ac				
	[Estribillo a dúo]				<i>Dos jilguerillos amantes</i>
	Coplas a solo y a dúo				<i>Es su blanca divisa</i>
E-Vc	P ms, L	Ms. 8	238r-v	108	-- -- --
L-C, Vc	I	120	409		
424	<i>Dulce Cupido, luz de la esfera</i>	M[ae]str[o]	Arce		--
	Villancico al Santísimo a 4				
	SATB, vlne, ac				
	[Estribillo]				<i>Dulce Cupido, luz de la esfera</i>
	Coplas a solo				<i>De tus arpones Cupido</i>
E-Vc	P ms, L	Ms. 23	82r-v	34	-- -- --
Todas las voces tienen escrita la letra.					
L-C, Vc	I	281	1.032		
No consta el violón en la plantilla.					

425	<i>Dulcísimo Dueño, tiernísimo Amor</i>	M[aestr]o	Arce	--
	Vill[anci]co al S[antí]s[i]mo			
	A, ssb, ac			
	El segundo coro es de "vax[onci]llos".			
	[Estribillo]		<i>Dulcísimo dueño, tiernísimo amor</i>	

E-Vc P ms 70/043 -- -- --

Sólo está lo que parece ser el estribillo, completo.

L-C, Vc III 200 4.189
 III 204 4.202

Lo cataloga como dos obras: *Dulcísimo dueño* el recto y *La fe, que buscándote se aleja* el vuelto. Aunque tiene ciertas reservas y aclara que "uno de los principales motivos de duda de que se trate de una nueva composición es que las voces e instrumentos coinciden en ambas".

Varias razones de peso -aparte de la que él señala- disipan las dudas y confirman que se trata de una sola obra:

1. Los custos de los últimos pentagramas del recto coinciden exactamente con el principio del vuelto.
2. El texto: en el recto del folio termina "responde a tu zaga-" y en el principio del vuelto **continúa** "-leja [no "la fe"] que buscándote se aleja".

426	<i>Ea, zagalas</i>	--	--	--	--
	V[illanci]co al S[antí]s[i]mo a 7 v[o]ces				
	SAT, SATB, org, ac				
	[Estribillo a 7]		<i>Ea, zagalas</i>		
	Coplas a solo		<i>Si hoy el ángel festeja al amor</i>		

E-Vc P ms, L Ms. 8 153v-155v 66 -- -- --

Todas las voces tienen letra, escrita muy clara. También tiene todas las coplas.

L-C, Vc I 110 368

427	<i>El llanto que el hombre</i>	M[ae]str[o] Arze	--
	Solo al S[anti]s[i]mo		
	S, vlne, ac		
	A veces el violón parece funcionar como voz.		
	[Estrillo]	<i>El llanto que el hombre</i>	
	Recitado	<i>Alegres jilguerillos</i>	
	Fuga. Vivo	<i>Y pues que a la batalla</i>	
	Recitado	<i>Sepa que es vuestra fuerza</i>	
	Area	<i>Hermosos jilgueros</i>	
	Grave	<i>Qué rumor tan suave los pajarillos causan</i>	
	12/8	<i>Si vuestro dolor se anima</i>	
E-Vc	P ms	70/186	-- -- --

Parece incompleta. Al final del folio 2v escrito "ojo", pero no se sabe a dónde remite. No es seguro que este último apartado sea otra sección. Parece incompleto.

L-C, Vc III 201 4.192

Afirma que "es una sucesión de composiciones breves. Una es "fuga a duo" [aunque pone "Fuga: viuo"] (entre el cantor y el violón); otra es recitado-area". No especifica más secciones.

428	<i>En coro alterno batan</i>	-- -- --	--
	V[illanci]co a 3 S[anti]s[i]mo		
	SAT, ac		
	[Estrillo]	<i>En coro alterno batan</i>	
E-Vc	P ms	70/166 1r	-- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

-1-4v: *Al arma toquen*

-1r, dos últimos sistemas: *En coro alterno batan*, "Villancico a 3 al Santísimo", tachado, incompleto y con muy poco texto.

No consta

429 *En el agua en el aire* -- -- -- --

Solo al S[antí]s[i]mo Sacram[en]to p[ar]a tenor bajete
T, ac

Estribillo *En el agua, en el aire*
Coplas *Del mayor triunfo*

E-Vc P ms 70/099 1r -- --

En la misma fuente hay varias obras, todo solos al Santísimo:

- 1r, tres primeros sistemas: *En el agua, en el aire*.
- 1r-2r: *La sangre in[ocente]*
- 2r, sistemas 3-5: *No encubra el amor*.
- 3r: *A la nave* [no hay más texto].

En el folio 2v hay unas coplas a solo tachadas. Por la tesitura, parece que eran las de *La sangre in[ocente]*, cuya versión definitiva está en el folio 2r.

Se catalogan todos como obras independientes.

L-C, Vc III 217 4.238

Cataloga todas las obras en un mismo registro, dando los cuatro incipits.

430 *En el pan, en la vid y la flor* -- -- -- --

Solo al S[antí]s[i]mo con clarín
B, clno, ac

Estribillo *En el pan, en la vid y la flor*
Recitado 1º *Ay hechizo elevado de la idea*
Aria *Pues no puedo verte*
Recitado 2º *Y pues sabes de amores*
Grave *Aliéntame Señor de mis temores*

E-Vc P ms, L Ms. 23 140v-142v 64 -- -- --

El recitado del folio 140v sigue en últimos cuatro pentagramas del folio 141.

Folio 142v en blanco.

L-C, Vc I 288 1.063

Aclara que el incipit lo da con reservas porque ha sido corregido y no se lee con seguridad.

431 *Enamorado del sol* M[aestr]o Martt[ine]z --

Solo al S[antí]s[i]mo/ otro/ Solo al S[antí]s[i]mo
S, ac

[Estribillo]

Enamorado del sol

Coplas [sólo tercera versión]

No siempre [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/101 1v -- -- --

En el mismo folio hay tres versiones de la misma obra. Cada una ocupa tres sistemas. La primera tiene la letra completa el nombre del autor, la segunda no tiene texto y la tercera es la única con coplas, aunque el texto está incompleto y no tiene nombre del autor.

- 1r; 2r: *Viva la gloria/ Qué soberbias* [En 2r está sólo una versión tachada de las coplas].
- 1r: *Al son de los cristales* [sólo coplas].
- 1v: *Enamorado del sol* [tres versiones, sólo la última tiene coplas].
- 2r: *Vuele mi afecto/ Más es morir*
- 2r: Fagmento tachado, sin texto ni nombre del autor.

L-C, Vc III 203 4.196

La versión intermedia, sin texto, no consta en el catálogo.

432 *Esposo adorado* -- -- -- --

Solo al S[antí]s[i]mo
S, vlne, ac

[Estribillo]

Esposo adorado

Copla 1ª [y única]

La esposa querida

E-Vc P ms 70/178 2v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2r: *Aplaudid sentidos*.
- 2v: *Esposo adorado*.

L-C, Vc III 218 4.239

Sí que menciona que esta obra se encuentra junto a *Aplaudid sentidos*.

433 *Flores que a la aurora ale...* M[ae]str[o] M[a]r[tí]n[z] Arze --

Solo y a 8 al S[anti]s[i]mo

SSAT, SATB, ac, vlne, arp.

El solo del principio lo hace el contralto del primer coro. El violón y el arpa sólo aparecen detallados en las coplas, en el estribillo pone solamente "g[enera]l".

[Estribillo]

Flores que al aurora ale...

Coplas solo [S, vlne, arp]

En aquel [no hay más texto]

E-Vc P ms 84/262 -- --

Parece completa, pero las coplas -de las cuales hay dos versiones- están tachadas (ambas versiones). El lateral derecho tiene manchas de humedad, lo cual dificulta la lectura de la música.

L-C, Vc I 397 1.714

No comenta nada de las coplas.

434 *Fuentecilla risueña* -- -- -- --

V[illanci]co a 3 al S[anti]s[i]mo

SAT, ac

[Estribillo a 3]

Fuentecilla risueña

Coplas a 3

Fuentecilla bulliciosa

E-Vc P ms 70/249 -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2r: *A prevenir finezas*, villancico a 8 al Santísimo, de 1695.

- 2r-v [con el folio en sentido inverso]: villancico a 3 al Santísimo *Fuentecilla risueña*, sin fecha ni nombre de autor.

No consta

435 *Galán del alma mía* -- -- -- --

Solo al S[anti]s[i]mo

S, vlne, ac// S, vln1-vln2, vlne, ac

[Estribillo]

Galán del alma mía

Coplas

Dulce hechizo del alma

E-Vc P ms, L Ms.7 133v-134v//138v 59 -- -- --

Parece haber dos versiones del estribillo. La primera en "C", en el folio 133v. La segunda está en "3/2" y ocupa el folio 134. Aunque la letra es la misma, musicalmente son distintas.

Por otra parte, en los folios 138v-139 hay una tercera versión, con estribillo y coplas, similar a la del folio 134, pero con dos partes de violín añadidas. No tiene letra, solamente "Galán" al principio del estribillo y "Dulce" al principio de las coplas.

L-C, Vc I 86 265

No dice nada de las tres versiones. Considera que la obra comienza en el folio 134, de donde copia el incipit.

436 *Glorioso Gedeón, excelso capitán* M[aestr]o D[o]n Joseph de Arze --

V[illanci]co Solo al S[anti]s[i]mo con clarín

B, clno, vlne, ac=arp

El clarín tiene un solo sostenido, mientras que la voz y el acompañamiento tienen dos.

Estribillo

Glorioso Gedeón, excelso capitán

Coplas

Amor abreviado

[Respuesta]

Alarma, alarma, guerra, guerra

E-Vc P ms, L Ms. 23 83r-v 35 E-Vc pp mss 39/36

En la última sección aparece escrito "violin" en vez de "clarín", sin embargo en la armadura sigue teniendo un solo sostenido. En las partichelas sólo pone "clarín".

L-C, Vc I 280 1.033 III 203 4.198

437 *Hombre, goza y admira* -- -- -- --

V[illanci]co solo

B, clno, ac

Recitado

Hombre, goza y admira

Aria

Alma llega, goza aliento

Recitado

Místico pan te alienta

Aria

Favor tan elevado

E-Vc P ms, L Ms. 23 133v-135 59 -- -- --

L-C, Vc I 287 1.058

438 *La campana de Velilla* M[aestr]o Arze --

V[illanci]co al Sacram[en]to a 9 voces

SSAT, SATB=org, B, ac

B de tercer coro lo llama: *Voz q[ue] hace la camp[an]a*

Introducción a 4

La campana de Velilla

Estribillo

Corred, venid y escuchad

Coplas a solo

El Príncipe que murió

Respuesta a 9 de dos a dos coplas

Corred, venid y escuchad

E-Vc P ms, L Ms. 8 128-131 56 E-Vc pp mss 39/40

Llama la atención grafía muy cuidada. Todas las voces tienen letra, escrita muy clara. También tiene todas las coplas.

L-C, Vc I 108 358 III 204 4.201

Plantilla: S, SSAT, SATB, ac. "Además de esas nueve voces hay una, de tenor *voz que hace la campana*". Esta voz no se ve en la obra. La 9ª voz es la de la campana y está en C4, bajo.

439 *La sangre in[ocente]* -- -- -- --

Otro solo

T[¿?], ac

La plantilla se da con reservas porque el acompañamiento está en clave de fa en 3ª línea

[Estrillo]

La sangre in[ocente]

Coplas a solo

Ser coral al [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/099 1r-2r -- -- --

En la misma fuente hay varias obras, todo solos al Santísimo:

- 1r, tres primeros sistemas: *En el agua, en el aire*.- 1r-2r: *La sangre in[ocente]*- 2r, sistemas 3-5: *No encubra el amor*.- 3r: *A la nave* [no hay más texto].En el folio 2v hay unas coplas a solo tachadas. Por la tesitura, parece que eran las de *La sangre in[ocente]*, cuya versión definitiva está en el folio 2r.

Se catalogan todos como obras independientes.

L-C, Vc III 217 4.238

Cataloga todas las obras en un mismo registro, dando los cuatro incipits.

440 *Marinero que surcas la playa* M[aestr]o Arze --

Villancico a 8 al Santísimo

SSAT, SATB, ac

[Estrillo a 8]

Marinero que surcas la playa

E-Vc P ms, L Ms. 8 158v 68 -- -- --

Parece incompleto, aunque tiene doble barra. Ff. 159 y 160 en blanco. Obra siguiente (ff. 161-162v), mismo título, música parecida. Podría ser la versión definitiva.

L-C, Vc I 111 370

441 *Marinero que surcas la playa'* M[aestr]o Arze --

Villancico a 8 al Santísimo

SSAT, SATB, vlne, ac

El vlne sólo aparece acompañando un pentagrama de las coplas.

[Estrillo a 8]

Marinero que surcas la playa

Coplas [a solo y a 4]

Incauto marinero

E-Vc P ms, L Ms. 8 161-162v 69 -- -- --

La obra anterior, 158v, parece una primera versión -incompleta- de ésta.

L-C, Vc I 111 371

442 *Matizado, un clavel encarnado* -- -- -- --

V[illanci]o a 4 con violines
SATB, vln1-vln2, ac

Estribillo	<i>Matizado, un clavel encarnado</i>
Recitado	<i>En la púrpura amante que derrama</i>
Aria	<i>Purpúreo clavel, en ese candor</i>
Recitado	<i>Oh, sin igual fineza</i>
Aria	<i>A seguir, a lograr</i>
Grave a 4	<i>A lograr, oh mortal</i>
E-Vc	P ms, L Ms. 23 129v-131v 57 -- -- --

L-C, Vc I 287 1.056

Lo titula: *Matizado un clavel encarnado, me ofrece el amor*

443 *Molinito, por qué no mueles* M[ae]str[o] M[a]r[tine]z --
Por los desiertos del mundo

Al S[anti]s[i]mo/ A 4
SSAT, ac=vlne=arp

Estribillo	<i>Molinito, por qué no mueles</i>
Coplas a 4	<i>Por los desiertos del mundo</i>

E-Vc P ms 70/139 E-Vc pp mss 39/84

Primero están escritas las coplas y después el estribillo.

L-C, Vc III 207 4.210

III 204 4.203

No hace el cruce de referencias porque cataloga la partitura tomando como íncipit las coplas *Por los desiertos* y las partichelas tomando como íncipit el estribillo *Molinito, por qué no mueles*.

444 *No encubra el amor* -- -- -- --

Otro solo

T, ac

Las claves son: C3 y C4.

Estribillo

No encubra el amor

Coplas solo

Accidentes [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/099 2r -- -- --

En la misma fuente hay varias obras, todo solos al Santísimo:

- 1r, tres primeros sistemas: *En el agua, en el aire*.

- 1r-2r: *La sangre in[ocente]*

- 2r, sistemas 3-5: *No encubra el amor*.

- 3r: *A la nave* [no hay más texto].

En el folio 2v hay unas coplas a solo tachadas. Por la tesitura, parece que eran las de *La sangre in [ocente]*, cuya versión definitiva está en el folio 2r.

Se catalogan todos como obras independientes.

En E-Vc 70/244 (L-C, Vc: vol.III, p. 181, 4.133) hay conservado un villancico al Santísimo con el mismo texto, con nombre de autor y fecha de 1714. Se trata de un villancico a 4, cuya música no coincide con la de la obra presente.

L-C, Vc III 217 4.238

Cataloga todas las obras en un mismo registro, dando los cuatro incipits.

Afirma que en esta obra el acompañamiento está en "fa en 3ª línea", cuando en realidad está en do en 4ª.

445 *Ocupen alegres con salvas sonoras* M[ae]str[o] Arçe --

V[illanci]co A8 de clarín, al S[anti]s[i]mo. Sobre una tonada

sSAT, SATB, org, ac

El primer soprano del primer coro es de clarín.

[Estribillo a 8]

Ocupen alegres con salvas sonoras

Coplas a solo

Ya el alba luciente

E-Vc P ms, L Ms. 8 235-237 106 -- -- --

L-C, Vc I 119 407

446 *Oh admirable Sacramento* -- -- -- --
Admirable a dúo

AT, vlne, arp

E-Vc P ms 70/033 r -- -- --

Parecen tres versiones de una misma obra. Muy poco texto. En el vuelto del folio, segundo sistema, hay un villancico a 6 de profesión: *Venid, volad, moradores del valle*. Podría haber alguna partichela suelta en 84/353 y 85/152.

L-C, Vc III 215 4.232

Lo titula "*Admirable a dúo*" y no consta en el índice de primeros versos.

447	<i>Oh Dios de las finezas</i>	--	--	--	--
	V[illanci]co a 4 al S[antí]s[i]mo				
	SSAT, ac				
	[Estribillo a 4]				<i>Oh Dios de las finezas</i>
	[¿Coplas a 4?]			--	
E-Vc	P ms	70/469	1v-2r	--	--

No tiene más texto que las cinco primeras palabras. Parece completa. Aunque no tiene nombre, parece autógrafa.

En la misma fuente hay varias obras:

1r-v: villancico a 8, *A la gran* [no hay más texto].

1v-2r: villancico a 4 al Santísimo, *Oh Dios de las finezas*.

2r: varios compases sin texto, del villancico a 8 *¿Es milagro?*

2v: villancico a 8, incompleto, *¿Es milagro?*

L-C, Vc III 205 4.205

No menciona el resto de obras que aparecen en la misma fuente.

448	<i>Oigan la porfía</i>	Arze	--
	V[illanci]co al S[antí]s[i]mo a 3, con clarín y violín		
	SAT, clno, vln, vlne, ac		
	El violín consta como "violin dup[lica]do".		
	Estribillo		<i>Oigan la porfía</i>
	Coplas solo		<i>Si el maná, dulce fuente</i>
E-Vc	P ms	70/462	2r-v; 1r -- -- --

La 2ª copla para tenor solo de este villancico está escrita en dos pentagramas dibujados al final del folio 1r.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r-v: villancico a 4 al Santísimo, de 1717, con nombre de autor, *Ay, ardiente hielo*.

- 2r-v; 1r: villancico a 3 con lcarín y violín, al Santísimo, sin año, con nombre de autor, *Oigan la porfía*. La 2ª copla para tenor solo está escrita en dos pentagramas dibujados a mano al final del folio

L-C, Vc III 206 4.207

No menciona que en la misma fuente hay dos obras.

449 *Oigan que de quebrados* -- -- -- --

Estriu[ill]o solo y a 5
T, SSAT, ac

Estribillo
Coplas

Oigan que de quebrados
A vuestra mesa Señor, he tratado

E-Vc P ms, L Ms.7 215v-216 96 -- -- --

No consta

Parece considerarlo parte del villancico que empieza en el folio 214r *Ah de aquesos nueve coros*, sin embargo cambian la plantilla, el compás y la armadura. El texto por el contrario, también al Santísimo, sí que podría justificar el considerarlo todo una misma obra.

450 *Óiganme la gaceta* -- -- -- --

V[illanci]co A5. Al S[anti]s[i]mo
S, SATB, vlne, ac

[Estribillo]
Coplas solo

Óiganme la gaceta
En el día veintitrés

E-Vc P ms, L Ms.7 207-208//211v 92 -- -- --

La letra de las coplas está incompleta.

En el primer sistema del folio 211v está tachado el principio de este villancico. Aunque la letra es la misma, la música es diferente. Va precedido del siguiente encabezamiento: "V[illanci]co A5 al S[anti]s[i]mo".

L-C, Vc I 94 207

No menciona la versión tachada e incompleta del villancico en el folio 211v.

451	<i>Pero bien [no hay más texto]</i> <i>Alado [cisne de nieve]</i>	M[aestr]o Martt[ine]z	--
	f. 1r Al S[antí]s[i]mo. V[illanci]co sobre el solo de D[on] Ju[an] de Navas del M[aestr]o Martt[ine]z/ f. 2r Solo D[on] Ju[an] de Navas SSAT, arp		
	Estribillo [a 4]	<i>Pero bien [no hay más texto]</i>	
	Coplas a 4	<i>Alado [cisne de nieve]</i>	
E-Vc	P ms	70/260 1r; 2r	-- -- --

Ninguna de las dos versiones tiene casi texto, sólo la primeras palabras. En ambas las coplas están escritas antes del estribillo.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r: villancico al Santísimo a 4 sobre el solo de Juan Navas.
- 1v, tres primeros sistemas: villancico a 3 a Nuestra Señora, casi sin texto, sin fecha ni nombre de autor. Por la grafía de las claves, la inclinación de las figuras y el grosor del trazo no parece autógrafa de Martínez de Arce.
- 1v, dos últimos sistemas: continuación del villancico a 3 a Nuestra Señora que empieza en los dos últimos sistemas del folio 2v. Sin texto, fecha, ni nombre de autor, aunque sí parece autógrafa de Martínez de Arce.
- 2r: solo de Juan de Navas sobre el que se basa el villancico a 4 del folio 1r. No tiene casi texto, consta el nombre del autor pero no la fecha, parece copiado por Martínez de Arce.
- 2v: "Solo". Sin texto, fecha ni nombre de autor, aunque parece autógrafo de Martínez de Arce.

Se ha catalogado en la misma ficha la versión a 4 de Martínez de Arce y el solo de Juan de Navas sobre el que compuso, cuyas voces son: S [con dos palabras], t [¿instrumental?], ac. Ninguna de las dos versiones tiene casi texto, sólo la primeras palabras. En ambas las coplas están escritas antes del estribillo.

L-C, Vc III 193 4.167
 III 194 4.169

4.167 Cataloga en este registro la versión de Martínez de Arce. Escribe que el estribillo comienza "*Paro bien*".

4.169 Cataloga separadamente el solo de Juan de Navas. De como plantilla: STB, aclarando que "ninguno de los tres pentagramas tiene indicación de voz o instrumento". Afirma que "en cada sistema dejó un pentagrama en blanco, aparentemente para copiar en él el acompañamiento".

452	<i>¿Por qué quieres rendido?</i>	-- -- --	--
	Al S[antí]s[i]mo. V[illanci]co solo de bajo B, clno, ac		
	[Estribillo]	<i>¿Por qué quieres rendido?</i>	
	Recitado	<i>Sano ha de estar</i>	
	Aria	<i>Sano ha de estar</i>	
	Recitado	<i>Esta pena mi Dios</i>	
	Aria	<i>Una dulzura siento</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 23 127v-129 56	-- -- --

L-C, Vc I 286 1.055

Da como título: *¿Por qué quieres rendido, el corazón herido?*

453 *Pues el maestro mayor* M[aestr]o Arze --

Villancico al Santísimo Sacramento, a 8
SSAT, SATB, ac

Estribillo *Pues el maestro mayor*
Coplas a dúo *Ave, pan dulce y suave*
Respuesta a las coplas *A, B, A, B*

E-Vc P ms, L Ms. 8 131v-134v 57 -- -- --

Llama la atención grafía muy cuidada. Todas las voces tienen letra, escrita muy clara. También tiene todas las coplas.

L-C, Vc I 108 359

454 *Pues en golfos de gracias surcas ligero* -- -- -- --

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo
SAT, clno, vlne, ac

Estribillo *Pues en golfos de gracias surcas ligero*
Coplas a solo *Sin temor de las borrascas*
Recitado *Surca gloriosas sendas celestiales*
Aria *Seguro puerto te ofrece el cristal*
Grave *No temas llegar*

E-Vc P ms, L Ms. 23 132-133v 58 -- -- --

L-C, Vc I 287 1.057

Lo titula *Pues en golfos de gracias*.

455 *Pues lo festivo del día* -- -- -- --

Jácara a 3, al S[anti]s[i]mo S[a]c[ramen]to
SAT, ac

[Estribillo] *Pues lo festivo del día*

E-Vc P ms 85/249 -- -- --

Aunque no tiene nombre, sí parece autógrafa de Martínez de Arce. En la misma fuente hay una cuartilla con el texto completo, que no es autógrafa de Arce. Las coplas que aparecen en el texto no están puestas en música.

L-C, Vc I 482 2.097

456	<i>Qué convite tan rico</i>	--	--	--	--
	<i>Oiga el galán</i>				
	V[illanci]co a 4 del S[anti]s[i]mo S[acramen]to				
	A, ssb, vlne, arp				
	No es seguro que haya voces instrumentales.				
	Estribillo				<i>Qué convite tan rico</i>
	Coplas				<i>Oiga el galán</i>
E-Vc	P ms	70/401	--	--	--

Existe el juego de partichelas (37/65) de una obra de Gómez Camargo, a 8, con el mismo texto pero distinta música.

Las coplas están escritas en el primer sistema y el estribillo empieza justo después. Ninguna de las dos secciones tiene más texto que la primera frase.

Aunque no tiene nombre de autor, sí que parece mano de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 219 4.241

Toma el título de las coplas, sin dar ningún tipo de explicación.

La obra de Camargo con el mismo texto lo cataloga en el vol. II, p. 190, nº 3.126, tomando esta vez como título el estribillo.

457	<i>¿Qué es lo que pasma y no es nieve?</i>	M[aestr]o Martt[íne]z Arze	--
	ST, b, b		
	Las dos voces de bajo no tienen texto y la inferior tiene cifrado. Lo más seguro es que se tratase de violón y arpa.		
	[Estribillo]	<i>¿Qué es lo que pasma y no es nieve?</i>	
	Coplas a dúo	<i>Sacramentada deidad</i>	
E-Vc	P ms	70/266 1r	-- -- --

La esquina superior izquierda está rota y no se lee el encabezado. Sin embargo, el texto hace suponer que se trata de un villancico al Santísimo Sacramento.

Las coplas casi no tienen texto.

En la misma fuente parece haber varias obras:

- 1r: villancico al Santísimo, *¿Qué es lo que pasma y no es nieve?*

- 1v: dos primeros sistemas, "solo al Santísimo", tachado, sin texto, fecha ni nombre de autor, aunque parece autógrafo de Martínez de Arce.

- 1v: tres últimos sistemas. Parece otra obra, presumiblemente un villancico. Las barras de final sugieren que hay un "estribillo" y el principio de unas "coplas", que no están terminadas. Tachado, sin texto, fecha, ni nombre de autor, aunque parece autógrafo de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 207 266

Sólo cataloga este villancico, ignorando el vuelto del folio.

458 *Qué gozo, qué gusto* -- -- -- --

Otro v[illanci]co al S[antí]s[i]mo
SSAT, vln1=vln2, clno, ac

[Estribillo]

Qué gozo, qué gusto

Coplas

La nube de ardor le quiere ocultar

E-Vc P ms 70/295 2r-v, 1v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2r: villancico al Santísimo, de 1718, *Perlas, luces, flores*.

- 2r-v, 1v: otro villancico al Santísimo, *Qué gozo, qué gusto*. Las coplas están al final del folio 1v, precedidas por la aclaración: "Cop[la]s del 2º V[illanci]co". De todos modos, parece incompleta.

Aunque no tiene fecha ni nombre, parece autógrafo de Martínez de Arce y tanto por la plantilla como por la grafía se puede suponer que también sería compuesta en 1718.

L-C, Vc III 190 4.159

No especifica que los violines hacen una sola voz. Sí que comenta la presencia de dos obras en la misma fuente y las cataloga en registros independientes. No hace ningún comentario acerca de la posibilidad de que esta obra no esté completa, ni tampoco de la particular disposición de las coplas.

459 *¿Qué puede ser esa cándida esfera?* -- -- -- --

V[illanci]co al S[antí]s[i]mo
SAT, vlne, ac

La colocación del texto en el *estribillo* y el *aria* parece sugerir que hay sólo tres voces y acompañamiento.

[Introducción]

[Sin texto]

Estribillo

¿Qué puede ser esa cándida esfera?

Recitado

Éste es aquel [no hay más texto]

Aria

En el dichoso día

Grave

Las luces de tu vida no recelo

E-Vc P ms_ 70/037 2v -- -- --

El principio parece ser una introducción a solo. No tiene texto. Por eso se ha cogido para el título el texto del estribillo.

Esta obra está escrita después de *Brilla y goza sin temor*.

No consta

460 *Sagradas selvas* -- -- -- --

V[illanci]co a 4 al S[antí]s[i]mo. De bajoncillos
Sssb, ac

Las voces en minúsculas serán de bajoncillos.

[Estribillo a 4]

Sagradas selvas

Coplas [a solo y a 4]

Florido rosal

E-Vc P ms, L Ms. 8 201r-v 88 -- -- --

L-C, Vc I 115 389

461 *Sagrado alimento, dulcísimo emblema* M[aestr]o D[o]n Joseph de Arze --

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo/ Cantata al Santísimo con violines
S, vln1-vln2, ac

Estribillo	<i>Sagrado alimento, dulcísimo emblema</i>
Recitado	<i>Esa luz tan divina</i>
Aria	<i>Si acechanza y cautela mi suerte estorbó</i>
Recitado	<i>Mas si no lo consigue mi sentido</i>
Grave	<i>Mas si es vida y es muerte, la blanca oblea</i>
[Al estribillo]	<i>Sagrado alimento, dulcísimo emblema</i>
E-Vc	P ms, L Ms. 23 84-85 36 E-Vc pp mss 39/13

L-C, Vc I 281 1.034 III 209 4.216

462 *Seis horas antes del día* -- -- -- --

V[illanci]co solo
B, clno, vlne, ac

[Estribillo]	<i>Seis horas antes del día</i>
Aria	<i>Tú Señor a mí, cuando te ofendí</i>
Recitado	<i>Legal cordero</i>
Coplas	<i>Yo te adoro, fiel tesoro</i>
Recitado	<i>Aquel Etna sagrado</i>
2 ^{as} coplas	<i>Víctima de amor</i>

E-Vc P ms, L Ms. 23 135-136v 60 -- -- --

En el folio 136 hay una introducción instrumental que precede al primer aria, con la siguiente aclaración: "(entrada del Area Antezedente)" [sic entre paréntesis].
En el folio 136, el segundo recitado termina al final del folio 135v.

L-C, Vc I 287 1.059

El violón no consta en la plantilla.

463 *Si quieres sangriento, noto enfurecido* M[aestr]o D[o]n Joseph de Arze --

Villancico solo al Santísimo / Cantata al Santísimo con clarín

B-clno, vlne, ac=arp

Mientras que el clarín es independiente y funciona como una voz, el violón funciona más bien como acompañamiento.

Estribillo	<i>Si quieres sangriento, noto enfurecido</i>
Recitado	<i>Pero corre, violento</i>
Aria	<i>¿Qué importa el rigor?</i>
Recitado	<i>De la impiedad el viento</i>
Seguidilla	<i>Pero cómo me asusta, mi amante afecto</i>
Grave	<i>Y a tanto halago</i>
E-Vc	P ms, L Ms. 23 85-86v 37 E-Vc pp mss 55/30

El segundo papel del bajo está al final y es el que tiene la portada.

L-C, Vc I 280 1.035 III 209 4.217

No consta el violón en la plantilla.

464 *Trigo florido* M[aestr]o D[on] Joseph Martt[í]nez de Arze --

A8/ Villancico al Santísimo Sacramento

SSAT, SATB, vlne, arp, ac

En el folio 1r el acompañamiento lo realizan violón y arpa (con partes diferentes), mientras que en el folio 1v sólo hay una voz de "g[enera]l".

Estribillo	<i>Trigo florido</i>
Coplas	<i>Trigo de valor inmenso</i>
E-Vc	P ms 70/061 1r-v E-Vc pp mss 39/76 1r-v

Las coplas están en el último sistema del folio 1r.

En el folio 2r-v hay otra obra, el villancico a 8: *Venid, venid cazadores*, de 1696, aunque también sin nombre del autor.

En la portada de las partichelas hay escrito con mano diferente: "Abila". [Ávila]

L-C, Vc III 213 4.228 III 210 4.219

nº 4.228 Incluye la partitura en el registro de *Venid, cazadores* añadiendo el siguiente comentario: "Hay luego, en el mismo cuadernillo, otro fragmento, sin texto, que no se ve bien si es parte del mismo villancico u otro nuevo". Sin dar el incipit musical.

465 *Un espejo es el círculo* M[ae]str[o] Arze --

Ms. 8 A 9 V[illanci]co al S[anti]s[i]mo
70/349 --

A, SSAT, SATB, vlne, ac

Estribillo a 9

Un espejo es el círculo

Coplas a solo

Este pan sacramentado

E-Vc P ms, L Ms. 8 134v-136 58 E-Vc pp mss 85/216
 70/349 1r

Ms. 8 Llama la atención grafía muy cuidada. Todas las voces tienen letra, escrita muy clara. También tiene todas las coplas.

70/349 No tiene fecha ni nombre de autor, aunque sí parece autógrafo de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras:

-1r: se trata sólo de un fragmento del villancico *Un espejo es el círculo*, cuya música coincide exactamente con el **folio 135** del **Ms. 8**.

-1v: principio de un baile para tenor y arpa, *Yo señores míos*. Escrito dos veces. Tachado e incompleto. El juego de partichelas está incompleto, sólo se conservan las partes de violón y acompañamiento, cuya música es igual en el estribillo y diferente en las coplas.

L-C, Vc I 108 360 I 474 2.063
 III 269 4.385

I, 108, 360. En la plantilla no incluye el violón de las coplas.

No hace ningún cruce de referencias.

III, 269, 4.385 Lo cataloga como un villancico incompleto titulado *Qué contento*. No hace referencia alguna al baile del vuelto del folio.

466 *Va reluciente, antorcha del día* M[ae]str[o] Arçe --

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo solo con clarín
 B, clno, vlne, ac

[Estribillo]

Va reluciente, antorcha del día

Recitado

Venid mortales, a esta nave hermosa

Aria

Adora mortal el trigo precioso

Coplas

Venturosos mortales

Salva, le prevengan

E-Vc P ms, L Ms. 23 91-93v 41 -- -- --

Los folios 92v-93v están en blanco.

L-C, Vc I 282 1.039

No consta el violón en la plantilla.

467 *Vasallos de amor* -- -- -- --

V[illanci]co Al S[antí]s[i]mo A4
SATB, vln1-vln2, vlne, ac

Estribillo	<i>Vasallos de amor</i>
Recitado	<i>Cómo, oh infeliz</i>
Aria	<i>Ojos llorad, alma sentid</i>
Coplas	<i>El pan, oh felice, a tí te ha de dar</i>
Grave	<i>Ya mi Dios a las voces de tu lira</i>
E-Vc	P ms, L Ms. 23 138v-139v 62 -- -- --

L-C, Vc I 288 1.061

Los violines y el violón no constan en la plantilla.

468 *Vengan señores, lleven del pan* -- -- -- --

V[illanci]co A8 y solo Al S[antí]s[i]mo
SSAT, SATB
No hay acompañamiento.

[Estribillo] *Vengan, señores, lleven del pan*

E-Vc P ms 70/019 v -- -- --
70/020 r
70/269

De esta obra parece haber tres versiones: ésta y las de 70/019 y 70/269. Sin embargo, en 70/020 sólo el primer sistema pertenece a esta obra, porque después cambian las claves, la armadura y aparece de nuevo el compás. Parece un borrador para otra obra. La falta de texto nos impide saber cuál.

L-C, Vc III 222 4.251

No tiene en cuenta 70/19. Además, no alude tampoco a que en realidad sólo el primer sistema forma parte de esta obra.

469 *Venid mortales, a gozar del convite* M[ae]str[o] Martt[í]n Arze --

V[illanci]co a 4 al S[antí]s[i]mo
SSAT, ac

[Estribillo] *Venid mortales, a gozar del convite*
Coplas a 4 *Oh mesa soberana*

E-Vc P ms 70/470 1r -- -- --

Con texto en todas las voces.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r: villancico a 4 al Santísimo, con nombre, *Venid mortales*.
- 1v: versión incompleta y tachada del villancico a 8 al Santísimo, *Vaya de gusto*.

L-C, Vc III 211 4.223

Cataloga en el mismo registro las dos obras de la fuente, aunque dando más importancia a *Venid mortales*.

470	<i>Viendo al hombre tan perdido</i>	M[aestr]o Martt[ine]z	--
	Villancico al Santísimo a 8 SSAT, SATB, vlne=arp		
	Introducción	<i>Viendo al hombre tan perdido</i>	
	Estribillo a 8	<i>Este es el edicto, que publica amor</i>	
	Coplas	<i>Fallo que al hombre se le haga</i>	
--	--	--	E-Vc pp mss 55/33
L-C, Vc	III 212 4.224		
471	<i>Yo he de cantar, yo he de bailar</i>	M[aestr]o Arze	--
	Villancico voz sola y a cuatro. Al Santísimo S, ssb, ac Plantilla detallada al margen: <i>Voz sola, Baxoncillo, Baxoncillo, Bajo, G[enera]l.</i>		
	[Estribillo a 4]	<i>Yo he de cantar, yo he de bailar</i>	
	Coplas	<i>Zagalejilla soy, que a esa mesa voy</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 8 141v-143 61	-- -- --	
	Folios 143v y 144r-v, en blanco.		
L-C, Vc	I 109 363		
472	<i>Zagales, quién es pastor tan galán</i>	M[aestr]o Arçe	--
	Villancico a 4 al Santísimo SSAT, vlne, ac		
	[Estribillo a 4]	<i>Zagales, quién es pastor tan galán</i>	
	Coplas [a 4 y a solo]	<i>Dulce apacible centella</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 8 204v-205 91	-- -- --	
L-C, Vc	I 116 392		
473	<i>Villancico al Santísimo [s.t]</i>	M[a]r[tine]z	1685
	V[ilanci]co al S[anti]s[i]mo S[a]c[ramen]to en diálogo y a 6 ST, SATB, arp		
	Introducción solo	<i>[Sin texto]</i>	
	Estribillo [a 6]	<i>[Sin texto]</i>	
	Coplas en diálogo Respuesta a cuatro		
E-Vc	P ms 70/060	-- -- --	
	No consta		

474 *Atención que en brazos del alba* Joseph M[a]r[tíne]z 1686

70/251 --/ **70/252** V[illanci]co a 7. Al S[antí]s[i]mo S[a]c[ramen]to dedicado al Ex
[celentísi]mo Marqués de Estepa

SST, SATB, org, arp

70/252 Ni las coplas ni el 2º estribillo tienen parte de acompañamiento. En las partichelas, el tenor de
1º Chº viene especificado como "Tenor baxete". La parte de órgano es para el estribillo.

Estribillo

Atención que en brazos del alba

Coplas solo

Obediencia y fe de Abraham

2º Estribillo a 3

Y si en brazos del alba

E-Vc P ms 70/251 E-Vc pp mss 39/28
70/252

70/251 Es un pliego sólo con texto. No es seguro que sea autógrafo de Martínez de Arce.

70/252 Prácticamente no tiene texto. El segundo estribillo está escrito al final del folio 2v, la música es
totalmente distinta a la del 1º.

L-C, Vc III 261 4.371 III 150 4.054
III 196 4.176

Aunque en el índice aparecen los tres registros seguidos, en las explicaciones no hace el cruce de
referencias entre la partitura y las partichelas.

III, 196, 4.176 (70/252) Aquí sí menciona la existencia de un pliego con la letra, sin embargo da como
signatura 70/351 en vez de 70/251.

475 *En amoroso penar* -- -- -- [1686]

V[illanci]co a 4 del S[antí]s[i]mo Sacram[en]to en honra y gloria suya y de su M[adr]e S
[antí]s[i]ma

SSAT, ac

[Estribillo]

En amoroso penar

[¿Coplas a 4?]

Arrebatado y rendido

E-Vc P ms 70/109 2v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2: *Atended a las luces del cielo*.

- 2v: *En amoroso penar*.

Esta última no tiene ni fecha ni nombre de autor.

L-C, Vc III 150 4.055

Sí que menciona la presencia de dos obras en una misma fuente. Supone que el año de composición de
la segunda obra, es el mismo que consta en la primera.

476 *A la campaña, a la lid* M[aestr]o Martt[ine]z 1687

Resp[onsi]ón a 11 de chirimías del S[antí]s[i]mo Sacram[en]to

SSAT, SATB, ssb, arp

El tercer coro es "de chirimías". En las partichelas hay dos versiones del tiple primero del primer coro. Una en clave de sol y la otra en do en primera.

[Estribillo]

A la campaña, a la lid

Coplas solo

Ya en cuerpo el emperador

Respuesta de capilla

2ª A la campaña, a la lid, a la guerra

E-Vc P ms 70/087 E-Vc pp mss 39/19

L-C, Vc III 150 4.056

III 150 4.056

477 *Presos: alegría, gozo y li[bertad]* M[aestr]o Joseph Martt[ine]z 1687

Resp[onsi]ón al S[antí]s[i]mo de este año de 1687. Dúo y a diez

ST, SATB, SATB, arp

[Estribillo] Dúo y a diez

Presos alegría, gozo y li[bertad]

Coplas solo

Respuesta a las coplas [a ocho]

E-Vc P ms 70/059 -- -- --

La respuesta a las coplas no tiene texto y está escrita justo después del estribillo y antes de las coplas.

L-C, Vc III 151 4.057

478 *Si vais a ser convidados* Martt[ine]z 1687

R[es]p[onsi]ón A8 de instrumentos del S[antí]s[i]mo

SssT, SATB, arp

Los dos tiples que siguen al primero del primer coro vienen especificados en las partichelas como bajoncillos

[Estribillo]

Si vais a ser convidados

Coplas

No hay que apurar los misterios

Respuesta a las coplas

Comed, que el que llega dispuesto

E-Vc P ms 70/057 E-SAc pp mss 26/47

En la portada de las partichelas, bajo el año, hay escrito con grafía más menuda "1702".

L-C, Vc III 152 4.058

223 1.482

Pone como plantilla: SSAT, aunque las tres primeras voces del primer coro están escritas en clave de sol. También afirma que "no tiene escrito el acompañamiento; dejó el pentagrama en blanco". Es cierto que en el primer sistema la voz del bajo está en blanco, pero solamente en el primer sistema. Además, no hay ningún otro pentagrama en blanco precedido de clave y compás.

GF, SAc: Como autor pone: "Maroz de Arce, José".

479 *Vaya de pleito* M[aestr]o Joseph M[a]r[tine]z 1687

Resp[onsi]ón a 8 al S[anti]s[i]mo

SSTB, SATB=clavicordio, ac=arp

La tercera voz del primer coro, tanto en la partitura como en las partichelas, escrita en C3, que es tenor en claves altas. Sin embargo la segunda copla sola en la partitura es para tenor (C3) y en las partichelas en C2 (contralto).

Estribillo

Vaya de pleito

Coplas solas

Ya se acuerdan que de Cristo

E-Vc P ms 70/084 E-Vc pp mss 55/29

La partitura manuscrita tiene muy poco texto.

El bajo del segundo coro tiene dos copias, una con texto y otra sin él, seguramente instrumental, aunque no especifica el instrumento.

L-C, Vc III 152 4.059

III 210 4.220

No hace el cruce de referencias.

Pone de plantilla SSAT, SATB, aunque está en claves altas y la tercera voz del primer coro está escrita en clave de do en 3ª. En el comentario a las partichelas lo pone bien.

480 *Bellísimo [no hay más texto]* M[aestr]o Martt[ine]z 1688

V[illanci]co A8 y solo. Al S[anti]s[i]mo S[acramen]to

SSAT, SATB, vlne, arp

La parte de solo la hace el tenor del primer coro.

[Estribillo]

Bellísimo

Coplas

En aquel cristal

E-Vc P ms 70/056 -- -- --

El texto está incompleto, sólo copió los principios de cada frase.

L-C, Vc III 152 4.060

En el incipit pone como texto "Bellísimo, bellísimo". Sin embargo, en la partitura sólo aparece la palabra una vez y no va seguida de ningún signo de repetición.

481 *Vengan a la franca* M[aestr]o Martt[ine]z 1688

V[illanci]co a 9 con voz sola al S[anti]s[i]mo S[acramen]to

S, SATB, SATB, vlne, arp

[Estribillo]

Vengan a la franca

Coplas solo [S, vlne, arp]

Liberal [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/258 -- -- --

El texto está muy incompleto.

L-C, Vc III 211 4.221

Lo titula "*Vengan ...*".

482 *Suenen los clarines [1688 y 1691]* M[ae]str[o] Martt[ine]z Arze 1688
1691

V[illanci]co A10 Al S[anti]s[i]mo S[acramen]to/ Villancico a 10 de clarines al Santísimo Sacramento

SSAT, SATB=clavicordio, ss, vlne, arp

El tercer coro es de clarines. En las partes de violón y arpa, hay algunos compases sobre los que está escrito: "tambor" y "clarines". En las partichelas hay dos copias del bajo del 2º Chº, una de ellas sin texto, y una parte para "clavicordio", idéntica a las dos anteriores.

Estribillo a 10

Suenen los clarines

Coplas

Quien rayos y luces

[Respuesta a 4]

Pues toquen a rendir

E-Vc P ms 70/182 1-4v E-Vc pp mss 39/67

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-4v: *Suenen los clarines*, cuyas coplas y respuesta a las mismas se encuentran en los dos últimos sistemas del folio 1r.

- 3r-v, dos sistemas inferiores: "V[illanci]co A la venida del [e]spíritu S[an]to A4". Aunque no tiene nada de texto, parece completo.

En la portada de las fuentes la fecha es 1691.

L-C, Vc III 213 4.227

III 156 4.070

Aunque en el índice la partitura y las partichelas están seguidos, no hace el cruce de referencias y cataloga cada fuente en un registro independiente, de tal manera que la partitura aparece en el apartado de *Dudosos*.

No menciona el villancico "a la venida del Espíritu Santo".

70/259 f. 1v: V[illanci]co a 7 con 2 choros de instrum[en]tos violines y baxonzillos/ **f. 2v:** V[illanci]co a 7 al S[antí]s[i]mo

S, ssb, ssb=org, arp/ T, ssb, atb, ac

Estribillo

Ay que muere amor

Coplas a solo y a 7

Ay que en divinos candores

E-Vc	P ms	70/259	1-2v	E-Vc	pp mss	39/62
		70/262				
		70/382				

En el vuelto del segundo folio de **70/259** hay una versión en la que la música es la misma, pero cambia la testitura de las voces: T, ssb, atb, ac. Sólo especifica que el segundo coro es de "Vajonzillos".

En todas las demás versiones el solo es de tiple y hay un coro de bajoncillos y otro de violines. En las partichelas hay además una cuartilla con la parte de órgano, que dobla el bajo del coro de bajoncillos.

En las partituras, además de haber varias versiones de la misma obra -todas sin texto alguno- hay varias obras en la misma fuente, que se detallan a continuación:

- 70/259

- 1r: sólo estribillo, sin texto, de *Ay que muere amor*.

- 1v-2r: estribillo y coplas de *Ay que muere amor*, sólo hay texto en el principio de las coplas: *Ay que en divinos*.

- 2r: estribillo del villancico a 4 al Santísimo *Qué contradicción*, cuya versión completa se encuentra en **70/263**. 2v: estribillo y coplas, sin texto, de *Ay que muere amor*, con la variación en la plantilla arriba mencionada.

70/262

- 1-2v: villancico a 8 al Santísimo, de 1690, *Salga enhorabuena*.

- 3r: principio tachado de lo que parece un primer intento de *Ay que muere amor*, aunque la música es muy diferente a la versión definitiva.

- 3v: sólo estribillo, sin texto, de *Ay que muere amor*.

70/382 No tiene nada de texto. Aunque no tiene nombre, sí parece autógrafa de Martínez de Arce.

L-C, Vc	III	154	4.066	III	152	4.061
	III	154	4.065			
	III	155	4.067			

Cataloga todas las fuentes en registros separados. Las partituras sí que las pone en relación, pero no hace el cruce de referencias con las partichelas. Por esta razón, al carecer de título todas las partituras, las considera como "varias versiones de una composición, por tantos conceptos enigmática".

III, 155, 4.067 (70/382). Afirma que esta versión "parece el primer borrador de esta obra, pues es más incompleto que los otros dos".

484 *Qué contradicción divina* M[ae]str[o] Martt[ine]z Arze 1690

70/259 V[illanci]co a 4 al S[anti]s[i]mo

70/263 V[illanci]co a 4 del S[anti]s[i]mo con instrum[en]tos.

T, ssb, ac

70/259 Delante del sistema escrito "violines".

70/263 Sólo esta fuente tiene escrito el acompañamiento.

[Estrbillo]

Qué contradicción

Coplas [T, ssb, ac]

El soberano [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/259 2r -- -- --
70/263

70/259 En la misma fuente hay varias obras:

-1-2v: 3 versiones de un villancico a 7 sin texto, de 1690. Por las partichelas sabemos que se trata de *Ay, que muere amor*.

- 2r: villancico a 4 al Santísimo, *Qué contradicción*, sólo el estribillo, sin fecha ni nombre de autor.

70/263 Completo y con fecha y nombre de autor.

L-C, Vc -- -- --
III 153 4.062

La versión incompleta de 70/259 no consta en el catálogo.

485 *Salga enhorabuena mi Rey* M[ae]str[o] Martt[ine]z Arze 1690

V[illanci]co a 8 al S[anti]s[i]mo

SSAT, SATB=clavicordio, vlne, arp=ac

Estribillo

Salga enhorabuena mi Rey

Coplas*

Salga el sol

Respuesta a 8 a las coplas

La gala, grandeza

E-Vc P ms 70/262 1-2v E-Vc pp mss 39/02
1-2v

En la misma fuente hay varias obras:

-1-2v: villancico a 8 al Santísimo, de 1690, *Salga enhorabuena*.

- 3r: principio tachado de lo que parece un primer intento de *Ay que muere amor*, aunque la música es muy diferente a la versión definitiva.

- 3v: sólo estribillo, sin texto, de *Ay que muere amor*.

L-C, Vc III 153 4.063 III 153 4.063

Afirma que se trata "del villancico *de salida*, que solía ser para la capilla completa: se cantaba en la catedral, ante el altar mayor, antes de echar a andar la procesión; los demás se cantaban en los altares puestos en las calles.

486 *Oigan retratada en convites* M[aestr]o M[a]r[tíne]z 1691

V[illanci]co a 8 al S[antí]s[i]mo S[acramen]to
SSAT, SATB, clavicordio, vlne, arp

[Estribillo]

Oigan retratada en convites

Coplas solo y a dúo

Sombra fue del Sacramento

E-Vc P ms 70/140 E-Vc pp mss 39/73

L-C, Vc III 206 4.208

III 155 4.068

No hace el cruce de referencias. Por eso aunque ambas están dentro de los villancicos al Santísimo, las partichelas aparecen en el apartado de las obras fechadas y la partitura aparece en el apartado de "sin fecha".

En ambos registros pone como incipit: "Oigan retratado".

487 *A el galán disfrazado del alma* M[aestr]o Martt[íne]z 1692

70/467 V[illanci]co a 9. Voz sola al S[antí]s[i]mo del M[aestr]o Martt[íne]z 1692

70/468 A9 voz sola

T, SATB, SATB, clavicordio, vlne, arp

La disposición de las voces en las dos partituras es: 1º Chº: T, vlne, arp; 2º Chº: SATB; 3º Chº: SATB./ En las partichelas, el bajo del tercer coro parece instrumental, porque sólo tiene escritas la primera palabra de cada sección.

Estribillo

A el galán disfrazado del alma

Coplas

Para qué son los disfraces

Respuesta a 9 a las coplas 2ª, 4ª y 6ª

Atención, que de enamorado

E-Vc P ms 70/467 1v E-Vc pp mss 39/75
70/468

Hay dos partituras de esta obra, una completa y otra incompleta:

70/467, 1v: estribillo incompleto, con año y nombre de autor.

70/468: completa, pero con muy poco texto y sin nombre.

En **70/467** hay varias obras:

1r: villancico a 8 al Santísimo, *¿Es milagro?*

1v: villancico a 9 al Santísimo, del Maestro Martínez, 1692, *A el galán*.

L-C, Vc III 156 4.071
III 156 4.071

III 156 4.071

488 *A la gran fiesta del Corpus* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1692

Villancico a 8 del Santísimo

SATB, SATB, clavicordio, vlne, arp

Introducción sola

A la gran fiesta del Corpus

Estrillo solo y a 8

Y por lo que he oído, podré sacar

Coplas solo

Cómo será un alimento

E-Vc P ms 70/469 1r-v E-Vc pp mss 39/64

En la misma fuente hay varias obras:

1r-v: villancico a 8, *A la gran* [no hay más texto].

1v-2r: villancico a 4 al Santísimo, *Oh Dios de las finezas*.

2r: varios compases sin texto, del villancico a 8 *¿Es milagro?*

2v: villancico a 8, incompleto, *¿Es milagro?*

L-C, Vc III 156 4.072

III 156 4.072

En la plantilla de las partichelas no incluye la parte de clavicordio.

En el comentario a la partitura sólo menciona *Es milagro*, sin incluir el villancico *Oh Dios de las finezas* que está en la misma fuente.

489 *Albricias que para nuestro alivio* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1692

A8, v[illanci]co S[anti]s[i]mo

SSAT, SATB, clavicordio, vlne, arp

En la partitura sólo las coplas tienen parte de acompañamiento.

Estrillo

Albricias que para nuestro alivio

Coplas a solo y a 4*

Viviente nave del pecho

E-Vc P ms 70/471 E-Vc pp mss 39/61

En la partitura hay tres versiones diferentes de las coplas. Al final de la última hay un "solo" de tenor con dos partes de acompañamiento.

L-C, Vc III 194 4.172

III 158 4.074

490 *En ese mar de prodigios* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1692

Villancico a 11 de chirimías

SSAT, SATB, **ssb**, org, vlne=**arp**

39/08 tiene 8 voces y no tiene arpa/ 39/17 tiene 11 voces porque añade un tercer coro de bajoncillos, además tiene voz de arpa.

Estribillo

En ese mar de prodigios

Coplas A4

Absorta y muda la fe

-- -- -- E-Vc pp mss 39/08
39/17

Se conservan dos juegos de partichelas, se han señalado en negrita aquellos elementos que aparecen sólo en 39/17. Aunque varía el número de voces, la música es la misma en las dos fuentes. Las manos de copia son diferentes.

L-C, Vc III 202 4.194
III 158 4.075

Aunque las cataloga separadas, sí que hace el cruce de referencias. Afirma que 39/08 es "una versión más simplificada" de 39/17.

491 *¿Es milagro?* -- -- -- 1692

70/467 A 8 al S[antí]s[i]mo

70/469 V[illanci]co A8

SSAT,SATB,vlne,clavicordio,arp

70/467 No tiene acompañamiento.

Estribillo

¿Es milagro?

Coplas a solo y a dúo

Quién es aquel que entre armiños

E-Vc P ms 70/467 1r E-Vc pp mss 39/27
70/469 2r-v

Parece haber dos versiones de esta obra. La música de ambas es muy parecida, pero no exactamente igual.

70/467, 1r: estribillo completo, sin acompañamiento. No tiene nombre, pero sí parece autógrafa.

70/469, 2r-v: en el folio 2r hay sólo unos compases del comienzo, sin texto. En el folio 2v vuelve a empezar, con letra sólo en el comienzo. Parece incompleto. Tampoco tiene nombre y también parece autógrafa.

En cada una de estas fuentes hay otras obras:

- **70/467**

1r: villancico a 8 al Santísimo, *¿Es milagro?*

1v: villancico a 9 al Santísimo, del Maestro Martínez, 1692, *A el galán*.

- **70/469** (Ninguna tiene nombre, pero todas parecen autógrafas).

1r-v: villancico a 8, *A la gran* [no hay más texto].

1v-2r: villancico a 4 al Santísimo, *Oh Dios de las finezas*.

2r: varios compases sin texto, del villancico a 8 *¿Es milagro?*

2v: villancico a 8, incompleto, *¿Es milagro?*

L-C, Vc III 159 4.076
III 159 4.076

III 159 4.076

492 *Vaya de gusto* M[aestr]o Martt[ine]z 1692

70/250 A8 Al S[antí]s[i]mo

70/470 A8 Al S[antí]s[i]mo

SSAT, SATB=clavicordio, vlne, ac=arp

[Estribillo]

Vaya de gusto

Coplas

Para vos el embozado

E-Vc P ms 70/250 1-2r E-Vc pp mss 39/15
70/470 1v

70/250 Texto casi inexistente, sólo tiene la palabra inicial "Vaya" y "Para vos" en las coplas.

En la misma fuente hay varias obras:

-1r-2r: villancico a 8 al Santísimo, de 1692, *Vaya [de gusto]*.

- 2r: estribillo de un villancico a 4 con instrumentos *Qué diré yo*, sin fecha ni nombre de autor.

- 2v: lo que parece la versión completa, con dos coplas diferentes, del villancico a 4.

70/470, 1v Incompleto y tachado, con muy poco texto y sin nombre, aunque parece autógrafo.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r: villancico a 4 al Santísimo, con nombre, *Venid mortales*.

- 1v: versión incompleta y tachada del villancico a 8 al Santísimo, *Vaya de gusto*.

L-C, Vc III 159 4.077

III 159 4.077

III 211 4.223

III, 159, 4.077 (70/250) En una N.B aclara que "tiene en la última página del pliego un "villancico a 4 de instrumentos, cuyo incipit literario no se lee con seguridad". A continuación presenta su incipit musical. En este registro menciona el juego de partichelas.

III, 211, 4.223 (70/470) Lo menciona en el mismo registro que la obra del recto del folio, *Venid mortales*. No hace el cruce de referencias entre esta partitura incompleta y 70/250.

493 *Ah de las tres potencias* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1693

Villancico a 7 del Santísimo Sacramento

Estribillo SSAT, SAT, vlne, arp

Coplas a 3, a 4 y a solo

Qué enigma es este, preguntan

-- -- -- E-Vc pp mss 39/38

L-C, Vc III 160 4.078

494 *Quien quisiere aprender a contar* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[ine]z de Arze 1693

Villancico a 8, al Santísimo Sacramento

SSAT, SATB, vlne, arp

Estribillo

Quien quisiere aprender a contar

Coplas solo

Ya que enseñáis a contar

-- -- -- E-Vc pp mss 39/72

En portada, con grafía diferente: "Abila". [Ávila]

L-C, Vc III 160 4.079

495 *¿Cuál es mejor?* M[aestr]o Martt[ine]z 1694

Villancico a 8 Al S[antí]mo Año del S[eño]r de 94

SSAT, SATB, vlne, arp

Parte de violón y arpa escritos en sistema inferior, separados de las voces.

Estribillo

¿Cuál es mejor?

Coplas a solo

Mejor es la nieve/ en aquel dulce hemisferio

E-Vc P ms 70/018 E-Vc pp mss 39/23

Parece haber varias versiones de las coplas.

En el vuelto del segundo folio, hay dos "dúos al Santísimo".

L-C, Vc III 160 4.080

III 160 4.080

No hace ninguna alusión a los dúos al Santísimo del vuelto del segundo folio.

496 *Hay quien acierte un enigma* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1694

V[illanci]co solo y a al S[antí]s[i]mo Sacram[en]to

SSAT, SATB, vlne, arp

En la partitura las partes de violón y arpa están copiadas en el sistema inferior de cada folio.

Estribillo

Hay quien acierte un enigma

Coplas a solo

Es un sitio en que abreviado

Respuesta a 4

Ay quien lo acierte/ que aunque esté dividido

E-Vc P ms 70/022 E-Vc pp mss 39/60

La letra no está completa, solo tiene algunas palabras.

L-C, Vc III 161 4.081

III 161 4.081

En la plantilla de la partiura pone simplemente "acompañamiento" y en la de las partichelas afirma que es igual pero "el acompañamiento, en cambio, es para violón y arpa". Sin embargo, en el sistema inferior de todos los folios de la partitura aparecen claramente escritas las partes de "vio[lón]" y "arpa".

497 *Qué milagro es éste* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[ine]z Arze 1694

V[illanci]co a 8 Al S[antí]s[i]mo

SSAT, SATB, vlne=arp

En la partitura no hay acompañamiento.

Estribillo

Qué milagro es éste

Coplas a 4

Oh pasmo del amor

E-Vc P ms 70/021 E-Vc pp mss 39/69
70/023 v

Hay un primer borrador en 70/023, vuelto.

En la partitura las coplas están en el sistema inferior de la primera página.

L-C, Vc III 162 4.082

III 162 4.082

No alude a la versión de 70/023.

498 *Qué será un prodigio* -- -- -- 1694

V[illanci]co a 8 al S[anti]s[i]mo
SSAT, SATB, vlne, arp

Estribillo

Qué será un prodigio

Coplas solo

Será que aqueste misterio

E-Vc P ms 70/024 E-Vc pp mss 39/59
70/026

Hay dos versiones, que son parecidas pero no iguales. Más completa la partitura de 70/026, donde constan las coplas (en el último sistema del recto) que no aparecen 70/024. Las partichelas coinciden, aunque no exactamente, con 70/026.

En el vuelto de 70/024 parece estar escrita parte de otra obra: *Al galán que*. Véase *Observaciones formato fuente*. Además, en los sistemas penúltimo y último del recto, aparecen nuevas claves (C1C1C3C4) y un sib en la armadura. Lo que no hay es cambio de compás.

L-C, Vc III 220 4.244 III 162 4.083
III 220 4.245

Sí que cataloga las dos versiones, aunque separadas. Pero no hace alusión a que posiblemente en el vuelto de 70/024 haya parte de otra obra.

499 *Quién llega mejor* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[íne]z Arze 1694

V[illanci]co Al S[anti]s[i]mo a 8
SSAT, SATB, vlne, arp

En la partitura no está escrito el acompañamiento. La parte de arpa de las partichelas está en 84/278, aquí está la portada donde consta el año.

Estribillo

Quién llega mejor

Coplas a solo

Poder y amor son la causa

Respuesta a 4

Y pues sólo le alaba, decir su esencia

E-Vc P ms 70/019 r E-Vc pp mss 39/55
70/020 v 84/278

La partitura está disgregada, no tiene letra, sólo el incipit del tiple. En el mismo folio, vuelto, hay otro villancico al Santísimo, "a 8 y solo": *Vengan, señores, lleven del pan*", del que hay otra versión en el recto de 70/020.

L-C, Vc III 208 4.213 III 208 4.213
I 401 1.730

No hace alusión a la presencia de otra obra en el vuelto del folio, ni a la disgregación de la obra en tres fuentes distintas.

500 *A prevenir finezas* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[íne]z de Arze 1695

70/162 V[illanci]co a 8

70/249 V[illanci]co a 8 al S[antí]s[i]mo

SSAT, SATB, ac

70/162 No tiene parte de acompañamiento.

Estribillo

A prevenir finezas

Coplas a 4

Corazón que amante vuelas

E-Vc P ms 70/162 2r-v E-Vc pp mss 39/66
70/249 1-2r

70/162 Esta fuente no tiene nombre de autor y contiene dos obras:

- 1-2r: *Sagrada deidad*, cuyas partichelas están en 39/34.

- 2r-v: *A prevenir finezas*, sólo el estribillo, sin año ni nombre del autor.

70/249 En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2r: *A prevenir finezas*, villancico a 8 al Santísimo, de 1695.

- 2r-v [con el folio en sentido inverso]: villancico a 3 al Santísimo *Fuentecilla risueña*, sin fecha ni nombre de autor.

L-C, Vc III 163 4.085
III 163 4.085

III 163 4.085

No señala que 70/162 no tiene más que el estribillo y que además le falta la parte de acompañamiento. Al hablar de 70/249 no cataloga el villancico a 3 *Fuentecilla risueña*.

501 *Atención al cristal* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[íne]z de Arze 1695

V[illanci]co A8 Al S[antí]s[i]mo. Año del S[eño]r de 95

SSAT, SATB, vlne, arp

Estribillo

Atención al cristal

Coplas a 4

Ved ese cristal hermoso

E-Vc P ms 70/058 E-Vc pp mss 39/54

L-C, Vc III 164 4.086

III 164 4.086

502 *Cortesianos del cielo* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]ne]z de Arze 1695

V[illanci]co A8 Al S[anti]s[i]mo
SSAT, SATB, vlne, ac=arp

Estribillo

Cortesianos del cielo

Coplas

Si cuando firme te adoro

Airoso. Dúo.

No dice bien

E-Vc P ms 70/079 E-Vc pp mss 85/129
85/288
41/30

El texto de las coplas está muy incompleto.

El juego de partichelas está completo, pero muy disgregado:

- **41/30**, primer coro completo, tiple de segundo coro y violón.
- **85/129**, acompañamiento para el arpa, en el que está la portada.
- **85/288**, parte de bajo del segundo coro.

L-C, Vc III 164 4.087 I 453 1.953
I 495 2.139
-- -- --

No especifica la plantilla ni hace alusión a las partichelas. De hecho, la parte del bajo, que no tiene nombre, la cataloga como *Anónimo* (nº 2.139). No he encontrado 41/30 en el catálogo.

503 *Hoy, que amor disfrazado* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]ne]z de Arze 1695

V[illanci]co a 8 al S[anti]s[i]mo Sacram[en]to
SSAT, SATB, ac

Estribillo

Hoy, que amor disfrazado

Coplas solo

Los altos vuelos abate

Respuesta a 4

Dedica, expone, negando, rindiendo

E-Vc P ms 70/256 E-Vc pp mss 39/56

L-C, Vc III 164 4.088 III 203 4.199

504 *No se aneguen las olas de su hermosura* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]ne]z de Arze 1695

70/098 V[illanci]co a 8 al S[anti]s[i]mo
70/171 V[illanci]co al S[anti]s[i]mo a 8
SSAT, SATB, ac=vlne=arp

Estribillo

No se aneguen las olas de su hermosura

Coplas a 4

Rayos que encubiertos miro

E-Vc P ms 70/171 1v E-Vc pp mss 39/39
70/098

Hay un primer borrador tachado e incompleto en **70/171**, 1v. La versión definitiva está completa en **70/098**.

70/171 En la misma fuente hay varias obras:

- 1r: *A mi sol ufano mire*, villancico a 4 al Santísimo.
- 1v: *No se aneguen las olas de su hermosura*, villancico a 8 al Santísimo, tachado e incompleto.

L-C, Vc III 165 4.089 III 165 4.089
III 165 4.089

Sí que cataloga las tres fuentes en un mismo registro.

505	<i>Oigan de dos panaderos</i>	M[aestr]o Arze	1695
	<i>Sus razones escuchen</i>		
	V[illanci]co a 8/ Villancico a 8, al Santísimo		
	SSAT, SATB, ac		
	El acompañamiento está copiado en el último sistema del folio.		
	Introducción solo	<i>Oigan de dos panaderos</i>	
	Estribillo a 8	<i>Sus razones escuchen</i>	
	Coplas solo	<i>Este pan en Villanubla</i>	
E-Vc	P ms	70/461 1r	E-Vc pp mss 39/74

La partitura está incompleta. No tiene introducción y tampoco coplas, el estribillo parece completo, pero no es seguro.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r: estribillo de un villancico a 8, *Sus razones escuchen*, con nombre y año, 1695.
- 2r, sistemas 1 y 2: solo al Santísimo, *Vuestro [no hay más texto]*, parece completo y no tiene nombre.
- 2r, sistema 3: himno a 4 para S. Justo Pastor, parece incompleto y no tiene nombre.

L-C, Vc III 166 4.093 III 165 4.090

Cataloga en el mismo registro *Su razón escuchen* y *Vuestro*, mientras que el himno a S. Justo Pastor lo cataloga aparte (nº 3.821).

No hace el cruce de referencias porque a la partitura le falta la introducción y el estribillo lo ha titulado *Su razón escuchen*.

506	<i>Pensamiento, anima el desmayo</i>	M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]ne[z] de Arze	1695
	Villancico al Santísimo a cuatro voces		
	SSAT, ac		
	Estribillo	<i>Pensamiento, anima el desmayo,</i>	
	Coplas a 4	<i>Imaginar en la gracia</i>	
--	--	--	E-Vc pp mss 39/29

La portada, aunque sencilla, tiene una decoración que parece un dragón con forma de serpiente.

Este villancico es una versión a lo divino del tono polifónico *Amarilis, anima el desmayo* (E-Vc 68/21 y nº 772 del presente catálogo).

La versión profana fue editada en:

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1997, pp. 53-4 y 209-214.

Después fue editada la versión "a lo divino" en:

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 63 y pp. 265-268.

Esta última fue grabada previamente en:

Tireme flechas Amor. Música barroca del a catedral de Valladolid, Ópera Tres-Las Edades del Hombre, CD 1030-ope., 1999, pista 10.

L-C, Vc III 166 4.091

507 *Sagrada deidad* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]ne]z de Arze 1695

V[illanci]co a 8 al S[antí]s[i]mo

SSAT, SATB, vlne, ac=arp

La parte de acompañamiento está escrita en la parte inferior de cada página.

Estribillo

Sagrada deidad

Coplas a 4

Fuego es puro en el ardor

E-Vc P ms 70/162 1-2r E-Vc pp mss 39/34

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2r: *Sagrada deidad*.- 2r-v: *A prevenir finezas*, de la que hay otra copia en 70/249 y cuyas partichelas están completas en 39/66.

L-C, Vc III 166 4.092

III 166 4.092

508 *Si en la esfera de amor* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]ne]z de Arze 1695

V[illanci]co a 8/ Villancico al Santísimo a 8 voces

SSAT, SATB, vlne, arp

[Estribillo]

Si en la esfera de amor

Coplas a solo y a 4

Sus dichas [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/164 E-Vc pp mss 84/297

El texto está incompleto.

De las partichelas se conserva sólo la parte de arpa.

L-C, Vc III 258 4.351

I 405 1.749

No hace el cruce de referencias. Por esta razón cataloga la partitura manuscrita, que no tiene advocación, dentro del apartado "Varia".

509 *A mi sol ufano mire* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]ne]z de Arze [1695]

V[illanci]co A4 del S[antí]s[i]mo

SSAT, ac

[Estribillo]

A mi sol ufano mire

Coplas

Música de los [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/171 1r -- -- --

De las coplas hay dos versiones, ligeramente distintas. Sólo la segunda tiene texto y no es más que las tres palabras iniciales.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r: *A mi sol ufano mire*, villancico a 4 al Santísimo.- 1v: *No se aneguen las olas de su hermosura*, villancico a 8 al Santísimo, tachado e incompleto.

De esta segunda se conserva otra partitura y un juego de partichelas, ambas fechadas en 1695. Por esta razón, se puede suponer -aunque no con total seguridad- que el otro villancico fue compuesto el mismo año.

L-C, Vc III 163 4.084

Sí que comenta que hay dos obras en la misma fuente y las cataloga en registros diferentes.

510 *A las bodas regias* M[ae]str[o] Arze 1696

70/167 Voz sola y a 8. Al S[anti]s[i]mo
70/247 V[illanci]co A8. Al S[anti]s[i]mo

SSAT, SATB, vlne, ac=arp

70/167 El acompañamiento aparece escrito sólo en el primer sistema, debajo del solo. **70/247** En el solo inicial hay dos voces de acompañamiento, que vienen detalladas como "Vio[lón]" y "Ar[pa]".

Estribillo

A las bodas regias venid

Coplas solo [Sólo en **70/247** y pp mss]

Hoy bodas con la escogida

E-Vc P ms 70/167 2v E-Vc pp mss 39/07
 70/247

70/167 En la misma fuente hay dos obras:

- 1-3r: *Al puerto tratantes*, "Villancico al Santísimo a 8", de 1696.
- 3v: *A las bodas regias venid*, "Villancico a solo y a 8", al Santísimo, de 1696. Incompleto.

L-C, Vc III 167 4.094 III 167 4.094
 III 167 4.094

Acerca de **70/167** no dice que esté incompleta.

511 *Al puerto tratantes* M[ae]str[o] Martt[ine]z Arze 1696

V[illanci]co a 8 al S[anti]s[i]mo

SSAT, SATB, ac=arp

En el juego de partichelas, el interior de los bifolios de S[1]AT de 1º Chº y arpa, tienen escrita una versión a 3 de las coplas. El texto coincide, pero la música es diferente.

Estribillo

Al puerto tratantes

Coplas a dúo

Mercaderes a emplear

Respuesta a 4

Llegad pues el propio

E-Vc P ms 70/167 1-2r E-Vc pp mss 39/26

Hay dos versiones distintas de las coplas: "a 3" y "a dúo". La letra es igual, pero la música es diferente. En la misma fuente hay dos obras:

- 1-3r: *Al puerto tratantes*, "Villancico al Santísimo a 8", de 1696.
- 3v: *A las bodas regias venid*, "Villancico a solo y a 8", al Santísimo, de 1696. Incompleto.

L-C, Vc III 168 4.095 III 168 4.095

Sí que hace el cruce de referencias y menciona también la existencia de dos obras en una misma fuente. Sin embargo, deduce la fecha de composición de este villancico, por la fecha que aparece en el siguiente, ignorando que en el encabezado de *Al puerto tratantes* también está escrito "96". En el comentario de las partichelas no alude a la versión a 3 de las coplas del interior de los bifolios.

512 *Venid, venid cazadores*

-- -- --

1696

V[illanci]co a 8 al S[anti]s[i]mo

SSAT, SATB, vlne, arp, ac

El estribillo empieza con un solo de tiple acompañado por violón y arpa. El resto, a 8, va acompañado por "g[enera]l, que está escrito todo seguido en dos pentagramas (nº 4 y 5). Las coplas van acompañadas por violón y arpa.

[Estribillo]

Venid, venid, cazadores

Coplas solo

Ésta es la [no hay más texto]

E-Vc

P ms

70/061 2r-v

-- -- --

En el folio 1r-v hay otro villancico a 8, sin título, cuyas partichelas están en 39/76 y aclaran que se titula *Trigo florido*.

Hay dos versiones de las coplas, la primera más corta y sin texto, la segunda algo más extensa y con algunas palabras

L-C, Vc III 213 4.228

En la plantilla sólo cita el acompañamiento general, omitiendo el violón y el arpa, que aparecen claramente enunciados en la partitura.

513 *A ver la fiesta del Corpus*

M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]ne]z de Arze 1697

70/092 V[illanci]co Al S[anti]s[i]mo

SAB, SATB, ac=arp

Introducción sola

A ver la fiesta del Corpus

Estribillo a 7

Oigan, venid a la fiesta

Coplas solo

E-Vc

P ms

70/300
70/092 2r-v

E-Vc pp mss 84/279

70/092 Parece incompleta. En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2r: *Unas gitanillas vienen*, villancico de 1697.

- 2r-v: *A ver la fiesta del Corpus*.

El nombre del autor y el año 1697 están sólo en el folio 1r.

70/300 Hay dos versiones de las coplas, musicalmente son distintas. Del texto la primera tiene un verso y la segunda sólo las dos palabras iniciales. Tiene nombre.

84/279 Sólo la partichela del arpa.

L-C, Vc III 168 4.096

I 401 1.731

La versión de 70/092 no consta en el catálogo.

La partichela del arpa está catalogada como *Anónimo*, por lo tanto no hace el cruce de referencias.

514 *Denle la vaya* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1697

V[illanci]co A8 Al S[antí]s[i]mo
SSAT, SATB, ac

[Estribillo]

Denle la vaya

Coplas

Oigan en [no hay más texto]

Seguidilla/ airoso

E-Vc P ms 70/298 1r-v E-Vc pp mss 84/269

El texto de las coplas está muy incompleto.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r-v: *Denle la vaya*, villancico a 8 al Santísimo, de 1697. Sí tiene nombre de autor.
- 2r-v: *Cante el silencio los ecos*, villancico a4 al Santísimo, sin fecha ni nombre.
- 2v: *Vengan todos a la mesa*, villancico a 3 sin fecha ni nombre. Texto muy incompleto. Parece haber dos versiones de las coplas, ninguna de las dos tiene texto.

L-C, Vc III 169 4.098 I 399 1.721

En la partitura sí que menciona la presencia de varias obras en la misma fuente. Sin embargo, no hace el cruce de referencias con la partichela suelta conservada.

515 *Escuchad, atended* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1697

V[illanci]co a 8 al S[antí]s[i]mo
SSAT, SATB, ac, vlne, arp

Las coplas van acompañadas por violón y arpa, mientras que en el estribillo sólo consta "G[enera]l".

[Estribillo]

Escuchad, atended

Coplas a solo

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/168 1r-v -- -- --

Las coplas no tienen texto.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r-v: *Escuchad, atended*, "Villancico a 8, al Santísimo", de 1697.
- 2r-v: dos versiones de *Vengan todos a la mesa*, "Villancico a 3 al Santísimo", sin año, pero con nombre de autor.

L-C, Vc III 170 4.101 I 402 1.734

Sí que menciona que en la partitura hay dos obras. Sin embargo, en el registro siguiente, 4.102, afirma que esta obra "no tiene coplas, lo que resulta anómalo". Tal vez como están al final y no tienen texto, no ha visto que sí que hay coplas, precedidas además por el encabezado "Cop[la]s".

516 *Oigan, atiendan, escuchen* M[aestr]o Mart[íne]z 1697

V[illanci]co a 8 al S[antí]s[i]mo
SSAT, SATB, vlne, arp

Estribillo

Oigan, atiendan, escuchen

Coplas solo

De un escribano señores

E-Vc P ms 70/254 E-Vc pp mss 55/28

En el **Ms. 8**, folios 179-180v, hay otro villancico al Santísimo, más tardío, con el mismo texto pero música muy diferente.

L-C, Vc III 171 4.103

III 205 4.206

No hace el cruce de referencias. De hecho, para la partitura pone como título *Oigan, atiendan, escuchen* y para las partichelas *Oigan, atiendan*.

517 *Unas gitanillas vienen/ Vaya que la idea* M[aestr]o Martt[íne]z Arze 1697

Villancico al Santísimo a 7
SSA, SATB, sab, ac/ SSA, SATB, ac=vlne=arp

En el segundo coro, sobre las voces de tiple, contralto y bajo está escrito: "Bajo[n]zillos". Las coplas son "A solo con vajonçillos" (sab)/ El juego de partichelas no tiene coro instrumental

Introducción a 3

Unas gitanillas vienen

Estribillo

Vaya que la idea no es mala

Coplas a solo con bajoncillos

Señor, la ventura digo

E-Vc P ms 70/092 1-2r E-PALc pp mss 49/09

En el folio 1v el estribillo está escrito sólo en el primer sistema y sigue en el primer sistema del folio 2r. Las coplas están en el folio 1v, segundo sistema. En el tercer sistema está tachado el principio del villancico siguiente.

En el folio 2r-v hay un villancico al Santísimo: *A ver la fiesta del Corpus*, que parece incompleto y también está en 70/300 y 84/279.

L-C, Vc III 99 3.912

I 147 1.204

No menciona la presencia en el folio 2r-v de *A ver la fiesta del corpus*. Tampoco hace alusión alguna a los bajoncillos del estribillo y de las coplas.

Las partichelas las cataloga en L-C, PALc

518 *Cante el silencio los ecos* -- -- -- [1697]

al S[antí]s[i]mo a 4

SSAT, ac

La parte de acompañamiento de las coplas está escrita encima de las voces.

Estribillo

Cante el silencio los ecos

Coplas [a 4]

Llora la [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/298 2r-v -- -- --

Las coplas están escritas al final del folio 2v, debajo del villancico a 3 *Vengan todos a la mesa*. El texto de esta sección está muy incompleto.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r-v: *Denle la vaya*, villancico a 8 al Santísimo, de 1697. Si tiene nombre de autor.

- 2r-v: *Cante el silencio los ecos*, villancico a4 al Santísimo, sin fecha ni nombre, aunque parece autógrafo de Martínez de Arce.

- 2v: *Vengan todos a la mesa*, villancico a 3 sin fecha ni nombre. Texto muy incompleto. Parece haber dos versiones de las coplas, ninguna de las dos tiene texto.

L-C, Vc III 169 4.099

519 *Vengan todos a la mesa/ Señor, Padre de familias* M[aestr]o Martt[ine]z Arze [1697]

70/168 A 3 al S[antí]s[i]mo

70/298 A3

SAT, ac=vlne=arp

Estribillo a 3

Vengan todos a la mesa

Coplas a 3

Señor, Padre de familias

E-Vc P ms 70/168 2r-v E-Vc pp mss 39/22
70/298 2v

70/168 Tiene tres versiones de esta obra. Para saber más sobre su distribución en la fuente véase el apartado *Observaciones generales*.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r-v: *Escuchad, atended*, "Villancico a 8, al Santísimo", de 1697.

- 2r-v: tres versiones de *Vengan todos a la mesa*, "Villancico a 3 al Santísimo", sin año, pero con nombre de autor.

70/298 En la misma fuente hay varias obras, la primera fechada en 1697:

- 1r-v: *Denle la vaya*, villancico a 8 al Santísimo, de 1697. Si tiene nombre de autor.

- 2r-v: *Cante el silencio los ecos*, villancico a4 al Santísimo, sin fecha ni nombre.

- 2v: *Vengan todos a la mesa*, villancico a 3 sin fecha ni nombre. Texto muy incompleto. Parece haber dos versiones de las coplas, ninguna de las dos tiene texto.

L-C, Vc III 170 4.102 III 170 4.102
III 169 4.100

4.102 Cataloga en este registro la partitura de 70/168 y las partichelas 39/22. Toma como referencia las coplas y titula la obra *Señor, padre de familias*. Sólo menciona la existencia de dos estribillos, cuando en realidad hay tres.

4.100 Cataloga el estribillo, por eso la versión conservada en **70/298** la cataloga aparte, sin hacer el cruce de referencias y la titula *Vengan todos a la mesa*.

520 *Al eucarístico sol* M[aestr]o Martt[íne]z Arze 1700

V[illanci]co a 8, al S[anti]s[i]mo

SSAT, SATB~org, vlne, ac=arp

El órgano dobla el bajo del segundo coro, aunque hay alguna variante rítmica. En el estribillo, el violón y el arpa sólo se diferencian en que el violón toca todo una octava por encima.

[Estribillo]

Al eucarístico sol

Coplas a solo

Sin ojos la voluntad

Respuesta a 4

Que del sol de justicia

E-Vc P ms, L Ms. 8 147v-149 63 E-Vc pp mss 39/33

Todas las voces tienen letra, escrita muy clara. También tiene todas las coplas.

L-C, Vc I 110 365 III 171 4.104

521 *Si florece amor en jazmines* M[aestr]o Martt[íne]z Arze 1700

Villancico a 8 al Santísimo

SSAT, SATB=org, vlne, arp

El bajo del segundo coro está doblado por el órgano.

Estribillo

Si florece amor en jazmines

Coplas

Florece amor en jazmines

[Respuesta a 4]

Oh admirable, divino Soberano

E-Vc P ms, L Ms. 8 145-147v 62 E-Vc pp mss 39/45

Todas las voces tienen letra, escrita muy clara. También tiene todas las coplas. El violón está escrito en clave de *do* en 3ª.

Las pp mss se titulan: *Si florece el sol en jazmines*, porque así empieza el estribillo.

En portada de pp mss: "Abila". [Ávila]

L-C, Vc I 109 364 III 172 4.105

522 *Toquen a fuego* M[aestr]o Arze 1700

V[illanci]co a 13, al S[anti]s[i]mo

SSAT, SATB, ssb, ssb, ac~vlne=arp

3º Ch de chirimías; 4º Ch *clarines para el órgano*.

[Estribillo a 13]

Toquen a fuego

Coplas a 4

En este pan soberano

Respuesta [a 13]

Fuego, toquen a fuego

E-Vc P ms, L Ms. 8 163-168 70 E-Vc pp mss 39/35

85/070

85/102

En el estribillo todas las voces tienen letra, en la respuesta no hay letra. Sólo una copla.

168v, en blanco.

Partichelas disgregadas: las partes del primer coro se encuentran en **85/102** y el soprano del segundo está en **85/070**, el resto están completas en **39/35**.

L-C, Vc I 111 371

III 172 4.106

I 437 1.885

I 445 1.917

En ninguno de los registros hace el cruce de referencias. Por esta razón, afirma que 39/35 (nº 4.106) y 85/102 (nº 1.917) son juegos incompletos, mientras que 85/70 lo cataloga directamente como una hoja suelta "Anónimo" (nº 1.885).

523 *Ah del mar, ah del aire* M[aestr]o Martt[íne]z Arze 1701

V[illanci]co a 8 al S[anti]s[i]mo

S1S2AT, SATB, ac=vlne=arp

Estribillo [a 8]

Ah del mar, ah del aire

Coplas a 3

Amor que es todo imposibles

E-Vc P ms, L Ms. 8 173-174 73 E-Vc pp mss 39/41

174v en blanco.

L-C, Vc I 112 375

III 173 4.108

524 *Alarma, guerra, guerra* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[íne]z Arze 1701

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo

SSAT, SATB, vlne, ac

[Estribillo a 8]

Alarma, guerra, guerra

Coplas a solo

En la campaña del mundo

Respuesta a 8

Alarma, guerra, guerra

E-Vc P ms, L Ms. 8 169-170v 71 -- -- --

En 169r-v el ac está copiado en los dos últimos pentagramas, en vez de estar dentro de los sistemas.

170: 1ª copla y parte de la respuesta. 170v: todas las coplas y respuesta completa. Parece que esto se debe a problema de espacio.

L-C, Vc I 111 373

Lo titula "Guerra, guerra".

525 *Oigan, atiendan* M[ae]str[o] Arze 1701

Villancico a 8 al Santísimo

SSAT, SATB, vlne, arp, ac

En el acompañamiento alternan: violón y arpa (diferentes)- g[enera]l.

Estribillo a 8

Ogian, atiendan

Coplas a solo

De un escribano señores

E-Vc P ms, L Ms. 8 179-180v 76 E-Vc pp mss 39/83

Todas las voces tienen letra.

En la portada de partichelas, con diferentes mano y tinta: "Abila". [Ávila]

En 70/254 hay otro villancico al Santísimo de 1697, con el mismo texto pero música muy diferente.

L-C, Vc I 113 378

III 173 4.109

Lo titula: *Oigan, señores*

526 *Quintas a un embozado* M[ae]str[o] Martt[ine]z Arze 1701

V[illanci]co a 8 al S[anti]s[i]mo Sacram[en]to

SSAT, SATB, vlne, arp

[Estribillo a 8]

Quintas a un embozado

Coplas [a solo]

De aquel sabroso manjar

E-Vc P ms, L Ms. 8 175-176 74 E-Vc pp mss 39/16

Hay letra en todas las voces.

176v en blanco.

En la portada de las partichelas, con distinta mano y tinta escrito: "Abila". [Ávila]

L-C, Vc I 112 376

III 173 4.110

527 *Si es un tiempo sin tiempo de Dios el giro* M[ae]str[o] D[o]n Joseph Martt[ine]z Arze 1701

Villancico a 8 al Santísimo

SSAT, SATB, vlne, arp

El violón y el arpa, que no son iguales, sólo aparecen acompañando el solo del estribillo.

Después parece que se fusionan en una sola línea (g[enera]l).

[Estribillo a solo y a 8]

Si es un tiempo sin tiempo de Dios el giro

Coplas a solo

Ese reloj divino

Respuesta a 4

Atiendan todos al reloj divino

E-Vc P ms, L Ms. 8 177-178v 75 E-Vc pp mss 39/48

Todas las voces tienen letra.

En portada de pp mss: "Abila". [Ávila]

Hay dos copias con letra, iguales, de la parte de bajo del segundo coro.

L-C, Vc I 112 377

III 174 4.111

Pone como título: *Si es un tiempo sin tiempo de Dios el Hijo*. Sin embargo, tanto en partitura como partichelas se lee claramente: *Jiro*.

528 *A las órdenes vengan* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1702

V[illanci]co a 8. Al S[anti]s[i]mo
S1S2AT, SATB, vlne, ac=arp

Estribillo a 8

A las órdenes vengan

Coplas a solo

Para ordenar sacerdotes

[Respuesta a 4]

Y en la cena el examen fue sólo a doce

E-Vc P ms, L Ms. 8 184v-185v 79 E-Vc pp mss 39/63

En la portada de las partichelas, con diferentes mano y tinta: "Abila". [Ávila]

L-C, Vc I 113 381

III 191 4.161

III 259 4.354

Opina que podría ser un villancico para ordenación de sacerdotes. La letra de las coplas así parece indicarlo.

En el registro nº 4.354 se limita a mencionar el juego de partichelas, remitiendo al nº 4.161. En ningún momento hace el cruce de referencias con la partitura.

529 *Ah de los peregrinos* M[aestr]o Arze 1702

V[illanci]co a 8 Al S[anti]s[i]mo
S1S2AT, SATB, vlne, ac=arp

[Estribillo a 8]

Ah de los peregrinos

Coplas a solo

Mudas tablas intiman

Respuesta a 8

Venid, corred, llegad

E-Vc P ms, L Ms. 8 171-172v 72 E-Vc pp mss 39/25

Hay letra en todas las voces.

En la portada de las partichelas, con distinta mano y tinta escrito: "Abila". [Ávila]

L-C, Vc I 112 374

III 172 4.107

530 *Comprender no es posible* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1702

V[illanci]co a 8. Al S[anti]s[i]mo
S1S2AT, SATB, vlne=, ac=arp

[Estribillo a 8]

Comprender no es posible

Coplas [a solo]

Yo miro lo que no veo

Respuesta a 4

Válgate Dios por prodigio divino

E-Vc P ms, L Ms. 8 181-182 77 E-Vc pp mss 39/12

En la portada de partichelas escrito con diferente mano y tinta: "Abila" [Ávila]

L-C, Vc I 113 379

III 199 4.184

531	<i>De los ángeles es el pan</i>	M[aestr]o Arze	1702
	Villancico a 7 al Santísimo		
	SAT, SATB, ac		
	[Estribillo a 3 y a 7]	<i>De los ángeles es el pan</i>	
	Coplas solas	<i>Este místico pan de flor</i>	
	Respuesta a 3	<i>Incluye en sí tanta deidad</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 8 187-188v 82 -- -- --		
Las coplas no tienen el texto completo, sólo el principio de cada una.			
L-C, Vc	I 114 383		
532	<i>Embozado sale amor</i>	M[aestr]o Arze	1702
	Al Santísimo		
	S1S2AT, SATB, ac=vlne=arp		
	Introducción a 4	<i>Embozado sale amor</i>	
	[Estribillo a 8]	<i>Nada me espanta</i>	
	Coplas [a solo y a 4]]	<i>Al Presidente Bautismo</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 8 192-194v 84 E-Vc pp mss 39/30		
El folio 194v está en blanco.			
En las coplas, cada voz es un personaje: S1 es <i>Amor</i> , S2 <i>Confirmación</i> , A <i>Bautismo</i> y T <i>Alguacil</i> .			
L-C, Vc	I 114 385	III 201 4.193	
533	<i>Porque Dios y el mundo sepan</i>	M[aestr]o Martt[íne]z Arze	1702
	Villancico a 8 al Santísimo		
	S1S2AT, SATB, ac=vlne=arp		
	Introducción a 4	<i>Porque Dios y el mundo sepan</i>	
	Estribillo [a 8]	<i>Vaya de preguntas vaya</i>	
	Coplas a solo y a cuatro	<i>Qué parte de la oración</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 8 186r-v 81 E-Vc pp mss 39/43		
L-C, Vc	I 114 382	III 207 4.211	

534 *Toda es enigmas la cándida Hostia* M[aestr]o Arze 1702

Villancico a 8 al Santísimo
S1S2AT, SATB, vlne, ac=arp

Estríbillo *Toda es enigmas la cándida Hostia*
Coplas [a solo] *En el manjar divino de la Hostia*
Respuesta a 4 *Toda es enigmas la sagrada Hostia*

E-Vc P ms, L Ms. 8 182v-184 78 E-Vc pp mss 39/77

En f. 184 hay unas *Coplas del dúo* que pertenecen al *Dúo al Santísimo* del f. 185v.
En la portada de las partichelas, con diferentes mano y tinta: "Abila". [Ávila]

L-C, Vc I 113 380 III 210 4.218

535 *Arded, serafines* M[aestr]o Martt[ine]z Arçe 1703

A 8, villancico al Santísimo
SSAT, SATB, ac, arp

[Estríbillo a 8] *Arded serafines*
Coplas a solo y a cuatro *Recata Amor su hermosura*

E-Vc P ms, L Ms. 8 198-199v 86 -- -- --

En el folio 199 hay dos versiones de una misma copla.
El folio 199v está en blanco.
En **85/260** se conserva la parte del arpa, en cuya portada hay escrito "Abila" [Ávila], con distinta tinta y grafía.

L-C, Vc I 115 387 I 486 2.108

536 *Canten del viento las aves* M[aestr]o Arçe 1703

Villancico a 8 al Santísimo
SSST, SATB, ac

[Estríbillo a 8] *Canten del viento las aves*
Coplas a 4 *Canten de amor la victoria*

E-Vc P ms, L Ms. 8 202r-v 89 -- -- --

L-C, Vc I 115 390

537	<i>Del pelícano amante</i>	M[aestr]o Arçe	1703
	Villancico a 7 al Santísimo		
	SAT, SATB, vlne, ac=arp		
	[Estribillo a 7]	<i>Del pelícano amante</i>	
	Coplas a solo	<i>Del pelícano que amante</i>	
	Respuesta a 3	<i>Oíd, oíd aplausos</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 8 200-201 87	E-Vc pp mss 55/31	
L-C, Vc	I 115 388	III 200 4.186	
538	<i>En volcanes de fuego se abrasa</i>	M[aestr]o Martt[ine]z Arze	1703
	Villancico a 8 al Santísimo		
	SSAT, SATB, ac		
	[Estribillo a 8]	<i>En volcanes de fuego se abrasa</i>	
	Coplas a 4	<i>Fuego es de amor cuanto miras</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 8 189-191v 83 -- -- --		
	El folio 191r-v está en blanco.		
L-C, Vc	I 114 384		
539	<i>Respondan, pregunten</i>	M[aestr]o Martt[ine]z Arçe	1703
	Villancico al Santísimo, a 9		
	AT, ssb, SATB, ac		
	El segundo coro es <i>de bajoncillos</i> .		
	[Estribillo a 9]	<i>Respondan, pregunten</i>	
	Coplas a solo	<i>Destruye muerto a la muerte</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 8 195-197v 85 -- -- --		
	El folio 197v está en blanco.		
L-C, Vc	I 115 386		
	De título pone: <i>Pregunten. Respondan</i> . Sin embargo, lo primero que suena es el B del 1º Ch, que dice <i>Respondan</i> . Además, en la parte del acompañamiento general también pone <i>Respondan</i> .		

540 *Vengan a la almoneda* M[aestr]o Arçe 1704

Villancico a 8 al Santísimo

SSAT, SATB, vlne, ac=arp

Estribillo a 8

Vengan a la almoneda

Coplas a solo

El señor en este trono

Respuesta a 3

Es muy grande su precio, mas si alguien piensa

E-Vc P ms, L Ms. 8 203-204v 90 E-Vc pp mss 55/34

Las letras de las coplas y respuestas 2ª a 6ª están copiadas en parte inferior de f.203 (2ª y 3ª), 203v (4ª y 5ª) y 204 (6ª).

"Ávila" en la portada de partichelas [Abila].

Aunque hay un villancico de Camargo con el mismo título (signatura **42/34**), la música no coincide.

L-C, Vc I 116 391

III 211 4.222

Tiene dudas acerca de coplas y respuestas, sin embargo, coinciden con las de las partichelas.

541 *Digo, potencias/ Hola, digo, potencias* M[aestr]o Arçe 1705

Villancico a 8 al Santísimo

SSAT, SATB, ac

Estribillo a 8

Hola, digo, potencias

Coplas a solo

Voluntad, ¿quién es aquél?

Respuesta a 3 [y a 4]

E-Vc P ms, L Ms. 8 219-220v 99 E-Vc pp mss 55/25

En portada de las partichelas, con mano y tinta diferentes: "Abila". [Ávila]

L-C, Vc I 118 400

III 175 4.114

542 *Ea, ea, zagalas* Arçe 1705

Ms. 8 V[illanci]co al S[anti]s[i]mo A8. Bailete/ **70/474** V[illanci]co a 8
85/248 V[illanci]co a 8, Navidad
 SSST, SATB, vlne, ac

[Estribillo a 8]

Ea, zagalas

Tonada

Suenen los arroyuelos

Coplas [a solo]

Hoy en aquella Hostia

E-Vc P ms, L Ms. 8 215-217 97 E-Vc pp mss 39/58
 85/248
 70/474 1v

70/474 La versión de esta fuente está tachada e incompleta.En el recto del folio está el final del villancico a 9, *Zagalejos venid a Belén*, cuyo principio se encuentra en 70/410.- 1r-v: continuación del villancico a 9, *Zagalejos venid a Belén*, cuyo principio está en 70/410 y en cuyas partichelas consta como fecha 1695.- 1v: comienzo tachado del villancico a 8 *Ea, zagalas*.**85/248** Versión completa del villancico, en el que cambia la advocación, ya que en este caso es para la Navidad. Tiene nombre de autor: "Arce".

L-C, Vc I 117 398 III 174 4.112
 I 482 2.096
 III 275 4.405

543 *En equívocos oigan las señas* M[ae]str[o] Arçe 1705

Villancico al Santísimo a 7

SAT, SATB, ac

[Estribillo a 7]

En equívocos oigan las señas

Coplas a solo

El que quisiere encontrar

E-Vc P ms, L Ms. 8 221r-v 100 E-Vc pp mss 39/81

L-C, Vc I 118 401 III 174 4.113

544 *La agudeza presumida* Arçe 1705

Villancico a 7 al Santísimo

SAT, SATB, ac

[Estribillo a 7]

La agudeza presumida

Coplas a solo

Si piensas que es sin razón

Respuesta a 3

Créolo así, más yo no lo entiendo

E-Vc P ms, L Ms. 8 217v-218v 98 E-Vc pp mss 39/44

En portada, con tinta más oscura: "Abila". [Ávila]

L-C, Vc I 117 399 III 175 4.115

545	<i>Oigan unos esdrújulos</i>	Arçe	1705
	Villancico a 8 al Santísimo		
	SSAT, SATB, ac		
	[Estribillo a solo y a 8]	<i>Oigan unos esdrújulos</i>	
	Coplas [a solo]		
	Divino primogénito		
E-Vc	P ms, L Ms. 8 222-223 101 -- -- --		
L-C, Vc	I 118 402		
546	<i>Al sol de justicia</i>	M[aestr]o Arçe	1707
	V[illanci]co a 8: al S[anti]s[i]mo, con clarín		
	SAT, SATB, clno, vlne, arp, org~ac		
	[Estribillo]	<i>Al sol de justicia</i>	
	Coplas a solo	<i>Divino amante dueño</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 7 205-207 91 E-Vc pp mss 39/71		
	En la portada de las partichelas, con mano diferente: "Abila". [Ávila]		
L-C, Vc	I 94 299	III 175 4.116	
547	<i>Ráfagas rígidas, furias del mar</i>	Arze	1707
	V[illanci]co a 6/ Villancico al Santísimo Sacramento		
	S, SATB, clno, org, ac		
	En las partichelas hay una parte para órgano que no consta en el manuscrito encuadernado.		
	Sin embargo, falta la parte de bajo de 2º coro.		
	[Estribillo]	<i>Ráfagas rígidas, furias del mar</i>	
	Coplas	<i>Nave divina se apresta</i>	
	2º estribillo de 3 a 3 coplas	<i>Que ya hacen suave</i>	
		<i>[Sin texto]</i>	
E-Vc	P ms, L Ms.7 211v-213 94 E-Vc pp mss 39/79		
L-C, Vc	I 94 302	III 209 4.215	
	No hace el cruce de referencias y titula la partitura (nº 302) <i>Ráfagas rígidas, furias del Señor</i> .		

548	<i>Admire el amor</i>	Arçe	1708
	A 4, al S[anti]s[i]mo SSAT, ac		
	[Estribillo]	<i>Admire el amor</i>	
	Coplas a 4	<i>Hermoso dueño mío</i>	
E-Vc	P ms, L Ms.7 83v 38 -- -- --		
L-C, Vc	I 79 242		
549	<i>Al sacro convite</i>	Arçe	1708
	A8: al S[anti]s[i]mo SSAT, SATB=org, ac		
	En las partichelas hay una parte de órgano que coincide con el bajo del segundo coro. Probablemente fuera escrita por otro copista. El papel también es distinto al resto del juego.		
	Estribillo	<i>Al sacro convite</i>	
	Coplas a 4	<i>Pues siente sed mi dueño</i>	
E-Vc	P ms, L Ms.7 84-85 39 E-Vc pp mss 39/70		
En portada de partichelas, con mano y tinta diferentes: "Abila". [Ávila]			
L-C, Vc	I 79 243	III 175 4.117	
nº 4.117 (39/70) También opina que la parte de órgano parece un añadido.			
550	<i>En campos de nieve</i>	M[ae]str[o] Arçe	1708
	Villancico a 8 al Santísimo, con clarín SSAT, SATB, org, clno, ac=arp		
	El clarín no lo cuenta como voz sino como acompañamiento. En las pp mss aparece una parte de "órgano con clarín" que no está en la P Ms.		
	Estribillo	<i>En campos de nieve</i>	
	Coplas a solo	<i>A campaña el amor sale</i>	
	Respuesta a 4	<i>En campos de nieve</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 8 205v-207 92 E-Vc pp mss 39/46		
En portada de pp mss: "Abila". [Ávila]			
L-C, Vc	I 116 393	III 176 4.118	

551 *Oigan, miren [no hay más texto]* -- -- -- 1708

ac

Sólo la parte de acompañamiento, que tiene una portada en la cual se especifica que es un villancico a 8.

Estribillo

*Oigan, miren [no hay más texto]*Coplas a dúo [*sic* numeración]*De hacha*

A4

3ª Manda que todos sus bienes

--

--

--

E-Vc pp mss 84/298

No tiene nombre de autor, podría no ser de Arce.

L-C, Vc I 405 1.750

552 *Saetillas me tira el amor* Arçe 1708

V[illanci]co a 3 con bajoncillos al S[anti]s[i]mo

S, sb, ac

El segundo coro, como indica en el encabezamiento, es de bajoncillos, uno en clave de sol y el otro en clave de do en 4ª.

[Estribillo]

Saetillas me tira el amor

Coplas

Al campo sale encubierto

E-Vc P ms, L Ms.7 85v-86 40 -- -- --

L-C, Vc I 80 244

Aunque copia el encabezamiento, en la plantilla pone: "SST", sin especificar que dos voces son de bajoncillos. Además, no la tercera voz no puede ser T, porque está en la misma clave que el acompañamiento (do en 4ª) y porque delante, el compositor escribe: "baxo".

553 *Llama y nieve, fuego y escarcha* M[aestr]o Arçe 1709

V[illanci]co A8 de clarín al S[anti]s[i]mo

SSAT, SATB, clno, vlne, org~ac

[Estribillo]

Llama y nieve, fuego y escarcha

Coplas a solo

Batalla de nieve y fuego

Seguidilla a 4

Que si es nieve la Ostia

E-Vc P ms, L Ms.7 131v-133v 58 -- -- --

L-C, Vc I 86 264

No incluye en la plantilla el violón de las coplas.

554 *Llamas y nieve, fuego y escarcha* M[ae]str[o] Martt[ine]z Arçe 1709

Villancico al Santísimo Sacramento, a 9

SSAT, SATB, s, org, arp

La novena voz parece instrumental, pero no viene especificada. Está en clave de sol, por lo que seguramente se trate de un clarín.

Estribillo

Llamas y nieve, fuego y escarcha

Coplas solo

Batalla de nieve y fuego

Respuesta a 4

Que si es nube la Hostia que al sol encubre

-- -- -- E-Vc pp mss 39/37

En portada escrito: "Abila" [Ávila].

L-C, Vc III 176 4.119

Afirma que es un villancico a 8 voces y que hay además una para instrumento (tiple). Sin embargo, no menciona que en la portada esta obra consta como "A9".

555 *Mi dolor yo no entiendo* M[ae]str[o] Martt[ine]z Arçe 1709

Villancico al Santísimo Sacramento, a 4 sobre voz sola y se puede decir solo

S, ac

Estribillo

Mi dolor yo no entiendo

Coplas a solo y a cuatro

Amante más que humano

-- -- -- E-Vc pp mss 55/26

Sólo se conservan la parte de voz sola y el acompañamiento. Del encabezado se deduce que las partes que faltan eran instrumentales, ya que dice "Voz sola y 4 con Ynstrum[en]tos". Además en el título dice: "A4: sobre la voz sola y se puede decir solo".

En portada, esquina inferior derecha, no está claro si es con mano y tinta diferentes: "V[a]ll[adoli]d".

L-C, Vc III 176 4.120

556 *Vaya de flores, vaya de amores* Arçe 1709

V[illanci]co a 8 al S[antí]s[i]mo Sacram[en]to

SSAT, SATB, vlne~ac

[Estribillo]

Vaya de flores

Coplas solo 1º tiple

Flor de romero ha de echar

Respuesta a 4, 1º Coro

Vamos andando, vamos al sol

E-Vc P ms, L Ms.7 136-137 61 -- -- --

En el folio 136v hay cuatro compases tachados pero legibles.

L-C, Vc I 86 267

No incluye el violón en la plantilla.

557 *Yo no sé qué me tengo* Arçe 1709

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo a 4 de instrum[en]tos, sobre este 1º tiple

S, ssb, ac

Aunque sólo lo dice en las coplas, lo más probable es que el segundo coro sea de bajoncillos.

[Estribillo]

Yo no sé qué me tengo

Coplas

Cupido soberano

E-Vc P ms, L Ms.7 135r-v 60 -- -- --

En 70/392 hay otra obra de Manuel de Egiés que parece copiada por Arce y tiene el mismo texto y una plantilla muy parecida. Sin embargo, la música es diferente.

L-C, Vc I 86 266

No menciona que en las coplas el segundo coro sí aparece denominado como "Bajoncillos".

558 *Atención afectos* M[ae]str[o] Martt[ine]z Arçe 1710

V[illanci]co A 12 con clarines y violines/ Al Santísimo Sacramento

SSAT, vln1-vln2, clno1-clno2, SATB, org~ac

Estribillo

Atención afectos

Coplas solas y a 4 con violines y clarines

Al soberano amante

E-Vc P ms, L Ms.7 192v-195v 84 E-Vc pp mss 39/42

Los folios 193 a 196 están sueltos porque fueron arrancados, aunque la música se conserva íntegra.

En el folio 195v está el final del estribillo del villancico siguiente *Para el generoso triunfo* y en la parte inferior del folio 195 se encuentran las coplas de dicho villancico, precedidas de la aclaración: "Cop[la]s solo del V[illanci]co de la asuncion".

En la portada de las partichelas consta en la esquina inferior izquierda, "Auila" [Ávila] y en la derecha, "V[a]ll[adoli]d" [Valladolid].

L-C, Vc I 92 292

III 176 4.121

Como plantilla pone "SSAT, SSSS, SATB, órgano y acompañamiento general". Aclara que "el segundo coro son dos violines y dos clarines".

No hace el cruce de referencias con las partichelas manuscritas en las que especifica:

"primero coro: SSAT; segundo coro: dos violines; tercer coro: dos clarines; cuarto coro: SATB; órgano y acompañamiento general".

559 *Oh viril prodigioso* Arçe 1710

Recitado con arietas de violines, al S[anti]s[i]mo

S, vln1-vln2, ac

[Recitado]

Oh viril prodigioso

Arieta, airoso

Cielo ha de ser el mar

Minuet, pausado

Círculo cándido

[Aria]

Herir y sanar

Recitado

Este Pan misterioso

E-Vc P ms, L Ms.7 191-192 83 -- -- --

L-C, Vc I 92 291

560 *Resuene la fama* M[ae]str[o] Arçe 1710

V[illanci]co a 12 de clarín y violines: al S[anti]s[i]mo
SSAT, SATB, vln1-vln2-clno, org~, ac

Estribillo

Resuene la fama

Coplas solo

Cuando la divina luz/Hoy da el clarín resonante

E-Vc P ms, L Ms.7 216v-219v 97 E-Vc pp mss 39/06

El juego de partichelas (39/06) está incompleto. Faltan el 2º coro y los dos violines del 3º coro.

L-C, Vc I 95 304 III 177 4.122

561 *Ay, mi Dios* Arçe 1711

V[illanci]co A4 de instrum[en]tos al S[anti]s[i]mo
Sssb, vlne, ac

Las voces instrumentales no están especificadas.

[Estribillo]

Ay, mi Dios

Coplas

Hermosura que entre blancos celajes

[Respuesta a 4]

Ay, mi Dios

E-Vc P ms, L Ms. 22 41-42 9 -- -- --

En el primer sistema del folio 42 están escritas las coplas del villancico siguiente: "Divino Cupido".
Al final de las coplas, hay un cambio de compás y unas pocas notas, que remiten a la mitad del estribillo en folio 41v, segundo sistema. Lo hemos considerado "[respuesta]".

L-C, Vc I 267 984

El violón no consta en la plantilla.

562 *Divinas atalayas* M[ae]str[o] Arçe 1711

V[illanci]co del S[anti]s[i]mo A10 de clarín y violines
SAT, vln1-vln2-clno, SATB, ac

[Estribillo]

Divinas atalayas

Coplas

Del comercio admirable

E-Vc P ms, L Ms. 22 32v-38v 7 -- -- --

L-C, Vc I 267 982

563 *Divino Cupido* Arçe 1711

Solo de bajoncillos al S[anti]s[i]mo Sacram[en]to
ssTb, ac

Por el título se supone que las dos voces de soprano son bajoncillos.

[Estrillo]

Divino Cupido

Copla

Cupido que en jazmines

E-Vc P ms, L Ms. 22 42-43 10 -- -- --

La copla está en el folio 42 donde se aclara: "Copla del Vill[anci]co q[ue] se sigue".

L-C, Vc I 268 985

564 *En los rayos de aquel sol* -- -- -- 1711

[¿?] al S[anti]s[i]mo A3
SAT, ac

[Estrillo]

En los rayos de aquel sol

E-Vc P ms, L Ms. 22 43v-44 11 -- -- --

L-C, Vc I 268 986

565 *Músicos ruiseñores* Arçe 1711

Duo en diálogo, con 2 violones, al S[anti]s[i]mo
ST, vlne1-vlne2, ac

Ambos violones están escritos en clave de *do* en cuarta línea.

Preludio de violones

Instrumental

[Estrillo]

Músicos ruiseñores

Copla

A la antorcha más bella

E-Vc P ms, L Ms. 22 44v-47v 12 -- -- --

L-C, Vc I 268 987

Copia como encabezado: "dialogo con dos violines", lo cual pone también en la plantilla. Sin embargo en el original pone claramente "violones". Además, están escritos en clave de *do* en 4ª.

566 *Qué lentamente bizarra* Arçe 1711

Solo Al S[antí]s[i]mo
S, vlne, ac
Violón escrito en clave de do en 4ª.

[Introducción]	<i>Qué lentamente bizarra</i>
Aria	<i>Bordando, bañando</i>
Recitado	<i>Pero al que ingrato y fiero</i>
Fuga	<i>Llegad, corred, volad, venid</i>
Grave	<i>Y en la dulce cadencia transparente</i>
Minuet	<i>Y así de la aurora</i>
Grave [1, S, vlne, ac; Y en dichas y prados]	<i>Y en dichas y prados</i>
E-Vc P ms, L Ms. 22 39-40v 8 -- -- --	

Tiene una fuga escrita dos veces.

L-C, Vc I 267 983

No consta el violón en la plantilla. Al comentar la obra habla de "sucesión de recitados y arias", sin mencionar la fuga ni el minuet.

567 *Clarín sonoro'* M[aestr]o D[on] Joseph Martt[ínez] Arze 1712

Villancico del Santísimo a 6 con violines y clarín
SAT, vln1-vln2-clno, org, arp

Estribillo	<i>Clarín sonoro</i>
Coplas solas	<i>Clarín que resonante</i>
[Respuesta] A6	<i>Y con unión acorde</i>

-- -- E-Vc pp mss 39/14
85/051
39/78-A

Hay dos juegos completos de esta obra:

- **39/14 y 85/051** Juego disgregado. En **39/14** están las partes de SA de 1º Chº, y el clarín y los dos violines del 2º Chº. En **85/051** se conserva el resto: tenor 1º Chº, órgano y "acompañamiento continuo. En la esquina inferior derecha de la portada, con letra diferente hay escrito: "Avila". [Ávila].
- **39/78-A** Otro juego completo. En la misma carpeta se conserva otro juego, incompleto, de partichelas que no pertenece a esta obra y se ha catalogado como aparte como 39/78-B.

Parece que esta obra es una reutilización de otra con el mismo título que Arce escribió en 1710 para la "fiesta de la Virgen de las Angustias en su colocación", conservada en el Ms. 7 (ff. 65v-67v; 64v) y 63/09. La música del estribillo es exactamente igual y el texto es parecido, aunque con variantes que muestran cómo se adaptó para dos advocaciones distintas. Sin embargo, las coplas son completamente distintas.

L-C, Vc I 433 1.866
III 177 4.123
III 178 4.124

No menciona la palabra "Avila" de la portada. No da incipit musical.
nº 4.123 es 39/14.

568 *Caminad mortales* Arze 1713

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo con violines y clarín
AT, vln1-vln2-clno, ac

Estribillo

Caminad mortales

Coplas

Si amante Dios se franquea

E-Vc P ms 70/184 -- -- --

L-C, Vc III 178 4.125

569 *Montaña nevada* Arçe 1713

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo con violines y clarín
SSAT, vln1-vln2-clno, ac

Estribillo

Montaña nevada

Coplas a 4

Bella montaña de nieve

E-Vc P ms 70/044 1-2 E-Vc pp mss 39/01

En el vuelto del segundo folio está el "3º papel" de otra obra a 9 voces, con dos coros, clarín y acompañamiento (SSAT, SATB, clno, ac). No tiene compás, por ser continuación y no principio y lleva dos sostenidos en la armadura. El texto empieza: "trinando las aves, hagan salvas". Se catalogará aparte, como una obra incompleta.

L-C, Vc III 205 4.204 III 178 4.126

Sí que aclara que en la misma fuente hay dos obras.

570 *Muera la culpa, muera el engaño* M[ae]str[o] Arçe 1713

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo de clarín y violines
S1S2, clno-vln1-vln2, ac

[Estribillo]

Muera la culpa, muera el engaño

Coplas

Muera el áspid venenoso

E-Vc P ms 70/173 1-2r -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

-1-2r: *Muera la culpa, muera el engaño*, villancico a 5 al Santísimo.

- 2v: "4º papel" con las coplas y la respuesta a las coplas del villancico a 9 al Santísimo, *A la Hostia del amor*, cuyo primer papel se encuentra en 70/179, folio 2v, a continuación de *Pajarillo, lisonja del aire*. Las partichelas completas están en 39/24.

L-C, Vc III 179 4.127

No menciona las coplas del folio 2v y justo cataloga en el registro siguiente las partichelas de *A la Hostia del amor*, donde menciona que la partitura manuscrita está incompleta.

571 *A la fértil espiga venid, mortales* M[ae]str[o] Arçe 1714

V[illanci]co a 4 al S[anti]s[i]mo Sacram[en]to

SSAT, vlne, ac

La parte de violón sólo aparece en las coplas y en la respuesta a 4.

[Estribillo a 4]

A la fértil espiga venid, mortales

Coplas a solo

La tierra en la frente avisa

Respuesta a 4

Sin ser contrarios

E-Vc P ms 70/177 4r-v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-3v: *Acentos acordes, sonoras liras*.

- 4r-v: *A la fértil espiga venid, mortales*.

No consta

572 *A la Hostia del amor* M[ae]str[o] Arze 1714

70/173 V[illanci]co al S[anti]s[i]mo a 9 con clarín. 1º papel

70/179 4º P[apel]

SSAT, SATB, clno, ac=arp

Estribillo

A la Hostia del amor

Coplas a solo

Las aves celebren

Respuesta a la 4ª copla a 9

Hagan salvas

E-Vc P ms 70/173 2v E-Vc pp mss 39/24
70/179 2v

70/173 En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2r: *Muera la culpa, muera el engaño*, villancico a 5 al Santísimo.

- 2v: "4º papel" con las coplas y la respuesta a las coplas del villancico a 9 al Santísimo, *A la Hostia del amor*.

70/179 En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2r: *Pajarillo, lisonja del aire*, cantata al Nacimiento, de 1713.

- 2v: "1º papel" del villancico a 9 al Santísimo, *A la Hostia del amor*.

En las partichelas, al final de tiple primero de primer coro, hay escritas por mano diferente unas "coplas solas", con 6 versos completos. En las partes de violón y de arpa está escrito el acompañamiento a estas coplas, idéntico en ambas voces.

No está muy claro que pertenezca a esta obra. Sin embargo, la armadura es la misma (dos sostenidos) y la melodía tiene un ligero parecido con la de las coplas 1ª y 5ª que interpreta este tiple. Se copia aquí el incipit textual de cada verso:

1ª Venid, que prevenido está Cupido.

2ª Venid a gozar primores, en las flores.

3ª Venid, que amor es Nño y a su armiño.

4ª Venid, ya al sacrificio que es prodigio.

5ª Venid, en unión felice, que predice.

6ª Venid, en fin que os llama quien inflama.

L-C, Vc -- -- --
III 214 4.229

III 179 4.128

El 4º papel no consta en el catálogo.

Aunque sí que hace el cruce de referencias, cataloga el primer papel de la partitura manuscrita y las partichelas manuscritas en registros separados.

No menciona las coplas solas que aparecen en las partichelas, ni tampoco que falta la parte de bajo del 2º Chº (nº 4.128).

573 *Acentos acordes, sonoras liras* M[ae]str[o] Arze 1714

1r: V[illanci]co a 7, bax[onci]llos y clarín: al S[anti]s[i]mo/ **3r:** Cop[la]s de [no se lee] con baxonzillos y clarín,

SSAT, clno-bajoncillo1-bajoncillo2, org, vlne, ac=arp

El segundo coro está formado por: clarín (G) y dos bajoncillos (C1). El violón sólo aparece en las coplas. En las partichelas se ve que esto es porque en el estribillo el violón y el arpa son iguales.

Estribillo

Acentos acordes, sonoras liras

Coplas solas y a 8

Qué farol es aquel

E-Vc P ms 70/177 1-3v E-Vc pp mss 39/82

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-3v: *Acentos acordes, sonoras liras*.

- 4r-v: *A la fértil espiga venid, mortales*.

En las partichelas, hay variantes textuales escritas por encima:

"Vaya de emblema, que na Hostia se encierran", encima de "Hostia": "Fiesta".

"Vaya de enigmas que en la Hostia se cifra", encima "que en la Hostia": "que hoy en Pedro".

L-C, Vc III 179 4.129

III 179 4.129

Sí que hace el cruce de referencias. Sin embargo, el villancico *A la fértil espiga venid, mortales* no consta en el catálogo.

574 *¡Atención! Que han trocado las alas amor y la fe* M[ae]str[o] Arçe 1714

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo a 8

SSAT, SATB, vlne, ac=arp

Estribillo

¡Atención! Que han trocado las alas amor y la fe

Coplas a solo

Del amor que mira todo lo que cree

E-Vc P ms 70/244 2r-v E-Vc pp mss 39/65

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r-v: villancico a 4 al Santísimo, *No encubra el amor, su dulce dolor*, de 1714.

- 2r-v: villancico a 8 al Santísimo, *¡Atención! Que han trocado las alas amor y la fe*, de 1714.

L-C, Vc III 180 4.130

III 180 4.130

Como signatura pone "70/244 bis".

575 *De la Hostia, que es forma redonda* M[aestr]o Arze 1714

V[illanci]co con bajoncillos del S[antí]s[i]mo

SSAT, ssb, vlne, ac=arp

El segundo coro es de bajoncillos, vienen especificados como dos "vaxonz[i]llos" y un "vaxo".

Estribillo

De la Hostia, que es forma redonda

Coplas solas

En esa divina forma

Airoso

E-Vc P ms 70/281 E-Vc pp mss 39/32
84/291

La partitura está incompleta.

El juego de partichelas está completo, pero disgregado, ya que las partes de violón y arpa están en **84/291**, mientras que el resto se encuentra en **39/32**.

L-C, Vc III 180 4.131 III 199 4.185
I 404 1.743

No hace el cruce de referencias en ninguna de las entradas.

576 *Dulce, querido esposo* Arze 1714

Solo al S[antí]s[i]mo Sacram[en]to

S, vlne, ac

[Introducción]

Dulce, querido esposo

Estribillo

Escúchame siquiera

2º estribillo

Y por fin de mis ansias

Coplas

Bien sé mi bien que estás muy enojado

E-Vc P ms 70/031 1r-v -- -- --

En el mismo bifolio, folio 2 r-v, hay dos versiones de otro villancico al Santísimo: "Señor de los cielos, mi rey soberano".

L-C, Vc III 181 4.132

Sí que aclara que hay varias obras en la misma fuente.

577 *No encubra el amor, su dulce dolor* M[aestr]o Arze 1714

V[illanci]co a 4 al S[anti]s[i]mo

SSAT, vlne, ac

[Estribillo]

No encubra el amor, su dulce dolor

Coplas

Accidentes de amores en Dios parece

[Respuesta] A4

Y dolorido, y lastimado

E-Vc P ms 70/244 1r-v -- -- --

En el último sistema con música del folio 1v hay una versión de las coplas (sin texto). La música del solista no cambia. Las partes del violón y del acompañamiento varían sobre todo al principio, tanto el ritmo como la melodía.

En **E-Vc 70/099** (L-C, Vc: vol.III, p. 219, 4.238) hay conservado un villancico al Santísimo con el mismo texto. No tiene fecha ni nombre de autor, aunque parece autógrafo de Martínez de Arce. Se trata de un solo de tenor, cuya música no coincide con la de la obra presente.

En la misma fuente hay dos obras:

-1r-v: villancico a 4 al Santísimo, *No encubra el amor, su dulce dolor*, de 1714.

- 2r-v: villancico a 8 al Santísimo, ¡*Atención! Que han trocado las alas amor y la fe*, de 1714.

L-C, Vc III 181 4.133

No menciona la presencia de otra obra en la misma fuente.

578 *Reparen, atiendan* M[aestr]o Arze 1714

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo a 5

ST, SATB, vlne, ac

Aunque en el encabezado pone "A5", la obra es a 6. De hecho pone "1º Chº- duo" y "2º Chº", que tiene cuatro voces. La parte de violón empieza a aparecer en el folio 1v.

[Estribillo]

Reparen, atiendan

Coplas solas y a dúo

Es corona del Dios

E-Vc P ms 70/172 -- -- --

L-C, Vc III 181 4.134

No hace constar el violón en la plantilla.

579 *Zeñor de los cielos, mi rey zoberano/* Arze 1714
Señor de los cielos. mi rev soberano

Solo al S[anti]s[i]mo Sacram[en]to. Gitanilla./

Solo al S[anti]s[i]mo

S, vlne, ac/ S, vlne [tenor], ac

En la primera versión el violón está escrito en clave de fa en 4ª, mientras que en la segunda está en do en 4ª y es llamado "thenor , Vio[ló]n".

Estribillo

Zeñor de los cielos, mi rey zoberano

Coplas

Limosna una gitanilla

E-Vc P ms 70/031 2r/2v -- -- --

Parecen dos versiones de un mismo villancico. El acompañamiento varía considerablemente de una a otra. Sin embargo, la voz principal tiene la misma música y en la letra cambia el ceceo de la gitana por eses normales.

En el primer folio está el villancico al Santísimo *Dulce, querido esposo*.

L-C, Vc III 181 4.135
III 182 4.136

Sí que tiene en cuenta que hay dos obras en la misma fuente.

Considera las dos versiones dos como obras diferentes, porque afirma que aunque el comienzo es igual, se desarrolla después de modo diverso.

580 *Aplaudid sentidos* M[aestr]o D[on] Joseph Martt[íne]z Arze 1715

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo con violines/ A 4 con violines

SSAT, vln1-vln2, ac=vlne=arp

Estribillo

Aplaudid sentidos

Area con violines

Sea el entendimiento

Recitado

Pues un Dios amoroso

Area de violines

Yo llegaré a comer a esa mesa

Coplas

Y cuando no bastaren suspiros

Recitado

Y pues que mi alma, dueño amante

Airoso/ Vivo

Vuele el alma a lograr posesiones

E-Vc P ms 70/178 1-2r E-Vc pp mss 39/18
39/68

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2r: *Aplaudid sentidos*.

- 2v: *Esposo adorado*.

Hay dos juegos de partichelas.

L-C, Vc III 216 4.234 III 182 4.137
III 195 4.174

Aunque en el índice sí aparecen seguidas, no hace el cruce de referencias y cataloga todas las fuentes por separado. Por esta razón la partitura manuscrita, que no tiene nombre de autor, aparece en el apartado de "Dudosos". De la misma manera, el juego de partichelas sin fechar (39/68) aparece dentro del apartado "Sin fecha".

581 *Despertad, luceros escondidos* M[aestr]o Arze 1715

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo Sacram[en]to/ A 8 con violines y clarín

S, vln1-vln2-clno, SATB, ac

En la partitura los violines aparecen nombrados sólo como "1º" y "2º".

Estribillo

Despertad, luceros escondidos

Coplas

Sol divino, que a la esfera

[Respuesta a 8]

Háganle la salva

E-Vc P ms 70/030 E-Vc pp mss 39/05

En la partitura hay dos versiones de las coplas.

L-C, Vc III 183 4.139

III 183 4.139

Aunque cataloga las dos fuentes juntas, en la plantilla de la partitura pone sólo: "S, SATB, clarín y acompañamiento", sin tener en cuenta los violines, que aunque no aparecen nombrados por completo sí que van precedidos de "1º" y "2º".

582 *Dueño de mi vida, pastor amoroso* M[aestr]o Arze 1715

Solo con violines: al S[anti]s[i]mo Sacram[en]to

S, vln1-vln2, ac

Estribillo

Dueño de mi vida, pastor amoroso

Recitado

Dejando tu rebaño

Aria

Escucha mi bien

Recitado

De mi tierno gemido

Coplas

Y pues que mis delitos

Grave

Y pues que rendida, me miras sentir

E-Vc P ms 70/046 -- -- --

L-C, Vc III 183 4.140

583 *En la luciente sombra* M[aestr]o Arze 1715

V[illanci]co Al S[anti]s[i]mo

T, S, vlne, ac

Sólo el preludio lo canta la voz de tenor (en clave de C4). En el resto de secciones la voz es de tiple (en clave de C1).

Preludio

En la luciente sombra

Airoso

Oh, qué tarde que llega el herir

[Recitado]

Ay fugitiva luz, ay llama tibia

Airoso

Síguela amor, si el alma se retira

Area

Cuándo te hallaré, imagen perdida

Coplas 4

Unir extremos quiero, de gozo y de pesar

Grave

Teme el sentir

E-Vc P ms 70/191 -- -- --

L-C, Vc III 184 4.141

En las secciones que especifica, no menciona una sección sin enunciado que está entre los dos airosos, cuyo íncipit es: *Ay fugitiva luz*.

584 *No suspires amor, no, no* M[aestr]o Arçe 1715

Villanci]co al S[antí]s[i]mo con baxonzillos. Año del S[eño]r 1715

SSAT, ssb, ac

El segundo coro es de bajoncillos.

[Estribillo] Airoso

No suspires amor, no, no

Coplas

No llores corazón triste

E-Vc P ms 70/176 -- -- --

Los tres últimos pentagramas del folio 1v tienen unas: "Cop[la]s del V[illanci]co de co[n]tralto", que empiezan: *No he dejado en el monte*. Se catalogará en ficha aparte para futuras búsquedas.

L-C, Vc III 184 4.142

No menciona las "Coplas del villancico de contralto".

585 *Para llegar el hum[an]o* M[aestr]o Arçe 1715

V[illanci]co al S[antí]s[i]mo Sacram[en]to A5

T, SATB, vlne, ac

El violón sólo aparece en las coplas.

[Estribillo]

Para llegar el hum[an]o

Coplas

Qué bien del blanco velo

E-Vc P ms 70/297 -- -- --

L-C, Vc III 184 4.143

No menciona el violón de las coplas en la plantilla.

586 *Querubines que rondáis* M[aestr]o Arze 1715

Cantada: al S[antí]s[i]mo con violines. Año del S[eño]r 1715

SSAT, vln1-vln2, ac

[Estribillo] 4 de voces

Querubines que rondáis

Aria, 1ª copla

Tema a desvelos, a sustos

Recitado 1º

Tema -¡ah desvelos!

Aria. 2ª Copla

Sepa su fiero rencor

Recitado 2º

No es sofisma, no, del pensamiento

Aria. Vivo

¡Huye enemigo, huye infiel!

Recitado 3º

Mas, ¿en qué me dilato?

Aria

No te acerques impuro, no

E-Vc P ms 70/175 -- -- --

Los recitados están escritos aprovechando los dos últimos pentagramas de los folios 1-2v. Suponemos que iban intercalados y así constarán en el desglose de secciones.

En el folio 2r-v, hay dos versiones del "area": una escrita antes del "Grave", precedida del encabezado "Area. 2 cop[la]s= no se traslade" y otra escrita después del "Grave", denominada sólo "Area".

Musicalmente son muy parecidas, aunque hay alguna variante rítmica.

L-C, Vc III 185 4.144

587 *Clavel que transformado* M[aestr]o -- Arze 1716

V[illanci]co al S[antí]s[i]mo: 1716: solo con violines
S, vln1-vln2, ac

Estribillo

Clavel que transformado en jazmín te hallas

Recitado

Entre visibles velos

Aria

Recitado 2º

Coplas a 3

E-Vc P ms 70/045 -- -- --

El segundo recitado está escrito en el último sistema del recto del primer folio.

L-C, Vc III 185 4.145

588 *De la oveja perdida* M[aestr]o Arze 1716

Solo, con clarín al S[antí]s[i]mo . Año del S[eño]r 1716
S, clno, vlne, ac

Recitado

De la oveja perdida

Area

Este pastor que el cielo nos dió

Recitado

Mas, ¡ay! que desfallece

Fuga

Fuego, [¿?]dorez incita este pan del cielo

Area

Este pastor que el cielo nos dió

E-Vc P ms 70/264 -- -- --

El primer folio de difícil lectura, porque la tinta se ha traspasado.

En el último sistema del folio 2r hay un *Area* que tiene el mismo texto que la primera, escrita en el folio 1r. La música es parecida, pero no igual. Además incluye un violón. De momento se catalogará como una sección más, respetando el lugar en que aparece.

L-C, Vc III 185 4.146

No menciona el violón en la plantilla. No habla tampoco de la similitud entre las *Areas* primera y última. Al hablar de las secciones no cita la *Fuga*.

589 *Entre celajes bellos*

-- -- --

1716

V[illanci]co al S[antí]s[i]mo. Año de 1716

S, ss, ac

La segunda y tercera voz son instrumentales, aunque no especifica qué instrumentos.
Seguramente fueran violines.

Estribillo

Entre celajes bellos

Aria. Vivo

Fuego exhalado

Recitado

Carne y Pan de la vida

Aria

Precio el más alto se dió por todos

Recitado

Juntas enamo [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/048 -- -- --

No tiene el nombre del autor y parece incompleta, porque termina con un recitado del que no está toda la letra. Aunque mirando la estructura, cabe la posibilidad de que el recitado con el que acaba sea en realidad el primer recitado, que se interpretaría después del estribillo y antes del aria 1ª. Copiamos sin embargo las secciones en el orden que aparecen.

L-C, Vc III 262 4.364

590 *Oíd todos, oíd*

M[aestr]o Martt[ine]z Arze

1716

V[illanci]co al S[antí]s[i]mo dúo de clarín. 1716

SS, clno, ac

[Estribillo]

Oíd todos, oíd

Recitado del tiple 1º

Cuando miro el divino cordero

Aria sigue el tiple 1º

Conque este Pan es un imán

Recitado 2º

Y así viendo, notando, advirtiéndolo

Coplas

Verbo del Padre Eterno

E-Vc P ms 70/047 -- -- --

L-C, Vc III 186 4.147

Lo titula: *Oíd todos, oíd, que el amor me da muerte.*

591 *Suene suave el clarín* M[aestr]o Arze 1716

V[illanci]co al S[antí]s[i]mo: dúo con clarín

SS, clno, vlne, ac

En la partitura el clarín está escrito en último lugar, es decir, debajo del violón y el acompañamiento.

Estribillo

Suene suave el clarín

Recitado 2º tiple

Como la oveja que perdida vieron

Area 2º tiple [incompleta]

Oh riqueza del Ceilán

Recitado [1º tiple]

Del alma justa, cuidadosa y pía

Coplas [1º tiple]

Disfrazado sales amante Señor

Dúo, grave

Y pues discurre el modo más alto

Al estribillo

E-Vc P ms 70/265 E-Vc pp mss 39/20

La partitura está incompleta.

L-C, Vc III 186 4.148

III 186 4.148

No comenta que la partitura manuscrita está incompleta.

592 *Ay, ardiente hielo* Arze 1717

A 4 al S[antí]s[i]mo 1717

SSAT, vlne, ac

[Estribillo]

Ay, ardiente hielo

Coplas [a 4]

De nevadas flechas

E-Vc P ms 70/462 1r-v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r-v: villancico a 4 al Santísimo, de 1717, con nombre de autor, *Ay, ardiente hielo*.

- 2r-v; 1r: villancico a 3 con clarín y violín, al Santísimo, sin año, con nombre de autor, *Oigan la porfia*. La 2ª copla para tenor solo está escrita en dos pentagramas dibujados a mano al final del folio

L-C, Vc III 186 4.149

No menciona que en la misma fuente hay dos obras.

593	<i>El esposo a la esposa de quien se ausenta</i>	M[aestr]o Arze	1717
	V[illanci]co al S[antí]s[i]mo a 4		
	SSAT, ac		
	[Estribillo]	<i>El esposo a la esposa de quien se ausenta</i>	
	Coplas solo	<i>Del poder y lo am[an]te</i>	
	Respuesta a 4	<i>Qué fe, qué dulzura, qué amor, qué fineza</i>	
E-Vc	P ms	70/245 2r-v	-- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

-1r-v; 2v: dúo con clarín y violines, sin fecha *Si el amor divino flechado se ve*. Aunque no tiene nombre de autor, parece autógrafo de Martínez de Arce. Las coplas están escritas al final del 2º y 4º sistemas del folio 2v.

- 2r-v: villancico al Santísimo a 4, de 1717, *El esposo a la esposa de quien se ausenta*.

L-C, Vc III 187 4.150

594	<i>Quién puede ser sino amor</i>	M[aestr]o Arçe	1717
	Dúo: de clarín y violín/ Dúo al Santísimo Sacramento, con clarín y violines		
	ST, clno, vln, vlne, ac=arp		
	El violín en las partichelas viene especificado como "duplicado".		
	Estribillo	<i>Quién puede ser sino amor</i>	
	Coplas	<i>Quién con valor tan osado</i>	
E-Vc	P ms	70/464	E-Vc pp mss 39/11

La partitura parece incompleta porque el final de las coplas está copiado no en el último sistema, sino en el final del penúltimo. Sin embargo, la comparación con las partichelas demuestra que la música está completa.

L-C, Vc III 208 4.214 III 187 4.151

Aunque sí cataloga las dos fuentes, no hace el cruce de referencias.

595	<i>Si el amor divino, flechado se ve</i>	M[aestr]o Arze	1717
	Dúo con clarín y violines/ Villancico al Santísimo a dúo de violines y clarín		
	ST, clno-vln, ac=vlne=arp		
	El violín consta como "dupli[ca]do".		
	Estribillo	<i>Si el amor divino flechado se ve</i>	
	Coplas solas	<i>Si el tierno amor divino/ mostró primera vez</i> <i>[Impares] Quién lo ha de entender</i>	
E-Vc	P ms	70/245 1r-v; 2v	E-Vc pp mss 39/21

En la misma fuente hay dos obras:

-1r-v; 2v: dúo con clarín y violines, sin fecha *Si el amor divino flechado se ve*. Aunque no tiene nombre de autor, parece autógrafo de Martínez de Arce. Las coplas están escritas al final del 2º y 4º sistemas del folio 2v.

- 2r-v: villancico al Santísimo a 4, de 1717, *El esposo a la esposa de quien se ausenta*.

L-C, Vc III 187 4.152 III 187 4.152

596 *Alarma mortales, querubenes alarma* M[aestr]o Arçe 1718

70/290 Solo Al S[antí]s[i]mo con clarín/ 70/271 f.2r Al S[antí]s[i]mo de clarín
S, clno-vlne, ac

[Estribillo]

Alarma mortales, querubenes alarma

[Coplas]

Sitio a Cristo [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/271 2r -- -- --
70/290

La tercera voz está escrita en clave de C4 y va antecedida por la palabra "Vio". Por la clave, parece tratarse de un violón, que en este caso parece contar como voz, tanto por su disposición en la partitura como por la música que interpreta, en diálogo con el clarín. Además, la parte de acompañamiento está en F4.

70/290 En la misma fuente hay dos versiones de *Alarma mortales*, además de dos fragmentos de otras dos. Distribuidas de la manera siguiente:

- Folio 1r-v: estribillo de *Alarma mortales*, parece la versión definitiva.
- Folio 1v, 5º pentagrama: 6 compases tachados, de un bajo, sin alteraciones en la armadura, con compás C, tachados. Se catalogará en ficha independiente, para facilitar futuras búsquedas.
- Folio 1v: segundo sistema: "Grabe. V[illanci]co de la trasfigurazion", a cuatro voces "SSAT, ac", con dos sostenidos, cuyo incipit textual es: *Y así dueño adorado, Dios divino*. El resto se encuentra en 70/271: *¡Victoria! que el poder de su gloria ostenta*.

- Folio 2r: versión tachada e incompleta del villancico *Alarma mortales, querubenes alarma*.

- Folio 2v: coplas de dicho villancico, completas y sin tachar, aunque con muy poco texto.

N.B Musicalmente las dos versiones de *Alarma mortales* sí difieren una de otra. En la definitiva, la voz entra después de 5 compases de silencio, mientras que en la tachada tiene 9 compases de espera.

En 41/13 hay un juego de partichelas, que aunque tiene música totalmente diferente y carece de nombre de autor, tiene el mismo texto, completo.

L-C, Vc III 188 4.153

Sólo hace referencia a las dos versiones del mismo villancico, pero no menciona los fragmentos del folio 1v que no corresponden a esta obra.

597 *Como el cristal que copia* M[aestr]o Arçe 1718

V[illanci]co al S[antí]s[i]mo a 8

SSAT, SATB, ac

Sólo hay parte de acompañamiento en las coplas.

[Estribillo]

Como el cristal que copia

Coplas

Como [no hay más texto]

Respuesta a 4

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/257 2r-v -- -- --

En la misma fuente hay varias obras:

-1r-v: villancico al Santísimo, incompleto, sin fecha ni nombre de autor *Alégrese el alma, celebre la dicha*.

- 2r-v: villancico a 8 al Santísimo, de 1718, *Como el cristal que copia*.

- 2v: villancico a 4, sin fecha ni nombre de autor, *Amante soberano*.

L-C, Vc III 188 4.154

Es la única obra de esta fuente que consta en el catálogo. Las otras dos ni siquiera las menciona en este registro.

598	Fuego que abrasa la nieve	M[aestr]o	Arce	1718
	V[illanci]co al S[antí]s[i]mo a 8			
	SSAT, SATB, ac			
Estribillo			Fuego que abrasa la nieve	
Coplas a cuatro			¿Qué fuego es éste entre nieve?	
Respuesta a 8			Fuego que abrasa la nieve	
E-Vc	P ms	70/292	E-Vc pp mss	55/32
L-C, Vc	III	189	4.155	III 189 4.155
599	Hombre [...] a un Dios	M[aestr]o	Arce	1718
	V[illanci]co al S[antí]s[i]mo			
	T, A, vln1=vln2, clno, ac			
	El violín, aunque está escrito en un solo pentagrama, consta como "duplicado". Las dos primeras secciones son para el tenor y las dos segundas son de contralto. La primera copla es para tenor y la segunda para contralto.			
Recitado			Hombre [...] a un Dios	
Area			Mira que amante con místico vuelo	
Recitado de contralto			Oh cuánta gloria [no hay más texto]	
Area [de contralto]			¡Oh! cándida forma, esfera de amor	
Coplas. 44 pausas de la Area antecedente			Si tu pecho con temor	
E-Vc	P ms_	70/294	1-2v	-- -- --
En la misma fuente hay dos obras:				
-1-2v: <i>Hombre [...] a un Dios</i> , villancico al Santísimo de 1718.				
- 2v: <i>Qué es lo que advierto</i> , villancico a 8 al Santísimo. Sólo el principio, que continuaría en otro folio. Aunque no tiene nombre parece autógrafo de Martínez de Arce.				
L-C, Vc	III	189	4.156	
Sí que advierte que en la misma fuente hay dos obras y las cataloga en registros diferentes.				

600 *Perlas, luces, flores* M[ae]str[o] Arce 1718

V[illanci]co al S[antí]s[i]mo

SSAT, clno, vln1-vln2, vlne, ac

El violón sólo aparece en las coplas y en la respuesta. En las primeras ambas partes son distintas, mientras que en la segunda son iguales.

[Estrillo]

Perlas, luces, flores

Coplas solo

La amarga [...] que la [...] explica

A 4

Porque es pan que [...] llegar

E-Vc P ms 70/295 1-2r -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2r: villancico al Santísimo, de 1718, *Perlas, luces, flores*.

- 2r-v, 1v: otro villancico al Santísimo, *Qué gozo, qué gusto*. Las coplas están al final del folio 1v, precedidas por la aclaración: "Cop[la]s del 2º V[illanci]co". De todos modos parece incompleta.

Aunque no tiene fecha ni nombre, parece autógrafo de Martínez de Arce y tanto por la plantilla como por la grafía se puede suponer que también sería compuesta en 1718.

L-C, Vc III 189 4.157

No menciona el violón de la plantilla. Sí que advierte que hay dos obras y las cataloga separadamente.

601 *¿Qué es lo [no hay más texto]?* -- -- -- 1718

V[illanci]co al S[antí]s[i]mo

SAT, s, ac

La cuarta voz está en clave de sol, seguramente sea un clarín, por la línea melódica que interpreta, con muchas notas repetidas, y también porque el texto de la sección en la que aparece dice: "Alarma, suene el clarín".

Recitado

Qué es lo [no hay más texto]

Area: vivo

Alarma, suene el clarín

Recitado

El mismo [no hay más texto]

Area a 3

Y si el acento supo inventar

E-Vc P ms 70/293 -- -- --

Aunque no tiene nombre, parece autógrafo de Martínez de Arce.

Incompleta. Sólo se conserva un folio.

L-C, Vc III 214 4.230

Afirma que es "un recitado y un aria", ignorando los otros dos recitados y el área a 3. Tampoco comenta que esta obra está incompleta.

602	<i>Apenas descubrió mejor aurora</i>	M[aestr]o	Arçe	1719
	Villancico al Santísimo. Solo de violín y clarín SB, vln1=vln2-clno, vlne, ac=arp El violín aparece como "violín dup[lica]do" en la partitura y "Violin Vn[i]s[ono]" en las partichelas			
Recitado [1º]			<i>Apenas descubrió mejor aurora</i>	
Aria			<i>Alba del cielo, portento, dulce acento</i>	
Recitado 2º			<i>De sus luces guiado llegue el hombre</i>	
Aria			<i>Sólo yo eclipsar pudiera</i>	
Recitado [3º]			<i>Pero como obligado</i>	
Dúo			<i>Gozo, amor, silencio y pena</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 23 39-41 16	E-Vc	pp mss 55/27	
L-C, Vc	I 276 1.015		III 195 4.173	
603	<i>Aura, clarín apacible</i>	M[aestr]o	Arçe	1719
	Solo al S[anti]s[i]mo con clarín y violín B, vln, clno, ac El violín aparece como "violín d[uplica]do", lo cual hace suponer que serían dos violines al unísono.			
Estribillo			<i>Aura, clarín apacible</i>	
Coplas			<i>Aplaude clarín brillante</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 23 37v-38v 15	--	-- --	
L-C, Vc	I 276 1.014			
604	<i>Con dulces acentos</i>	M[aestr]o	Arçe	1719
	V[illanci]co a 7 con violines y clarín. Al S[anti]s[i]mo SATB, vln1-vln2-clno, ac A partir del primer aria, los dos violines se funden en una sola voz que en la partitura consta como: "Violin dupli[ca]do".			
Estribillo			<i>Con dulces acentos</i>	
Recitado 1º			<i>Feliz el alma que de sí triunfante</i>	
Aria			<i>Si del amor los trofeos</i>	
Recitado 2º			<i>Mas alma con afectos reverentes</i>	
Aria			<i>Pues en candores de nieve</i>	
A4			<i>Y pues es el morir vida dichosa</i>	
E-Vc	P ms, L Ms. 23 30-34v 13	--	-- --	
L-C, Vc	I 265 1.012			

605 *El cielo se humille* M[ae]str[o] Arçe 1719

V[illanci]co a 7 con violines y clarín
SATB, vln1-vln2-clno, ac

Estribillo	<i>El cielo se humille</i>
Recitado 1º	<i>Mas ¡ay! que es Pan Divino</i>
Aria	<i>Dime mi bien ¿por qué tan rendido?</i>
Recitado 2º	<i>Mas ya veo mi Dios en el misterio</i>
Aria	<i>¡Ay olvido mío, loco desvarío!</i>
A 4: Grave	<i>¡Ay bocado dulce! ¡ay ardientes rayos!</i>
E-Vc	P ms, L Ms. 23 35-37 14 -- -- --

L-C, Vc I 276 1.013

De título pone: *El cielo se humilla*, sin embargo, parece más una "e".

606 *Fuente que corres alegre* M[ae]str[o] Arçe 1719

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo/ Dúo al Santísimo con clarín
ST, vlne, ac=arp, clno

Estribillo	<i>Fuente que corres alegre</i>
Recitado 1º	<i>Simulacro adorado</i>
Aria	<i>A tu deidad por despojos</i>
Recitado 2º	<i>Y si recto quisieres, dueño amante</i>
Aria con clarín	<i>Rompa el clarín de la fama</i>
Dúo: grave	<i>Y así dentro del pecho</i>

E-Vc P ms, L Ms. 23 41v-43v 17 E-Vc pp mss 39/49

Folio 43 vuelto en blanco.

En las partes de violón y arpa, los dos recitados tienen también escrita la parte de la voz solista.

L-C, Vc I 277 1.016 III 203 4.197

607 *Garzota del viento, suave ruiseñor* M[ae]str[o] Arçe 1720

V[illanci]co al Santísimo a 4 con violines
SATB, vln1-vln2, clno, ac

Estribillo	<i>Garzota del viento, suave ruiseñor</i>
Recitado	<i>Aplaude que mi amado y dulce dueño</i>
Aria	<i>Hazle la salva</i>
Grave	<i>Canta suave en su aplauso festivo</i>
[Estribillo]	<i>Garzota del viento, suave ruiseñor</i>

E-Vc P ms, L Ms. 23 77-79 31 -- -- --

L-C, Vc I 281 1.031

No consta el clarín en la plantilla.

608 *Llega pecho mío* M[aestr]o Arze 1720

Solo: con violines al S[anti]s[i]mo

S, [vln1-vln2], ac

Aunque no consta en los márgenes, según el encabezamiento, habrá dos violines.

Estribillo

Llega pecho mío

E-Vc P ms, L Ms. 23 44-46v 18 -- -- --

INCOMPLETO.

Folios 44v-46v en blanco.

L-C, Vc I 277 1.017

Plantilla: "solo de tiple, violín, clarín y acompañamiento". Sí que aclara que está incompleto y que "las hojas que siguen, hasta el folio 146v inclusive, quedaron rayadas, incluidas las barras de compás, pero sin escribir la música".

609 *Callen las aves, cesen las fuentes* M[aestr]o Arze 1721

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo

SAT, vln1-vln2, ac

[Estribillo]

Callen las aves, cesen las fuentes

Recitado

Descended visiblemente

Aria

Qué fineza, qué ventura

Grave

Aves, fuentes, vientos

E-Vc P ms, L Ms. 23 125-126 54 -- -- --

L-C, Vc I 286 1.053

610 *Hoy el cielo y la tierra han suspendido* M[aestr]o Arçe 1721

V[illanci]co del S[anti]s[i]mo

T, vln1-vln2, vlne, ac

Recitado

Hoy el cielo y la tierra han suspendido

Aria

No es mucho porque su viento amainó

Coplas

Canta suspirando y sea

Grave

Y así amante publica

E-Vc P ms, L Ms. 23 126v-127v 55 -- -- --

L-C, Vc I 286 1.054

Aclara que la primera palabra del íncipit literario se da con reservas, pues ha sido corregida y no se lee con claridad.

611 *Al aire/ [¿A la ira?]* -- -- -- --

Solo y a 4 al S[anti]s[i]mo

S, SSTB

Nada clara la plantilla, porque no hay texto. Podría ser también: S, sst, ac.

[Estribillo]

Al aire [¿A la ira?]

Coplas [a 5]

Sin texto

E-Vc P ms 70/384 2r -- -- --

En la misma fuente hay varias obras.

- Folio 1r: villancico a 4 al Santísimo, *Bien mío, yo vivo amante*. Con muy poco texto. El juego de partichelas está en 85/141 y 39/85.

- Folio 2r: "solo y a 4 al Santísimo, *Al aire*. El título no se lee bien, podría ser también *A la ira*. No tiene más texto.

Aunque no tienen nombre de autor, sí parece grafía de Martínez de Arce

L-C, Vc III 215 4.231

III 216 4.235

III, 215, 4.231. [70/384, 2r] Aquí cataloga la obra del folio 2r, titulándola "A la pre...". Supone que las tres voces inferiores son para instrumentos, porque actúan siempre unidas, en acordes verticales, mientras que el tiple primero desarrolla una melodía más amplia. Al final añade "Véase también el villancico anónimo, al parecer también autógrafo suyo, al Santísimo, *Bien mío, yo vivo*".

III, 216, 4.235. [70/384, 1r] Aquí cataloga *Bien mío, yo vivo* y remite al registro 4.231 para la obra del folio 2r. No hace alusión alguna a las partichelas

612 *Ay, si en mi pecho* -- -- -- --

Solo Al S[anti]s[i]mo S[acramen]to

A, vlne, arp

El violón y el arpa vienen especificados en la partitura.

[Estribillo]

Ay, si en mi pecho

Coplas

Sin texto

E-Vc P ms 70/387 -- -- --

En el mismo folio parece haber dos versiones de la misma obra. La primera ocupa los dos primeros sistemas y está tachada. Aunque no tiene nombre de autor, sí parece autografía de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 221 4.249

No da ningún título, sólo pone "Solo al Santísimo Sacramento".

613 *Bendecid al Señor, criaturas de Sión* -- -- -- --

A4 Al S[antí]s[i]mo

SSAT

No hay parte de acompañamiento.

[Estribillo]

Bendecid al Señor, criaturas de Sión

[¿Coplas?]

Sin texto

E-Vc P ms 70/398 3v -- -- --

Aunque no tiene nombre de autor, la grafía sí parece de Martínez de Arce.

NB: el último sistema que hay en el folio 3v se ha catalogado como posibles coplas del presente villancico.

En la misma fuente hay varias obras, difíciles de separar por lo incompleto -a veces incluso inexistente- del texto:

- 1-2v: villancico a 7, con introducción a 3 sin texto y estribillo que comienza: *Oigan que*.
- 3r: villancico a 3 al Santísimo, sólo dos palabras al principio: *Qué dulce*.
- 3r, dos últimos sistemas: "solo", el único texto es el del principio: *Aura tierna amorosa*.
- 3v, primer sistema: "Dúo al Santísimo", sólo unos pocos compases, sin texto alguno.
- 3v, sistemas 3 y 4: villancico "a 4 al Santísimo", *Bendecid al Señor criaturas de Sión*.
- 3v, último sistema: a 4, sin texto alguno, podrían ser las coplas del villancico anterior.

L-C, Vc III 219 4.243

De las obras que aparecen en esta fuente, sólo cataloga el presente villancico, junto con los cinco compases del dúo al Santísimo (aunque sin dar incipit musical), y el villancico al Santísimo a 3 *Qué dulce*. Todas en el mismo registro.

614 [*"Canción" sin texto*] -- -- -- --

Clarín para violines, villancico del Santísimo

vln1-vln2-clno

Juego incompleto. Sólo se conservan las partes de violín 1º, violín 2º y acompañamiento.

Canción

[*Sin texto*]

Area

--

Recitado

Area airoso. *Arder*

Recitado

Minuet

Seguidilla

Grave

-- -- -- E-Vc pp mss 39/78-B

Está en la misma carpeta que el juego completo de *Clarín sonoro*.

En el Ms. 7 (ff. 141v; 147v, 149v) hay una obra que parece estar relacionada con ésta, ya que la música es muy similar. Se trata del villancico/cantata *Astro galán luciente*. Sin embargo, no tiene la seguidilla y el grave finales y está escrita para la noche de Reyes.

L-C, Vc III 178 4.124

Supone que se trata de otra composición, pero no la separa de 39/78-A, que es la que realmente cataloga en este registro. Por eso, no hay ningún incipit musical de esta composición.

615 *Dúo al Santísimo [sin texto]* -- -- -- --

Dúo al S[antí]s[i]mo
SS, ac

E-Vc P ms 70/398 3v -- -- --

Aunque no tiene nombre de autor, la grafía sí parece de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras, difíciles de separar por lo incompleto -a veces incluso inexistente- del texto:

- 1-2v: villancico a 7, con introducción a 3 sin texto y estribillo que comienza: *Oigan que*.
- 3r: villancico a 3 al Santísimo, sólo dos palabras al principio: *Qué dulce*.
- 3r, dos últimos sistemas: "solo", el único texto es el del principio: *Aura tierna amorosa*.
- 3v, primer sistema: "Dúo al Santísimo", sólo unos pocos compases, sin texto alguno.
- 3v, sistemas 3 y 4: villancico "a 4 al Santísimo", *Benedicid al Señor criaturas de Sión*.
- 3v, último sistema: a 4, sin texto alguno, podrían ser las coplas del villancico anterior.

L-C, Vc III 219 4.243

De las obras que aparecen en esta fuente, sólo cataloga los cinco compases de este dúo al Santísimo (aunque sin dar incipit musical), *Qué dulce* y *Benedicid al Señor, criaturas de Sión*. Todas en el mismo registro.

616 *Dúo al Santísimo Sacramento [s.t.]* Martt[íne]z --

Duo al S[antí]s[i]mo Sacram[en]to
SS, vlne, ac

Estribillo --

Copla [a solo] --

Respuesta de la copla

E-Vc P ms 70/246 -- -- --

No tiene nada de texto.

Sí que vienen marcadas las secciones y la música parece completa. La "R[es]p[ues]ta de la copla" está escrita en primer lugar.

L-C, Vc III 201 4.191

617 *Dúo al Santísimo Sacramento [s.t]* Arçe --

Duo al S[anti]s[i]mo Sac[ramen]to

ST, ac

La plantilla se ha deducido del encabezado. No es seguro que se trate de una obra vocal.

En el estribillo la parte de acompañamiento parece incompleta.

Estribillo --

Coplas --

E-Vc P ms 70/253 -- -- --

No tiene nada de texto.

Las coplas están escritas en primer lugar.

L-C, Vc III 201 4.190

Afirma que el villancico parece incompleto, aunque en realidad es sólo el acompañamiento el que parece estar sin acabar.

618 *Introducción [s.t]/Mi Dios [s.t]* -- -- -- --

--

arp

Sólo la partichela del arpa

4 coplas de introducción --

Estribillo *Mi Dios [no hay más texto]*

Coplas --

-- -- -- E-Vc pp mss 84/322

No tiene nombre de autor, pero por la grafía y el formato podría ser de uno de los copistas de Arce.

L-C, Vc I 411 1.774

619 *No, no [no hay más texto]*

-- -- --

--

V[illanci]co a 5, 1º tono punto bajo al S[antí]s[i]mo

ASSB

Sic el número y el orden de las voces.

[Estribillo]

No, no [no hay más texto]

E-Vc

P ms

70/131 1v

-- -- --

En la parte superior del folio, hay tachado lo que parece un primer borrador de esta obra, aunque sólo coincide el principio de la música y las tesituras no coinciden (claves: C3C4C1C1, F4).

La fuente consta de:

-un cuadernillo compuesto de 5 folios

-2 folios sueltos +

- 1 bifolio.

Los folios 1-2 y 3-4 tienen evidencias de haber estado pegados, lo cual explica el desorden de la música y la presencia de fragmentos tachados en los folios 1v-2r y 3v-4r.

En la misma fuente hay varias **obras**:

- 1r, 2v, 3r, 4v-7, 9r [3 últimos sistemas]: misa a 8 sobre el motete *Descendit Angelus Domini*.

- 2v, último sistema: villancico a 5 al Santísimo, *No, no*. Incompleto y sin más texto que el incipit.

- 4r: principio de un villancico al Santísimo a 8, *Quién le ha dicho a la fe*.

- 8-9r: motete a 8, *Descendit Angelus Domini*.

- - 9v: villancico a 8 de profesión, *Atienda el coro*.

También hay folios con **borradores**:

- 1v, mitad superior: lo que parecen borradores del villancico a 5 al Santísimo que se encuentra en este mismo folio. Aunque las tesituras varían y sólo coincide el principio.

- 2r: principio del motete a 8, *Descendit Angelus Domini*. La música no coincide exactamente con la versión final.

- 3v: principio del motete a 8, *Descendit Angelus Domini*.

- 7v: principio, tachado, de la misa a 8 sobre el motete.

No consta

620 *Qué dulce [no hay más texto]*

-- -- --

--

A3 Al S[antí]s[i]mo

SAT, ac

[Estribillo]

Qué dulce [no hay más texto]

Coplas solo*

Sin texto

E-Vc

P ms

70/398 3r

-- -- --

Aunque no tiene nombre de autor, la grafía sí parece de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras, difíciles de separar por lo incompleto -a veces incluso inexistente- del texto:

- 1-2v: villancico a 7, con introducción a 3 sin texto y estribillo que comienza: *Oigan que*.

- 3r: villancico a 3 al Santísimo, sólo dos palabras al principio: *Qué dulce*.

- 3r, dos últimos sistemas: "solo", el único texto es el del principio: *Aura tierna amorosa*.

- 3v, primer sistema: "Dúo al Santísimo", sólo unos pocos compases, sin texto alguno.

- 3v, sistemas 3 y 4: villancico "a 4 al Santísimo", *Benedicid al Señor criaturas de Sión*.

- 3v, último sistema: a 4, sin texto alguno, podrían ser las coplas del villancico anterior.

L-C, Vc

III 219 4.243

De las obras que aparecen en esta fuente, sólo cataloga el presente villancico, *Qué dulce*, los cinco compases del dúo al Santísimo (aunque sin dar incipit musical) y *Benedicid al Señor, criaturas de Sión*. Todas en el mismo registro.

621	<i>Qué es lo que advierto</i>	--	--	--	--
	V[illanci]co a 8: al S[antí]s[i]mo				
	SSAT, SATB, ac				
	[Estribillo]				<i>Qué es lo que advierto</i>
	Coplas solo [S, ac]				<i>En blanco [no hay más texto]</i>
E-Vc	P ms	70/294	2v	--	--

Obra incompleta. Las coplas están al final del folio, pero el estribillo continuaría en otro folio.

En la misma fuente hay dos obras:

-1-2v: *Hombre [...] a un Dios*, villancico al Santísimo de 1718.

- 2v: *Qué es lo que advierto*, villancico a 8 al Santísimo. Sólo el principio, que continuaría en otro folio. Aunque no tiene nombre parece autógrafo de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 190 4.158

Sí que advierte que en la misma fuente hay dos obras y las cataloga en registros diferentes.

622	<i>Quién le ha dicho a la fe</i>	--	--	--	--
	A 8 al S[antí]s[i]mo				
	SSAT, SATB, vlne, arp				
	[Estribillo]				<i>Quién le ha dicho a la fe</i>
E-Vc	P ms	70/131	4r	--	--

Esta obra está incompleta y el único texto que tiene es el que se ha copiado para el incipit.

La fuente consta de:

un cuadernillo compuesto de 5 folios

-2 folios sueltos +

- 1 bifolio.

Los folios 1-2 y 3-4 tienen evidencias de haber estado pegados, lo cual explica el desorden de la música y la presencia de fragmentos tachados en los folios 1v-2r y 3v-4r.

En la misma fuente hay varias **obras**:

- 1r, 2v, 3r, 4v-7, 9r [3 últimos sistemas]: misa a 8 sobre el motete *Descendit Angelus Domini*.

- 2v, último sistema: villancico a 5 al Santísimo, *No, no*. Incompleto y sin más texto que el incipit.

- 4r: principio de un villancico al Santísimo a 8, *Quién le ha dicho a la fe*.

- 8-9r: motete a 8, *Descendit Angelus Domini*.

- - 9v: villancico a 8 de profesión, *Atienda el coro*.

También hay folios con **borradores**:

- 1v, mitad superior: lo que parecen borradores del villancico a 5 al Santísimo que se encuentra en este mismo folio. Aunque las tesituras varían y sólo coincide el principio.

- 2r: principio del motete a 8, *Descendit Angelus Domini*. La música no coincide exactamente con la versión final.

- 3v: principio del motete a 8, *Descendit Angelus Domini*.

- 7v: principio, tachado, de la misa a 8 sobre el motete.

No consta

623 *Quien lograr pretendiere*

-- -- --

--

A cuatro. Santísimo

SSAT, ac

El acompañamiento está escrito en pentagramas dibujados a mano, con una grafía sensiblemente más reducida, igual a la de la letra.

Quien lograr pretendiere

E-Vc

P ms

70/336

-- -- --

No tiene fecha ni nombre de autor y la grafía tanto de la letra como de la música no parece de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 221 4.246

Le parece que es un primer borrador, "no obstante que no tenga correcciones".

624 *Ruiseñores [no hay más texto]*

-- -- --

--

Solo al S[antí]s[i]mo

A, ac

Estríbillo

Ruiseñores [no hay más texto]

Coplas

[Sin texto]

E-Vc

P ms

70/334 1r

-- -- --

En la misma fuente hay dos obras. Ambas sin fecha ni nombre, aunque parecen autógrafas:

- 1r: *Ruiseñores [no hay más texto]*, solo al Santísimo para contralto, del que parece haber dos versiones correlativas.

- 1v: Solo al Santísimo para contralto, sin texto alguno. Parece haber tres versiones correlativas, las dos primeras tachadas.

L-C, Vc III 221 4.247

Afirma que no tiene copiado texto alguno y considera que éste es "un dato más para atribuir la composición a Martínez de Arce".

Sin embargo en la fuente se lee claramente "Ruys[eño]res".

No menciona las tres versiones de otro solo al Santísimo, sin texto alguno que aparecen en el vuelto del folio.

625 *Solo al Santísimo [sin texto]* -- -- -- --

Solo al S[antí]s[i]mo

T, b, b

Aunque no tiene texto, parece que hay una parte vocal de tenor y dos voces de acompañamiento.

--

--

E-Vc P ms 70/248 1r -- -- --

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r: villancico a 4 al Santísimo, *Ay qué dolor*.

- 1r: solo al Santísimo, sin texto.

- 2r-v: en el folio 2r hay 4 versiones tachadas del estribillo del dúo al Santísimo que aparece completo en el folio 2v *Yo quiero vivir*. La segunda versión tachada -que no tiene el acompañamiento escrito- es la que coincide con la definitiva.

No consta

626 *Solo al Santísimo [sin texto]* -- -- -- --

Solo al S[antí]s[i]mo

S, b, b

Lo más seguro es que las dos voces inferiores sean violón y arpa.

[Estrillo]

[Sin texto]

Coplas

--

E-Vc P ms 70/266 1v -- -- --

Esta obra está tachada.

En la misma fuente parece haber varias obras:

- 1r: villancico al Santísimo, *¿Qué es lo que pasma y no es nieve?*

- 1v: dos primeros sistemas, "solo al Santísimo", tachado, sin texto, fecha ni nombre de autor, aunque parece autógrafo de Martínez de Arce.

- 1v: tres últimos sistemas. Parece otra obra, presumiblemente un villancico. Las barras de final sugieren que hay un "estribillo" y el principio de unas "coplas", que no están terminadas. Tachado, sin texto, fecha, ni nombre de autor, aunque parece autógrafo de Martínez de Arce.

No consta

627 *Solo de contralto, sin texto* -- -- -- --

Solo al S[antí]s[i]mo
A, ac

E-Vc P ms 70/334 1v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras. Ambas sin fecha ni nombre, aunque parecen autógrafas:
- 1r: *Ruiseñores [no hay más texto]*, solo al Santísimo para contralto, del que parece haber dos versiones correlativas.
- 1v: Solo al Santísimo para contralto, sin texto alguno. Parece haber tres versiones correlativas, las dos primeras tachadas.

No consta

628 *Solo de contralto, sin texto* -- -- -- --

Solo al S[antí]s[i]mo
A, ac, ac

Parece haber dos partes de acompañamiento, aunque no están especificadas, son dos voces en clave de C4.

[Estribillo] *[Sin texto]*

[Coplas] *[Sin texto]*

E-Vc P ms 70/335 -- -- --

No tiene texto alguno, ni fecha, ni nombre del autor, aunque parece autógrafo de Martínez de Arce. Por las líneas divisorias parecen intuirse dos secciones, que serían estribillo y coplas.

L-C, Vc III 221 4.248

Opina que las dos voces inferiores son dos acompañamientos.

629 *Villancico a 11 sin texto* -- -- -- --

V[illanci]co a 11
SSAT, SATB, ssb, ac

El tercer coro es de chirimías. Las coplas no tienen parte de acompañamiento.

[Estribillo] *Sin texto*

Coplas a 4 [SSAT] *Sin texto*

E-Vc P ms 70/466 -- -- --

Aunque no tiene nombre, sí parece autógrafo de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 277 4.411

630 *Vital incendio hermoso* -- -- -- --

Solo al S[antí]s[i]mo Sac[ra]m[en]to
S, ac

Recitativo

Vital incendio hermoso

[Aria]

Desciende mi Dios

[¿?] Pero muera mi Dios

E-Vc P ms 70/397 -- -- --

Muy dudosa la mano de copia. Casi seguro que no es de Martínez de Arce.

No consta

O al menos no se encuentra buscando en el índice de primeros versos de los volúmenes III y V.

631 *Vuestro [no hay más texto]* -- -- -- --

Solo al S[antí]s[i]mo
S, ac

[Estrillo]

Vuestro [no hay más texto]

Coplas

Por mi fe [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/461 2r -- -- --

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r: estrillo de un villancico a 8, *Su razón escuchen*, con nombre y año, 1695.
- 2r, sistemas 1 y 2: solo al Santísimo, *Vuestro [no hay más texto]*, parece completo y no tiene nombre.
- 2r, sistema 3: himno a 4 para S. Justo Pastor, parece incompleto y no tiene nombre.

L-C, Vc III 166 4.093

Lo cataloga en el mismo registro del villancico a 8, *Su razón escuchen*. El himno a S. Justo Pastor lo cataloga aparte (nº 3.821).

632 *Yo quiero vivir, yo quiero entender* M[aestr]o Martt[ine]z Arze --

Dúo al S[antí]s[i]mo
ST, b, b

Las partes de acompañamiento no vienen especificadas. Lo más probable es que sean violón y arpa.

[Estrillo]

Yo quiero vivir, yo quiero entender

Coplas solas

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/248 2r-v -- -- --

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r: villancico a 4 al Santísimo, *Ay qué dolor*.
- 1r: solo al Santísimo, sin texto.
- 2r-v: en el folio 2r hay 4 versiones tachadas del estrillo del dúo al Santísimo que aparece completo en el folio 2v *Yo quiero vivir*. La segunda versión tachada -que no tiene el acompañamiento escrito- es la que coincide con la definitiva.

L-C, Vc III 212 4.225

633 *Ay, que quiero llorar* Joseph M[a]r[tí]n Arçe 1685

V[illanci]co al S[antí]s[i]mo S[a]c[ramen]to a 5 de este año de 1685

SSATB, ac

La voz de bajo y el acompañamiento están escritos en F3. El resto de las voces escritas en G, G, C2 y C3.

[Estribillo]

Ay, que quiero llorar

Coplas solo

[Sin texto]

Respuesta a 4 de las coplas solas

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/255 -- -- --

No tiene más letra que las seis palabras del principio y los siguientes versos al final del vuelto del folio: "Pues no lloran sus párpados/ suspire fino/ y lo que no va en lágrimas/ vaya en suspiros".

L-C, Vc III 149 4.052

634 *Al mar, al mar* -- -- -- 1706

--

[falta], arp

Sólo partichela de arpa

Estribillo

Al mar

Coplas

Sigue al Norte

[Respuesta] Capitán valeroso

--

-- -- -- E-Vc pp mss 84/317

En la misma carpeta hay varios papeles. Sólo este podría ser de Arce, ya que tiene fecha en la portada de 1706. Sin embargo, no tiene nombre de autor.

Los otros dos papeles parecen de Gómez Camargo, aunque no es seguro:

- Hoja suelta, tamaño cuartilla, sólo música con voces de S y ac.

- Hoja suelta con unas coplas a dúo en do en 3ª, compás C3 y un bemol en la armadura. La primera copla es: *La madeja de sus rayos*.

L-C, Vc I 410 1.769

635 *El ave, la fiera* -- -- -- 1706

Villancico al Santísimo

[FALTAN], org

Sólo se conserva la parte de órgano.

Estribillo

La planta [no hay más texto]

-- -- -- E-Vc pp mss 85/004

Ni siquiera es seguro que sea de Arce. Sin embargo se ha catalogado por el año de la portada.

L-C, Vc I 421 1.819

Lo titula *El ave, la planta*. Sin embargo en la portada se ve claramente que pone: *El ave, la fiera*.

636 *Al arma, al arma* Joseph M[a]r[tíne]z de Arçe --

V[illanci]co a 7 de N[ues]tra S[eñor]a/ Responsión a 7 para San Luis Rey de Francia

SAT, SATB, arp, vlne, org

En las partichelas sólo hay parte de arpa.

[Estribillo]

Al arma, al arma

Tonada solo. Coplas*

Al arma tocad

El jazmín a esta batalla

Rasgad, rasgad, liberal

E-Vc P ms 70/453 E-Vc pp mss 65/63

La partitura y las partichelas no son exactamente iguales. El estribillo sí que coincide, pero las coplas son totalmente diferentes. En las partichelas hay diferentes coplas, dedicadas a distintos santos:

Coplas a solo. Solos alternos de S y T de 1º Chº y arpa:

1ª El jazmín a esta batalla.

2ª Entra en la lucha la rosa.

3ª El clavel sacó garboso.

4ª Denodado va el jacinto.

5ª La maravilla entre asaltos.

6ª La flor de Jericó.

7ª El tulipán los temores.

Coplas a S. Martín. T de 2º Chº y arpa. Hay dos partes de acompañamiento para estas coplas: una en el ultimo pentagrama de la parte de bajo del 2º Chº y la otra en el interior del bifolio de la parte de arpa. Aunque en ambas pone "Acompañamiento coplas a S. Martín", el incipit textual, *Manda el Señor Soberano*, difiere del que aparece en la voz:

1ª Rasgad, rasgad liberal.

2ª Vos media capa le dais.

3ª Pero ya en la cuenta caigo.

4ª Es el manto en vuestras manos.

5ª Medio capote de un justo.

En la parte del arpa aparecen acompañamientos para **otras coplas**:

- "Coplas para Sta. Teresa": *Hoy suben [no hay más texto]*.

- "A San Pedro Argüés": *Denos su gracia [no hay más texto]*.

L-C, Vc III 230 4.273 III 245 4.315

Aunque cataloga las dos fuentes por separado, sí que hace el cruce de referencias.

Considera 65/63 como una versión de 70/453.

No hace ninguna alusión a las coplas a San Martín, Sta. Teresa y Egüés que aparecen en la parte del arpa.

637 *Al pregón que publican amantes* M[aestr]o Arze --

V[illanci]co a 8 de Nuestra Señora

S1S2AT, SATB, vlne~, org~, ac=arp

Estribillo

Al pregón que publican amantes

Coplas a solo

Esta niña que buscan hoy sin cuidado

Respuesta a 4

Y es cosa cierta

E-Vc P ms, L Ms. 8 9-10v 05 E-Vc pp mss 63/06

Folio 10, vuelto: pautado pero sin música.

L-C, Vc I 96 309 III 232 4.277

638	<i>Flores [no hay más texto]</i>	--	--	--	--
	A3 a N[uestr]a S[eñor]a				
	SST, ac				
	[Estribillo a 3]				<i>Flores [no hay más texto]</i>
	[Coplas a 3]				<i>[Sin texto]</i>
E-Vc	P ms	70/260	2v	--	--

No parece autógrafa de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r: villancico al Santísimo a 4 sobre el solo de Juan Navas.
- 1v, tres primeros sistemas: villancico a 3 a Nuestra Señora, casi sin texto, sin fecha ni nombre de autor. Por la grafía de las claves, la inclinación de las figuras y el grosor del trazo no parece autógrafa de Martínez de Arce.
- 1v, dos últimos sistemas: continuación del villancico a 3 a Nuestra Señora que empieza en los dos últimos sistemas del folio 2v. Sin texto, fecha, ni nombre de autor, aunque sí parece autógrafa de Martínez de Arce.
- 2r: solo de Juan de Navas sobre el que se basa el villancico a 4 del folio 1r. No tiene casi texto, consta el nombre del autor pero no la fecha, parece copiado por Martínez de Arce.
- 2v: "Solo". Sin texto, fecha ni nombre de autor, aunque parece autógrafo de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 193 4.168

Sí que considera esta partitura autógrafa.

En la plantilla pone: "SSB y acompañamiento". Sin embargo las claves son C1C1C4 y F4".

639	<i>Ay qué dolor</i>	--	--	--	--
	Dúo a Nuestra Señora de las Angustias				
	AT, ac				
	[Dúo]				<i>Ay qué dolor</i>
					--
E-Vc	P ms, L	Ms. 8	12	07	--

70/248 se titula *Ay qué dolor*, pero es un villancico a 4 y no coincide.

No consta

640 *Solo de miserere* M[ae]str[o] Martt[ine]z Arze 1690

Solo de Miserere a N[ue]s[tr]a S[e]ñor[a] de las Angustias
S, vlne, arp

[Estribillo] --

[Coplas] --

E-Vc P ms 85/224 2r-v -- -- --

En la misma fuente hay lo que parecen ser dos obras y varios fragmentos:

- 1r: solo de miserere, para T y dos voces de acompañamiento, *Llorad, troncos*.

- 2r-v: solo de miserere a Nuestra Señora de las Angustias, de 1690, para S, violón y arpa, sin texto alguno. Las coplas están tachadas en el folio 2r y vuelven a estar escritas en el folio 2v.

Ambas tienen nombre de autor. El año -1690- sólo está puesto en la obra del segundo folio.

- 2v: varios fragmentos tachados, incompletos y sin nada de texto, en los dos últimos sistemas del folio.

No tienen nombre de autor, pero la grafía es la misma que en las otras dos obras. [Se catalogarán en un registro aparte].

No consta

641 *Clarín sonoro* M[ae]str[o] Arçe 1710

V[illanci]co P[ar]a N[ue]s[tr]a S[e]ñor[a] de las Angustias en su colocación
SAT, vln1-vln2-clno, vlne, org, ac=arp

Estribillo *Clarín sonoro*

Coplas *Hoy la Reina más divina*

E-Vc P ms, L Ms.7 64v, 65v-67v 28 E-Vc pp mss 63/09

El villancico empieza en el sistema inferior del folio 65v. Sigue en el sistema inferior del folio 66, ya que en el sistema superior está escrita la introducción del villancico *Aquel soberano rey*. Después continúa ya a página completa desde el folio 66v hasta el 67v. Las coplas ocupan la mitad inferior del folio 64v, precedidas del siguiente encabezamiento: "Cop[la]s del V[illanci]co de N[ue]s[tr]a M[adr]e de las Angustias".

Parece que en 1712 adaptó la música de este villancico para otro muy similar al Santísimo. De esta adaptación se conservan dos juegos completos de partichelas, uno disgregado en 85/051 y 39/14 y otro completo en 39/78. La música del estribillo es exactamente igual, mientras que la de las coplas difiere. El texto es parecido al principio, pero después cambia.

L-C, Vc I 77 234 III 226 4.264
I 77 232

Al catalogar la partitura del manuscrito, separa por un lado las coplas (nº 232) titulándolas *Hoy la Reina más divina* y por otro el estribillo (nº 234), con el título *Clarín sonoro*.

642 *Pues que canto ya glorias, filo por filo* Arçe 1710

A 8, con violines y clarín. Fiesta de N[ues]tra S[eñor]a de las Angustias
SSAT, vln1-vln2-org-clno, vlne~ac=arp

[Estribillo]	<i>Pues que canto ya glorias, filo por filo</i>
Coplas a solo	<i>La hermandad más alegre</i>
Respuesta a 4	<i>Celoso ejemplo, pues que así la presentan</i>

E-Vc P ms, L Ms.7 68v; 69-71 32 E-Vc pp mss 85/155
[63/15]

En el folio 68v empezó a escribir esta obra en claves altas y en el segundo coro en vez de violines hay bajoncillos. En el folio 69 vuelve a empezar, en claves bajas y con violines en el segundo coro.

El juego de partichelas (85/155) está incompleto, sólo se conservan las partes de los violines, órgano, arpa y violón.

Existe un juego de partichelas (**63/15**) -completo- con idéntica música pero distinto texto y bajoncillos en vez de violines, aunque en claves bajas. Tiene fecha de 1711 y en la portada se especifica que es "Para la fiesta de Nuestra Señora del Rosario de la ciudad de Orense, en su colocación". Se ha catalogado en registro aparte para mayor claridad.

L-C, Vc I 78 237 I 460 2.002

Cataloga las partichelas incompletas como *Anónimo*.

643 *Yo, ruiñeñor, cantaré* Arçe 1710

Solo Para la colocación de N[ues]tra S[eñor]a de las Angustias
S, vlne, ac

Estribillo	<i>Yo, ruiñeñor, cantaré</i>
Coplas	<i>Pasión amorosa, mas ¡ay! deliciosa</i>

E-Vc P ms, L Ms.7 68r 31 -- -- --

L-C, Vc I 78 236

Da a entender que termina en el folio 68v, cuando en realidad éste es una primera versión del villancico siguiente: *Pues que canto ya glorias*.

644 *¡Ay angustia, ay deliquio!* M[aestr]o Arze 1714

V[illanci]co a 4 de miserere p[ar]a N[ues]tra S[eñor]a de las Angustias
SSAT, ac

Estribillo [a 4]

¡Ay angustia, ay deliquio!

Coplas [a 4]

Salve, centro de las penas

E-Vc P ms 70/213 4v -- -- --

Las coplas están escritas antes que el estribillo.

En la misma fuente hay tres obras, sólo la primera y la última con fecha y nombre de autor:

- 1-3v: *Como es noche de placer/ Pues la Gloria en la tierra*.

- 3v-4r: villancico para voz sola y violines, *Los granitos* [no hay más texto]. Sin fecha ni nombre de autor.

- 4v: villancico a 4 de miserere, de 1714, *¡Ay angustia, ay deliquio*

L-C, Vc III 251 4.331

Toma el incipit tanto musical como literario de las coplas, por lo que la titula *Salve, centro de las penas*. Sólo menciona que está copiado "en la última página del villancico de Navidad de 1713 *Como es noche de placer*, que quedaba en blanco". Sin embargo omite la presencia del otro villancico que se encuentra en los folios 3v y 4r: *Los granitos* [no hay más texto].

645 *Ah de la divina esfera* M[aestr]o Arze --

V[illanci]co a 8 a la Asunción de Nuestra Señora
SSAT, SATB, vlne, org, arp, clno

Estribillo

Ah de la divina [elevada] esfera

Coplas a solo

La belleza más pura

E-Vc P ms, L Ms. 8 7v-8v 04 E-Vc pp mss 63/19

En la partitura "Elevada" entre paréntesis, encima escrito "divina".

Las coplas a solo están copiadas en los dos últimos sistemas de f.7v.

L-C, Vc I 96 308 III 230 4.272

646 *Al milagro, al prodigio, venid atentos* M[aestr]o Martt[íne]z Arze --

V[illanci]co A8: a la Asunc[i]ón de N[ues]tra S[eñor]a
SSAT, SATB, vlne, ac=arp

Estribillo

Al milagro, al prodigio, venid atentos

Coplas solas

Al claro sol no libro

E-Vc P ms 70/017 E-Vc pp mss 63/02

En la partitura sólo está el estribillo.

L-C, Vc III 231 4.274 III 231 4.274

647 *Celestiales [no hay más texto]* M[ae]str[o] Arze --

Villancico a 8 a la Asunción de Nuestra Señora

[FALTA], [FALTA], ac

Sólo se conserva la partichela del acompañamiento.

Estribillo

Celestiales [no hay más texto]

Coplas

No fue llevada María

-- -- -- E-Vc pp mss 85/306
[63/18]

En las partes de violón y arpa del villancico a la concepción *Bellas flores de abril* (63/18) hay un acompañamiento que comienza también con las palabras *No fue llevada*.

L-C, Vc I 501 2.159

648 *Decidme por vida vuestra* M[ae]str[o] Arçe --

Villancico a 8, a la Asunción de Nuestra Señora

S1S2AT, SATB, vlne, clno, org,ac=arp

Estribillo

Decidme por vida vuestra

Coplas a solo

En alas de sus virtudes

Respuesta a 4

Águila es pura

Coplas a la presentación

Al templo van hermosuras

E-Vc P ms, L Ms. 8 22-25v 13 E-Vc pp mss 63/11

En el estribillo, cuando la letra dice "Resuenen los clarines", entra la parte de "Clarín y órgano".

Folio 25, vuelto, en blanco.

En el interior de la parte de contralto de 1º Chº hay unas "Cop[la]s a N[ue]stra S[eñor]a en su presentacion", cuyo acompañamiento está recogido también en la parte de arpa. El texto coincide con otras coplas homónimas que se encuentran en 63/05, sin embargo, la música no coincide.

El texto se ha copiado como si se tratara de una 3ª sección.

L-C, Vc I 98 316

III 233 4.278

649 *Desper[tad] cora[zones]* M[aestr]o Martt[ine]z --

V[illanci]co a 8 de N[uest]ra S[eñor]a en su Asunción

SATB, SATB,

No parece tener parte de acompañamiento.

[Estrillo]

Desper[tad] cora[zones]

Coplas a 4

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/196 1r-v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras. La falta de texto, los tachones en las claves y la disposición desordenada de la música en el papel, dificultan mucho la lectura.

Provisionalmente se considerará que las obras están repartidas de la siguiente manera:

- 1r-v: *Desper[tad] cora[zones]*

- 2r-v: *Concurrid, [moradores del valle]*, a San Felipe Neri. Sin año ni nombre de autor.

L-C, Vc III 233 4.279

No habla de la presencia de una segunda obra en la misma fuente, aunque sí cataloga esta segunda obra como "70/196 bis", sin explicar tampoco la razón.

650 *Qué beldad [no hay más texto]* -- -- -- --

[Villancic]o Asunción de N[ues]tra S[eñor]a

SSAT, SATB

[Estrillo]

Qué beldad

E-Vc P ms 70/122 7r -- --

Parece incompleta.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1-4v: *Cante la diversidad.*

- 5r-v: *Ah del valle, ah del monte.*

- 6r-v: *En nuevas esferas, de cielo mejor.*

- 7r-v: *Qué beldad.*

L-C, Vc III 272 4.396

651 *Quién es ésta* -- -- -- --

V[illanci]co a 8 a la Asunción de N[ues]tra S[eñor]a

SSAT, SATB, vlne, arp

[Estrillo]

Quién es ésta

[Coplas]

[No hay texto]

Coplas a 4

E-Vc P ms 70/106 -- -- --

El texto es escaso y poco claro. El incipit se da con reservas.

Las secciones también se dan con reservas. Parece que hay unas coplas a solo, al final del folio 2r y una respuesta a 4, escrita encima de la copla.

L-C, Vc III 238 4.295

652 *Ah de la leve distancia* M[aestr]o D[o]n Joseph Martinez de Arze 1694

Villancico a Nuestra Señora de la Asunción, a 8
SSAT, SATB, vlne=arp

Estribillo *Ah de la leve distancia*
Coplas solo y a 4 *Aurora soberana*
Airoso a 4 *Sea enhorabuena, sea*

-- -- -- E-Vc pp mss 63/20

L-C, Vc III 223 4.254

653 *Brillante nube que sirves* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]nez de Arze 1695

V[illanci]co a N[ues]tra S[eñor]a en su admirable Asunción, a 4 y a 8
SSAT, SATB, vlne, ac=arp

Estribillo *Brillante nube que sirves*
Coplas a solo *Detén el ligero vuelo*
Respuesta a 4 *Ay, que me llevas el bien*

E-Vc P ms 70/163 E-Vc pp mss 63/03

L-C, Vc III 236 4.290

III 224 4.255

No hace el cruce de referencias. Por esta razón, cataloga la partitura manuscrita, que no tiene nombre de autor, en el apartado de "dudosos".

654 *Ah del cielo* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]nez de Arze 1697

V[illanci]co a la Asunció[n] de N[ues]tra S[eñor]a
SSAT, SATB, ssb, vlne, arp, ac

En la partitura el tercer coro es de "clarines", mientras que en las partichelas consta tan sólo como "3º Choro A10". Además, este tercer coro en las partichelas está en claves bajas.

Estribillo *Ah del cielo*
Coplas *A ser luz del firmamento*

E-Vc P ms 70/108 E-Vc pp mss 63/17

En los dos primeros sistemas del folio 1 hay un principio tachado, sin clarines y con la música algo diferente de la versión definitiva.

En el folio 2v hay también dos versiones tachadas, sin texto, de las coplas.

L-C, Vc III 224 4.258

III 224 4.258

655 *Hoy ángeles eleven* M[aestr]o Arze 1699

V[illanci]co a ocho, a Ntra. Sra. en su Asunción
S1S2AT, SATB, ac

[Estribillo a 8]

Hoy ángeles eleven

Coplas a dúo

Hoy la que es Virgen más pura

E-Vc P ms, L Ms. 8 1-3v 01 E-Vc pp mss 61/71

En parte de acompañamiento, principio de secciones no coincide con resto de partichelas:

- Estribillo: "Oy Anjeles **alaben**"

Sin embargo, es ésta la parte en la que se escribe la portada.

L-C, Vc I 96 305 III 226 4261

656 *Hoy que dispara rayos de amor María* M[aestr]o Arçe 1703

Villancico a 8 a Nuestra Señora en su Asunción
SSAT, SATB, vlne, ac

[Estribillo]

Hoy dispara rayos de amor María

Coplas solas

Toda la ley de la aurora

E-Vc P ms, L Ms. 8 18r-v 11 -- -- --

L-C, Vc I 97-98 314

No pone violón en la plantilla.

657 *¿Hay cosa más bella?* Arçe 1705

Villancico a 8 a la Asunción de Nuestra Señora la Virgen María
S1S2AT, SATB, vlne, ac

Estribillo

[¿]Hay cosa más bella[?]

Coplas a solo

Rayos de luz superior da,

Coplas a solo a la Concepción

Oh qué pura sois María

Copla a la presentación

Al templo va la hermosura

Coplas a San Pedro Mártir

La hermosa niña del valle/ Hoy una esposa

Si es portento [no hay más texto]

E-Vc P ms, L Ms. 8 29-30v 18 E-Vc pp mss 63/05

L-C, Vc I 99 321

III 234 4.281

En vol. III lo titula: *¿Hay cosa más bella que ver subir una flor como una estrella?*, en vol. I sólo *¿Hay cosa más bella?*.

658 *Clarines de plumas* M[aestr]o Arçe 1707

V[illanci]co a 9 con clarín, a la Asunción de N[ues]tra S[eñor]a
 SSAT, SATB, vlne, clno, org~ac

[Estribillo]

Clarines de plumas

Coplas solo

Entre aromas de virtudes

E-Vc P ms, L Ms.7 63-64v 27 E-Vc pp mss 63/04

L-C, Vc I 77 231

III 226 4.262

El violón de las coplas no consta en la plantilla.

659 *Risueñas fuentecillas* M[aestr]o Arçe 1708

V[illanci]co a 9, p[ar]a la Asunción de N[ues]tra S[eñor]a
 SSAT, SATB, clno, org~ac=arp

Estribillo

Risueñas fuentecillas

Coplas*

Afuera que hoy el alba

E-Vc P ms, L Ms.7 130-131 57 E-Vc pp mss 63/01

En la parte de arpa hay unas "Cop[la]s a N[ues]tra S[eñor]a de la Pasion", cuya música no coincide con el resto del villancico. Tienen *Sagrada paloma* como único texto. Se catalogarán aparte para facilitar futuras búsquedas.

L-C, Vc I 85 263

III 226 4.263

660 *Para el generoso triunfo* M[aestr]o Arçe 1710

V[illanci]co a la Asunción de N[ues]tra S[eñor]a

SSAT, clno-vln1-vln2, ac

La plantilla de las coplas se da con reservas. Véanse los comentarios al catálogo publicado.

[Estribillo]

Para el generoso triunfo

Coplas a solo

Batiendo flamantes plumas

E-Vc P ms, L Ms.7 196r-v//195v//195 85 E-Vc pp mss 85/278-B

El final del estribillo está al final del folio 195v y lo que parecen ser sus coplas se encuentran en el último sistema del folio 195, precedidas de la aclaración: "Cop[la]s solo del V[illanci]co de la asuncion"

En **85/278-B** sólo está la parte de acompañamiento para las coplas, precedido del encabezado "Cop[la]s a N[ues]tra S[eñor]a".

En la misma fuente hay varias obras:

- *Silencio, atención*, cuya partitura completa está en el Ms. 8, ff. 33-34v.
- "A S[a]n P[edr]o M[árti]r, quintillas", *Hoy a mi musa*.
- "Cop[la]s A N[ues]tra S[eñor]a", *Batiendo*.

L-C, Vc I 92 293/294 -- -- --

Cataloga separadamente las coplas (nº 293) y el estribillo (nº 294), que aquí se han catalogado como una sola obra debido al encabezado de las coplas y a la proximidad que existe en el manuscrito entre éstas y el villancico.

También es discutible la plantilla que propone: "SB, dos violines, clarín y órgano". Es cierto que la segunda voz parece bastante independiente, pero sólo tiene el principio de la letra y se pueden ver restos -porque este folio ha sido arrancado- de una "L" (de G[enera]l) delante del pentagrama. Además, si se considera que estas coplas forman parte del villancico siguiente, éste no tiene ningún bajo en la plantilla. Por eso en este catálogo se ha propuesto: "S, clno-vln1-vln2, org, ac", aunque con reservas. La partichela para el acompañamiento de las coplas (85/278-B) no consta en el catálogo, ya que sólo cataloga *Silencio, escuchad*, de 85/278-A (nº 2.128).

661 *Avecita de blanco color, prepara tu vuelo* M[aestr]o Arze 1711

V[illanci]co a 7 de Ntra. M[adr]e y S[eñor]a en su Asunción Gloriosa

SAT, SATB, vlne, arp, ac

Sólo en las coplas aparece el violón y pone "arpa" en vez de "g[enera]l".

[Estribillo]

Avecita de blanco color, prepara tu vuelo

Coplas

Es esta paloma pura

E-Vc P ms, L Ms. 22 53-54v 15 -- -- --

L-C, Vc I 269 990

Título: *Avecita de blanco color*.

Ni el arpa ni el violón constan en la plantilla.

662 *Quién al Empíreo sube* M[aestr]o Arze 1714

V[illanci]co de clarín a 9: para la Asunción de N[uestr]a S[eñor]a
SSAT, SATB, clno, org, ac

Estribillo

Quién al Empíreo sube

Coplas solo

Si quieren saber quién es

E-Vc P ms 70/274 E-Vc pp mss 63/08

[Copiado literalmente del catálogo de Carmelo Caballero]:

"En ACV IV:57 se conserva el texto literario completo, copiado por fray Lucas Bueno. El estribillo original es: *Quien al impíreo sube/ de la tierra singular*. Al final del texto fray Lucas incluye el E que aparece en la fuente musical y escribe la siguiente nota (por la que se ha identificado la grafía de fr. Lucas Bueno): "De los dos estribillos puede Vmd. escoger el q[ue] le estubiere mejor, q[ue] aqui le acorto por lo q[ue] Vmd. me manda. Quedo a seruizio de Vmd. ya bueno, con dos sangrías que me hizieron de los tobillos, y siempre a seruizio de Vmd., estimando sus memorias. Adios, ett^a. De Vmd. q. s. m. v. fray Lucas Bueno". Camargo escogió el 2º estribillo, más breve.

En 71/15, ff. 21v-22 se ha conservado la Pms completa, copiado por MGC.

JMA compuso en 1714 un Vc. sobre el mismo texto, que se conserva en 70/274 (Pms) y 63/8 (pp mss), a 9, con clarín, musicalmente diferente al de Camargo".

L-C, Vc III 227 4.266

III 227 4.266

663 *¿Quién ha visto cosa más singular?* M[aestr]o Arze 1716

V[illanci]co A6 P[ar]a N[uestr]a S[eñor]a en su Asunción Gloriosa
ST, SATB, ac

Estribillo [a 6]

¿Quién ha visto cosa más singular?

E-Vc P ms 70/013 -- -- --

Sólo el estribillo.

L-C, Vc III 228 4.267

664 *Angélicas tropas* M[aestr]o Arce 1718

V[illanci]co p[ar]a la Asumpta de N[ues]tra S[eñor]a
SSAT, clno-vln1=vln2, org=ac, vlne, arp
El violín está "duplicado".

Estribillo

Angélicas tropas

Coplas

Ojos bien podéis llorar/ gozar

Respuesta a las coplas

Subid, parad, volad, tened

E-Vc P ms 70/197 E-Vc pp mss 63/13

Hay un villancico homónimo de Miguel Gómez Camargo en 62/21.

L-C, Vc III 229 4.269

III 229 4.269

En el comentario sobre las partichelas afirma que las partes de arpa y de violón son iguales. Sin embargo, en las coplas son totalmente diferentes.

665 *Atended a las luces del sol* Joseph M[a]r[tí]nez Arçe 1686

V[illanci]co a 8 para la fiesta de N[ues]tra S[eñor]a de la Chimenea
SSAT, SATB, vlne, arp

[Estribillo]

Atended a las luces del sol

Copla solo

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/109 1-2 -- --

No tiene más texto que el título, pero la música está completa.

En la misma fuente hay dos obras:

-1-2: *Atended a las luces del sol*.

- 2v: *En amoroso penar*.

L-C, Vc III 223 4.252

Sí que menciona la presencia de dos obras en una misma fuente.

666 *Hagan la salva, aves y flores* -- -- -- --

A la Concepción a 3

SST, ac

[Estribillo a 3]

Hagan la salva, aves y flores

Coplas

Hoy la salva a esta aurora todos repitan

E-Vc P ms 70/261 2r -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r-v: villancico solo y a 8, *Al correo divino llegad*.

- 2r: villancico a 3 a la Concepción, *Hagan la salva, aves y flores*, sin año ni nombre de autor. No es seguro que sea autógrafa de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 233 4.280

Sí que aclara que este villancico está copiado detrás de otro .

667 *Bellas flores de abril* M[ae]str[o] Martínez 1698

Villancico a 8 a la Concepción
SSAT, SATB, vlne, arp

[Estribillo]

Bellas flores de abril

Coplas a 4

Ah de ese mar de la gracia

Coplas a la Concepción

Brilla dilatando luces

-- -- -- E-Vc pp mss 63/18
[85/306]

No está claro si el año es 1688 o 1698.

En la parte del tiple primero, hay escritas con grafía diferente -tanto musical como textual- unas coplas solas "A la concepcion". Se catalogarán provisionalmente dentro de esta ficha, como una tercera sección.

Por otro lado, en las partes de violón y arpa hay copiado un "Acomp[añamien]to p[ara] solo" cuya única letra es *No fue llevada*, íncipit que coincide totalmente con otra partichela de acompañamiento conservada en 85/306.

L-C, Vc III 225 4.259

No habla de las coplas adicionales que hay escritas en el tiple primero y las partes de arpa y violón.

668 *Asistan a María luna y estrellas* Arze --

Dúo a Nuestra Señora de los Dolores
ST, ac =arp

Estribillo a dúo

Asistan a María luna y estrellas

Coplas a dúo

Llegad/ venid reina soberana

E-Vc P ms, L Ms. 8 27 15 E-Vc pp mss 63/16

L-C, Vc I 99 318 III 232 4.276

En el íncipit pone "estre---llas", aunque en la fuente viene completo.

669 *Hoy reparte la aurora favores* M[aestr]o Arçe --

Villancico a 6 a Nuestra Señora de la Pasión
ST, SATB, ac

Estribillo

Hoy reparte la Aurora favores

Coplas a solo

Señora vuestros devotos

E-Vc P ms, L Ms. 8 28r y v 17 E-Vc pp mss 63/10

En las partes de tiple y tenor de primer coro hay escritas varias coplas con distintas advocaciones. La música de cada advocación es diferente:

- A "la aurora": *ut supra*.
- A "San Pedro": Ch 1º S, ac. gral [donde constan como "quintillas"]:
1ª Hoy la vida he de cantar
2ª Pedro y no el apóstol fue
3ª Arbués fue este santo Abel
4ª Fue inquisidor y molía
5ª Su sangre en tierra quedó
- A "mi clara": Ch 1º T, ac. gral [donde se escribe el incipit "Divino"]

- 1ª Divino piadoso norte
- 2ª Luciente sagrada aurora
- 3ª Tan piadosa prevenís
- 4ª Más oh cuánto vuestro asilo
- 5ª Dígalo vuestros devotos

Además, en el interior de 1º Chº T hay unas "Cop[la]s solo a N[ue]s[tra] S[eñor]a":

- 1ª Al incendio de las almas.
- 2ª Llegue a lograr sus favores.
- 3ª Entre colmadas finezas.
- 4ª De su parte está el cariño.
- 5ª La empresa un reino asegura.

L-C, Vc I 99 320 III 235 4.284

670 *Sagrada paloma* -- -- -- --

Coplas a Nuestra Señora de la Pasión

arp

--

--

Coplas

Sagrada paloma [no hay más texto]

--

--

--

E-Vc pp mss 63/01

Escrito al final de la parte de arpa de otro villancico completo, *Risueñas fuentecillas*.

No consta

671 *Serénense los mares* M[aestr]o Martt[ine]z Arze --

V[illanci]co a 4 p[ar]a la prim[er]a Salve de Pascua en N[ues]tra S[eñor]a de la Pasión
SSAT, vlne, arp, ac

El violón y el arpa sólo aparecen especificados en las coplas. Para el estribillo hay al final del folio una parte de "Acom[pañamien]to".

Estribillo

Serénense los mares

Coplas

Divino [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/273 1r E-Vc pp mss 84/287

En el vuelto del folio hay música tachada. No parece una obra completa, sino más bien pruebas de varios principios. No tiene fecha ni nombre de autor, aunque parece autógrafa de Martínez de Arce. Se catalogará en un registro independiente, para facilitar futuras búsquedas.

L-C, Vc III 236 4.289 I 403 1.739

En la descripción de la plantilla no menciona el violón y el arpa de las coplas. No habla de la música tachada y sin texto del vuelto del folio.

El juego de partichelas incompleto lo cataloga aparte sin hacer el cruce de referencias.

672 *Tórtola enamorada* Arçe --

Villancico a 4 para Nuestra Señora de la Pasión
SSAT, ac

[Estribillo]

Tórtola enamorada

Coplas a solo y a 4

Hermosa deidad que ostentas

E-Vc P ms, L Ms. 8 27v-28 16 -- -- --

L-C, Vc I 99 319

673 *[A 9 a la Purísima]* -- -- -- --

A la Purísima
T, SATB, SSSB

En la plantilla sólo pone: "Voz sola", 2º Ch[or]o y 3º Ch[or]o".

[Estribillo]

[Sin texto]

Coplas a solo y a 8

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/113 -- -- --

No tiene nada de texto, ni año, ni nombre de autor. La música parece completa.

L-C, Vc III 237 4.291

674	<i>La serpiente infeliz</i>	M[aestr]o Martt[ine]z	--
	V[illanci]co a 4 a la Purísima Concepción, de instrum[en]tos T, ssb, arp No detalla los instrumentos. En vez de separar en sistemas, pone todas las voces seguidas, precedidas de números: "1º [tenor], 2º [s], 3º [s], 4º [b], 5º [arp]".		
	[Estribillo]	<i>La serpiente infeliz</i>	
E-Vc	P ms	70/111	-- -- --
	No hay más texto que esas tres palabras.		
L-C, Vc	III	235	4.285
675	<i>Hola, digo, señores, cuidado</i>	Martt[ine]z Arze	1702
	Villancico a la Purísima Concepción de Nuestra Señora, a 5 S, SATB, vlne, ac		
	[Estribillo]	<i>Hola, digo, señores, cuidado</i>	
	Coplas a solo	<i>Sabe pues la gitana</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 8 11-12v	06 -- -- --
L-C, Vc	I	97	310
676	<i>Una jacarilla linda</i>	Arze	1702
	Villancico a Nuestra Señora en su Purísima Concepción. Jácara a 8 SSAT, SATB, vlne, ac		
	[Estribillo]	<i>Una jacarilla linda</i>	
	Jácara a 4 y solos	<i>Hoy de Lorenzo las flores</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 8 13-15v	09 E-Vc pp mss 54/82 85/235
	Folio 15 vuelto, en blanco. De las pp mss sólo se conserva la portada en 54/82 y en 85/35 la parte de "acompañamiento para el arpa, a 8".		
L-C, Vc	I	97	312
		III	103 3.927
		I	479 2.803

677 *Pues que canto las glorias* M[aestr]o Martt[ine]z Arçe 1711

Villancico a 8 de clarín y bajoncillos para la fiesta de Nuestra Señora del Rosario de la ciudad de Orense en su colocación

SSAT, clno-bajoncillo1-bajoncillo2-bajo, vlne, arp

El bajo del segundo coro coincide con el órgano del Ms. 7.

Estribillo

Pues que canto las glorias, letra por letra

Coplas solas

La hermandad más alegre

Respuesta a 4

[E-Vc] P ms, L [Ms. 7] [68v; 69-71] E-Vc pp mss 63/15
[85/155]

En el Ms. 7 (ff. 68v; 69-71) hay un villancico para la Virgen de las Angustias, de 1710, que tiene idéntica música y del que se conserva también un juego de partichelas incompleto (85/155). El texto difiere de manera considerable. Otra diferencia es la plantilla. En el Ms. 7 el segundo coro está formado por dos violines, clarín y órgano.

Es significativo que en el folio 68v del Ms. 7 empezara a escribir esta obra en claves altas y en y en el segundo coro en vez de violines hay bajoncillos. En el folio 69 vuelve a empezar, en claves bajas y con violines en el segundo coro.

Todo parece indicar que copió esta obra un año después de haberla escrito, cambiando el texto por uno que se adaptara a la nueva advocación.

Ambas versiones se han catalogado en fichas diferentes, para una mayor claridad.

L-C, Vc III 227 4.265

No menciona la relación con las otras dos fuentes conservadas.

Afirma haber "revisado con cuidado" las actas capitulares de la Catedral de Orense de 1711 y no haber encontrado noticia alguna de que en ese año se hiciese traslación alguna de la imagen de Nuestra Señora del Rosario. Además aclara que ese año había en la catedral de Orense tanto organista como maestro de capilla, ambos "perfectamente activos".

678 *Hoy la fe y la devoción* M[aestr]o Martt[ine]z Arze --

V[illanci]co a 8 a Nuestra Señora del Sagrario

S1S2AT, SATB, org~, ac=arp

Introducción a 4

Hoy la fe y la devoción

Estribillo a 8

Oigan, atiendan, escuchen

Coplas a solo

A la Virgen del Sagrario

E-Vc P ms, L Ms. 8 6-7 03 E-Vc pp mss 61/46

L-C, Vc I 96 307

III 234 4.283

679 *La aurora más hermosa* -- -- -- --

Solo a N[ues]tra Sra. del Sagrario

T, vlne, ac

La voz de bajo es instrumental y no parece tener función de acompañamiento. Viene indicado como "vio" y está en clave de C4 (igual que el acompañamiento).

[Estribillo]

La aurora más hermosa

Seguidilla

Su pureza nos muestra

Arieta

Piedad, favor [no hay más texto]

Recitado

Felice [no hay más texto]

Minuet

Estrella [no hay más texto]

E-Vc P ms, L Ms.7 185r-v 78 -- -- --

Sólo las dos primeras secciones tienen texto completo. El resto, sólo el principio.

L-C, Vc I 91 285/286

Considera el Minuet como una obra aparte (nº 286) que titula *Estrella*. Dado que justo antes hay un recitado, y que la plantilla y la armadura no varían, parece más lógico considerarlo parte de la obra *La aurora más hermosa*.

Como plantilla en el primero pone: "Solo de contralto, un violín y acompañamiento general" y en el segundo -que tiene las mismas partes- "solo de tiple, violín y acompañamiento general". Dado que el acompañamiento está en C4 y la voz en C3, ésta será Tenor y no contralto ni tiple. En el apartado de *Observaciones plantilla* se ha señalado por qué podría ser más bien un violón.

680 *Moradores del valle, venid* -- -- -- --

V[illanci]co a N[ues]tra Sra. del Sagrario

S, SAT, clno, vlne, org, ac

La disposición de las voces en la partitura es la siguiente: S, vlne, ac, SAT, clno, org. En el folio 95v el violón desaparece y queda sólo el acompañamiento general, con una música muy parecida a la del órgano.

[Estribillo]

Moradores del valle, venid

Coplas

Feliz hora [no hay más texto]

E-Vc P ms, L Ms.7 95-96 45 -- -- --

L-C, Vc I 81 250

La plantilla que da, aunque con reservas, es: "solo de tiple, clarín, violón y acompañamiento general". No menciona el segundo coro, en el que todas las voces tienen letra y se ven claramente, ni el órgano, delante del cual está escrito: "org[an]o".

681 *Salga enhorabuena* M[ae]str[o] Arze --

V[illanci]co a 8, a Nuestra Señora del Sagrario

SSAT, SATB, vlne, ac

[Estribillo]

Salga enhorabuena

Coplas a solo y a cuatro

Aquel mar en pe[nas]

E-Vc P ms, L Ms. 8 4-5v 02 -- -- --

L-C, Vc I 96 306

682 *Las aves, las flo[res]* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1692

V[illanci]co a 8 a N[ues]tra S[eñor]a del Sagrario

SSAT, SATB, ac

En el estribillo no hay parte de acompañamiento.

[Estribillo]

Las aves, las flo[res]

[Copla a solo, de tenor]

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/107 -- -- --

Texto muy incompleto. En el vuelto del folio están lo que parecen las coplas, aunque no tienen nada de texto y tachados, varios pentagramas de lo que podría ser una versión de las mismas. Sin embargo esto no es seguro.

L-C, Vc III 235 4.286

Aunque sí viene en la fuente, no hace constar el año.

683 *Ah de los coros celestes* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[ine]z 1693

V[illanci]co a 8 A N[uestr]a S[eñor]a del Sagrario

SSAT, SATB

No parece tener voz de acompañamiento.

[¿Estribillo?]

Ah de los coros celestes

Resp[onsi]on a 8

[sin texto]

Solo

E-Vc P ms 70/072 6r-v -- --

En los folios 1-5v hay otra obra: *Francisco [aquel negro antiguo]*.

El primer sistema está tachado. Es una primera versión del principio, que tachó y volvió a empezar.

Musicalmente se parecen mucho, aunque hacia la mitad difieren. Ninguna de las dos tiene más texto que el primer verso.

L-C, Vc III 98 3.910

III 224 4.257

3.910 Sólo la menciona como presente a continuación de *Francisco ...*, que está sin fechar. Supone que ambas obras fueron compuestas el mismo año que *Ah de los coros celestes*: 1697. Sin embargo en la fuente pone 1693.

4.257 Cataloga esta obra aisladamente. No pone plantilla. Afirma que "parece que está incompleto, y que seguiría en otro cuadernillo". Es bastante probable.

684 *Tempestades de piedra* -- -- -- 1695

V[illanci]co a 8 a N[ues]tra S[eñor]a del Sagrario

SSAT, SATB, ac=vlne, arp

[Estribillo]

Tempestades de piedra

Coplas

La soberana lumbre

E-Vc P ms 70/138 E-Vc pp mss 63/14

En el folio 2r, hay tres versiones diferentes de las coplas, sólo la última tiene el incipit literario.

L-C, Vc III 238 4.396 III 224 4.256

Aunque en el índice van seguidas, no ha hecho el cruce de referencias y la partitura manuscrita la cataloga dentro del apartado "dudosos".

685 *Nadie falte, señores* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[ínez] de Arze 1698

Villancico a Nuestra Señora del Sagrario a ocho

SSAT, SATB, vlne, arp

Estribillo

Nadie falte, señores

Coplas solas

Saliendo en público el alba

Coplas solo

Muy preciada de amante

-- -- -- E-Vc pp mss 63/21

Al final de las partes de tiple y tenor de 1º Ch, violón y arpa hay copiadas con distinta grafía 7 "Coplas solo", con texto completo que comienza: *Muy preciada de amante sale la aurora*. Se catalogarán en esta misma ficha, como una tercera sección, teniendo en cuenta la posibilidad de que no pertenezcan a esta obra.

L-C, Vc III 225 4.260

No menciona la variedad de coplas.

686 *Milagro, prodigio, portento* M[aestr]o Arçe 1703

Villancico a 8 a Nuestra Señora del Sagrario

SSAT, SATB, ac

[Estribillo]

Milagro, prodigio, portento

Coplas a solo

Oculto estaba entre el óleo

E-Vc P ms, L Ms. 8 16-17v 10 -- -- --

Folio 17, vuelto, en blanco.

L-C, Vc I 97 313

687 *Silencio, escuchad* M[aestr]o Arçe 1704
Toca a marchar

V[illanci]co a 8 de clarín p[ar]a N[uestr]a S[eñor]a del Sagrario

clno, SAT, SATB, vlne, org, ac

El clarín hace uno de los tiples del primer coro.

Introducción a 7

Silencio escuchad que el clarín de la fama

Estribillo

Toca a marchar

Coplas

Campo hermoso

E-Vc P ms, L Ms. 8 19-21v 12 E-Vc pp mss 84/093
84/328
85/217
85/278-A

Ms. 8 Coplas escritas en folio 19, sin texto, sólo incipit primer verso.

Música de folio 19: tachada, pero muy legible. Es el comienzo del estribillo, que vuelve a escribir en el folio 20.

Folio 19, vuelto, en blanco.

Juego de partichelas, disgregado en numerosas fuentes:

84/093 1º Chº: S; 2º Chº A.

84/328 2º Chº S.

85/217 1º Chº AT; clarín; órgano "con el clarín" y violón.

85/278-A Arpa y "general", copiadas por dos copistas distintos.

L-C, Vc I 98 315 I 352 1.546
I 412 1.780
I 474 2.064

Cataloga todas las fuentes por separado.

Las partichelas las considera todas anónimas, salvo 85/278 (I, 492, nº 2.128) porque tiene portada con nombre de autor. Sin embargo, cataloga esta fuente como si contuviera una única obra, sin hacer la separación entre A y B.

688 *Al sol, jilguerillos* M[aestr]o Arze 1705

Villancico a Nuestra Señora del Sagrario

SSAT, SATB, vlne, ac

[Estribillo]

Al sol, jilguerillos

Coplas a solo

Estaba entre dos paredes

E-Vc P ms, L Ms. 8 26-27 14 -- -- --

L-C, Vc I 98-99 317

689 *Silencio, atención* M[aestr]o Arçe 1706

Villancico a 9 de clarín para Nuestra Señora del Sagrario

s, SSAT, SATB, org, clno, ac

El primer coro es el clarín a solo.

[Estríbillo]

Silencio, atención

Coplas a solo

Salió con lindo donaire

E-Vc P ms, L Ms. 8 33-34v 20 E-Vc pp mss 85/278-B

En **85/278-B** sólo está la parte de acompañamiento.

En la misma fuente hay varias obras:

- *Silencio, atención*, cuya partitura completa está en el Ms. 8, ff. 33-34v.

- "A S[a]n P[edr]o M[árti]r, quintillas", *Hoy a mi musa*.

- "Cop[la]s A N[ue]s[tra] S[eñor]a", *Batiendo*.

L-C, Vc I 100 323

85/278-B, no consta en el catálogo, ya que sólo cataloga *Silencio, escuchad*, de 85/278-A (nº 2.128).

690 *Albricias mortales* M[aestr]o Arçe 1707

V[illanci]co a 9 con clarín p[ar]a N[ue]s[tra] Sra. del Sagrario

SSAT, SATB, clno, vlne, org~ac

[Estríbillo]

Albricias mortales

Coplas

Cuando sale María

A 4

Que es su hermosura [no hay más texto]

E-Vc P ms, L Ms.7 202v-204v 90 E-Vc pp mss 63/22
90

En la parte inferior del folio 204v hay una versión de las coplas, con ligeras variantes en la música y sin letra.

La parte del tiple primero de primer coro está formada por dos folios pegados por las esquinas superiores, de tal manera que se puede abrir y ver en el interior otra versión de las coplas, con variantes textuales.

L-C, Vc I 93 298

III 228 4.268

No hace constar el violón de las coplas en la plantilla.

No menciona la música del interior del bifolio del tiple de primer coro.

691 *Ciudadanos de los cielos* Arçe 1710

V[illanci]co A N[ues]tra Sra. del Sagrario

SSAT, SATB, clno, vlne, org, ac

El clarín parece contar como voz.

[Estribillo]

Ciudadanos de los cielos

Coplas a solo

Cielos mirad, que otro cielo

E-Vc P ms, L Ms.7 86v-88 41 -- -- --

L-C, Vc I 80 245

El violón de las coplas no consta en la plantilla.

692 *Ah de aquesos nueve coros* M[aestr]o Arçe 1710
1721

V[illanci]co a N[ues]tra S[eñor]a del Sagrario/ A 9 con clarín

SSAT, SATB, clno, org~ac

Estribillo

Ha de aquesos nueve coros

Coplas a 4

Aurora hermosa que naces

Coplas solas

Hoy la aurora del Sagrario

E-Vc P ms, L Ms.7 214-215//213v 95 E-Vc pp mss 63/07

Las coplas están en el folio 213v, sin texto y con el encabezamiento siguiente: "Cop[la]s A4 del estriu
[ill]o q[ue] se sigue".

L-C, Vc I 95 303 III 230 4.271

693 *Hoy cielos y tierra* M[aestr]o Arze 1716

Villancico de Nuestra Señora del Sagrario

--

-- -- -- E-Vc pp mss 84/275

Sólo un folio en blanco con la portada de las partichelas.

I 400 1.727

694 *Atención, que vuela divina garza* M[aestr]o Arçe 1720

Villancico de Nuestra Señora del Sagrario/ Villancico a 4 con violines y clarín
SATB, vln1-vln2-clno-org, vlne, ac

Estribillo *Atención, que vuela divina garza*
Coplas a solo *Garza hermosa cuyos vuelos*
Respuesta a 4 *Atención, que vuela divina garza*

E-Vc P ms, L Ms. 23 73v-76v 30 E-Vc pp mss 63/12

Los folios 75v-76v están en blanco.

L-C, Vc I 280 1.030 III 229 4.270

No consta el violón en la plantilla.

695 *A llorar, a sentir* -- -- -- --

V[illanci]co A4 de Soledad
SSAT
No tiene parte de acompañamiento.

[Estribillo] *A llorar, a sentir*

E-Vc P ms 70/371 1r -- -- --

En la misma fuente parece haber dos obras:

- 1r: villancico a 4 a la soledad, *A llorar, a sentir*. En C3, con un bemol.
- 1r: dos versiones (una tachada, otra sin tachar) escritas seguidas. A4, en C, con un bemol.

L-C, Vc III 237 4.292

No menciona la obra o fragmento sin texto escrito a continuación.

696 *Ay tortolilla* -- -- -- --

Dúo a Nuestra Señora en su soledad
SS, ac

[Estribillo] *Ay tortolilla*
Coplas *Tórtola [no hay más texto]*

E-Vc P ms, L Ms. 8 12v 08 -- -- --

Sólo tiene texto al comienzo.

L-C, Vc I 97 311

697 *Dúo a Nuestra Señora [Sin texto]* -- -- -- --

Dúo a N[ues]tra S[eñor]a
 SA, arp, vlne
Sic el orden de la plantilla en la partitura.

-- --

E-Vc P ms 70/347 -- -- --

No tiene texto alguno. No tiene tampoco fecha ni nombre de autor, aunque sí parece autógrafa de Martínez de Arce.

No consta

698 *Oigan hoy ...* Joseph M[a]r[tíne]z de Arçe --

V[illanci]co a 8 a N[ues]tra S[eñor]a
 SSAT, SATB, vlne, arp

[Estribillo]

Oigan hoy

Coplas solo

[Sin texto]

[Respuesta] A4

E-Vc P ms 70/272 -- -- --

Tiene muy poco texto. Al principio sólo se entienden esas dos primeras palabras. Después hay escritas palabras sueltas: "a, que, sob, oy, a ti, so, ama, mas b [...]".

L-C, Vc III 235 4.287

Lo titula *Oigan ...*

699 *Villancico a 3 a Nuestra Señora [s.t.]* -- -- -- --

A 3 V[illanci]co a N[uestr]a S[eñor]a
SSA, ac

[Estribillo a 3] *[Sin texto]*
Coplas a 3 *[Sin texto]*

E-Vc P ms 70/260 2v; 1v -- -- --

Empieza en los dos últimos sistemas del folio 2v y continúa en los dos últimos sistemas del folio 1v. Esto lo indica dos llamadas dibujadas al final del primero y al principio del segundo. Aunque no tiene nombre de autor parece autógrafo de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r: villancico al Santísimo a 4 sobre el solo de Juan Navas.
- 1v, tres primeros sistemas: villancico a 3 a Nuestra Señora, casi sin texto, sin fecha ni nombre de autor. Por la grafía de las claves, la inclinación de las figuras y el grosor del trazo no parece autógrafa de Martínez de Arce.
- 1v, dos últimos sistemas: continuación del villancico a 3 a Nuestra Señora que empieza en los dos últimos sistemas del folio 2v. Sin texto, fecha, ni nombre de autor, aunque sí parece autógrafa de Martínez de Arce.
- 2r: solo de Juan de Navas sobre el que se basa el villancico a 4 del folio 1r. No tiene casi texto, consta el nombre del autor pero no la fecha, parece copiado por Martínez de Arce.
- 2v: "Solo". Sin texto, fecha ni nombre de autor, aunque parece autógrafo de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 194 4.171

Afirma que está incompleta porque ha hecho caso omiso del signo de llamada arriba mencionado. Comenta que esta obra "al finalizar la página tiene, en los cuatro pentagramas, el *custos* de las notas que debían seguir". Precisamente estos *custos* confirman que la obra sigue en los dos últimos sistemas del folio 1v.

700 *Al pasmo, al asombro* -- -- -- --

Solo y a 4 [a Santa Bárbara]
SSST, ac

[Estribillo] *Al pasmo al asombro*
Coplas a solo y a 4 *A Bárbara culto ardiente*

E-Vc P ms, L Ms. 22 60-62 18 -- -- --

L-C, Vc I 270 993

701 *El Norte toca alarma* -- -- -- --

V[illanci]co A4 a S. Bernardo
SSST, ac

[Estribillo]

El Norte toca alarma

Coplas a S. Bernardo

Bernardo que valeroso

Respuesta

¡Ea españoles!, ¿quién hay que tema?

E-Vc P ms, L Ms. 22 54v-56 16 -- -- --

Las coplas están en el folio 54v.

L-C, Vc I 269 991

702 *[Villancico a San Bernardo]* -- -- -- --

V[illanci]co a S[a]n Bernardo
SSSAAB

Sic las voces y su disposición. Cada sistema va precedido de "1º", aunque no hay ningún "2º".

[Estribillo]

[Sin texto]

[Coplas a solo y a 6]

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/201 1v-2v -- -- --

No tiene nada de texto.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r-v: *Niño de [no hay más texto]*, a 6, para Visperas de Navidad.

- 1v-2v: "Villancico a San Bernardo", sin texto, fecha, ni nombre de autor. Parece completo.

No consta

703 *Ah de la escuela* M[ae]str[o] Martinez --

V[illanci]co a 4 A S[a]n Blas
SSAT, vlne, arp

Las partes de violón y arpa son muy parecidas, el arpa escrita una octava más baja y con alguna variante rítmica.

Estribillo a 4

Ah de la escuela

Coplas

San Blas no supo de solfa

Respuesta

Aqueso niego

E-Vc P ms 70/103 E-Vc pp mss 65/42

El texto está muy incompleto, sobre todo en las coplas, que es inexistente.

L-C, Vc III 245 4.314

III 245 4.314

704	<i>Avecillas canoras</i>	M[ae]str[o] D[on] Joseph	M[a]r[tí]nez	--
	V[illanci]co a 3 p[ar]a S[a]n Blas			
	SST, ac			
	Estribillo a 3		<i>Avecillas canoras</i>	
	Coplas solo		<i>Pues las glorias solemnizasn</i>	
	Para todos [a 3]/ Respuesta a 3		<i>Mucho te empeñas</i>	
E-Vc	P ms	70/452	E-Vc pp mss	65/41
No tiene más texto que las dos primeras palabras. Aunque no tiene nombre, sí parece autógrafo de Martínez de Arce.				
Las partichelas no tienen año, pero sí consta que son del "M[ae]str[o] D[on] Joseph Martínez".				
L-C, Vc	III	246	4.318	III 246 4.318

705	<i>Montes y valles, fuentes y flores</i>	--	--	--
	V[illanci]co a 7 p[ar]a San Blas			
	SAT, SATB, vlne, ac			
	Las voces escritas de cuatro en cuatro. Del encabezado se deduce que uno de los bajos tiene que ser el acompañamiento, seguramente el del primer coro. En las coplas hay dos voces de acompañamiento, que seguramente fueran interpretadas por violón y arpa.			
	Estribillo		<i>Montes y valles, fuentes y flores</i>	
	Coplas solo		<i>Es antorcha de la Iglesia</i>	
			<i>No sé qué diga de vos</i>	
			<i>Es el Santo Juan de Dios</i>	
			<i>Nació en Verona San Pedro/ en Zaragoza Pedro</i>	
E-Vc	P ms	70/118	E-Vc pp mss	64/25

Ausencia total de texto. Parece completa. Las coplas están escritas en el último sistema del recto del folio, que está roto, lo cual afecta levemente a la lectura del bajo.

Tampoco tiene fecha ni nombre de autor.

Hay un juego de partichelas de esta obra, con texto, pero sin fecha ni nombre de autor. El texto tiene variantes para distintas advocaciones: Santa Teresa, San Blas, san Pedro y Santa María. En el vuelto de las partes del primer coro hay coplas a diversos santos:

- S: a San Bernardo, *No sé que diga de vos viendo*, puede estar relacionado con las coplas a San Bernardo escritas en 54/23.

- A: a San Juan de Dios, *Es el Santo Juan de Dios*.

- T: a San Pedro Mártir, *Nació en Verona San Pedro*, pueden estar relacionadas con las quintillas a San Pedro escritas en las partes de violón y arpa de 64/11 y 85/278-B.

En la parte de violón, hay distintos acompañamientos a coplas:

- A Santa Teresa: *De la cumbre del carmelo*, escrito sobre las coplas del presente villancico, que comienzan *Es antorcha*.

- A Santa Ana: con distinta música y sin texto.

- A Santa Teresa: *Galán esposo*, con música diferente a las otras dos.

L-C, Vc III 250 4.328

706 *Parleros jilguerillos* M[aestr]o Martínez 1689

V[illanci]co a 8 a S[a]n Blas
SSAT, SATB, vlne, ac=arp

Estribillo a 8

Parleros jilguerillos

Coplas solo

Hoy ofrece la capilla

Tonada

[No hay texto]

E-Vc P ms 70/117 E-Vc pp mss 64/13

En la partitura el texto está muy incompleto y la tonada no tiene texto alguno.

L-C, Vc III 241 4.303 III 241 4.303

707 *Al ocase del sol más feliz* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1690

Responsión a 8 de N. [A San Buenaventura]
SSAT, SATB, vlne, arp

[Estribillo]

Al ocase del sol más feliz

Coplas solo

Muere en el signo del león

Respuesta solo a las coplas

Porque a Buenaventura

Misero un tierno infante

Aquel que santificado

Hortelana [65/08] tu desvelo

-- -- -- E-Vc pp mss 65/07

En las partes del primer coro hay escritas coplas a otros Santos. Mientras que el texto es totalmente distinto, la música es muy similar a las coplas del presente villancico. De momento se han catalogado todas en esta ficha, desglosando los incipits de cada copla en la ficha *Íncipits literarios*. Aquí se detallan sólo las advocaciones y dónde están escritas las coplas:

- Coplas a San Juan de Dios, en parte de S[2], interior del bifolio, en clave de do en 3ª, podría ser autógrafa de Martínez de Arce: *Misero un tierno infante*.
- Coplas a San Juan degollado, en parte de contralto, en clave de do en 2ª, también podría ser autógrafa: *Aquel que santificado*.
- Coplas a Santa Clara, al final de la parte de violón, también posiblemente autógrafa: *Hortelana* [no hay más texto]. La voz de estas coplas está en 65/08, en el interior del bifolio de la parte de tiple. Podría ser autógrafa de Arce.

L-C, Vc III 241 4.304

Dice que la única diferencia entre las partes del arpa y violón es que la primera tiene cifrados. Sin embargo, en las coplas son totalmente distintas. No menciona el resto de variantes de coplas para distintos santos.

708 *Ya resuena con amorosos ecos* Arçe 1709

Dúo a Sta. Catalina

SS, ac

[Estribillo]

Ya resuena con amorosos ecos

Coplas a solo

Esta es la estrella luciente

E-Vc P ms, L Ms.7 169v 72 -- -- --

L-C, Vc I 89 279

709 *Al sol que preside a estos dos luceros* Arçe --

Solo y a 5 [A los Santos Cosme y Damián]

S, SATB, ac

[Estribillo]

Al sol que preside a estos dos luceros

Coplas

A vista de aquella aurora

E-Vc P ms, L Ms.7 65r-v 29 -- -- --

La advocación se ha puesto teniendo en cuenta algunos versos del texto:

"En Damián y Cosme/ fluye su m[ayo]r incendio", "En Damián y Cosme, que vuelan veloces" o "A vista de aquella aurora, Cosme y Damián se alzan".

L-C, Vc I 77 233

No indica advocación.

710 *Si es soldado el amor* M[aestr]o Martt[ine]z --

R[e]sp[onsi]ón a 7 de N. [A Santo Domingo de Guzmán]

SSAT, SATB, vlne, arp

[Estribillo]

Coplas solo

Si es soldado el amor

Al insigne Guzmán

Isabel cual mariposa

Hortelana tu desvelo

Un bello amor

Sin texto

E-Vc P ms 70/105 E-Vc pp mss 65/08

La partitura tiene muy poco texto.

En las partichelas hay además coplas para otras ocasiones, que podrían ser autógrafas de Arce:

- En el interior del bifolio del tiple de primer coro:

- "Coplas de Profesión en las Brígidas", *Isabel cual mariposa*.

- "Coplas a S[an]ta Clara", *Hortelana, tu desvelo*. El acompañamiento está escrito al final de la parte de violón de 65/07.

- En la parte de violón (vuelto) y arpa (dos últimos pentagramas):

- *Un bello amor*, como única indicación.

- "Coplas a S[an]ta Ana", sin texto.

L-C, Vc III 249 4.326 III 248 4.323

Cataloga las fuentes por separado sin hacer el cruce de referencias. De hecho, a la partitura la titula *Si es sol* y la incluye en el apartado de villancicos "dudosos". En la plantilla de la partitura no menciona el violón ni el arpa.

En el comentario de las partichelas sólo menciona las coplas a Santa Ana.

711 *De aquel sol que de Atenas* M[aestr]o Joseph Martt[ine]z 1689

Villancico a 8 [A Santo Domingo de Guzmán]

SSAT, SATB, vlne=arp

Estribillo

Coplas solo

Respuesta a 4

De aquel sol que de Atenas

Norabuena venga/ aquel timbre glorioso

Ya se tardaba

-- -- -- E-Vc pp mss 65/29

L-C, Vc III 240 4.301

712 *A Felipe de Neri trasladan* M[aestr]o Arze 1691

Villancico a 5 de San Felipe Neri

T, SATB, vlne, arp

Estribillo

A Felipe de Neri trasladan

Coplas solo

Oh tú, florentín dichoso

-- -- -- E-Vc pp mss 84/345
85/262

Sólo se conserva el juego de partichelas, completo pero disgregado:

84/345 1º Chº: T; 2º Chº: SAT.

85/262 2º Chº: B; violón y arpa.

L-C, Vc I 417 1.797

I 487 2.111

Las dos fuentes están catalogadas de forma separada e independiente en el volumen I del catálogo, en el apartado II, titulado: "Carpetas 84, 85 y 86".

713 *Concurrid moradores del valle/
Jilguerillo clarín de los valles* M[aestr]o Martt[íne]z Arze 1691

V[illanci]co a 6 [tachado]/ V[illanci]co a 6 a S[a]n Felipe Neri

Villancico a 8 a San Felipe Neri

SATB, SATB, vlne, arp

En la partitura no está nada clara la plantilla.

[Estribillo]

Concurrid moradores del valle

Coplas solo y a dúo

Sagrada concha a tal perla

Cándido, nevado armiño

E-Vc P ms 70/196 2r-v E-Vc pp mss 65/28

En la misma fuente hay dos obras. La falta de texto, los tachones en las claves y la disposición desordenada de la música en el papel, dificultan mucho la lectura.

Provisionalmente se considerará que las obras están repartidas de la siguiente manera:

- 1r-v: *Desper[tad] cora[zones]*

- 2r-v: *Concurrid, [moradores del valle]*, a San Felipe Neri. Sin año ni nombre de autor.

En el juego de partichelas hay dos letras, la que parece se escribió primero *Concurrid moradores del valle* y otra debajo -escrita en todas las voces- con grafía algo más menuda *Jilguerillo clarín de los valles*. Además, al final de las partes de ST de 1º Chº y arpa hay escritas unas "Coplas a San Felipe Neri en diálogo, con música totalmente distinta y tinta algo más clara.

L-C, Vc III 241 4.306

III 241 4.306

Cataloga la partitura como "70/196 bis".

714 *A Ignacio un bello amor* -- -- -- --

[Villanci]co A8 N[ombre] [A San Ignacio]

SSAT, SATB, ac=vlne=arp

[Estribillo]

A Ignacio un bello amor

Coplas a dúo

Un bello amor

E-Vc P ms 70/112 E-Vc pp mss 65/71

En vez de poner una advocación concreta, escribe "N", que se sustituiría por el Santo que correspondiera.

La partitura tiene como único texto el primer verso.

L-C, Vc III 244 4.313 III 244 4.313

715 *Cante el prodigio del sol* -- -- -- --

V[illanci]co a S[a]n Jacinto

T, SS, SATB, arp

La distribución de las voces en la partitura es la siguiente: 1º Chº-T-C3; 2º Chº-SSArp-GGC4; 3º Chº- SATB-GC2C3C4

[Estribillo]

Cante el pro[digio] del sol

E-Vc P ms 70/344 2r-v -- -- --

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r-v: *Gitanilla pulida y graciosa*.

-2r-v: villancico a San Jacinto, *Cante el prodigio del sol*.

- 2 bifolios y 3 folios siguientes: juego de partichelas del villanccio *Gitanilla pulida y graciosa*, sin texto.

Aunque no tienen nombre de autor, ambas obras parecen autógrafas de Martínez de Arce. Las partichelas sin embargo, parecen de copista, aunque no es seguro.

L-C, Vc III 249 4.324

716 *Detente Jacinto/ prodigio* M[aestr]o Martt[ínez] Arze --

V[illanci]co a S[a]n Jacinto, Jesús, M[arí]a y José

SA, SATB, ac=[vlne]=arp

Estribillo a dúo y a 6

Detente Jacinto/ prodigio

Coplas solo

E-Vc P ms 70/120 E-Vc pp mss 65/15

En la partitura, bajo la palabra "Jacinto", pone "prodigio". De hecho en las partichelas esta obra es llamada "Responsión a diferentes Santos".

En las partichelas no hay coplas.

L-C, Vc -- -- -- III 247 4.320

La partitura autógrafa no consta en el catálogo, tal vez porque está en una carpeta atribuida a "Anónimo".

717 *Cante a la diversidad* M[aestr]o Martt[íne]z Arze 1691

V[ísper]as a S[a]n José/ Villancico a 8 para San José

SATB, SATB, vlne=arp

En la partitura no hay parte de acompañamiento.

Introducción a 4

Cante la diversidad

Estrillo

Ea en la oposición

Coplas solo

De José el noble pecho

Respuesta

Mas cuando muere viva

E-Vc P ms 70/122 1-4v E-Vc pp mss 64/09

El primer folio de la partitura tiene manchas y borrones de tinta negra.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1-4v: *Cante la diversidad*.

- 5r-v: *Ah del valle, ah del monte*.

- 6r-v: *En nuevas esferas, de cielo mejor*

- 7r-v: *Qué beldad*

L-C, Vc III 271 4.393

III 241 4.305

Aunque cataloga las dos fuentes en registros separados, sí que hace el cruce de referencias.

Explica 70/122 en un registro aparte: **4.392** y después desglosa las obras.

718 *Hoy el sol sus finezas descubre* Martt[íne]z Arze --

Villancico a San Juan Bautista en Nuestra Señora de la Pasión, a 8

SSAT, SATB, vlne=arp

Estrillo

Hoy el sol sus finezas descubre

Coplas solas y a 4

El sol brillando rayos

-- -- -- E-Vc pp mss 64/12

L-C, Vc III 248 4.322

719 *Desatados los vientos* M[ae]str[o] Martt[í]n Arze 1691

Villancico a 8 al patriarca San Juan de Dios

SATB, SATB, vlne, arp

Estribillo

Desatados los vientos

Coplas a 4 y a dúo

Cruels iras del mar

Rasgad

Nació en Verona San Pedro

-- -- -- E-Vc pp mss 64/11

Al final de las partes de violón y arpa hay escritos acompañamientos para diversas coplas:

- "Acomp[añamien]to a coplas solo": *Rasgad*, podrían estar relacionadas con la obra *Saliendo Cristo en Cuerpo*, 84/281.

- "Quintillas a San Pedro Mártir": *Nació en Verona San Pedro*", podría tener alguna relación con las quintillas a San Pedro Mártir: *Hoy a mi musa*, 85/278-B.

L-C, Vc III 242 4.307

No menciona los acompañamientos a las coplas que hay en las partes de violón y arpa.

720 *Moradores del cielo, parad* Joseph Martinez 1683

Villancico para la fiesta de San Martín, a 4 voces, con tonada sola de pregón

SSAT, arp

El estribillo es "solo y se repite a 4".

Estribillo solo y se repite a 4

Moradores del cielo, parad

Coplas solo

Manda el Señor Soberano

-- -- -- E-Vc pp mss 65/32
65/89

L-C, Vc III 239 4.297

III 239 4.298

Aunque no los cataloga juntos, sí que menciona que son iguales. Afirma que ambas copias están hechas "con gran primor y elegancia". De hecho, es precisamente la portada de 65/89 (nº 4.298) la que utiliza como portada del vol. III del catálogo.

721 *Insigne campeón* Joseph M[a]r[tí]n de Arçe 1685

Villancico a 6 para la fiesta de San Martín

SA, SATB, arp

[Estribillo]

Insigne campeón

Coplas solo

En la silla del caballo

-- -- -- E-Vc pp mss 65/72

Pone siempre "Insigne campeón".

L-C, Vc III 239 4.299

722 *Saliendo Cristo en cuerpo* Joseph M[a]r[tíne]z de Arze 1685

Villancico a 4 para la fiesta de San Martín

SSAT, arp

Falta una parte, probablemente de tenor.

[Estribillo]

Saliendo Cristo en cuerpo

Coplas a 4

Rasgad liberal Martín

-- -- -- E-Vc pp mss 84/281
84/313
85/176

Juego de partichelas incompleto y disgregado de la manera siguiente:

84/281 Partichela del arpa, con portada.

84/313 Partes de SSA.

85/176 Parte de T.

L-C, Vc I 402 1.733
I 409 1.765
I 465 2.023

723 *Guerra, guerra, arma, arma* M[ae]str[o] Martt[íne]z 1689

V[illanci]co A4 a S[a]n Martín

SSAT, ac

[Estribillo]

Guerra, guerra, arma, arma

Coplas a solo

Para formar [no hay más letra]

[Respuesta] a 4

E-Vc P ms 70/008 -- -- --

El último sistema del vuelto del folio está tachado y parece el principio de otra obra, aunque no tiene letra, sólo la música.

El acompañamiento de las coplas está copiado debajo de la respuesta y tiene una disposición peculiar: primero acompañamiento a la primera copla, debajo el de la respuesta y por último el de la segunda copla.

L-C, Vc III 240 4.302

No habla de la música del final del folio.

724 *Celebre sus timbres el cielo* M[ae]str[o] Martt[íne]z Arze 1715

Villancico: Al gloriosísimo, arcángel S[a]n Miguel

SATB, SATB, vln1-vln2-clno, vlne, ac

Las partichelas tienen en el vuelto de la parte de "Ac[ompañam]ient[o] C[ontinu]o", dos acompañamientos distintos para las coplas, uno "p[ar]a el arpa" y otro "p[ar]a las cop[la]s del violon".

Estribillo

Celebre sus timbres el cielo

Coplas

Aquel admirable campeón

E-Vc P ms 70/015 E-Vc pp mss 41/06

L-C, Vc III 244 4.312

III 182 4.138

725	<i>Amaina, aferra</i>	M[aestr]o	Arze	--
	Villancico a 8, Nuestro Padre San Pedro			
	SSAT, SATB, ac=arp			
	Estribillo a 8		<i>Amaina, aferra</i>	
	Coplas a solo y a 4		<i>Al Palinuro divino</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 8	62-64	30 E-Vc pp mss 64/39
L-C, Vc	I	102	333	III 246 4.316
726	<i>A mi cántico dulce</i>	--	--	--
	Villancico a 8 a San Pedro Mártir			
	SATB, SATB, arp			
	Estribillo		<i>A mi cántico dulce</i>	
	Coplas solas		<i>Ente cultos sagrados</i>	
--	--	--	E-Vc	pp mss 64/28
No tiene fecha ni nombre de autor, pero la grafía parece de uno de los copistas de Arce.				
No consta -- -- --				
727	<i>Sol eres de España</i>	M[aestr]o	Martt[íne]z	--
	Gozos: A4 con violines P[ar]a S. Ramón Nonat[o] y S. Fran[cis]co Javier			
	SSAT, vln1-vln2, ac			
	[Estribillo]		<i>Sol eres de España</i>	
	Coplas a solo con violines		<i>Vuestra madre ya preñada</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 23	94r-v	42 -- -- --
L-C, Vc	I	283	1.040	

728	<i>Qué flo [no hay más texto]</i>	-- -- --	--
	V[illanci]co a 7 a S[an]ta Rosa		
	SSAT, ssb, ac		
	El segundo coro es de bajoncillos.		
	[Estribillo]	<i>Qué flo [no hay más texto]</i>	
	Coplas [S, ssb, vlne, arp]	<i>Sin texto</i>	
E-Vc	P ms	70/454	-- -- --
		70/455	
<p>Los custos, la plantilla, el compás, el formato del papel, la tinta y la grafía indican sin ningún lugar a dudas que la obra comienza en 70/455 y sigue en 70/454. Está completa.</p> <p>Aunque no tiene nombre, sí parece autógrafa de Martínez de Arce.</p>			
L-C, Vc	III	249	4.325
	--	--	--
<p>Sólo cataloga 70/455, sin mencionar que la obra está incompleta y sigue en 70/454.</p>			

729	<i>Atención, que sale Teresa</i>	M[ae]str[o] Martt[í]ne[z] Arze	1690
	Villancico a 8 de N.		
	SATB, SATB, vlne=arp		
	El arpa y el violón son iguales, pero la primera tiene cifrado y el segundo no.		
	Estribillo	<i>Atención que sale Teresa</i>	
	Coplas a solo	<i>De un serafín a Teresa</i>	
--	--	--	E-Vc pp mss 54/23

Parece que esta obra tenía "advocaciones intercambiables", ya que puestas encima y debajo de la letra original, hay varias opciones:

- "Atenzion que sale ... Jertrudis; fhelipe"

- "Atenzion que Naze Maria".

También tiene numerosas coplas, para distintas celebraciones:

- A la resurrección [1º Chº S]

- A la concepción. [1º Chº S]

- A la Natividad de Nuestra Señora [con distinta música y escritas en C2, aunque están en 1º Chº S]

- A San Bernardo 1º Chº T]

- A Sta. Gertrudis [sólo en partes de arpa y violón, donde la única letra que aparece es "clavel".

N.B. En esta ficha se copiarán las que parecen originales, a Sta. Teresa, el resto aparecen recopiladas en el apartado de *observaciones*.

L-C, Vc III 79 3.863

Aclara: "La letra tiene varias acomodaciones en la palabra *Teresa*: encima o debajo se añadió: *Felipe*, *Jertrudis* (sic), y en vez de *Sale Teresa* escribieron *Nace María*. La partichela del tiple tiene al final esta nota: "Dentro de este pliego hay letra a la Natividad de Nuestra Señora". Efectivamente, está así [aunque no dice que en clave de do en 2ª], está así. Los papeles dan muestra de haber sido muy usados, pero la música y los textos están completos".

Lo incluye dentro de los villancicos del Ciclo de Navidad.

730 *Aquel bello prodigio* M[aestr]o Martt[ine]z 1689

Responsión a 8, de N.
SSAT, SATB, vlne, arp

Estribillo

Aquel bello prodigio

-- -- -- E-Vc pp mss 65/61

En la misma fuente hay copiadas más coplas con distintas advocaciones, la grafía es diferente y podría ser autógrafo:

- 1º Chº, S[1]: en clave de sol
 - Coplas a solo a San Juan de Dios, *Ay cómo se conoce*.
 - Coplas a la deg[ollaci]on de San Juan, *En veinte y nueve de agosto*.
- 1º Chº T: en clave de sol:
 - Coplas a solo a San Pedro Mártir: *Hoy el tribunal de fe*.
- 2º Chº, S: en clave de sol:
 - Sin encabezado ni advocación, pero con grafía diferente: *Hoy a Cayetano da*.
 - En el vuelto del folio: A San Pedro Argüés y San Pedro Mártir, coplas solo: *Clavel purpúreo y nevado*.
 - En el vuelto del folio, debajo de las coplas anteriores, sin música, sólo texto, coplas a Santa Brígida: *De la concha de Suecia*.
- Partes de violón y arpa, en clave de do en 4ª, escritas seguidas:
 - Coplas a San Pedro Mártir: *Hoy el tribunal*.
 - Coplas [a San Juan de Dios]: *Ay como [se conoce]*.
 - Coplas a San Juan y Santa Brígida: *En veinte y nueve*.
 - Coplas a San Felipe y Santiago: *A Santiago y San Felipe*.

L-C, Vc III 240 4.300

No menciona la gran variedad de coplas que contiene esta fuente.

731 *Festejen hoy todos* Arçe 1713

Villancico a 8 a San Pío V, 4º día
S1S2AT, SATB, vlne, arp

[Estribillo]

Festejen hoy todos

Coplas solo

Hoy soberano Pío

-- -- -- E-Vc pp mss 68/02

L-C, Vc III 243 4.309

732	<i>Los elementos se mueven</i>	M[ae]str[o] Arze	1713
	Villancico a 10 de San Pío V, día 5º		
	B, clno, SSAT, SATB, org, vlne, arp		
	65/31 Las partes de violón y arpa están escritas en un mismo bifolio cuyo encabezado es "acomp[añamien]to g[enera]l". Sin embargo, las coplas tienen dos partes diferentes.		
	Estribillo	<i>Los elementos se mueven</i>	
	Coplas	<i>Pío, aunque está desarmado</i>	
--	--	--	E-Vc pp mss 84/315 64/58 65/31
	Juego de partichelas disgregado e incompleto:		
	84/315 Únicamente partichela del bajo. Con nombre de autor. Especifica que está dedicado a "la canonización de San Pío V".		
	64/58 Tercer coro completo y parte de órgano. Todas tienen nombre de autor.		
	65/31 Partichelas del 2º coro, clarín y acompañamiento		
L-C, Vc	I 409 1.767		
	-- -- --		
	III 243 4.310		
733	<i>Astros, flores, campos, ríos</i>	Arçe	1713
	Villancico a San Pío V el 3º día		
	S1S2AT, SATB, org, vlne, arp		
	Estribillo	<i>Astros, flores, campos, ríos</i>	
	Coplas solas	<i>De tan ardientes cultos</i>	
--	--	--	E-Vc pp mss 65/39
	En 65/31 hay otro villancico a 10, a San Pío 5º para "el 5º día", del mismo copista y también de 1713.		
	En 65/40 hay un villancico a 7 a San Pío v, de 1713.		
L-C, Vc	III 243 4.310		
734	<i>¿Qué es esto? Glorias y angustias</i>	Arçe	1713
	Villancico de bajoncillos a San Pío V		
	SSAT, ssb, vlne, ac		
	El segundo coro es de bajoncillos. El último pentagrama de la parte de "general" tiene escrito un acompañamiento de violón para las coplas.		
	Estribillo	<i>¿Qué es esto? Glorias y angustias</i>	
	Coplas solo	<i>Las angustias han venido</i>	
--	--	--	E-Vc pp mss 65/40
	En 65/31 y en 65/39 hay otros dos villancicos a San Pío V del año 1713.		
L-C, Vc	III 243 4.311		

735 *Ah de la casa de locos* Arce --

V[illanci]co a 8 a Ntra. Sra. en su colocación de la casa de los Inocentes de V[a]ll[adoli]d
SSAT, SATB, ac

[Estribillo]

Ah de la casa de locos

Coplas

Yo estaba esferas

Respuesta a 4

Linda esperanza, que María es un cielo

E-Vc P ms, L Ms. 22 56v-60 17 -- -- --

Las coplas están en el folio 60 y sólo tienen el principio del texto.

El hospital de los Inocentes de Valladolid era una casa de locos, de ahí la letra del villancico.

L-C, Vc I 269 992

736 *Hoy vivientes estrellas* -- -- -- --

Música para un festejo

ssAT, ac

Las dos primeras voces son instrumentale: clarín y violín duplicado.

Preludio [instrumental]

--

[Dúo]

Hoy vivientes estrellas

E-Vc P ms, L Ms. 23 24-27v 11 -- -- --

El folio 27 vuelto está en blanco.

L-C, Vc I 275 1.010

737 *[A la venida del Espíritu Santo]* -- -- -- --

V[illanci]co a 4 del Divino Espíritu S[an]to [todo tachado]

V[illanci]co a la venida del [E]spíritu S[an]to, a 4

SSAT, ac

Sólo las coplas tiene acompañamiento.

[Estribillo]

[Sin texto]

Coplas [S, ac]

[Sin texto]

A3 [SAT]

E-Vc P ms 70/182 3r-v -- -- --

El primer sistema está tachado completamente, aunque legible.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-4v: *Suenen los clarines*, cuyas coplas y respuesta a las mismas se encuentran en los dos últimos sistemas del folio 1r.

- 3r-v, dos sistemas inferiores: "V[illanci]co A la venida del [e]spíritu S[an]to A4". Aunque no tiene nada de texto, parece completo.

No consta

738 *Alegría mortales, tocad a fuego* -- -- -- --

V[illanci]co solo y a 5 de la fiesta de Espíritu S[an]to
SSSSB, ac

[Estribillo]

Alegría mortales, tocad a fuego

Coplas a 4 y solo [sic el orden]

Soberano bajas [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/025 r -- -- --

En el vuelto hay varias obras: "A4 Cop[la]s A la asçension del S[eño]r"; "tantun ergo A4"; "duo Al S[anti]s[i]mo" [sin letra].

Se catalogarán cada una en fichas separadas.

L-C, Vc III 263 4.368

No hace ningún comentario sobre las obras del vuleto.

739 *Oíd alegres voces* -- -- -- --

Villancico a 8 de oposición
SSAT, SATB, ac

[Estribillo]

Oíd alegres voces

Coplas

[sin texto]

E-Vc P ms 70/181 -- -- --

L-C, Vc III 268 4.382

740 *Si con la luz sin reparo* Joseph M[a]r[tí]nez 1685

Villancico a 4 de oposición, Or[ens]e. A 12 de diciembre de 1685
SSAT, ac

[Estribillo]

Si con la luz sin reparo

Coplas a 4

La facilidad

E-Vc P ms 70/199 E-Vc pp mss 39/53

El único texto de la partitura es "Si con la" en el estribillo y "La facilidad" en las coplas.

L-C, Vc III 258 4.349

III 258 4.350

Aunque hace el cruce de referencias, no las cataloga juntas.

741 *Agua, fuego*

-- -- --

--

Duo p[ar]a profesión
SS, ac

--

Agua, fuego [no hay más texto]

E-Vc

P ms

70/411 B-6r

-- -- --

Hay tres versiones de la misma obra. Las dos primeras tachadas, incompletas y sin partede acompañamiento. La última parece completa. No tiene nada de texto, solamente "Agua, fuego" al principio de la primera versión. Esta fuente es particularmente compleja, consta de dos cuadernillos que se han designado como **A** y **B**, cuyo contenido se detalla a continuación:

A Contiene únicamente el villancico portugués a 10, *Aunque ya hay paz en la tierra*. El último folio está compuesto por dos folios pegados. Parece que en el vuelto de cada uno hay música escrita, sin embargo no se pueden despegar y no se puede leer.

B En la misma fuente hay varias obras, muy desordenadas:

- 1-5r; 6v; 5v: villancico portugués, *Aunque ya hay paz en la tierra*. En el folio 5v hay una versión incompleta del principio del estribillo.

- 1r [último sistema]; 2v [dos últimos sistemas]: dos versiones incompletas del villancico a 4, *Avecillas*, cuya partitura completa se encuentra en 70/102.

- 1v [dos últimos sistemas]; 2r [dos últimos sistemas]: dos versiones incompletas del villancico al Nacimiento a 4, *Despacio fuentes*, un fragmento del cual está en 70/63 (f. 4r) y cuya versión completa está en 70/230.

- 3r [dos últimos sistemas]; 4-5r [dos sistemas inferiores de cada folio]: villancico a 4 sin texto, que parece una versión del villancico a 4 al Nacimiento, *Al Niño que nace desnudo en Belén*.

- 6r: dos versiones tachadas y una que parece la definitiva de un dúo de profesión cuyo único texto son las dos palabras iniciales: *Agua, fuego*.

No consta

742 *Ah de la esfera del sol*
[Sin texto]

-- -- --

--

70/104 Resp[onsi]ón a 8**70/115** A8 v[illanci]co de profesión

SATB, SATB, arp

70/104 No tiene acompañamiento.

[Estribillo]

Ah de la esfera del sol

Coplas

*Con reverente obsequio**En hombros de serafines*

E-Vc

P ms

70/104

E-Vc pp mss 68/48

70/115

70/104 Incompleta, parece que seguía en otro papel.

70/115 Sin texto, año ni nombre de autor. Parece que hay dos versiones de la misma obra -una en 1r y la otra en 1v- ambas incompletas.

70/104 coincide exactamente con **70/115** 1v, aunque tiene alguna nota más.

En las partichelas hay otras coplas:

- Otra versión de las coplas impares, copiadas en el interior del bifolio de tiple de primer coro.

- "Coplas a la Asunción", *En hombros de serafines*, copiadas en el 1º Choro, S[1]T y también en la parte de arpa.

- "Coplas de profesión": sin texto, en el interior del T de 1º Chº.

L-C, Vc

III 256 4.346

III 256 4.346

III 256 4.346

743 *Amor porque [no hay más texto]* -- -- -- --

Solo de profesión

T, ac

[Estribillo]

Amor porque [no hay más texto]

[Coplas]

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/206 2v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2v: *Fuera que sale de ronda*, con nombre de autor y fechada en 1688.
- 2v, mitad inferior: *Amor porque [no hay más texto]*.

No consta

744 *Avecillas [no hay más texto]* -- -- -- --

70/102 V[illanci]co a 4 p[ar]a profesión

70/411-B 1r: --; 2v: A 4

SSAT, arp

70/102 En los pentagramas inferiores tiene escrita la parte de arpa.

70/411-B No tiene parte de acompañamiento.

[Estribillo]

Avecillas [no hay más texto]

Coplas

De María era [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/102 -- -- --
70/411-B 1r; 2v

70/102 El único texto que hay es la primera palabra del estribillo y tres palabras de las coplas.

70/411-B Parecen dos versiones distintas del mismo villancico, ambas incompletas. La del folio 2v coincide más con 70/102.

Esta fuente es particularmente compleja, consta de dos cuadernillos que se han designado como **A** y **B**, cuyo contenido se detalla a continuación:

A Contiene únicamente el villancico portugués a 10, *Aunque ya hay paz en la tierra*. El último folio está compuesto por dos folios pegados. Parece que en el vuelto de cada uno hay música escrita, sin embargo no se pueden despegar y no se puede leer.

B En la misma fuente hay varias obras, muy desordenadas:

- 1-5r; 6v; 5v: villancico portugués, *Aunque ya hay paz en la tierra*. En el folio 5v hay una versión incompleta del principio del estribillo.
- 1r [último sistema]; 2v [dos últimos sistemas]: dos versiones incompletas del villancico a 4, *Avecillas*, cuya partitura completa se encuentra en 70/102.
- 1v [dos últimos sistemas]; 2r [dos últimos sistemas]: dos versiones incompletas del villancico al Nacimiento a 4, *Despacio fuentes*, un fragmento del cual está en 70/63 (f. 4r) y cuya versión completa está en 70/230.
- 3r [dos últimos sistemas]; 4-5r [dos sistemas inferiores de cada folio]: villancico a 4 sin texto, que parece una versión del villancico a 4 al Nacimiento, *Al Niño que nace desnudo en Belén*.
- 6r: dos versiones tachadas y una que parece la definitiva de un dúo de profesión cuyo único texto son las dos palabras iniciales: *Agua, fuego*.

L-C, Vc III 264 4.370

-- -- --

Las versiones incompletas de 70/411 no constan en el catálogo.

745	<i>Éste sí que es vergel</i>	Arze	--
	Tonada sola de profesión		
	T, ac		
	Coplas	<i>Este sí que es vergel</i>	
--	--	--	E-Vc pp mss 68/34
L-C, Vc	III 254	4.348	

746	<i>Ramilletes de plumas</i>	-- -- --	--
	70/051 V[illanci]co de Profesión: p[ar]a las Huelgas		
	70/052 Sigue el v[illanci]co de profesión		
	SSST, ac		
	[Estríbillo]	<i>Ramilletes de plumas</i>	
	Coplas	<i>Hoy se coloca en este misterio</i>	
	Recitado	<i>Mas, ¡ay! [no hay más texto]</i>	
	A 4	<i>Y pues muere el sol en el Occidente</i>	
E-Vc	P ms	70/051 2v	-- --
		70/052 2v	

La obra está dividida en dos carpetas:

-70/51, f. 2v hasta el recitado del primer tiple. (En los folios 1-2 está *Ve caminando, planta ligera*).

-70/52, f. 2v. (En los folios 1r-2r está *Entre los muchos pastores*).

L-C, Vc III 255 4.344
 III 120 3.970

En el nº 4.344 cataloga la obra propiamente dicha. Pone como plantilla SSAT, aunque tres voces son en clave de sol, una en do en tercera y otra en do en cuarta.

747	<i>Venid, corred, volad</i>	-- -- --	--
	V[illanci]co de prof[esi]ón a 6		
	SSSATB		
	No hay separación en coros ni acompañamiento.		
	[Estríbillo]	<i>Venid, corred, volad</i>	
E-Vc	P ms	70/033 vuelto	-- -- --

Muy poco texto. Parece incompleta.

1 folio, en cuyo recto parece haber dos versiones de una misma obra, con poco texto y sin año ni nombre del autor, aunque la grafía tanto de música como texto parece autógrafa. En el vuelto del folio, hay dos obras: en los seis primeros pentagramas otro *Admirable a dúo*, pero sólo para ST. A continuación hay un villancico a 6 de profesión: *Venid, volad, moradores del valle*. Podría haber alguna partichela suelta de los "admirables" en 84/353 y 85/152.

L-C, Vc III 276 4.409

748 *Por las bodas alegres* M[aestr]o Martt[ine]z Arze 1691

Villancico a 5 de profesión

T, SATB, vlne,arp

Estribillo

Por las bodas alegres, del mejor sol

Coplas [a 5]

A desposarse con Cristo

-- -- -- E-Vc pp mss 55/22

En la letra aparecen varias opciones de nombres: "Teresa", "Agustina" y "Ánela".

En el interior del 1º Chº Tenor, hay otras coplas llamadas "Letra solo", con la misma música y la siguiente letra:

- *Hoy del altar a las aras*
- *Con prevención semejante*
- *A ofrecer el cáliz llega*
- *Desde hoy con nuevas luces*
- *De el estado así lo espera*
- *Gozarte pues conseguirte*
- *Gozarte y también se goce*
- *Oh quiera el cielo se sigan*

L-C, Vc III 253 4.336

749 *¿Quién es ésta que llega dichosa?* -- -- -- 1691

--

AT, SATB, ac=vlne=arp

En la partitura el orden de los solistas no es AT sino TA.

[Estribillo]

¿Quién es ésta que llega dichosa?

Coplas a solo y a dúo

A dónde destina el vuelo

E-Vc P ms 70/116 2r-v E-Vc pp mss 68/27

La partitura no tiene texto, año ni nombre de autor.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r-v: *Ruiseñores que en dulces gorjeos.*
- 2r-v: [*¿Quién es ésta que llega dichosa?*]

L-C, Vc -- -- -- III 253 4.337

La partitura no consta en el catálogo.

750 *Ruiseñores que en dulces gorjeos* M[ae]str[o] Martt[ine]z Arze 1691

V[illanci]co a 7 de profesión 1º

SAT, SATB, ac=arp

La parte de acompañamiento está escrita como parte del primer coro.

[Estríbillo]

Ruiseñores que en dulces gorjeos

Coplas

Dejando a su Padre prado

E-Vc P ms 70/116 1r-v E-Vc pp mss 68/42

El único texto que aparece en la partitura es *Ruiseñores que en dul* y en las coplas *Dejando*.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r-v: *Ruiseñores que en dulces gorjeos*.

- 2r-v: [*¿Quién es ésta que llega dichosa?*]

En el interior de la parte de tenor de primer coro de las partichelas, está copiado de nuevo el solo de las coplas, pero con la siguiente letra "A S[an]ta Ana":

1ª De las sombras de la muerte

2ª Como Madre de la Virgen

3ª Como es Madre de la luna

4ª De las lucientes estrellas

5ª En las sacras jerarquías

6ª En la máquina luciente

L-C, Vc III 263 4.366

III 253 4.338

Cataloga ambas fuentes por separado y no hace el cruce de referencias.

De hecho, la partitura la titula "A7, de profesion 1º" y afirma que "Tampoco éste tiene copiado texto alguno". Sin embargo se lee claramente al principio: "Ruys[eño]res q[ue] en dul".

Tampoco menciona que en la misma fuente hay dos obras.

751 *Atienda el coro celeste* M[aestr]o Martt[ínez] Arze 1693

V[illanci]co a 8 de profesión
SSAT, SATB, arp

Estribillo

Atienda el coro celeste

Coplas

De los prados y la aurora

E-Vc P ms 70/131 9v E-Vc pp mss 68/46

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r, 2v, 3r, 4v-7, 9r [3 últimos sistemas]: misa a 8 sobre el motete *Descendit Angelus Domini*.
- 2v, último sistema: villancico a 5 al Santísimo, *No, no*. Incompleto y sin más texto que el incipit.
- 4r: principio de un villancico al Santísimo a 8, *Quién le ha dicho a la fe*.
- 8-9r: motete a 8, *Descendit Angelus Domini*.
- - 9v: villancico a 8 de profesión, *Atienda el coro*.

También hay folios con **borradores**:

- 1v, mitad superior: lo que parecen borradores del villancico a 5 al Santísimo que se encuentra en este mismo folio. Aunque las tesituras varían y sólo coincide el principio.
- 2r: principio del motete a 8, *Descendit Angelus Domini*. La música no coincide exactamente con la versión final.
- 3v: principio del motete a 8, *Descendit Angelus Domini*.
- 7v: principio, tachado, de la misa a 8 sobre el motete.

En las partichelas hay copiadas varias coplas:

- 1º Chº, S[1]: a la Pasión, *Enhorabuena sea*.
- 1º Chº A y vuelto de la parte de acompañamiento: "tonada de contralto", *Hoy al imperio de amor*.
- Dos folios sueltos: uno en clave de do en 4ª, el otro en clave de fa en 4ª; compás C3 y nada en la armadura: coplas de profesión, *Esta a la humana pompa*.
- En parte de acompañamiento: Un acompañamiento para coplas -que no son las de este villancico- sin texto ni advocación, compás C y un bemol en la armadura. La continuación del acompañamiento para la "tonada".

L-C, Vc III 257 4.347

III 254 4.339

Aunque los registros están muy cerca y en el índice de primeros versos aparecen seguidos, no hace el cruce de referencias.

En el registro de las partichelas (nº 4.339) no comenta la enorme variedad de coplas que hay en el juego, ni tampoco que hay dos folios que parecen no tener nada que ver con esta obra.

752 *En los rebozos de un velo* M[aestr]o Martt[ínez] 1693

Villancico a 8 de profesión para la Madre de Dios
SSAT, SATB, ac

Estribillo

En los rebozos de un velo

Coplas solo

Quiso el amor soberano
Mariposa enamorada

-- -- -- E-Vc pp mss 68/44

La mano de copia es muy similar a la de los juegos de partichelas de Camargo.

En el vuelto de la parte de tenor de primer coro hay escritas unas coplas a la profesión "en la Madre de Dios", con música muy similar a las coplas de este villancico, pero con texto diferente: *Mariposa enamorada*.

L-C, Vc III 254 4.340

753	<i>Quién vio tal lucir</i>	M[ae]str[o] Martt[í]n Arze	1693
	Villancico de instrumentos para profesión		
	AT, ssb, ac		
	El segundo coro es de bajoncillos y un "bajo para bajoncillos".		
	Estribillo	<i>Quién vio tal lucir</i>	
	Coplas solo	<i>Cómo puede lucir más</i>	
	Respuesta a las coplas	<i>Yo te lodiré</i>	
--	--	--	E-Vc pp mss 39/09
L-C, Vc	III 254	4.341	
754	<i>Estén atentos todos</i>	-- -- --	1711
	P[ar]a velo de religiosas. Año de 1711		
	T, SATB, vlne, ac		
	Estribillo	<i>Estén atentos todos</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 22 51v-52v 14	-- -- --
L-C, Vc	I 268	989	
755	<i>Hoy a dos flores trasplanta</i>	-- -- --	1711
	Dúo y a 6, para velo		
	AT, SATB, ac		
	Estribillo	<i>Hoy a dos flores trasplanta</i>	
	Coplas	<i>La primera es Petronila</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 22 48-51 13	E-Vc pp mss 68/24
	Las coplas están en la parte inferior de los folios 48v y 49.		
L-C, Vc	I 268	988	III 255 4.342

756 *Ah del templo de la gracia* M[aestr]o Arçe 1717

V[illanci]co de profesión p[ar]a el religioso convento de S[eñor]a S[an]ta Ana de V[a]ll[adoli]d

AT, vln1-vln2-clno, SATB, ac

En el estribillo sólo hay una voz de violín, que consta como "violin dup[lica]do".

Estribillo *Ah del templo de la gracia*

Coplas solas *Albricias nuevas esposas*

Respuesta a las coplas *Da tan buena estrella*

E-Vc P ms 70/016 E-Vc pp mss 68/36

El final de los instrumentos de las coplas, está escrito al final del primer folio.

L-C, Vc III 255 4.343 III 255 4.343

757 *Al amor que entre celajes* M[aestr]o Arze 1718

V[illanci]co de profesión p[ar]a el religioso convento de S[eñor]a S[an]ta Ana de esta ciu[a]d de V[a]ll[adoli]d

SSAT, vln1-vln2-clno, vlne, ac

Los dos violines vienen precedidos de la aclaración: "duplicado" y son prácticamente iguales, salvo alguna variación rítmica.

[Estribillo] *Al amor que entre celajes*

Coplas [a solo y a 7] *Excediéndose en lo fino*

E-Vc P ms 70/014 -- -- --

L-C, Vc III 256 4.345

En la plantilla pone sólo "SSAT y acompañamiento".

758 *¡Victoria! Que el poder su gloria ostenta* M[aestr]o Arce 1718

70/271 V[illanci]co a la Transfiguración de el S[eño]r/ **70/290** Grave. Villancico de la Transfiguración

SSAT, clno-vln, ac

Estribillo

¡Victoria! Que el poder su gloria ostenta

Recitado

Ya ocupando la etérea mansión

Area

Sanctus te proclaman

Recitado

Pedro miraba atento gloria tanta

Seguidilla

Quien pretende sin penas

Grave

Y así, dueño adorado

E-Vc P ms 70/271 E-Vc pp mss 39/50
70/290 1v

La última sección se encuentra en el folio 1v de 70/290.

L-C, Vc III 259 4.353 III 259 4.353
-- -- --

La última sección que se conserva disgregada del resto con signatura 70/290, folio 1v, no aparece en el catálogo. Sin embargo, el juego completo de partichelas confirma que forma parte de esta obra.

759 *Venid moradores del valle* M[aestr]o D[on] Joseph Martt[ínez] de Arze --

Villancico a la traslación de Jesús de Nazareno, a 4

S, ssb, vlne=arp

El segundo coro consta en las partichelas como "de bajoncillos".

Estribillo solo y a 4

Venid moradores del valle

Coplas

Ya os vemos en vuestra casa

-- -- -- E-Vc pp mss 21/57

L-C, Vc III 276 4.408

760 *Ah del valle, ah del monte* M[aestr]o D[o]n Joseph Martinez Arze --

A 9/ Villancico a 9 para la traslación del Santísimo, en el hospital del Rosario
S, SATB, SATB, vlne, arp

Estribillo

Ah del valle, ah del monte

Coplas a solo

Hoy se trasladó/ Hoy se traslada la aurora

Respuesta a 4

Sus visperas logra/e

E-Vc P ms 70/122 5r-v E-Vc pp mss 39/04

Este folio está cosido del revés. Esto sólo implica que hay que dar la vuelta al folio, no que la obra se lea 5v-r.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1-4v: *Cante la diversidad*.
- 5r-v: *Ah del valle, ah del monte*.
- 6r-v: *En nuevas esferas, de cielo mejor*
- 7r-v: *Qué beldad*

39/04 En la parte del tiple de primer coro, hay varias versiones de las coplas, con la misma música que las del villancico *Ah del valle*, pero con letras distintas, para diversas advocaciones:

- "Coplas a la Concepción": en los dos últimos pentagramas del recto del bifolio
- "Coplas solo a la Concepción", en el interior del bifolio
- "Letra a San Pedro Mártir", sin música, en el interior del bifolio.

L-C, Vc III 272 4.394

III 191 4.163

Debido a que el folio está cosido del revés, López-Calo ha empezado a leer en 5v. Por esta razón el incipit que ofrece -tanto musical como literario- proviene de la mitad del estribillo: "Atención porque entono". Esto explica por qué no hace el cruce de referencias con las partichelas.

Varios factores contradicen esta hipótesis:

1. En el folio 5r, esquina inferior derecha (o superior izquierda si se gira el folio) hay un pequeño encabezado: "A9" y también está escrito el compás (que no está en el folio 5v, aunque en el incipit López-Calo sí lo incluya).
2. El custos de la voz sola del final del folio, remite a la primera nota del vuelto.
3. Existe un juego de partichelas de *Ah del valle, ah del monte* (39/04), que confirma el orden de la

761 *Cánticos los jardines hoy forman* M[aestr]o D[o]n Joseph Martinez Arze --

Villancico a 5 de instrumentos a la traslación del Santísimo en el Hospital del Rosario, y para cualquier otra fiesta de Nuestra Señora

AT, ssb, vlne=arp

El segundo coro es "de instrumentos".

Estribillo

Cánticos los jardines hoy foman

Coplas

Cándida nace en el valle

-- -- -- E-Vc pp mss 39/52

Sólo se conserva un juego de partichelas. Por la mano de copia y la portada, parece estar relacionado con 39/51, *En nuevas esferas* y una hoja suelta de 39/73, *Oigan, oigan*. Todos están dedicados a la traslación del Santísimo en el Hospital del Rosario.

En las partes de 1º Chº las coplas están escritas dos veces, una en la mitad inferior del recto del folio y otra ocupando el vuelto. La música y el texto parecen los mismos. La escritura del recto es más apretada y la tinta más oscura.

L-C, Vc III 199 4.183

762 *En el día que amor se traslada* M[aestr]o D[on] Joseph Martt[íne]z de Arze --

A 8. V[illanci]co/ Villancico a 8, a la traslación del nuevo templo en las Brígidas
SSAT, SATB

En la partitura no hay parte de acompañamiento.

[Estríbillo]

En el día que amor se traslada

Coplas

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/400 2r-v E-Vc pp mss 84/283

Aunque no aparece el nombre del autor, la grafía sí que parece de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay dos obras. De la segunda se conserva un juego de partichelas, cuyo título aclara la advocación de ambas: "a la traslación del nuevo templo en las Brígidas".

- Folio 1r-v: villancico solo y a 8, *Os traslada el amor*.

- Folio 2r-v: villancico a 8 *En el día que amor se traslada*, cuyo juego de partichelas incompleto está en 84/283.

L-C, Vc -- -- -- I 402 1.735

Sólo cataloga las partichelas manuscritas, sin hacer el cruce de referencias. No da incipit musical.

763 *En nuevas esferas* M[aestr]o D[o]n Joseph Martinez Arze --

V[illanci]co a 8 a N[ues]tra S[eñor]a del Rosario/ Villancico a 8 para la traslación del
Santísimo al nuevo retablo en el Hospital del Rosario

SSAT, SATB, vlne, arp

Estríbillo a 8

En nuevas esferas

Coplas solo

Sacro imposible mi anhelo

E-Vc P ms 70/122 6r-v; 7v E-Vc pp mss 39/51

En la portada de las partichelas consta que esta obra está dedicada a la traslación del Santísimo en el Hospital del Rosario, igual que 39/51 *Cánticos los jardines* y la hoja suelta de 39/73 *Oigan, oigan*.

Casi toda la música del folio 6v está tachada y parece incompleta. Parece continuar en 7v, aunque sigue estando incompleta.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1-4v: *Cante la diversidad*.

- 5r-v: *Ah del valle, ah del monte*.

- 6r-v: *En nuevas esferas, de cielo mejor*

- 7r-v: *Qué beldad*

L-C, Vc III 272 4.396 III 202 4.195

Aunque cataloga ambas fuentes, no hace el cruce de referencias.

764	<i>Oigan, oigan</i>	M[aestr]o D[on] Joseph Martinez Arze	--
	Villancico a 8, a la traslación del Santísimo en el Hospital del Rosario arp Sólo parte de arpa.		
	Estribillo a 8	<i>Oigan [no hay más texto]</i>	
	Coplas	<i>Padre [no hay más texto]</i>	
--	--	--	E-Vc pp mss 39/73

En la portada específica que está dedicado a la traslación del Santísimo en el Hospital del Rosario, lo cual lo relaciona con otros dos villancicos que tienen la misma dedicación: 39/51 *Cánticos los jardines* y 39/52 *En nuevas esferas*.

Además de las coplas para este villancico, parece tener también unas "Coplas para profesión": *Amor explica* y otras coplas "A San Pedro Mártir": *De causa ...*

Se conserva dentro de la carpeta de otro villancico que también empieza igual, ya que se titula: *Oigan retratada en convites*.

L-C, Vc III 156 4.070

Aunque no le dedica un registro único, sí que lo cita dentro la descripción del otro villancico contenido en 39/73, *Oigan retratado*. Sin embargo, no menciona las coplas para profesión ni las de San Pedro Mártir.

765	<i>Os/Hoy traslada el amor</i>	M[aestr]o D[o]n Joseph Mart[í]nez de Arze	--
	V[illanci]co Solo y a 8/ Villancico a 8 a la traslación del Santísimo en las Brígidias SSAT, SATB, vlne, arp		
	Estribillo	<i>Os/Hoy traslada el amor</i>	
	Coplas solo	<i>Divino amor que enciendes</i>	
E-Vc	P ms	70/400 1r-v	E-Vc pp mss 39/03

Aunque no aparece el nombre del autor, la grafía sí que parece de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay dos obras, don sus respectivos juegos de partichelas:

- Folio 1r-v: villancico solo y a 8, *Os traslada el amor*, cuyo juego de partichelas está en 39/03.

- Folio 2r-v: villancico a 8 *En el día que amor se traslada*, cuyo juego de partichelas está en 84/283.

L-C, Vc III 219 4.242 III 204 4.200

No hace el cruce de referencias con las partichelas, porque éstas se titulan **Hoy traslada el amor**, sin embargo, la música coincide.

Respecto a la partitura, considera todo una misma obra. Duda de si la obra está completa o no, alegando que "tiene varias indicaciones intermedias que complican su lectura ("prosigue el solo)". Sin embargo, esa indicación forma ya parte del segundo villancico, cuyas partichelas cataloga en el volumen I (f. 402, nº 1.735) sin hacer el cruce de referencias.

766 *Corrientes plácidas*

M[aestr]o D[on] Joseph de Arze

[1720]

Villancico a 8 con violines y clarín, a la colocación de los Santos Cuerpos de San Facundo y Primitivo, en la Santa Iglesia de Orense

S1S2AT, SATB, vln1-vln2-clno, org, ac

Estribillo

Corrientes plácidas

Recitado

Un afecto amoroso

Aria

Imiten pechos amantes

Recitado

Mas, ¡ay! trémula llama

Aria

Pero haré yo

-- -- -- E-Vc pp mss 65/68

Juego incompleto. Faltan las partes del segundo coro.

En 65/67 hay otro villancico para el mismo evento, *Dichosa la esperanza*.

L-C, Vc III 247 4.319

En una N.B explica:

"La traslación de las reliquias de estos dos santos en la catedral de Orense se verificó en 1720. Son numerosos los acuerdos capitulares acerca de es tema, pero casi todos se refieren a la pintura del altar y sobre todo a la urna que se debía hacer para contener las reliquias de los dos mártires. El 4 de mayo acordó el Cabildo, de acuerdo con el Obispo, que la traslación se verificase el domingo víspera de San Juan, es decir, el 23 de junio; el acta especifica quiénes debían predicar los sermones, pero no da detalle alguno sobre la música ni sobre ninguna otra ceremonia. Es año era maestro de capilla Marcos de Mora, que llevaba más de veinte años de maestro, y no hay un solo acuerdo referente a que estuviera enfermo o ausente".

767 *Dichosa la esperanza*

M[aestr]o D[on] Joseph de Arze

[1720]

Villancico a la traslación de los Santos Cuerpos de San Facundo y Primitivo, en la Santa Iglesia de Orense, a 8, con violines y clarín

S1S2AT, SATB, vln1=vln2-clno, org, ac

Estribillo

Dichosa la esperanza

Recitado

Oscura sombra fría

Aria airosa

Mas, ojos, no hay que llorar

Recitado

Pero ya fugitiva

Aria

Ay, bellos luceros

-- -- -- E-Vc pp mss 65/67

En 65/68 hay otro villancico para el mismo evento, *Corrientes plácidas*.

L-C, Vc III 248 4.321

Remite a la N.B de 65/68 (nº 4.319) en la que explica:

"La traslación de las reliquias de estos dos santos en la catedral de Orense se verificó en 1720. Son numerosos los acuerdos capitulares acerca de es tema, pero casi todos se refieren a la pintura del altar y sobre todo a la urna que se debía hacer para contener las reliquias de los dos mártires. El 4 de mayo acordó el Cabildo, de acuerdo con el Obispo, que la traslación se verificase el domingo víspera de San Juan, es decir, el 23 de junio; el acta especifica quiénes debían predicar los sermones, pero no da detalle alguno sobre la música ni sobre ninguna otra ceremonia. Es año era maestro de capilla Marcos de Mora, que llevaba más de veinte años de maestro, y no hay un solo acuerdo referente a que estuviera enfermo o ausente".

768	<i>Hoy colocan en nuevo retablo</i>	M[ae]str[o] Arze	--
	Villancico a la traslación de Nuestra Señora de los Dolores en la Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Valladolid		
	SSAT, SATB, ac		
	Estribillo	<i>Hoy colocan en nuevo retablo</i>	
	Coplas solas y a 4	<i>Hoy trasladan a María</i>	
	Respuesta a 4	<i>De qué se asombran</i>	
--	--	--	E-Vc pp mss 61/70

L-C, Vc III 234 4.382

769	<i>Celebre Segovia</i>	M[ae]str[o] M[a]r[tí]n[z]	1688
	V[illanc]ico a 3 P[ar]a N[ue]str[a] S[e]ñor[a] de la Fuencisla, a la venida del Rey Católico D. Carlos 2º q[ue] Dios g[uar]de		
	SAT, ac		
	Las coplas van acompañadas de violón y arpa.		
	Estribillo a 3	<i>Celebre Segovia</i>	
	Coplas solo	<i>Yace en la margen de Eresma</i>	
	Respuesta a 3	<i>Celebre Segovia</i>	
E-Vc	P ms	70/198	E-Vc pp mss 68/09

El único texto que aparece en toda la obra es "Celebre Segovia".

Las coplas están tachadas y vueltas a escribir en el último sistema del recto del folio.

L-C, Vc III 223 4.253 -- -- --

770	<i>Yo, señores míos</i>	-- -- --	--
	Baile		
	T, arp// T, SSAT		
	Baile	<i>Yo, señores míos</i>	
E-Vc	P ms	70/349 1v	-- -- --

Hay dos principios, ambos tachados e incompletos. En el primero la plantilla especificada en la partitura es: "T, arp". En el segundo, sólo se especifica la voz, que es de tenor. Debajo hay lo que parece un segundo coro: SSAT, pero no tiene letra. Musicalmente, el solo de ambas versiones difiere sólo el primer compás.

No tiene fecha ni nombre de autor, aunque sí parece autógrafo de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras:

-1r: se trata sólo de un fragmento del villancico *Un espejo es el círculo*, cuya música coincide exactamente con el **folio 135** del **Ms. 8**.

-1v: principio de un baile para tenor y arpa, *Yo señores míos*. Escrito dos veces. Tachado e incompleto.

No consta

771 *Al son de los cristales* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[íne]z Arze --

Otro solo hum[an]o

S, ac

Coplas

Al son de los cristales

E-Vc P ms 70/101 1r -- -- --

Sólo las coplas.

- 1r; 2r: *Viva la gloria/ Qué soberbias* [En 2r está sólo una versión tachada de las coplas].

- 1r: *Al son de los cristales* [sólo coplas].

- 1v: *Enamorado del sol* [tres versiones, sólo la última tiene coplas].

- 2r: *Vuele mi afecto/ Más es morir*

- 2r: Fagmento tachado, sin texto ni nombre del autor.

No consta

772 *Amarilis anima el desmayo* Don Joseph Martt[íne]z de Arze --

Tono humano a 4 sobre el 1º tiple

SSAT, ac

Estribillo

Amarilis anima el desmayo

Coplas a 4

Imaginar las desgracias

-- -- -- E-Vc pp mss 68/21

Tono humano sobre el que se escribió una versión divina al Santísimo, *Pensamiento, anima el desmayo* (E-Vc 39/29, nº 506 en el presente catálogo).

La versión profana fue editada en:

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1997, pp. 53-4 y 209-214.

Después fue editada la versión "a lo divino" en:

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 63 y pp. 265-268.

Esta última fue grabada previamente en:

Tireme flechas Amor. Música barroca del a catedral de Valladolid, Ópera Tres-Las Edades del Hombre, CD 1030-ope., 1999, pista 10.

L-C, Vc III 259 4.355

773	<i>Ay, dulce jilguerillo</i>	M[aestr]o Arze	--
	A 4 sobre esta voz 1ª		
	SSAT, ac		
	Estribillo	<i>Ay, dulce jilguerillo</i>	
	Coplas [a 4]	<i>Mientras que mi pecho gime</i>	
E-Vc	P ms	70/242 1v	E-Vc pp mss 39/57

La música de partitura y partichelas, difiere ligeramente. En las partichelas esta obra es titulada "A4 hum[an]o sobre el tiple 1º".

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r: villancico a 3, de Reyes, de 1698: *Tres a ver con melodía*.
- 1v: villancico a 4, *Ay, dulce jilguerillo*, con nombre de autor pero sin fecha.

Editada en:

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, texto en p. 97 y música en pp. 261-264.

L-C, Vc III 260 4.356 III 196 4.177

III, 260, 4.356 (70/242) Hace el cruce de referencias con las partichelas, pero las cataloga separadas. Además, aunque sí que la cataloga, no menciona la presencia de otra obra en la misma fuente.

III, 196, 4.177 (39/57)

774	<i>Botonerilla de los corazones</i>	-- -- --	--
	Tono hum[an]o		
	S, ac		
	[Estribillo]	<i>Botonerilla de los corazones</i>	
	Coplas	<i>Botonerilla agraciada</i>	
E-Vc	P ms	70/337 2r	-- -- --

Aunque no tiene fecha ni nombre de autor, sí parece autógrafo de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r-v: villancico a 4 para los Reyes, *No perdamos de vista la estrella*.
- 2r: tono humano, *Botonerilla de los corazones*.
- 2v: otro tono humano, *Para qué son las iras*.

Editada en:

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1997, estudio y comentario en pp. 34-35, texto en p. 80 y música en pp. 125-128.

No consta

775 *El sacristán de Cigales* -- -- -- --

Tono a 4 hum[an]o

SSAT

No hay escrita parte de acompañamiento.

-- *El sacristán de Cigales*

E-Vc P ms 70/456 1r -- -- --

Aunque no tiene nombre, sí parece autógrafa de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras. Las dos últimas podrían ser secciones de las anteriores. Sin embargo, nada hay que lo confirme. Es más, en la penúltima hay escrita parte de arpa, cosa que no sucede en ninguna de las tres anteriores; la última tiene un bemol en la armadura, mientras que todas las demás no tienen ninguna alteración. Por todas estas razones, se han catalogado en fichas separadas.

- 1r: tono humano a 4, *El sacristán de Cigales*.

- 1r: tono humano a 4, *Viendo el sacristán que Gila*.

- 1v: dos versiones de un tono humano a 4, la primera tachada, aunque completa y la segunda sin tachar, *Un francés enamorado*.

- 1v: "música para la comedia", para solo de tenor con acompañamiento, sin texto alguno.

- 1v: un pentagrama suelto, para tiple, precedido del encabezado "coplas". No tiene texto y parece incompleto.

L-C, Vc III 266 4.376

Sí menciona que en la misma fuente hay varias obras, aunque sólo habla de las dos más evidentes y no comenta los dos últimos fragmentos.

776 *Labradorcilla, llora* M[aestr]o Martinez de Arze --

Solo humano

S, arp

Estribillo

Labradorcilla llora

Coplas

Los cristalinos humores

E-Vc P ms 84/255 -- -- --

El nombre del autor viene en el vuelto del folio, encima de las coplas.

Editada en:

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1997, estudio y comentario en p. 38, texto en p. 83 y música en pp. 135-140.

Grabada en:

ARRIAGA, G. (dir.): *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas S.A, 1994, pista 2.

L-C, Vc I 395 1.707

777	¿Para qué son las iras?	--	--	--	--
	Tono hum[an]o				
	S, ac				
	[Estrillo]				¿Para qué son las iras?
	Coplas				Divino imposible mío
E-Vc	P ms	70/337	2v	--	--

Existe una grabación de este tono: Marta Almajano, *¡Ay, dulce pena! Tonos humanos del barroco español*, Musique d'abord, Harmonia Mundi Ibérica, 2001.

Aunque no tiene fecha ni nombre de autor, sí parece autógrafo de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r-v: villancico a 4 para los Reyes, *No perdamos de vista la estrella*.
- 2r: tono humano, *Botonerilla de los corazones*.
- 2v: otro tono humano, *Para qué son las iras*.

Editada en:

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1997, estudio y comentario en pp. 38-39, texto en p. 84 y música en pp. 141-144.

Grabada en:

ARRIAGA, G. (dir.): *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas S.A, 1994, pista 12.

No consta

778	Un francés enamo[rado]	--	--	--	--
	Tono a 4				
	SSAT				
--					Un francés enamo[rado]
E-Vc	P ms	70/456	1v	--	--

Aunque no tiene nombre, sí parece autógrafo de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras. Las dos últimas podrían ser secciones de las anteriores. Sin embargo, nada hay que lo confirme. Es más, en la penúltima hay escrita parte de arpa, cosa que no sucede en ninguna de las tres anteriores; la última tiene un bemol en la armadura, mientras que todas las demás no tienen ninguna alteración. Por todas estas razones, se han catalogado en fichas separadas.

- 1r: tono humano a 4, *El sacristán de Cigales*.
- 1r: tono humano a 4, *Viendo el sacristán que Gila*.
- 1v: dos versiones de un tono humano a 4, la primera tachada, aunque completa y la segunda sin tachar, *Un francés enamorado*.
- 1v: "música para la comedia", para solo de tenor con acompañamiento, sin texto alguno.
- 1v: un pentagrama suelto, para tiple, precedido del encabezado "coplas". No tiene texto y parece incompleto.

L-C, Vc III 273 4.397

Dice que "tiene a continuación unas coplas que parece quedaron incompletas". No aclara que en el final del sistema previo a esas coplas hay un solo llamado "musica para la comedia". Tampoco menciona que la armadura de las coplas no coincide con las del tono.

779 *Viendo el sacristán que Gila* -- -- -- --

Tono a 4 hum[an]o

SSAT

No hay escrita parte de acompañamiento.

-- *Viendo el sacristán que Gila*

E-Vc P ms 70/456 1r -- -- --

Aunque no tiene nombre, sí parece autógrafa de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras. Las dos últimas podrían ser secciones de las anteriores. Sin embargo, nada hay que lo confirme. Es más, en la penúltima hay escrita parte de arpa, cosa que no sucede en ninguna de las tres anteriores; la última tiene un bemol en la armadura, mientras que todas las demás no tienen ninguna alteración. Por todas estas razones, se han catalogado en fichas separadas.

- 1r: tono humano a 4, *El sacristán de Cigales*.

- 1r: tono humano a 4, *Viendo el sacristán que Gila*.

- 1v: dos versiones de un tono humano a 4, la primera tachada, aunque completa y la segunda sin tachar, *Un francés enamorado*.

- 1v: "música para la comedia", para solo de tenor con acompañamiento, sin texto alguno.

- 1v: un pentagrama suelto, para tiple, precedido del encabezado "coplas". No tiene texto y parece incompleto.

L-C, Vc III 276 4.410

Lo titula *Viendo el sacristán que Sila- tan endemoniada está*. Sin embargo la "S" podría ser también una "J". Además, los versos son octosílabos:

"Viendo el sacristán que Jila/ tan endemoniada está/ al son de sus campanitas/ la pretende conjurar".

Sí menciona que en la misma fuente hay varias obras, aunque sólo habla de las dos más evidentes y no comenta los dos últimos fragmentos.

780 *Viva la gloria del que premia* M[aestr]o D[o]n Joseph Martt[í]ne]z Arze --
Qué soberbias de rendidas

Solo hum[an]o

S, ac

Coplas

Qué soberbias de rendidas

Estribillo

Viva la gloria del que premia

E-Vc P ms 70/101 1r; 2r -- -- --

Las coplas están escritas antes del estribillo.

En el folio 2r, 4º sistema, hay tachada una versión de las coplas, con el texto igual y la música diferente.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r; 2r: *Viva la gloria/ Qué soberbias* [En 2r está sólo una versión tachada de las coplas].

- 1r: *Al son de los cristales* [sólo coplas].

- 1v: *Enamorado del sol* [tres versiones, sólo la última tiene coplas].

- 2r: *Vuele mi afecto/ Más es morir*

- 2r: Fragmento tachado, sin texto ni nombre del autor.

L-C, Vc III 260 4.358

Toma el incipit de las coplas.

781 *Vuele mi afecto/ Más es morir* -- -- -- --

Solo hum[an]o

S, ac

Coplas

Vuele mi afecto

Estribillo

Más es morir

E-Vc P ms 70/101 2r -- --

Las coplas están escritas antes que el estribillo.

- 1r; 2r: *Viva la gloria/ Qué soberbias* [En 2r está sólo una versión tachada de las coplas].

- 1r: *Al son de los cristales* [sólo coplas].

- 1v: *Enamorado del sol* [tres versiones, sólo la última tiene coplas].

- 2r: *Vuele mi afecto/ Más es morir*

- 2r: Fragmento tachado, sin texto ni nombre del autor.

L-C, Vc III 260 4.357

Toma el íncipit de las coplas.

782 *Ya, atrevida hermosura* -- -- -- --

[Solo] hum[an]o

S, ac

[Coplas]

Ya, atrevida hermosura

[Estribillo]

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/121 -- -- --

No tiene más texto que el del título y éste no se lee con claridad.

Tampoco están muy claras las secciones. Tomando como ejemplo otros "solos humanos", suponemos que al principio están las coplas y después el estribillo, del que hay una primera versión tachada, seguida de una segunda versión en limpio muy parecida.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r (sistemas 2 al 4): *Ya a tu*. Varias versiones tachadas, de lo que parece un tono humano. El único texto son las tres palabras iniciales.

- 1r (sistema 5)-v: *Una tropa*, villancico a 4 para los mozos de coro, de 1689.

No consta

783 *Música para la comedia*

-- -- --

--

Música p[ar]a la comedia

T, ac

Es la única obra de 70/456 que tiene parte de acompañamiento.

Solo

[Sin texto]

E-Vc

P ms

70/456 1v

-- -- --

Aunque no tiene nombre, sí parece autógrafa de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras. Las dos últimas podrían ser secciones de las anteriores. Sin embargo, nada hay que lo confirme. Es más, en la penúltima hay escrita parte de arpa, cosa que no sucede en ninguna de las tres anteriores; la última tiene un bemol en la armadura, mientras que todas las demás no tienen ninguna alteración. Por todas estas razones, se han catalogado en fichas separadas.

- 1r: tono humano a 4, *El sacristán de Cigales*.

- 1r: tono humano a 4, *Viendo el sacristán que Gila*.

- 1v: dos versiones de un tono humano a 4, la primera tachada, aunque completa y la segunda sin tachar, *Un francés enamorado*.

- 1v: "música para la comedia", para solo de tenor con acompañamiento, sin texto alguno.

- 1v: un pentagrama suelto, para tiple, precedido del encabezado "coplas". No tiene texto y parece incompleto.

No consta

C. Otros

1. Instrumental

2. Dudosos

2.1. Fragmentos

2.2. Sin advocación

2.3. Sin texto

3. Copiado por Arce

3.1. Carrión, Jerónimo de

3.2. Cedazo, Juan

3.3. Durón, Sebastián

3.4. Egüés, Manuel

3.5. Galán, Cristóbal

3.6. Imaña, Clemente

3.7. Juárez

3.8. Martín de San Román

3.9. Martínez Ochoa, Simón

3.10. Micieces

3.11. Pantoja, Vicente

3.12. Ruiz, Matías

3.13. Torices Bello, Benito

3.14. Verdugo

784 [...] *Oh Mater Dei* -- -- -- --

--

SATB, SATB

No está nada clara la disposición de las voces. Podría ser a 4.

--

--

--

--

E-Vc P ms 70/126 -- -- --

Fragmento incompleto, con muy poco texto y sin nombre de autor. Parece el final de una obra. Ni siquiera es seguro que sea autógrafo de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 63 3.833

Como plantilla pone: SSAT, SATB. Sin embargo, la segunda voz del primer coro está escrita en clave de do en 3ª.

Afirma que es "el final de una letanía, o, quizás, de un *Ave María*."

785 *Secuencia del corpus a 4* -- -- -- --

Secuencia del Corpus a 4

SSAT

No tiene parte de acompañamiento.

E-Vc P ms 70/460 1r -- -- --

Son muy pocos compases.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r-2r: "secuencia de la Resurrección del Señor", *Dic nobis Maria*. Tiene nombre y año.

- 1r, último sistema: "Secuencia del Corpus a 4": sin texto. Aunque son muy pocos compases se cataloga aparte, por no tener nada que ver con ninguna de las otras obras.

- 1r-2v, sistema inferior: "secuencia de Sacramento" a 4, *Lauda Sion*.

- 2r-v, sistemas 3 y 4: "Regina a 8 para la Pascua", año del Señor de 94". Tiene nombre.

L-C, Vc III 60 3.820

Lo cataloga como N.B dentro del registro de *Lauda, Sion, Salvatore*.

Respecto al resto de obras de la fuente, sólo remite a la secuencia a la Resurrección *Dic nobis María*, sin mencionar el *Regina caeli* que sí cataloga (nº 3.828).

786 *A la azucena por la "E"* -- -- -- --

La azucena por la "E"

E-Vc P ms, L Ms. 22 83 23 -- -- --

Es tablatura. Al no tener texto, se ha tomado como título el encabezamiento.

L-C, Vc I 271 997

Lo cataloga junto con el villancico anterior *Hala zagala, por aquí va la danza*. Afirma que es tablatura de órgano a 4 y que parece autógrafo de Martínez de Arce.

787 *Clarines sueltos a dúo* -- -- -- --

Clarines sueltos a dúo
clno1, clno2= org, ac

E-Vc P ms, L Ms. 8 31-32v 19 -- -- --

Folio 32, vuelto, en blanco.

L-C, Vc I 100 322

788 *Violines del 4* -- -- -- --

Violines del 4
vln1-vln2, vlne

-- --

Airoso --
12/8

E-Vc P ms 70/465 -- -- --

Sólo los violines y el violón. No tiene nada de texto. Aunque no tiene nombre, sí parece de Martínez de Arce.

N.B: Para futuras búsquedas se aclara aquí que tiene un sostenido en la armadura. En el apartado de las secciones se copiarán los compases de cada una.

L-C, Vc III 278 4.414

789 *[Pasacalles a dúo]* -- -- -- --

Pasacalles a dúo
ST

No viene especificado ningún instrumento.

1º tono [sin texto]

2º tono [sin texto]

E-Vc P ms 70/114 1r -- -- --

No tiene año no nombre de autor. No está muy claro que esté completa.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r: *Pasacalles a dúo*.

- 1v: borrador incompleto de *Virgo prudentissima*.

L-C, Vc III 268 4.383

Afirma que las dos voces parecen instrumentales. No menciona el borrador que está en el vuelto del folio, *Virgo prudentissima*.

790 *No he dejado en el monte* -- -- -- --

Cop[la]s del v[illanci]co de co[n]tralto
A, vlne, ac

--

Coplas

--

No he dejado en el monte

E-Vc P ms 70/176 1v -- -- --

Sólo las coplas. Están a continuación del villancico al Santísimo: *No suspires amor, no, no.*

No consta

791 *Fragmento sin texto* -- -- -- --

--

SATB

Las voces no están nada claras. Las claves son: G C2 C4 F4.

Fragmento sin texto

E-Vc P ms 70/369 1r -- -- --

En la misma fuente parece haber dos obras:

1r: fragmento incompleto, sin texto, muy pocos compases. No tiene ninguna alteración en la armadura, con lo cual parece no tener relación con la obra siguiente.

1r-v: villancico a 4 de Durón, "Volcanes". La grafía musical parece de Arce.

No consta

792 *[Trinando las aves] 3º Papel* -- -- -- --

3º Papel

SSAT, SATB, clno, ac

E-Vc P ms 70/044 2v -- -- --

Escrita en el vuelto del segundo folio del villancico al Santísimo Sacramento *Montaña nevada*.

L-C, Vc III 205 4.204

Lo cataloga junto con *Montaña nevada* y no da el incipit.

793 *Fragmentos tachados*

-- -- --

--

--

--

Las plantillas varían en cada fragmento. Hay dos para voz de tenor y acompañamiento. El otro está en claves de C3 y C4, que podría ser también tenor y acompañamiento en claves altas, o bien contralto y tenor, lo cual parece mucho menos probable.

--

--

E-Vc P ms 85/224 2v -- -- --

En la misma fuente hay lo que parecen ser dos obras y varios fragmentos:

- 1r: solo de miserere, para T y dos voces de acompañamiento, *Llorad, troncos*.
- 2r-v: solo de miserere a Nuestra Señora de las Angustias, de 1690, para S, violón y arpa, sin texto alguno. Las coplas están tachadas en el folio 2r y vuelven a estar escritas en el folio 2v. Ambas tienen nombre de autor. El año -1690- sólo está puesto en la obra del segundo folio.
- 2v: varios fragmentos tachados, incompletos y sin nada de texto, en los dos últimos sistemas del folio. No tienen nombre de autor, pero la grafía es la misma que en las otras dos obras. [Se catalogarán en un registro aparte].

No consta

794 *Hoy a mi musa*

-- -- --

--

[A San Pedro Mártir]

ac

Sólo se conserva la partichela de acompañamiento.

--

Hoy a mi musa

-- -- -- E-Vc pp mss 85/278-B

Sólo está la parte de acompañamiento, precedido del encabezado "A S[a]n P[edr]o M[árti]r, quintillas".

En la misma fuente hay varias obras:

- *Silencio, atención*, cuya partitura completa está en el Ms. 8, ff. 33-34v.
- "A S[a]n P[edr]o M[árti]r, quintillas", *Hoy a mi musa*.
- "Cop[la]s A N[ue]s[tra] S[eñor]a", *Batiendo*.

No consta

85/278-B, no consta en el catálogo, ya que sólo cataloga *Silencio, escuchad*, de 85/278-A (nº 2.128).

795 *Qué digo* -- -- -- --

--

[FALTA], SB

Sólo partichelas de S y T del 2º coro.

Estribillo

Qué digo. Hola brava jácara se traen

-- -- -- E-Vc pp mss 85/025

Juego incompleto de partichelas. No tiene nombre de autor, así que se cataloga con muchas reservas.

L-C, Vc I 426 1.840

Lo cataloga como anónimo y no da incipit musical.

796 *Sea bienvenido el Rey* -- -- -- --

V[illanci]co a 8

SSAT, SATB

No tiene acompañamiento.

[Estribillo]

Sea bienvenido, el Rey

E-Vc P ms 85/221 1v -- -- --

Obra incompleta, se trata de la mitad de un folio.

En la misma fuente hay dos obras, ambas incompletas y sin nombre de autor, aunque por la grafía sí parecen de Martínez de Arce.

- 1r: "solo", *Abril florente no vengas*.

- 1v: principio de un villancico a 8, tachado cuyo texto comienza *Sea bienvenido el Rey*.

L-C, Vc I 475 2.068

Cataloga las dos obras dentro de un mismo registro titulado *Abril florente, no vengas*.

797 *De un enga[no hay más texto]* -- -- -- --

Otro dúo

SS, ac

Estribillo

De un enga [no hay más texto]

Coplas solo en diálogo

Qué es [no hay más texto]

E-Vc P ms 85/196 -- -- --

La grafía parece de Arce, pero la autoría es muy dudosa. Carece de nombre y está escrito en la mitad inferior de un folio suelto. En la mitad superior hay otro dúo para dos tiple y acompañamiento cuyo estribillo empieza *A tres personas, más no* y cuyas coplas "en diálogo para los dos tiple" comienzan *Quiero empezar por el Padre*. Sin embargo la grafía no es la de Arce.

L-C, Vc I 469 2.043

Describe las dos obras contenidas en la fuente en un mismo registro. Afirma que la grafía de la segunda obra "recuerda, por la escritura, a Martínez de Arce".

798 *Nobles cabaliers* -- -- -- --

--

S1 [FALTA TODO LO DEMÁS]

Sólo se conserva la partichela del primer tiple del primer coro.

Dos coplas de introducción

FALTA

Estribillo

Nobles cabaliers

Coplas a 4

Esti tropo de flandescos

[Respuesta]

Y a buscar a Belén vinu

-- -- -- E-Vc pp mss 85/161

No tiene nombre de autor y no es nada seguro que sea de Arce. Hay muchos compases de espera, por lo que no es probable que el principio del estribillo sea *Nobles cabaliers*.

L-C, Vc I 461 2.008

Lo cataloga como *Anónimo*.

799 *Rústicas, ásperas selvas* -- -- -- --

--

[FALTA], SATB, [FALTA]

Sólo se conservan las partes del 2º Chº.

Estribillo

Rústicas, ásperas selvas

-- -- -- E-Vc pp mss 85/118

Juego incompleto de partichelas. Sólo se conservan las partes del 2º Chº. Lo más probable es que el texto no comenzara así, porque estas voces empiezan tras 57 compases de silencio.

L-C, Vc I 450 1.932

800 *A festejar a la rosa y al clavel* -- -- -- --

V[illanci]co a 4

SSST, ac

[Estribillo a 4]

A festejar a la rosa y al clavel

Coplas 1º tiple

*Una rosa y un [clavel]*Coplas 2º tiple *Cathalina dio* [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/183 -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

-1-2v: *Ande y venga la jácara alegre*.

- 1-2v: último sistema: *A festejar a la rosa y al clavel*, sin fecha ni nombre de autor, con el texto incompleto.

No consta

801 *Amante soberano* -- -- -- --

V[illanci]co a 4

SSAT

No tiene parte de acompañamiento.

[Estribillo]

Amante soberano

Copla solo

[Sin texto]

[Respuesta a 4]

Ay, señor, como pagáis amor con amor

E-Vc P ms 70/257 2v -- -- --

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r-v: villancico al Santísimo, incompleto, sin fecha ni nombre de autor *Alégrese el alma, celebre la dicha*.- 2r-v: villancico a 8 al Santísimo, de 1718, *Como el cristal que copia*.- 2v: villancico a 4, sin fecha ni nombre de autor, *Amante soberano*.

No consta

802 *Consiga afligido* -- -- -- --

--

A, ss, ac

No tiene ninguna anotación sobre la plantilla. Las dos partes más agudas podrían ser de violines.

Aria

*Consiga afligido**Mas, ¡ay! [no hay más texto]*

E-Vc P ms, L Ms.7 184v 77 -- -- --

No tiene encabezado, ni nombre del autor. Además, el texto es muy escaso y está incompleto. La música parece completa, pero no es seguro. Tal vez formara parte de otra composición, pero es difícil saberlo, sobre todo dada la ausencia de partichelas.

El aria se repite. Esto viene indicado con custos diferentes al principio y al final del último compás de la sección. Los del principio remiten al comienzo de la obra y los del final a la sección siguiente.

L-C, Vc I 91 284

Copiamos su comentario:

"No tiene el nombre del autor. Es para solo de contralto (¿o de tenor?) [está en C3 y el acompañamiento general en F4, con lo cual parece más bien contralto], dos instrumentos agudos (clave de sol) y acompañamiento. No tiene copiada toda la letra. Pero la música parece que está completa, aunque no es seguro, pues tiene correcciones y cambios".

803	<i>Dueño mío, si hieres, si matas</i>	--	--	--	--
	--				
	SSAT, ac				
	Estribillo			<i>Dueño mío, si hieres, si matas</i>	
	Coplas a 4			<i>Si el corazón por los ojos</i>	
E-Vc	P ms	70/339	E-Vc	Txto. 70/289	
<p>1 bifolio, formato apaisado.</p> <p>El estribillo está escrito en el recto y el vuelto, mientras que las coplas están en el interior.</p> <p>No tiene fecha ni nombre de autor y no está nada claro que sea de Martínez de Arce, ya que ni la grafía, ni el formato del papel son los habituales. En 70/289 está el texto del villancico, que tampoco saca de dudas acerca de la autoría. Este texto se ha consignado en el campo de las partichelas.</p>					
L-C, Vc	III	265	4.375	III	271 4.391
<p>Tampoco está seguro de la autoría. Aunque no cataloga los dos registros juntos, sí que hace el cruce de referencias entre el villancico y el texto.</p>					
804	<i>El bronce que el eco esparció fatal</i>	M[aestr]o	Arçe	--	--
	Cantata. Solo con recitado y minués				
	S, ac				
	[Aria]			<i>El bronce que el eco</i>	
	Recitado			<i>Qué decís jilguerillos</i>	
	[Aria] Si vues [¿?] el aire sutil			<i>Si vues[no hay más texto]</i>	
				<i>Y pues que la batalla</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 22	29v-31	5	-- -- --
L-C, Vc	I	266	980		
805	<i>Oigan, digo, miren, oigan</i>	M[aestr]o	Arze	--	--
	Villancico a 4 con bajoncillos				
	Sssb, ac				
	Sólo en f. 80, 2º sistema, hay una parte de violón que es exactamente igual al acompañamiento.				
	[Estribillo]			<i>Oigan, digo, miren, oigan</i>	
	Tonada			<i>Ay, le, le</i>	
E-Vc	P ms, L	Ms. 8	79v-80	34	-- -- --
L-C, Vc	I	103	337		

806 *Por sus celos Mariquilla* -- -- -- --

--

SST, ac

[Introducción]

Por sus celos Mariquilla

Estribillo

Pedigüeña, parlera, celosa y boba

E-Vc P ms 70/366 -- -- --

Formato apaisado.

Editada en:

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1997, estudio y comentario en pp. 64-65, texto en p. 103 y música en pp. 281-286.

Grabada en:

ARRIAGA, G. (dir.): *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas S.A, 1994, pista 19.

L-C, Vc III 268 4.384

Da como plantilla SSSAT y acompañamiento. Sin embargo, no hay voz de A. Está en claves altas y son: GGGC3 y C4.

807 *Sacra, floreciente* -- -- -- --

V[illanci]co de violines

S, vln1-vln2, vlne, ac

Coplas

Sacra, floreciente

[Estribillo]

Oídme, escuchadme

Airoso

Siendo todo mi cuidado

Coplas

Por las plazas y las calles

Airoso

Sea enhorabuena

E-Vc P ms, L Ms. 23 136v-138 61 -- -- --

L-C, Vc I 287 1.060

El violón no consta en la plantilla.

808 *Serafines que en or[no hay más texto]* M[aestr]o Martt[ine]z --

R[es]p[onsi]ón a 8 de N[ombre]

SSAT, SATB, vlne, arp

El violón y el arpa son muy parecidos, sólo difieren rítmicamente en algún compás y a veces están octavados.

[Estribillo]

Serafines que en or[no hay más texto]

Coplas solo

[Sin texto]

Respuesta a las coplas

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/110 -- -- --

La música escrita solamente en el recto de cada folio.

En el folio 3r hay lo que parecen dos versiones de las coplas.

L-C, Vc III 261 4.359

809 *Si ello ha de haber jacarilla* -- -- -- --

Jácara con vaj[onci]llos

SSAT, ss, ac

El segundo coro es de bajoncillos.

[Estribillo]

Si ello ha de haber jacarilla

Coplas [a 6]

El delito ya se sabe

E-Vc P ms 70/403 -- -- --

Aunque no tiene nombre de autor, sí que parece autógrafo de Martínez de Arce. Grafía similar a Ms. 23, es decir, a partir de 1700.

L-C, Vc III 270 4.388

810 *Una vieja con la habla en tembleque* -- -- -- --

--

A, SATB, SATB, vlne, arp

La voz sola de contralto es la "vieja".

Introducción a 3

Una vieja con la habla en tembleque

Estribillo [a 9]

Señor, este mundo traidor

Coplas a solo

Con fuego [no hay más texto]

Respuesta a 8

Múerase tía abuela

E-Vc P ms 70/062 -- -- --

L-C, Vc III 147 4.049

Ha tomado la plantilla juntando las voces de la introducción con las del estribillo. Por esta razón supone que "las voces parecen ser 11 (SAT, SATB, SATB) y el acompañamiento, violón y arpa".

811	<i>Yo no puedo entenderte</i>	--	--	--	--
	--				
	S, ac				
--				<i>Yo no puedo entenderte</i>	
--				<i>Imaginas por ventura</i>	
E-Vc	P ms	84/189	--	--	--

En el mismo folio hay dos versiones de la obra. No es seguro que sea de Arce, pero la grafía sí que podría ser.

En el vuelto del folio hay lo que parece ser una segunda sección, aunque tal vez sea otra obra. Se ha catalogado como segunda sección.

L-C, Vc I 377 1.644

Consta como anónimo.

813	<i>Venid astros, parad luces</i>	M[aestr]o	--	Arze	1715
	--				
	SSAT, vln1-vln2, ac				
	Estribillo a 4 con violines			<i>Venid astros, parad luces</i>	
	Aria. Vivo			<i>Y así bella ninfa con llamas de fuego</i>	
	Recitado 1º			<i>Mas oh milagro de la humana descendencia</i>	
	Copla			<i>Angélicos coros, que armoniosos al cielo servís</i>	
	Recitado 2º			<i>Y pues la luz no sale</i>	
	Airoso			<i>Diciendo en su aplauso la salva festiva</i>	
	Grave a 4			<i>Y siendo humanado cielo</i>	
E-Vc	P ms	70/073	--	--	--

En los cuatro últimos pentagramas están copiados de nuevo los recitados, sólo las voces, con leves variantes rítmicas y bastantes variantes textuales.

Por el texto, parece que sería un villancico de profesión, o bien a la Virgen.

L-C, Vc III 4.352 259

Supone que "está incompleto y que seguía en otro cuadernillo o en otra hoja". Sin embargo el grave, que suele ser sección final, sí tiene barra de final. Tal vez haya considerado los recitados del final como secciones independientes que deberían seguir.

814 *Una tropa de zagales* -- -- -- 1689

--

70/121 V[illanci]co a 4 p[ar]a los mozos de coro 89**70/357** V[illanci]co p[ar]a los mozos de coro

SSAT/ SS, SATB, arp

70/121 No tiene parte de acompañamiento/ **70/357** Escrita para SS, SATB y arpa. Esta última está especificada, pero sólo está escrita en la introducción y el principio del estribillo.

Introducción a 4

Una tropa de zagales

Estribillo

*¡Ah del portal!, yo soy ese **tal*****Respuesta a las coplas****[Sin texto]*

E-Vc	P ms	70/121	-- -- --
		70/357	

70/121 Tiene muy poco texto. Está incompleta.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r (sistemas 2 al 4): *Ya a tu*. Varias versiones tachadas, de lo que parece un tono humano. El único texto son las tres palabras iniciales.- 1r (sistema 5)-v: *Una tropa*, villancico a 4 para los mozos de coro, de 1689.**70/357** Aunque la plantilla es diferente, musicalmente es bastante similar al villancico de 70/121.

Tiene muy poco texto y parece completa.

N.B Constan en negrita los datos que sólo aparecen en 70/357.

L-C, Vc	III	261	4.362
	III	262	4.363

815 *Abril florente, no vengas* -- -- -- --

Solo

Sssb, ac

Sólo la voz superior tiene texto, las otras tres parecen instrumentales. Esta hipótesis se ve confirmada por el encabezado.

[Estribillo]

Abril florente, no vengas

Coplas [Sssb, ac]

Recaten [no hay más texto]

E-Vc	P ms	85/221	1r	-- -- --
------	------	--------	----	----------

Obra incompleta, se trata de la mitad de un folio.

En la misma fuente hay dos obras, ambas incompletas y sin nombre de autor, aunque por la grafía sí parecen de Martínez de Arce.

- 1r: "solo", *Abril florente no vengas*.- 1v: principio de un villancico a 8, tachado cuyo texto comienza *Sea bienvenido el Rey*.

Editada en:

QUEROL GAVALDÁ, M. (ed.): *Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*, MME, xxxv (1975), Barcelona.

L-C, Vc	I	475	2.068
---------	---	-----	-------

Cataloga las dos obras dentro de un mismo registro titulado *Abril florente, no vengas*.

816 *Coplas* -- -- -- --

Cop[la]s

S

Coplas

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/456 1v -- -- --

Aunque no tiene nombre, sí parece autógrafa de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras. Las dos últimas podrían ser secciones de las anteriores. Sin embargo, nada hay que lo confirme. Es más, en la penúltima hay escrita parte de arpa, cosa que no sucede en ninguna de las tres anteriores; la última tiene un bemol en la armadura, mientras que todas las demás no tienen ninguna alteración. Por todas estas razones, se han catalogado en fichas separadas.

- 1r: tono humano a 4, *El sacristán de Cigales*.

- 1r: tono humano a 4, *Viendo el sacristán que Gila*.

- 1v: dos versiones de un tono humano a 4, la primera tachada, aunque completa y la segunda sin tachar, *Un francés enamorado*.

- 1v: "música para la comedia", para solo de tenor con acompañamiento, sin texto alguno.

- 1v: un pentagrama suelto, para tiple, precedido del encabezado "coplas". No tiene texto y parece incompleto.

L-C, Vc III 273 4.397

Las considera parte de *Un francés enamo[rado]*, sin tener en cuenta que la armadura no coincide.

817 [Sin texto] -- -- -- --

--

TT, ss, bb

No está claro el número de voces. Las claves son (*sic* el orden): C3C3, GG, C4C4.

--

--

E-Vc P ms 70/075 2v -- -- --

Fragmento muy corto, incompleto, sin texto, año, ni nombre de autor.

En la misma fuente hay otras tres obras:

- 1r, pentagramas 1 a 6: Ea portuguesesños.

- 1r, pentagramas 7 a 14: El alma [pura y sencilla].

- 1r, pentagramas 13 a 20: Ay mi querido [y tierno infante], sólo música, sin texto y tachado.

- 1v-2r: Ay mi querido [y tierno infante], música completa, casi sin texto.

- 2v, pentagramas 1-6: fragmento de música, incompleto y sin texto.

No consta

818 [*Sin texto*] -- -- -- --

--

S, ac

--

--

E-Vc P ms 70/101 2r -- -- --

Fragmento tachado, sin texto ni nombre de autor. Por la plantilla y el resto de obras que hay en la fuente en que se encuentra, podría ser un solo humano.

- 1r; 2r: *Viva la gloria/ Qué soberbias* [En 2r está sólo una versión tachada de las coplas].

- 1r: *Al son de los cristales* [sólo coplas].

- 1v: *Enamorado del sol* [tres versiones, sólo la última tiene coplas].

- 2r: *Vuele mi afecto/ Más es morir*

- 2r: Fragmento tachado, sin texto ni nombre del autor.

No consta

819 [*Sin texto*] -- -- -- --

--

SSTB

La plantilla también podría ser SST, ac.

--

--

E-Vc P ms 70/156 1r -- -- --

Pequeño fragmento, tachado, escrito en primer sistema del folio 1r, sobre la obra: *Laudate Dominum omnes gentes*, que sí tiene nombre de autor y fecha 1687.

No consta

820 [*Sin texto*] [*Introducción a 4*] -- -- -- --

--

SSAT, SATB,

Introducción a 4

[*Sin texto*]

Estrillo [a 8]

[*Sin texto*]

Coplas a solo [S y ac]

E-Vc P ms 70/124 -- -- --

No tiene nada de texto, ni nombre del autor. Parece autógrafo de Martínez de Arce. Por las secciones que vienen especificadas, parece un villancico.

Tiene una introducción a 4 que está escrita al final del folio.

L-C, Vc III 274 4.401

Ignora la introducción a 4 del final y a el incipit del estrillo, que es lo primero que aparece en la fuente.

821 [*Sin título*] -- -- -- --

A 4
SSAT, ac

--
--

E-Vc P ms, L Ms. 8 106 46 -- -- --

No consta

822 [*Sin título*] -- -- -- --

--
SSAT, SATB

[Estribillo] [SSAT, SATB]

[*Sin texto e incompleto*]

Coplas solo [S, ¿vñe, arp?]

[*Sin texto*]

[¿Respuesta a 4?] [¿?]

E-Vc P ms 70/039 -- -- --

Parece el final de un villancico a 8. La única letra que aparece es al final de lo que parece ser el *estribillo*: "Q[ue]ditiño, nao[n] setra" [sic].

Papel muy fino y deteriorado.

Después de las coplas parece haber una respuesta a 4, aunque la plantilla no está nada clara. Copiamos las claves de esta sección en el orden que aparecen: C3GC2C4.

No consta

823 [*Villancico*] *A4 para el Miserere* M[aestr]o Martt[ine]z ~~de~~ Arze --

A 4 p[ar]a el Miserere
SSAT, ac

Estribillo [a 4]

[*Sin texto*]

Coplas [a 4]

[*Sin texto*]

E-Vc P ms 70/040 -- -- --

Parece completo, pero no tiene texto.

En la esquina superior derecha, el nombre del autor tiene tachada la partícula "de" que precede a "Arze".

El acompañamiento está completo en el último sistema.

No consta

Puede que sí conste, pero no lo hemos encontrado.

824 [Sin título] *A 4 de instrumentos* M[ae]str[o] Martt[ine]z [1688]

A 4 de instrumentos

sssb

No están especificados los instrumentos.

--

--

E-Vc P ms 70/094 1r -- -- --

Sólo el último sistema del folio 1r. No es seguro que sea una obra independiente, porque la música se parece bastante a la introducción de *A preguntar por el Niño*, escrito en la mitad superior del mismo folio.

En la misma fuente, folios 1v-3v está el villancico *Domingo [da Veiga, vamos al portal]*, que continúa en **70/064**.

L-C, Vc III 75 3.855

Cataloga esta obra junto al "Villancico a 10 en diálogo de Navidad, año de 88" [*A preguntar por el Niño*], afirmando que "no se sabe si pertenece al mismo villancico o si es una composición independiente".

825 [Sin texto] "*Motete para la dedicación de la Iglesia*" M[ae]str[o] Martt[ine]z 1689

Motete a 8 p[ar]a la dedicación de la Igl[esi]a

SATB, SATB, ac

E-Vc P ms 70/032 -- -- --

L-C, Vc III 61 3.826

826 *Acudid al festejo zagales* -- -- -- --

--

SSAT, ac

[Estribillo]

Acudid al festejo zagales

E-Vc P ms 70/240 1r -- -- --

No es seguro el número de obras que hay en esta fuente, ya que podrían ser dos o tres:

- 1r, dos primeros sistemas: 12 compases de tachados del villancico a 3 *A la fineza mayor*.
- 1r: villancico a 4, *Acudid al festejo zagales*. Con el texto incompleto, sin fecha ni nombre de autor.
- 1v: fragmento incompleto, sin texto, encabezado, ni nombre de autor. Se catalogan todas separadas.

L-C, Vc III 128 3.992

Titula el registro *Acudid al festejo zagales* y copia el encabezado de *A la fineza mayor*, aclarándolo de la manera siguiente: "Villancico a 3. Nauidad M° Arze". Ése era el título original de un villancico que comenzaba *A la fineza mayor*, del que había escrito unos doce compases; pero lo tachó y a continuación escribió el presente *Acudid al festejo zagales*, que es a 4v (SSAT) y "general". Sólo la partitura autógrafa. 70/240". No menciona el fragmento del folio 1v.

827 [Sin texto] -- -- -- --

--

SSAT

--

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/240 1v -- -- --

No es seguro el número de fuentes que hay en esta obra, ya que podrían ser dos o tres:

- 1r, dos primeros sistemas: 12 compases de tachados del villancico a 3 *A la fineza mayor*.
- 1r: villancico a 4, *Acudid al festejo, zagales*. Con el texto incompleto, sin fecha ni nombre de autor.
- 1v: fragmento incompleto, sin texto, encabezado, ni nombre de autor. Se catalogará aparte.

No consta

En el vol. III, p. 128, 3. 992 habla sólo de las otras dos obras que se encuentran en esta fuente: *Acudid al festejo zagales* y *A la fineza mayor*.

828 [Sin texto] Villancico a 8 -- -- -- --

V[illanci]co a 8

SSAT, SATB

No hay parte de acompañamiento.

--

--

E-Vc P ms 70/243 2v -- -- --

En la misma fuente parece haber dos obras, aunque la segunda podría ser un intento de versionar la primera. Se catalogarán separadamente.

- 1-2r: villancico a 8 para los Reyes, de 1696, *Ea, ea, gitanillas*.
- 2v: villancico a 8, sin título, fecha, ni nombre de autor. Sólo unos compases. Tachado.

No consta

829 *Hoy las luces* -- -- -- --

Solo

S, ac

Estribillo

Hoy las luces

Coplas

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/296 2v -- -- --

No es seguro que sea una obra aparte, sin embargo sí que parece haber dos obras en la misma fuente:

- 1-2v: villancico para los Reyes, de 1695, *En la noche Real*.
- 2v: estribillo y coplas de un villancico sin nombre ni fecha y con muy poco texto, *Hoy las luces*.

Parece autógrafo de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 95 3.900

Menciona estas secciones junto con la "Salutación" y el "Sermón" cuando cataloga *En la noche real* y aclara que "no se presentan los incipits musicales, porque no está claro que sean composiciones independientes". No parece que haya contrastado la partitura con las partichelas.

830 [Sin texto] Fragmento de bajo -- -- -- [1718]

--

B

--

--

E-Vc P ms 70/290 1v -- -- --

Se trata de una sección suelta, escrita después de otro villancico.

En la misma fuente hay varias obras, distribuidas de la manera siguiente:

- Folio 1r-v: estribillo de *Alarma mortales*, parece la versión definitiva.
- Folio 1v, 5º pentagrama: 6 compases tachados, de un bajo, sin alteraciones en la armadura, con compás C, tachados. Se catalogará en ficha independiente, para facilitar futuras búsquedas.
- Folio 1v: segundo sistema: "Grabe. V[illanci]co de la trasfigurazion", a cuatro voces "SSAT, ac", con dos sostenidos, cuyo incipit textual es: *Y así dueño adorado, Dios divino*.

No consta

831 A 4. Sin texto -- -- -- --

A4

SSAT

No tiene escrita parte de acompañamiento.

--

--

E-Vc P ms 70/398 Sistemas 4 y 5 -- -- --

Aunque no tiene nombre de autor, la grafía sí que parece de Martínez de Arce.

En la misma fuente parece haber varios fragmentos de obras:

- Primer sistema: "solo al Santísimo Sacramento", *Cuidado pastor*. Aunque breve, por las líneas que marcan el final, parece completa.
- Segundo y tercer sistemas: "villancico a 8". Sin texto. Comienza con un tiple solo y parece incompleto.
- Cuarto y quinto sistemas: "A4", sin texto. Podría estar completo.

L-C, Vc III 222 4.250

Cataloga todos los fragmentos en un mismo registro y no da ningún incipit musical ni textual.

832 *Aquí por en [no hay más texto]* -- -- -- --

--
--

SATB, SATB, ac

[Falta]

--

Coplas

Aquí por en [no hay más texto]

Tonada

--

E-Vc P ms 70/364 -- -- --
70/365

Parece incompleta, ya que comienza con unas coplas. Por el formato de la fuente, la plantilla, la armadura y el texto, podría estar relacionado con **70/363** y **70/367**.

Se conserva disgregada en dos fuentes separadas [sic. el orden de la música en las fuentes:

70/365 Donde hay "coplas" y "tonadas". En la esquina inferior izquierda del vuelto del segundo folio indica: "aquí falta el acompañamiento en esta plana".

70/364 En la esquina inferior izquierda del recto del folio pone: "aquí ba el acompañamiento".

Gracias a estas indicaciones se han podido unir las dos fuentes.

Aunque ninguna tiene nombre de autor, parecen ambas autógrafas de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 275 4.403
III 274 4.402

833 *Aura tierna, amorosa* -- -- -- --

Solo

S, ac

--

Aura tierna amorosa

E-Vc P ms 70/398 3r -- -- --

Aunque no tiene nombre de autor, la grafía sí parece de Martínez de Arce.

Se ha considerado que los dos últimos pentagramas del folio 3r forman parte de esta obra, o más bien son una versión de la misma, porque hay similitudes en la música. Sin embargo, la ausencia de texto impide confirmar esta suposición.

En la misma fuente hay varias obras, difíciles de separar por lo incompleto -a veces incluso inexistente- del texto:

- 1-2v: villancico a 7, con introducción a 3 sin texto y estribillo que comienza: *Oigan que*.
- 3r: villancico a 3 al Santísimo, sólo dos palabras al principio: *Qué dulce*.
- 3r, dos últimos sistemas: "solo", el único texto es el del principio: *Aura tierna amorosa*.
- 3v, primer sistema: "Dúo al Santísimo", sólo unos pocos compases, sin texto alguno.
- 3v, sistemas 3 y 4: villancico "a 4 al Santísimo", *Bendecid al Señor criaturas de Sión*.
- 3v, último sistema: a 4, sin texto alguno, podrían ser las coplas del villancico anterior.

No consta

De las obras que aparecen en esta fuente, sólo cataloga los cinco compases del dúo al Santísimo (aunque sin dar incipit musical), *Qué dulce* y *Bendecid al Señor, criaturas de Sión*, todas en el mismo registro: vol. III, p. 219, nº 4.243.

834 *Ay, que me río* -- -- -- --

--

SSAT, SATB, ac

[Estrillo] *Ay, que me río*

[Copla] --

[Respuesta a 8] --

E-Vc P ms 70/368 -- -- --

No tiene año ni nombre de autor. La grafía musical parece de Martínez de Arce. El texto, muy escaso, no está nada claro que lo haya escrito él.

No consta

No lo he encontrado en el vol. III. Por lo tanto, no lo atribuye a Martínez de Arce.

835 *Buscando al/ Fuera del* -- -- -- --

--

SATB, SATB, vlne, arp

70/363 En los dos primeros sistemas hay dos versiones tachadas ambas, de una introducción a 4 voces en vez de a 3.

Introducción a 3 *Buscando al [no hay más texto]*

[Estrillo] *Fuera del [no hay más texto]*

Tonada

[Respuesta a 8]

E-Vc P ms 70/363 -- -- --
70/367

La misma obra está conservada en dos fuentes:

70/363 Con tres versiones de la introducción. En el vuelto del último folio, cuando termina la música, hay dos "llamadas" con forma de cruz, cuyos custos confirman que la música sigue en el segundo sistema de:

70/367 En el primer sistema tiene escrita de nuevo la introducción a 3. El resto, es la continuación del villancico, cuya música parece completa.

Por el formato de la fuente, la plantilla, la armadura y el texto, podría estar relacionado con **70/365** y **70/364**.

L-C, Vc III 265 4.372
III 265 4.372

Cataloga las dos fuentes en el mismo registro. Sin embargo, afirma que la copia de 70/367 "parece otra copia de este mismo villancico, con diferencias respecto al presente de 70/363, aunque no parece que esas diferencias lo conviertan en una composición nueva; tampoco se puede descartar. Los incipits musicales coinciden en las dos copias".

Parece por tanto que sólo ha comparado las dos introducciones, que efectivamente son iguales. No menciona que el resto de 70/367 es continuación de 70/363, como indican las cruces y confirman los custos.

836 *Haya Gloria* -- -- -- --Dúo
AT, ac

Haya Gloria

E-Vc	P ms	70/348	2r	--	--	--
------	------	--------	----	----	----	----

En la misma fuente parece haber varias obras, aunque también podrían tratarse de dos secciones de una misma:

-1r-v: villancico sin texto.

-2r: dúo, *Haya Gloria*.

El hecho de que la música del folio 2r tenga encabezado, incipit literario y distinta plantilla, hace que se catalogue como una obra independiente, lo cual tal vez facilite futuras búsquedas.

Aunque ninguna de las dos tiene fecha ni nombre de autor, ambas parecen autógrafas de Martínez de Arce.

No consta

837 *Introducción a 3 [s.t]/ Oigan que [s.t]* -- -- -- --

—

AT, T, SATB, ac

El primer coro viene especificado como "zagalas".

Sin texto

Oigan que [no hay más texto]

E-Vc	P ms	70/398	1-2v	--	--	--
------	------	--------	------	----	----	----

Aunque no tiene nombre de autor, la grafía sí parece de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras, difíciles de separar por lo incompleto -a veces incluso inexistente- del texto:

- 1-2v: villancico a 7, con introducción a 3 sin texto y estribillo que comienza: *Oigan que.*

- 3r: villancico a 3 al Santísimo, sólo dos palabras al principio: *Qué dulce*.

- 3r, dos últimos sistemas: "solo", el único texto es el del principio: *Aura tierna amorosa*.

- 3v, primer sistema: "Dúo al Santísimo", sólo unos pocos compases, sin texto alguno.

- 3v, sistemas 3 y 4: villancico "a 4 al Santísimo", *Benedicid al Señor criaturas de Sión*.

- 3v, último sistema: a 4, sin texto alguno, podrían ser las coplas del villancico anterior.

No consta

De las obras que aparecen en esta fuente, sólo cataloga los cinco compases del dúo al Santísimo (aunque sin dar incipit musical), *Qué dulce y Bendecid al Señor, criaturas de Sión*, todas en el mismo registro: vol. III, p. 219, nº 4.243.

838 *Jardinerito soy* -- -- -- --

Solo y a 4 de instrum[en]tos

A, ssb, ac

Los instrumentos aparecen detallados en la partitura como "Ba[jonci]llos". Sólo las coplas tienen escrita -al final del folio 1v- la parte de acompañamiento.

[Estribillo]

Jardinerito soy

Coplas

A dónde ha [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/394 -- -- --

L-C, Vc III 267 4.379
 III 275 4.407

Cataloga la misma obra como si fueran dos diferentes:

III, 267, 4.397 (70/394 bis). *Jardinerito soy*. "Solo y a 4 de instrumentos": solo de contralto y tresinstrumentos ("bajoncillos": SSB). No tiene copiado el acompañamiento. Es borrador, con pasajes tachados y rehechos. Sólo la partitura manuscrita. Parece autógrafa de Martínez de Arce, pero no tiene su nombre; los rasgos de escritura, sin embargo, son claramente suyos".

III, 275, 4.407 (70/394). *Valle (?) tiene más valor*. Un villancico sin título ni nombre del autor; pero la caligrafía parece de Martínez de Arce. Parece que es a solo de contralto, tres instrumentos (SSB) y acompañamiento, pero no es seguro. Sólo la partitura. El incipit se da con reservas en cuanto al texto, porque está corregido y no se lee bien. El texto, como suele hacer Martínez de Arce, está sólo

839 *Motete de rogación [sin texto]* -- -- -- --

Motete a 7 de rogación

SST, SATB

No tiene parte de acompañamiento.

--

--

E-Vc P ms 70/473 1v -- -- --

No tiene nombre de autor, aunque parece autógrafa de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras:

-1r: motete a 7, *Turba multa*.

-1v: Motete a 7 de rogación. Está incompleto. No tiene texto, fecha ni nombre de autor, aunque parece autógrafa de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 64 3.837

840 *Oh amor* -- -- -- --

V[illanci]co a 4

SSAT, ac

[Estribillo]

Oh amor [no hay más texto]

Coplas

Sin texto

E-Vc P ms 70/350 2v -- -- --

En el primer sistema está el principio de este villancico, tachado. La música de la versión definitiva difiere bastante. En el mismo sistema hay una introducción, que por la tesitura y las claves, parece más bien pertenecer al villancico siguiente *Fabriquen telares*.

En la misma fuente hay varias obras:

-1r;3v: villancico a 8, para la Navidad de 1693, *Abran, digo*.

-1v-2r: villancico a 8, *Vengan todos, vengan*.

- 2v: villancico a 4, *Oh amor*.

- 2v: introducción sin texto, parece pertenecer al villancico a 8 que está en:

-2v-3v: villancico a 8, para Navidad, *Fabriquen telares*.

N.B. Se ha foliado la fuente de nuevo, teniendo en cuenta la continuidad de las obras.

No consta

841 *Qué diré yo* -- -- -- --

V[illanci]co a 4 de instrum[en]tos

Tssb, vlne, arp

Las voces instrumentales constan en la partitura como "Bajonzillos".

[Estribillo]

Qué diré yo

Coplas

[Sin texto]

E-Vc P ms 70/250 2r-v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

-1r-2r: villancico a 8 al Santísimo, de 1692, *Vaya de gusto*.

- 2r: estribillo de un villancico a 4 con instrumentos *Qué diré yo*, sin fecha ni nombre de autor.

- 2v: lo que parece la versión completa, con dos coplas diferentes, del villancico a 4.

L-C, Vc III 159 4.077

En una N.B aclara que "tiene en la última página del pliego un "villancico a 4 de instrumentos, cuyo íncipit literario no se lee con seguridad". A continuación presenta su íncipit musical.

842 *Si el agno [no hay más texto]* -- -- -- --

V[illanci]co a 8

SATB, SATB, vlne, arp

No hay escrita parte de acompañamiento para el estribillo. En las coplas sí especifica que hay violón y arpa, en la respuesta sólo hay una voz en clave de F4, sin texto.

[Estribillo]

Si el agno [no hay más texto]

Coplas

Niño [no hay más texto]

Respuesta a las coplas a 3

Tenga

E-Vc P ms 70/195 -- -- --

El incipit está muy poco claro. Podría leerse también: "Si el asno". Otra posibilidad para futuras búsquedas es tomarlo del segundo coro: "Vaya que es bueno".
Las coplas están escritas en el recto, seguidas de la "Respuesta a 3", que se repite al final del verso.
El último pentagrama del verso del folio, en clave de C4, no parece encajar con nada.

L-C, Vc III 269 4.387

Tampoco tiene muy claro el incipit literario.

843 *Sin texto* -- -- -- --

V[illanci]co a 5

TB, SATB, ac

La plantilla no está nada clara, porque no hay ninguna indicación. El número de voces no coincide con el del encabezado. Las claves en el orden de la partitura: C3C4C4-GC2C3C4.

[Estribillo]

Sin texto

Coplas

Sin texto

¿Respuesta a 4?

E-Vc P ms 70/348 1r-v -- -- --

En la misma fuente parece haber varias obras, aunque también podrían tratarse de dos secciones de una misma:

-1r-v: villancico sin texto.

-2r: dúo, *Haya Gloria*.

El hecho de que la música del folio 2r tenga encabezado, incipit literario y distinta plantilla, hace que se catalogue como una obra independiente, lo cual tal vez facilite futuras búsquedas.

Aunque ninguna de las dos tiene fecha ni nombre de autor, ambas parecen autógrafas de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 278 4.413

También supone que la plantilla es TB, SATB, ac, aunque con muchas reservas. Considera el dúo del folio 2 como una "segunda parte de la composición".

844 *Sin texto*

-- -- --

--

--

--

Parecen ser tres fragmentos para distintas tesituras. Se copian las claves en orden:GC4C4C4/
C2/ Voz" C4, "vio[lón]" C4, "arpa" C4 [en blanco]/ C4C4

--

--

--

--

E-Vc P ms 70/360 2v -- -- --

Cuatro fragmentos sin texto alguno,tachados. No se corresponden con ninguna parte del villancico cuyo estribillo está en la misma fuente, *Seis tratantas de la plaza*.

No consta

845 *Sin texto*

-- -- --

--

--

SSAT

No tiene copiada parte de acompañamiento.

Sin texto

Sin texto

E-Vc P ms 70/371 1r -- -- --

En la misma fuente parece haber dos obras:

- 1r: villancico a 4 a la soledad, *A llorar, a sentir*. En C3, con un bemol.
- 1r: dos versiones (una tachada, otra sin tachar) escritas seguidas. A4, en C, con un bemol.

No consta

846 *Sin texto*

-- -- --

--

--

S, ac, ac

Podría ser también SB, ac. No viene especificado en la partitura. Tampoco hay texto que ayude a salir de dudas.

--

--

E-Vc

P ms

70/472 1v-2r

-- -- --

No tiene nombre de autor, sin embargo, salvo los cinco primeros sistemas -con tinta más oscura-, sí que parece autógrafo de Martínez de Arce.

Parece haber tres obras en la misma fuente. Aunque no es seguro, se catalogarán en fichas diferentes, para facilitar futuras búsquedas.

- 1r-v: "Lamentación sola".

- 1v-2r: obra sin título ni texto alguno, para Sbb, con un bemol en la armadura y compás C. En 1v parece haber tres versiones diferentes del principio, la primera de ellas tachada.

- 2v: obra sin título ni texto alguno para SSST, con un bemol en la armadura y compás C3.

- 2v: sólo el encabezado de un "Tono A4 hum[an]o", SSAT, con un bemol en la armadura y compás C3, no tiene nada de música.

No consta

847 *Sin texto*

-- -- --

--

--

SSST

--

--

E-Vc

P ms

70/472 2v

-- -- --

No tiene nombre de autor, sin embargo, salvo los cinco primeros sistemas -con tinta más oscura-, sí que parece autógrafo de Martínez de Arce.

Parece haber tres obras en la misma fuente. Aunque no es seguro, se catalogarán en fichas diferentes, para facilitar futuras búsquedas.

- 1r-v: "Lamentación sola".

- 1v-2r: obra sin título ni texto alguno, para Sbb, con un bemol en la armadura y compás C. En 1v parece haber tres versiones diferentes del principio, la primera de ellas tachada.

- 2v: obra sin título ni texto alguno para SSST, con un bemol en la armadura y compás C3/2, parece incompleta.

- 2v: sólo el encabezado de un "Tono A4 hum[an]o", SSAT, con un bemol en la armadura y compás C3/2, no tiene nada de música.

No consta

848 [*Sin texto*] -- -- -- --

--

S, b, b

Lo más seguro es que las dos voces inferiores sean violón y arpa.

[¿Estribillo?]

[*Sin texto*]

[¿Coplas?]

--

E-Vc P ms 70/266 1v -- -- --

Obra incompleta. Parece un villancico cuyas coplas estén sin acabar, pero no es seguro. Está tachada. En la misma fuente parece haber varias obras:

- 1r: villancico al Santísimo, *¿Qué es lo que pasma y no es nieve?*

- 1v: dos primeros sistemas, "solo al Santísimo", tachado, sin texto, fecha ni nombre de autor, aunque parece autógrafo de Martínez de Arce.

- 1v: tres últimos sistemas. Parece otra obra, presumiblemente un villancico. Las barras de final sugieren que hay un "estribillo" y el principio de unas "coplas", que no están terminadas. Tachado, sin texto, fecha, ni nombre de autor, aunque parece autógrafo de Martínez de Arce.

No consta

849 *Solo* [*sin texto*] -- -- -- --

Solo

S, ac

[Estribillo]

[*Sin texto*]

Coplas

[*Sin texto*]

E-Vc P ms 70/260 2v -- -- --

No tiene nada de texto, ni fecha, ni nombre de autor, aunque parece autógrafa de Martínez de Arce.

En la misma fuente hay varias obras:

- 1r: villancico al Santísimo a 4 sobre el solo de Juan Navas.

- 1v, tres primeros sistemas: villancico a 3 a Nuestra Señora, casi sin texto, sin fecha ni nombre de autor. Por la grafía de las claves, la inclinación de las figuras y el grosor del trazo no parece autógrafa de Martínez de Arce.

- 1v, dos últimos sistemas: continuación del villancico a 3 a Nuestra Señora que empieza en los dos últimos sistemas del folio 2v. Sin texto, fecha, ni nombre de autor, aunque sí parece autógrafa de Martínez de Arce.

- 2r: solo de Juan de Navas sobre el que se basa el villancico a 4 del folio 1r. No tiene casi texto, consta el nombre del autor pero no la fecha, parece copiado por Martínez de Arce.

- 2v: "Solo". Sin texto, fecha ni nombre de autor, aunque parece autógrafo de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 194 4.170

850	<i>Tonada solo</i>	-- -- --	--
	<i>Señorito [no hay más texto]</i>		
	Solo		
	Tonada solo		
	S, ac, ac		
	Seguramente las voces de acompañamiento sean violón y arpa, pero no vienen especificadas en la partitura.		
	Solo	<i>Señorito [no hay más texto]</i>	
	Coplas	<i>Sin texto</i>	
E-Vc	P ms	70/443	-- -- --

Aunque no tiene nombre de autor, sí que parece de Martínez de Arce. En la carpetilla viene como "Anónimo".

El villancico *Yo soy una gitanilla* de 1705 conservado en el Ms. 7 (ff.200v-201) podría estar basado en esta obra, como sugiere su encabezado: "V[illanci]co a 4 sobre una tonada" y el texto del estribillo que comienza "Ah, zeñorito".

Esta fuente contiene varias obras:

- 1r: dos versiones de las coplas de la Calenda a 4, cuyo estribillo está en 70/190.
- 1r: dos versiones de lo que parecen las coplas de la tonada solo que está en el vuelto del folio. No tiene nada de texto.
- 1v: dos versiones de una tonada a solo, la primera sin texto, titulada "solo" y la segunda, más larga titulada "tonada solo", con algunas palabras sueltas.

851	<i>Un pre [ceptor muy platónico]</i>	-- -- --	--
	<i>Id a Be[lén]</i>		
	--		
	SSAT, SATB		
	Las coplas sí parecen tener parte de acompañamiento. La falta de texto y el hecho de que no lo especifique hacen que no esté del todo claro.		
	Introducción a 4	<i>Un pre[ceptor muy platónico]</i>	
	Estribillo	<i>Id a Be[lén]</i>	
	Coplas	<i>En re [no hay más texto]</i>	
	Respuesta a 4	<i>A fe de [no hay más texto]</i>	
E-Vc	P ms	70/277	-- -- --

Aunque no tiene nombre de autor, tanto el texto como la música parecen autógrafos de Martínez de Arce.

El poco texto habla de "ir a Belén", lo cual permite suponer que se trata de un villancico de Navidad al Nacimiento.

L-C, Vc III 273 4.398

Para la plantilla toma como única referencia la introducción, por eso considera que es un "Villancico a 4 voces (SSAT)".

852	<i>Vengan señores, nadie se admire</i>	Joseph Martt[íne]z de Arçe	--
	V[illanci]co a 4		
	SSAT, arp		
	[Estrillo]	<i>Vengan señores, nadie se admire</i>	
	Coplas solo [S, ac]	<i>Nombre [no hay más texto]</i>	
E-Vc	P ms	70/388 B, 1-3r	-- -- --

En la misma carpeta hay dos copias de la misma obra. Para una mayor claridad se denominará "A" a la copia escrita en un bifolio y "B" a la copia que está en un cuadernillo compuesto por un bifolio y un folio cosidos. En "B" hay escritas dos obras:

- Folios 1-3v, tres sistemas superiores de cada folio: villancico a 8 al Santísimo, de Cristóbal Galán, *Muera la culpa*.
- Folios 1-3r, último sistema de cada folio: villancico a 4, de José Martínez de Arce, *Vengan señores, nadie se admire*.

No consta

La otra obra que está en la misma fuente si consta en el catálogo: **vol. 5, 125, 7.063**, pero no hace ninguna mención a este villancico, a pesar de que tiene el nombre de autor.

853	<i>Villancico [Fragmentos tachados. Sin texto]</i>	-- -- --	--
	V[illanci]co		
	SSAT		
	La plantilla parece ser siempre SSAT, menos al principio del cuarto sistema que es SATB.		
	--		
	--		
E-Vc	P ms	70/273 1v	-- -- --

No parece una obra completa, sino más bien pruebas de varios principios. No tiene fecha ni nombre de autor, aunque parece autógrafa de Martínez de Arce. Se catalogará en un registro independiente, para facilitar futuras búsquedas.

En el recto del folio hay un villancico a 4 para la Virgen de la Pasión, *Serénense los mares*.

No consta

854 Villancico a 8 sin texto -- -- -- --

V[illanci]co a 8

SSAT, SATB

No tiene escrita parte de acompañamiento.

-- --

E-Vc P ms 70/399 Sistemas 2 y 3 -- -- --

Aunque no tiene nombre de autor, la grafía sí que parece de Martínez de Arce.

En la misma fuente parece haber varios fragmentos de obras:

- Primer sistema: "solo al Santísimo Sacramento", *Cuidado pastor*. Aunque breve, por las líneas que marcan el final, parece completa.

- Segundo y tercer sistemas: "villancico a 8". Sin texto. Comienza con un tiple solo y parece incompleto.

- Cuarto y quinto sistemas: "A4", sin texto. Podría estar completo.

L-C, Vc III 222 4.250

Cataloga todos los fragmentos en un mismo registro y no da ningún incipit musical ni textual.

855 Villancico para los muchachos -- -- -- --
Hasta

V[illanci]co p[ar]a los muchachos

SSAT, SATB

La introducción es a tres voces: SAT. El primer coro viene detallado al margen como "negros". El segundo, que empieza a intervenir en el vuelto del primer folio, es denominado "capilla".

Introducción

Sin texto

Estribillo

Hasta [no hay más texto]

Tono a 4 [SATB]

Respuesta

E-Vc P ms 70/374 -- -- --

No se entiende muy bien el orden. Parece haber fragmentos, incluso es posible que hubiera dos obras. En el recto del segundo folio pone "tono a 4". La ausencia casi total de texto dificulta la tarea.

L-C, Vc III 277 4.412

Da una somera descripción de la distribución de la música en la partitura.

856 *Corazones que encien[den la llama]* -- -- -- --

A 4

SSAT, ac

[Estribillo a 4]

Corazones que encien[den la llama]

[Coplas a solo] [Solos de tenor y de contralto]

Corazones [no hay más texto]

[Respuesta a 4] [Sin texto]

E-Vc P ms 70/207 2v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2r: *Fuera que sale de ronda*, con nombre de autor y fechada en 1691.- 2v: *Corazones que encien [no hay más texto]*, sin fecha ni nombre de autor.

No consta

857 *Al valentón [no hay más texto]* -- -- -- --

V[illanci]co solo y a 5

S, SATB, ac [vlne, arp]

La plantilla no viene especificada. Las claves son las siguientes: GC4C4, GC2C3C4. La distribución y el encabezado hacen pensar que se correspondan con: S, vlne, arp; SATB.

[Estribillo]

Al valentón [no hay más texto]

Coplas

A[h] S[eño]r [no hay más texto]

E-Vc P ms 70/085 -- -- --

No tiene nombre del compositor, aunque parece autógrafa de Martínez de Arce.

L-C, Vc III 141 4.033

Da la plantilla con reservas y no especifica que hay dos voces para el acompañamiento.

858 *Si en cerco de candores* M[ae]str[o] Carrion --

V[illanci]co al S[antí]s[i]mo a 4

SSAT, ac

[Estribillo]

Si en cerco de candores

Coplas a 4

Fénix soberano

E-Vc P ms 70/392 1r-v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r-v: villancico a 4 al Santísimo, del maestro Carrión, *Si en cerco de candores*.

- 2r-v: villancico a 3 al Santísimo, con instrumentos de Manuel de Egüés.

Ambos parecen copias de Martínez de Arce, aunque con ciertas reservas.

L-C, Vc V 67 6.913

No menciona la obra de Egüés que está copiada en el segundo folio. Tampoco hace ninguna alusión al posible copista.

859	<i>Los pastores de Belén</i> <i>Ea zagalejos, todos a bailar</i>	M[aestr]o D[on] Juan Cedazo	--
	V[illanci]co al Nacimi[en]tode n[uest]ro S[eño]r Jesuchristo A8. Introducción a 4. De el M[aestr]o D. Juan Cedazo		
	SSAT, SATB, ac		
	El acompañamiento aparece detallado como "g[enera]l".		
	Introducción a 4	<i>Los pastores de Belén</i>	
	Estribillo a 8	<i>Ea zagalejos, todos a bailar</i>	
	Coplas [<i>Después del baile</i>]	<i>Hacia allí descubro un bulto</i> <i>Pase doña serpiente, júntese al Niño</i> <i>Vaya Gil chaparro</i>	
E-Vc	P ms	70/373	-- -- --

No es seguro que esta obra esté copiada por Arce. La grafía musical sin embargo, sí que parece suya. En 1700 tiene una obra suya con el mismo título (55/37 y Ms. 8 ff. 88-90). El texto de ambas obras es igual, musicalmente son parecidos, pero no idénticos.

L-C, Vc V 76 6.941

No hace ninguna mención del copista.

860	<i>Volcanes, que me abraso</i>	Durón	--
	Villancico A4 de Durón		
	SSAT, ac		
	El acompañamiento aparece denominado: "gen[era]l".		
	Estribillo	<i>Volcanes que me abraso</i>	
	Coplas	<i>Sin texto</i>	
E-Vc	P ms	70/369	-- -- --

En la misma fuente parece haber dos obras:

1r: fragmento incompleto, sin texto, muy pocos compases. No tiene ninguna alteración en la armadura, con lo cual parece no tener relación con la obra siguiente.

1r-v: villancico a 4 de Durón, "Volcanes". La grafía musical parece de Arce.

L-C, Vc V 95 6.997

Supone que la copia fue realizada por Martínez de Arce. No menciona el fragmento incompleto que hay en la misma fuente.

861	<i>Yo no sé qué me tengo'</i>	M[Maestro]o D[on] Manuel	de Egues	--
	V[illanci]co al S[antí]s[i]mo a 3 con instrumentos			
	S, sb, ac			
	[Estrillo]		<i>Yo no sé qué me tengo</i>	
	Coplas		<i>Cupido soberano</i>	
E-Vc	P ms	70/392	2r-v	-- -- --

En el Ms. 7 (f. 135r-v) hay una obra de Arce con el mismo título, el mismo texto y casi la misma plantilla. Sin embargo la música es diferente.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r-v: villancico a 4 al Santísimo, del maestro Carrión, *Si en cerco de candores*.

- 2r-v: villancico a 3 al Santísimo, con instrumentos de Manuel de Egüés.

Ambos parecen copias de Martínez de Arce, aunque con ciertas reservas.

L-C, Vc V 96 7.001

Como signatura pone 70/392bis, pero no aclara la razón. No hace mención alguna del copista.

862	<i>A la tierra baja humilde</i>	M[ae]str[o] Galán	--
	<i>Albricias pastores</i>		
	Villan[ci]co de Navidad a 7		
	SAT, SATB, arp		
	La introducción viene detallada como: "Solo para un tenor acontrabajado de la Capilla Real".		
	Introducción solo	<i>A la tierra baja humilde</i>	
	Estribillo a 7	<i>Albricias pastores</i>	
	Coplas solas del tenor	<i>Del cielo gloriosa</i>	
E-Vc	P ms	70/378	Primer bifolio
		--	-- --

En la misma fuente hay dos obras, cada una en un bifolio que se lee en sentido apaisado, en ambas consta el nombre del autor, Maestro Galán:

- Primer bifolio: villancico de Navidad a 7, *A la tierra baja humilde*.

- Segundo bifolio: villancico al Santísimo a 8, *De galas y de armonías*.

Ni siquiera es seguro que fueran copiadas por Arce. La grafía musical sí podría ser, sin embargo el texto no parece copiado por él.

L-C, Vc V 119 7.045

Opina que son autógrafas de Cristóbal Galán. Es muy posible.

863	<i>De galas y de armonías</i>	M[aestr]o Galán	--
	Vill[anci]co al S[antí]s[i]mo A8		
	SSAT, SATB, arp		
	[Estribillo]	<i>De galas y de armonías</i>	
	Coplas a dúo un tiple y un contrabajo	<i>Pase su carrera solo</i>	
E-Vc	P ms	70/378 Segundo bifolio	-- -- --

En la misma fuente hay dos obras, cada una en un bifolio que se lee en sentido apaisado, en ambas consta el nombre del autor, Maestro Galán:

- Primer bifolio: villancico de Navidad a 7, *A la tierra baja humilde*.

- Segundo bifolio: villancico al Santísimo a 8, *De galas y de armonías*.

Ni siquiera es seguro que fueran copiadas por Arce. La grafía musical sí podría ser, sin embargo el texto no parece copiado por él.

L-C, Vc V 121 7.051

Opina que son autógrafas de Cristóbal Galán. Es muy posible.

864	<i>Fuego, fuego, que se abrasa el palacio del cielo</i>	D[o]n Cristóbal Galán	--
	Villancico a 8 del S[antí]s[i]mo		
	SSAT, SATB, org, ac		
	[Estribillo]	<i>Fuego, fuego, que se abrasa el palacio del cielo</i>	
	Coplas solo	<i>Hoy en este asunto</i>	
E-Vc	P ms	70/383	-- -- --

L-C, Vc V 123 7.056

No dice que fuera copiada por Arce.

865	<i>Muera la culpa</i>	M[aestr]o Galán	--
-----	-----------------------	-----------------	----

A Villan[ci]co a 8 del S[antí]s[i]mo. M[aestr]o Galán
 B V[illanci]co a 8 del S[antí]s[i]mo S[a]c[ramen]to. Galán
 SSAT, SATB, arp, vlne, org
 Tanto en A como en B, hay varias partes de acompañamiento.

[Estribillo]	<i>Muera la culpa</i>
Coplas solo	<i>Sin texto</i>

E-Vc	P ms	70/388	A y B	--	--	--
------	------	--------	-------	----	----	----

En la misma carpeta hay dos copias de la misma obra. Para una mayor claridad se denominará "A" a la copia escrita en un bifolio y "B" a la copia que está en un cuadernillo compuesto por un bifolio y un folio cosidos.

En A el acompañamiento está escrito al final del todo, en el folio 2v, las tres voces en un mismo pentagrama. En B, está escrito en cada folio, debajo de las voces, con un pentagrama para cada instrumento acompañante, que además vienen detallados como: "arpa", "violon", "organo".

En "B" hay escritas dos obras:

- Folios 1-3v, tres sistemas superiores de cada folio: villancico a 8 al Santísimo, de Cristóbal Galán, *Muera la culpa*.
- Folios 1-3r, último sistema de cada folio: villancico a 4, de José Martínez de Arce, *Vengan señores, nadie se admire*.

L-C, Vc	V	125	7.063
---------	---	-----	-------

No menciona el villancico a 4 de Martínez de Arce que está en la mitad inferior de **B**.

Sí que separa dos copias distintas y supone que **B** es de Arce. Afirma que en **B** el acompañamiento está copiado expresamente para el violón y el arpa y en un determinado pasaje también para el órgano.

Aunque especifica que en **A** el acompañamiento está escrito al final de la partitura, no aclara que en el mismo pentagrama hay copiadas no una, sino tres voces de acompañamiento, que coinciden con la de arpa, violón y órgano desglosadas en **B**.

Por último, afirma que "no se ve claro que en esta primera copia la obra esté copiada por entero; en la de Martínez de Arce es cierto que lo está". Sin embargo, si se comparan ambas fuentes, se ve que coinciden totalmente.

866	<i>Sin texto</i>	Galán	1677
-----	------------------	-------	------

Solo v a 10 con instrumentos
Solo y a 10 con instrumentos
 SSAT, SAT, ssb

E-Vc	P ms	70/406	--	--	--
------	------	--------	----	----	----

Parece copia de Martínez de Arce.

L-C, Vc	V	133	7.089
---------	---	-----	-------

Para el nombre de la esquina superior derecha propone: "XI".

867 *Al incendio nevado* Imaña --

V[illanci]co al Santí[si]mo con instrumentos
 S, bajoncillo1-bajoncillo2-bajón, vlne, arp
 Los instrumentos vienen detallados en la partitura.

[Estribillo] *Al incendio nevado*
 Coplas *Sagrada, amante llama*

E-Vc P ms 70/380 -- -- --

Grafía muy cuidada y apretada. Sí parece copiado por Martínez de Arce, pero no es seguro.

L-C, Vc V 163 7.163

No dice que fuera copiada por Arce.

868 *Amante de mi vida* Clemente Ymaña --

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo a 6
 SAT, SAT, ac

[Estribillo] *Amante de mi vida*
 Coplas a 3 *Porque tu luz hermosa*
 Respuesta a 6 *Ay, ¿por qué te ocultas?*

E-Vc P ms 70/391 -- -- --

L-C, Vc V 163 7.164

Comenta que "alguno de los rasgos sugieren que pudiera ser copia de Martínez de Arce".

869 *Aunque el agua y el vino* Ymaña --

A 7 al S[anti]s[i]mo
 SAT, SATB, arp

[Estribillo] *Aunque el agua y el vino*
 Coplas solas *Agua es mi asunto, señores*

E-Vc P ms 70/393 -- -- --

El folio 1r se lee muy mal, porque la tinta está muy desvaída. Sí parece copia de Martínez de Arce, aunque el texto podría no ser.

L-C, Vc V 167 7.176

No pone título porque afirma que "el comienzo no see, por estar la tinta de la primer página desvaída y prácticamente borrada". No hace mención alguna al posible copista.

870 *Ay, cómo toca* Imaña --

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo
SSATB, ac

Estrillo a 5

Ay, cómo toca

Copla sola

Toca campanilla de hora

A5

Din, din, din

E-Vc P ms 70/381 -- -- --

Grafía muy cuidada y apretada. Sí parece copiado por Martínez de Arce, pero no es seguro.

L-C, Vc V 164 7.166

No dice que fuera copiada por Arce.

871 *Pasmo del amor y gracia* M[ae]str[o] Juárez --

V[illanci]co al S[anti]s[i]mo a 4
SSAT, ac

El acompañamiento está escrito al final del todo, en el folio 1v.

[Estrillo]

Pasmo del amor y gracia

Coplas [a 4]

Baja el amor como llama

E-Vc P ms 70/386 E-Vc pp mss 51/47

Grafía muy cuidada y apretada. Sí parece copiada por Martínez de Arce, pero no es seguro.

En el nombre del autor que aparece en la partitura no se distingue bien si pone Juárez o Suárez.

En la carpetilla de fuera pone 41/57.

L-C, Vc V 274 7.452

V 173 7.193

En ningún momento dice que fuera copiada por Arce. Tampoco hace el cruce de referencias entre partitura y partichelas.

872 *Beatus vir* Maestro San Román --

Beatus Vir A10 del M[ae]str[o] S[a]n Román

ST, SSAT, SATB, ac

Clave bajas.

Beatus vir

Beatus vir [no hay más texto]

Sin texto

Sin texto

E-Vc P ms 70/352 4v-8v -- -- --

En la misma fuente hay varias obras:

- 1-4r: obra incompleta, sin texto, año, ni nombre de autor. Falta el principio, no el final.

- 4v-8v: *Beatus vir*, a 10, "Del Maestro S[a]n Roman". Sin año ni nombre de autor.

Ambas obras parecen copiadas por Arce.

L-C, Vc V 264 7.425

Cataloga las dos obras en el mismo registro, con una detallada descripción de ambas.

873 *Sin texto* [Martín de San] [Román] --

--

ST, ST, AB, SATB, ac

Sic la distribución de las voces. En claves altas.

Sección incompleta, sin texto

Sección completa, sin texto, en C

E-Vc P ms 70/352 1-4 -- -- --

En la misma fuente hay varias obras:

- 1-4r: obra incompleta, sin texto, año, ni nombre de autor. Falta el principio, no el final.

- 4v-8v: *Beatus vir*, a 10, "Del Maestro S[a]n Roman". Sin año ni nombre de autor.

Ambas obras parecen copiadas por Arce.

L-C, Vc V 264 7.425

Cataloga las dos obras en el mismo registro, con una detallada descripción de ambas.

874 *Vengan a la lid* M[aestr]o D[on] Simon Martt[ínez] Ochoa --

V[illanci]co a 8 al S[anti]s[i]mo

SSAT, SATB, ac=vlne=arp

[Estribillo]

Vengan a la lid, vengan al certamen

Coplas solas con respuestas solas

Cuál es la cosa mayor

E-Vc P ms 70/385 E-Vc pp mss 40/44

Grafía muy cuidada y apretada. Sí parece copiada por Martínez de Arce, pero no es seguro.

L-C, Vc V 188 7.228 V 188 7.228

Supone que la partitura fue copiada por Martínez de Arce.

875 *No se queje la luna ni el sol* M[aestr]o Miziezes --

Al Nacimiento del S[eño]r a 4

SSAT, ac

La parte de acompañamiento está escrita toda seguida en los pentagramas inferiores.

[Estribillo]

No se queje la luna ni el sol

Coplas a 4

No se quejará la aurora

E-Vc P ms 70/407 1r-v -- -- --

No está nada claro que la copia sea de Arce. Grafía muy cuidada y menuda.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r-v: villancico a 4 al Nacimiento del maestro Miciezes, *No se queje la luna ni el sol*.

- 2r-v: villancico a 4 al Nacimiento del maestro Miciezes, *En las pajas llora el amor*.

L-C, Vc V 194 7.243

No menciona el villancico que hay en el folio 2r-v, que cataloga en la página 193, registro nº 7.240, del mismo volumen.

876 *En las pajas llora el amor* M[aestr]o Miziezes --

Al Nacimiento del S[eño]r a 4

SSAT, ac

La parte de acompañamiento está escrita toda seguida en los pentagramas inferiores.

[Estrillo]

En las pajas llora el amor

Coplas [a 4]

En las pajas se ha dormido

E-Vc P ms 70/407 2r-v -- -- --

No está nada claro que la copia sea de Arce. Grafía muy cuidada y menuda.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1r-v: villancico a 4 al Nacimiento del maestro Miciezes, *No se queje la luna ni el sol*.

- 2r-v: villancico a 4 al Nacimiento del maestro Miciezes, *En las pajas llora el amor*.

L-C, Vc V 193 7.240

No menciona el villancico que hay en el folio 1r-v, que cataloga en la página 194, registro nº 7.243, del mismo volumen.

877 *Qué es amor en el Sacramento* M[aestr]o D[on] Pantoxa --

Al S[antí]s[i]mo a 4 del M[aestr]o D[on] Vicente Pantoxa, m[aestr]o de capilla de Oviedo

SSAT, ac

[Estrillo]

Qué es amor en el Sacramento

Coplas a 4

Rayo en jazmines floridos

E-Vc P ms 70/390 -- -- --

No es seguro que sea copia de Arce.

L-C, Vc V 219 7.036

No pone nada sobre la mano de copia.

878 *A buscar a la prenda* M[aestr]o Ruiz --

Villancico al Santísimo a 6

AT, SATB, arp

[Estrillo]

A buscar a la prenda

Coplas a dúo*

Válgate Dios por fineza

E-Vc P ms 70/396 -- -- --

Ni tan siquiera es seguro que sea copia de Martínez de Arce.

L-C, Vc V 252 7.391

No comenta nada sobre la mano de copia.

879 *Vénganle todos a ver* D[on] Mathias Ruiz 1705

Villanci[co] al S[antí]s[i]mo a 8
SSAT, SATB, arp

[Estribillo]

Vénganle todos a ver

Coplas solas

Atención a las personas

Dúo

Vayan, vayan entrando

Respuesta a 8

Vayan, vayan entrando

E-Vc P ms 70/389 E-Vc pp mss 40/07

Ni siquiera es seguro que la copia sea de Arce, parece más copia de Camargo.

En la portada de las partichelas pone "Galan| 1705", mientras que en la partitura pone "Don Matías Ruiz". Para la catalogación se ha tenido en cuenta este segundo.

L-C, Vc V 254 7.399 V 131 7.083

No menciona que en las partichelas pone "Galan".

880 *Piedad divinos cielos* M[aestr]o D[on] Benito Torizes Vello --

V[illanci]co a 4 al Nacimiento del S[eño]r
SSAT, ac

La parte de acompañamiento está copiada en tres pentagramas seguidos, debajo del estribillo.

[Estribillo]

Piedad divinos cielos

Coplas [solo de tiple]

Apenas Belén dichoso

E-Vc P ms 70/193 2v -- -- --

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-2r: *Si a nosotros se ha dado el Hijo*, fechada en 1696.

- 2v: *Piedad divinos cielos*, sin fecha. Parece copiada por Martínez de Arce, aunque el autor que consta es Benito Torices.

No consta

881 *Miserere a 8 [del Maestro Verdugo]* M[aestr]o Verdugo --

Miserere a 8. M[aestr]o Verdugo
SSAT, SATB

E-Vc P ms 70/150 1-4r -- -- --

No tiene nada de texto y está incompleta.

En la misma fuente hay dos obras:

- 1-4r: *Miserere a 8* de Verdugo.

- 4v-8: *Completas de 1694*, de Martínez de Arce.

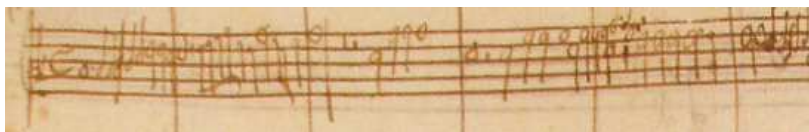
L-C, Vc III 41 3.784

Opina que esta obra podría atribuirse a Diego Verdugo, que era maestro de capilla en la catedral de Santiago cuando Martínez de Arce era niño de coro en la de Orense.

Íncipits musicales

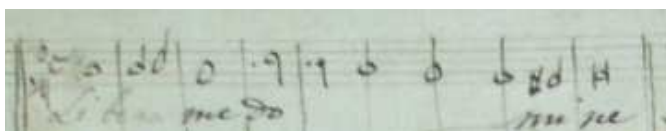
008 *Versos del miserere*

E-Vc P ms 70/354 -- -- --



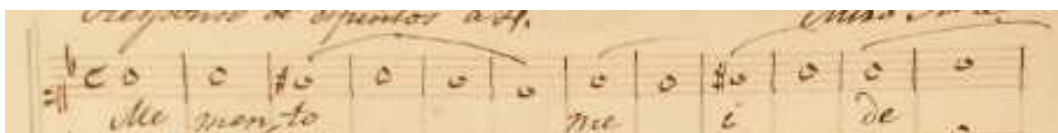
040 *Libera me Domine de morte eterna*

E-Vc P ms 08/13 1r-v -- -- --



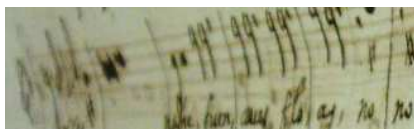
041 *Memento mei*

E-Vc P ms 08/13 2r-v -- -- --



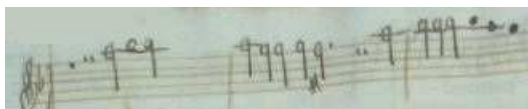
118 *Villancico a 10 de Calenda*

E-Vc P ms 70/063 3v [interior] -- -- --



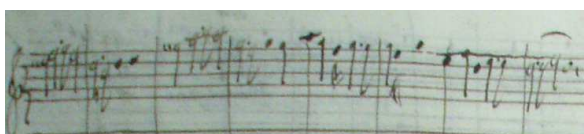
162 *Cómo es el que hace la fiesta*

E-Vc P ms, L Ms.7 79v-81v 36 -- -- --



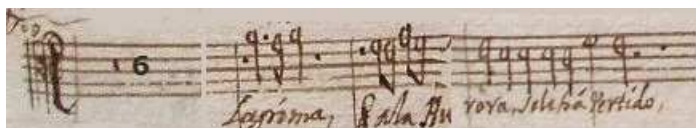
168 *Dos bélicos instrumentos*

E-Vc P ms 70/405 -- -- --



175 *Lágrima que a la aurora se le ha vertido*

E-Vc P ms 70/188 1v-4r; 5v-6v -- -- --



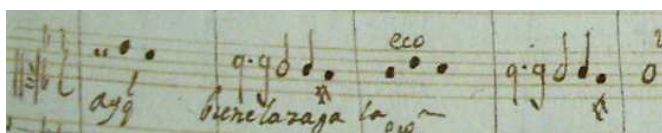
177 *Los pas[tores de Belén]/ Ea zagalejos*

E-Vc P ms 70/413 -- -- --



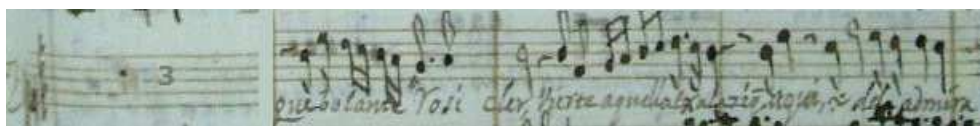
244 *Ay que viene la zagala*

E-Vc P ms 70/215 1v-5r -- -- --



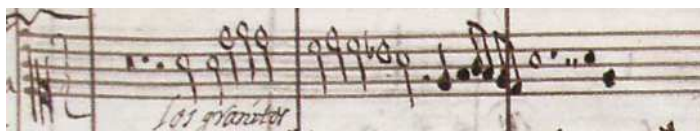
275 *Qué volante rosicler*

E-Vc P ms, L Ms.7 173-175 73' -- -- --



288 *Los granitos [no hay más texto]*

E-Vc P ms 70/213 3v-4r -- -- --



289 *Más no puede ser*

E-Vc P ms 70/239 5v-6v -- -- --



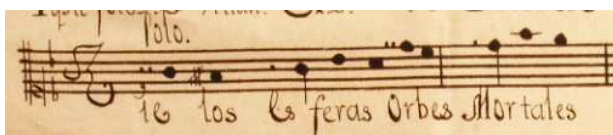
349 *Tribu [no hay más texto]*

E-Vc P ms 70/069 4r-v -- -- --
70/409 4v



382 *Cielos, esferas, orbes mortales*

-- -- -- E-Vc pp mss 21/28



384 *Giman, lloren, sientan*

E-Vc P ms 70/286 3v, 1r; 3r -- -- --



385 *Solo de miserere sin texto*

E-Vc P ms 70/338 -- -- --



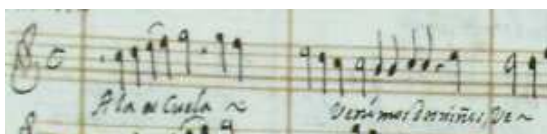
386 *Villancico a 3 de Pasión [sin texto]*

E-Vc P ms 70/286 2v -- -- --



389 *A la escuela venimos*

E-Vc P ms, L Ms. 8 185v y 184 80 -- -- --



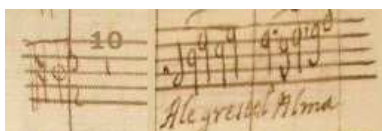
392 *"Admirable a dúo" [s.t.]*

E-Vc P ms 70/033 v -- -- --



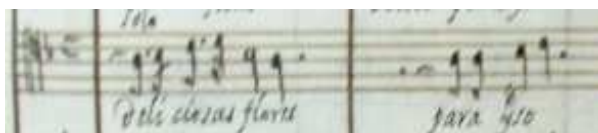
405 *Alégrese el alma, celebre la dicha*

E-Vc P ms 70/257 1r-v -- -- --



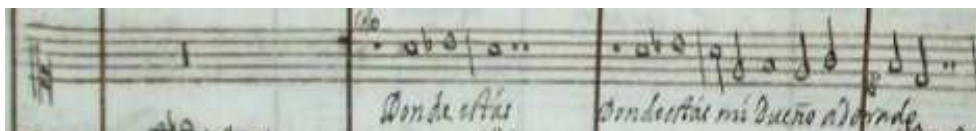
419 *Deliciosas flores de este Paraíso*

E-Vc P ms, L Ms. 23 79-81v 32 -- -- --



422 *¿Dónde estás, mi dueño adorado?*

E-Vc P ms, L Ms. 23 80v-81v 33 -- -- --



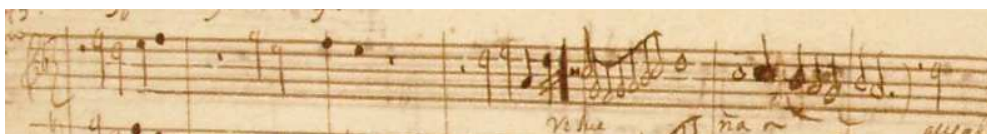
428 *En coro alterno batan*

E-Vc P ms 70/166 1r -- -- --



434 *Fuentecilla risueña*

E-Vc P ms 70/249 -- -- --



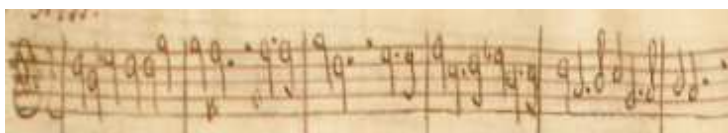
449 *Oigan que de quebrados*

E-Vc P ms, L Ms.7 215v-216 96 -- -- --



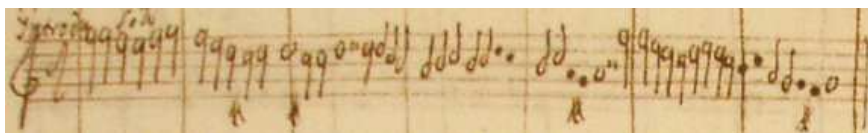
459 *¿Qué puede ser esa cándida esfera?*

E-Vc P ms_ 70/037 2v -- -- --



473 *Villancico al Santísimo [s.t]*

E-Vc P ms 70/060 -- -- --



571 *A la fértil espiga venid, mortales*

E-Vc P ms 70/177 4r-v -- -- --



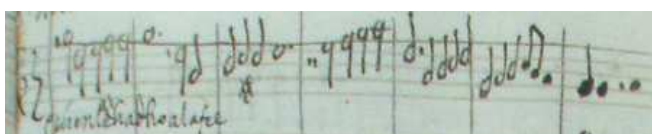
619 *No, no [no hay más texto]*

E-Vc P ms 70/131 1v -- -- --



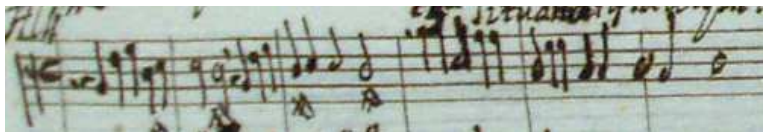
622 *Quién le ha dicho a la fe*

E-Vc P ms 70/131 4r -- -- --



625 *Solo al Santísimo [sin texto]*

E-Vc P ms 70/248 1r -- -- --



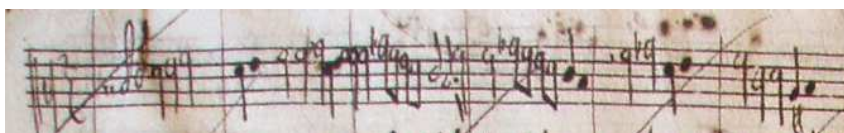
626 *Solo al Santísimo [sin texto]*

E-Vc P ms 70/266 1v -- -- --



627 *Solo de contralto, sin texto*

E-Vc P ms 70/334 1v -- -- --



630 *Vital incendio hermoso*

E-Vc P ms 70/397 -- -- --



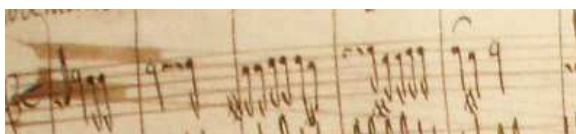
639 *Ay qué dolor*

E-Vc P ms, L Ms. 8 12 07 -- -- --



640 *Solo de miserere*

E-Vc P ms 85/224 2r-v -- -- --



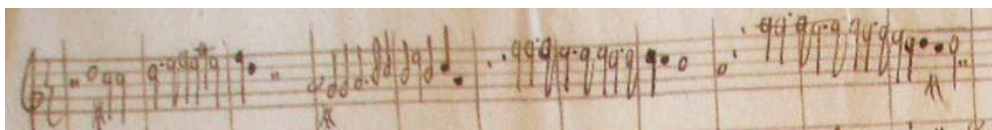
670 *Sagrada paloma*

-- -- -- E-Vc pp mss 63/01



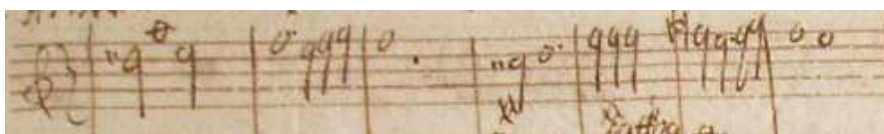
697 *Dúo a Nuestra Señora [Sin texto]*

E-Vc P ms 70/347 -- -- --



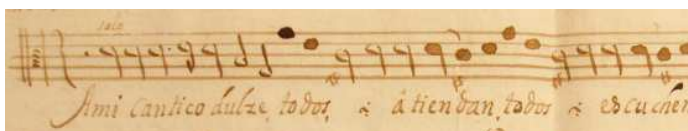
702 *[Villancico a San Bernardo]*

E-Vc P ms 70/201 1v-2v -- -- --



726 *A mi cántico dulce*

-- -- -- E-Vc pp mss 64/28



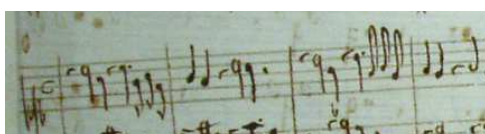
737 *[A la venida del Espíritu Santo]*

E-Vc P ms 70/182 3r-v -- -- --



741 *Agua, fuego*

E-Vc P ms 70/411 B-6r -- -- --



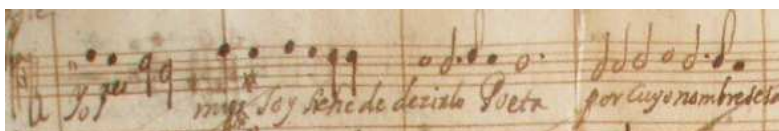
743 *Amor porque [no hay más texto]*

E-Vc P ms 70/206 2v -- -- --



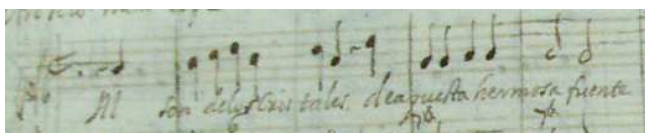
770 *Yo, señores míos*

E-Vc P ms 70/349 1v -- -- --



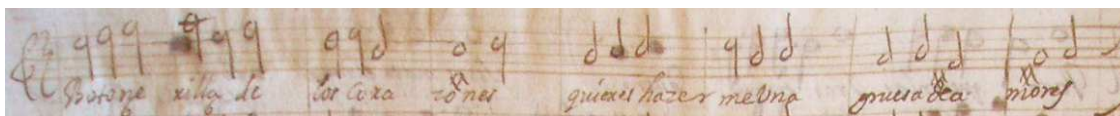
771 *Al son de los cristales*

E-Vc P ms 70/101 1r -- -- --



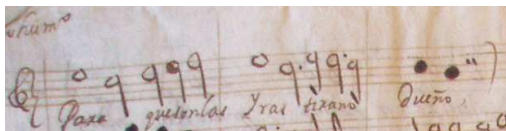
774 *Botonerilla de los corazones*

E-Vc P ms 70/337 2r -- -- --



777 *¿Para qué son las iras?*

E-Vc P ms 70/337 2v -- -- --



782 *Ya a tu [¿ya atre?]*

E-Vc P ms 70/121 -- -- --



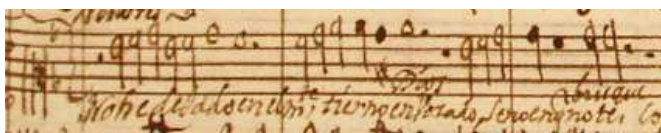
783 *Música para la comedia*

E-Vc P ms 70/456 1v -- -- --



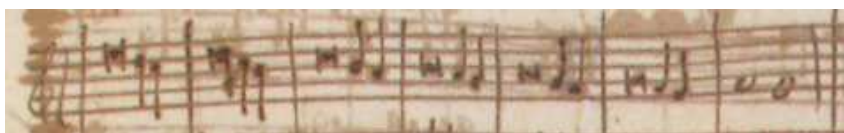
790 *No he dejado en el monte*

E-Vc P ms 70/176 1v -- -- --



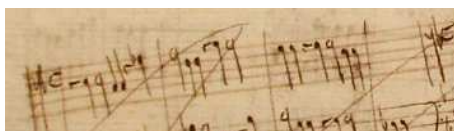
791 *Fragmento sin texto*

E-Vc P ms 70/369 1r -- -- --



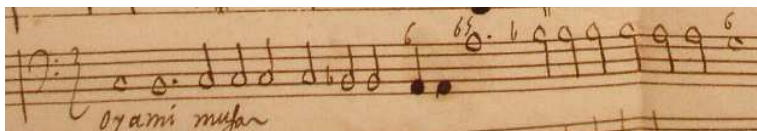
793 *Fragmentos tachados*

E-Vc P ms 85/224 2v -- -- --



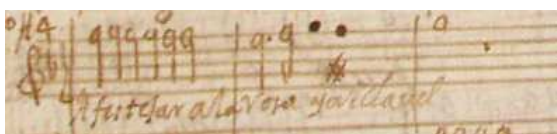
794 *Hoy a mi musa*

-- -- -- E-Vc pp mss 85/278-B



800 *A festejar a la rosa y al clavel*

E-Vc P ms 70/183 -- -- --



801 *Amante soberano*

E-Vc P ms 70/257 2v -- -- --



817 *[Sin texto]*

E-Vc P ms 70/075 2v -- -- --



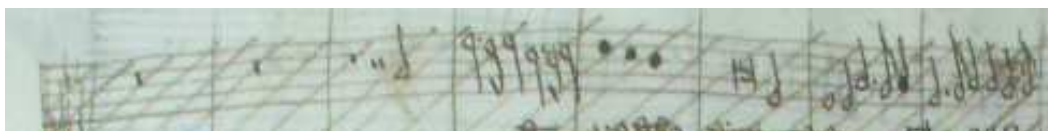
818 *[Sin texto]*

E-Vc P ms 70/101 2r -- -- --



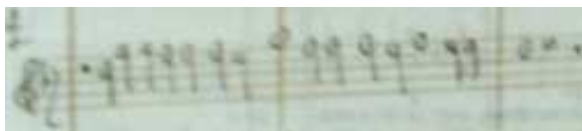
819 *[Sin texto]*

E-Vc P ms 70/156 1r -- -- --



821 *[Sin título]*

E-Vc P ms, L Ms. 8 106 46 -- -- --



822 *[Sin título]*

E-Vc P ms 70/039 -- -- --



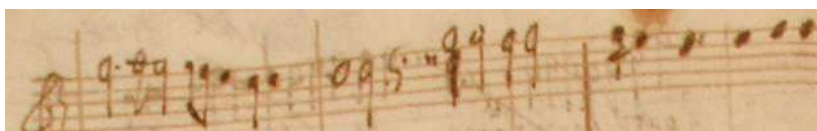
823 [Villancico] A4 para el Miserere

E-Vc P ms 70/040 -- -- --



827 [Sin texto]

E-Vc P ms 70/240 1v -- -- --



828 [Sin texto] Villancico a 8

E-Vc P ms 70/243 2v -- -- --



830 [Sin texto] Fragmento de bajo

E-Vc P ms 70/290 1v -- -- --



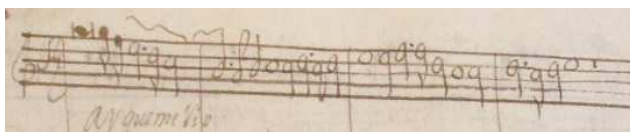
833 Aura tierna, amorosa

E-Vc P ms 70/398 3r -- -- --



834 Ay, que me río

E-Vc P ms 70/368 -- -- --



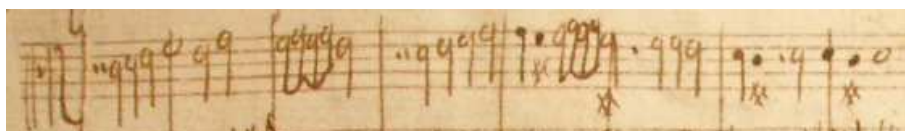
836 *Haya Gloria*

E-Vc P ms 70/348 2r -- -- --



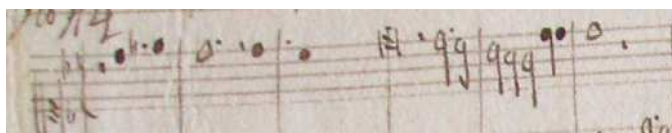
837 *Introducción a 3 [s.t]/ Oigan que [s.t]*

E-Vc P ms 70/398 1-2v -- -- --



840 *Oh amor*

E-Vc P ms 70/350 2v -- -- --



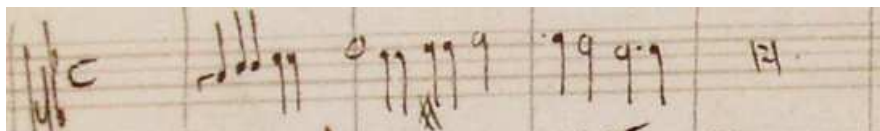
844 *Sin texto*

E-Vc P ms 70/360 2v -- -- --



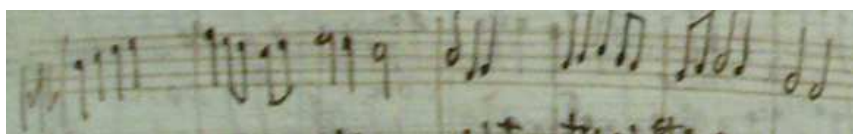
845 *Sin texto*

E-Vc P ms 70/371 1r -- -- --



846 *Sin texto*

E-Vc P ms 70/472 1v-2r -- -- --



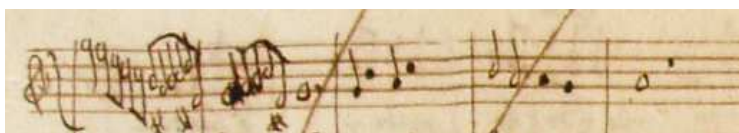
847 *Sin texto*

E-Vc P ms 70/472 2v -- -- --



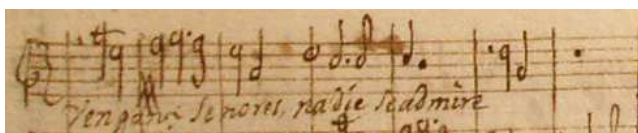
848 *[Sin texto]*

E-Vc P ms 70/266 1v -- -- --



852 *Vengan señores, nadie se admire*

E-Vc P ms 70/388 B, 1-3r -- -- --



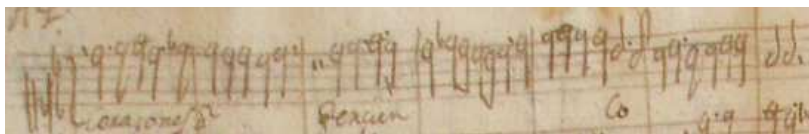
853 *Villancico [Fragmentos tachados. Sin texto]*

E-Vc P ms 70/273 1v -- -- --



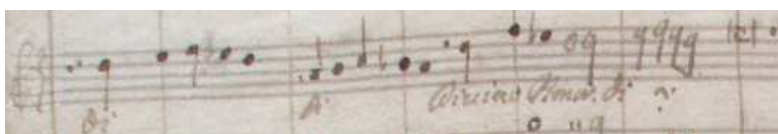
856 *Corazones que encien[den]*

E-Vc P ms 70/207 2v -- -- --



880 *Piedad divinos cielos*

E-Vc P ms 70/193 2v -- -- --



Índice «Ms. 7»

<i>Cum invocarem</i>	1-5v	066
<i>Qui habitat</i>	6-11v	073
<i>Ecce nunc benedicite Dominum</i>	12-14v	068
<i>Te lucis ante terminum</i>	15-16	076
<i>In manus tuas, Domine</i>	16v-17	070
<i>Nunc dimittis</i>	18-19v	071
<i>Iesus dulcis memoria</i>	20r-v// 39r-v	057
<i>Dixit Dominus</i>	21-23v	054
<i>Laetatus sum</i>	24-26	059
<i>Te Joseph</i>	26v	092
<i>Lauda Jerusalem</i>	27-29v	105
<i>Magnificat</i>	30-32v	063
<i>Beatus vir</i>	33-37	050
<i>Laudate Dominum omnes gentes [a 8]</i>	37v-38v	061
<i>Salve Regina</i>	40-41v	086
<i>O salutaris</i>	41v-42	100
<i>Dixit Dominus/ Domino meo</i>	42-44v	056
<i>Viendo que ha nacido Dios</i>	45-46	262
<i>Tres infantes han llegado</i>	46v-47v	261
<i>Pascual que es archivo andante</i>	48r-v	182
<i>Salve Regina</i>	49-50v	089
<i>Veri solis, aurora divina</i>	51-54v	088
<i>Miserere</i>	55-57	002
<i>Regina caeli</i>	57v-59	074
<i>Credidi</i>	59v-62	052
<i>Plorans ploravit in nocte</i>	62v	020
<i>Clarines de plumas</i>	63-64v	658
<i>Clarín sonoro</i>	64v, 65v-67v	641
<i>Al sol que preside a estos dos luceros</i>	65r-v	709
<i>Aquel soberano Rey</i>	66	135
<i>Yo, ruiseñor, cantaré</i>	68r	643
<i>Pues que canto ya glorias, filo por filo</i>	68v; 69-71	642
<i>Basta ya sentidos</i>	71v-72v, 73v-77v	412
<i>En el medio de la tierra/ Del golfo trompeta, haz la señal</i>	73-79	136
<i>Cómo es el que hace la fiesta</i>	79v-81v	162
<i>Hagan la salva</i>	82-83	359
<i>Admire el amor</i>	83v	548
<i>Al sacro convite</i>	84-85	549
<i>Saetillas me tira el amor</i>	85v-86	552
<i>Ciudadanos de los cielos</i>	86v-88	691
<i>Aleph. Quomodo sedet sola</i>	88v-90v//96v-100v	026
<i>Ah del monte, ah de la selva</i>	91-93v	283
<i>Una zagala festiva</i>	94r-v	362
<i>Moradores del valle, venid</i>	95-96	680
<i>O beate Iacobe</i>	101-102v	097
<i>Kyrie, eleison</i>	103-108v	031
<i>Misa a 9 de clarín</i>	109-115/123-126v	036
<i>O vos omnes</i>	115v-	080
<i>O quam suavis est, Domine</i>	116-117v	099

<i>Oh admirable Sacramento</i>	117v	387
<i>O vos omnes/ qui transitis per viam</i>	118r-v	081
<i>Stabat Mater</i>	119r-v	091
<i>Heth. Misericordiae Domini</i>	120-122v	018
<i>Beata Mater et intacta Virgo</i>	127-128	079
<i>Recordare Mater Christi</i>	128v-129v	082
<i>Risueñas fuenteceillas</i>	130-131	659
<i>Llama y nieve, fuego y escarcha</i>	131v-133v	553
<i>Galán del alma mía</i>	133v-134v//138v-139	435
<i>Yo no sé qué me tengo</i>	135r-v	557
<i>Vaya de flores, vaya de amores</i>	136-137	556
<i>Cómo se debe venir</i>	137-138	417
<i>Caballeros, bravo rato</i>	140-141v	281
<i>Astro galán, luciente</i>	141v-143v//149v	361
<i>Mirabilia, testimonia tua</i>	144-149	106
<i>Principes persecuti sunt</i>	150-157v	104
<i>La dorada, bellísima aurora</i>	158-165	137
<i>Deidad cuya hermosura</i>	158-162	373
<i>Entre mortales ansias y congojas</i>	162v-164//165r-v//167v-168	374
<i>De aquellas altas montañas</i>	165v-167v	274
<i>Ha de haber jácara</i>	168-169	360
<i>Ya resuena con amorosos ecos</i>	169v	708
<i>Velero el sol, por golfos de zafiro</i>	170-173	138
<i>Qué volante rosicler</i>	173-175	275
<i>Portuguesiños valentes</i>	175r-v	184
<i>Misa, voz sola y a 5</i>	176-180v	037
<i>Responso de difuntos a 4</i>	184	045
<i>Consiga afligido</i>	184v	802
<i>La aurora más hermosa</i>	185r-v	679
<i>Qui Lazarum resucitasti</i>	186r-v	044
<i>Memento mei, Deus</i>	187r-v	042
<i>A qué aguardáis corazones</i>	188-189v	276
<i>Magi, videntes stellam</i>	190r-v//189v	096
<i>Oh viril prodigioso</i>	191-192	559
<i>Atención afectos</i>	192v-195v	558
<i>Para el generoso triunfo</i>	196r-v//195v//195	660
<i>Como siempre el asturiano</i>	197-200	267
<i>Cruel, pálida guerra/ Quién llama, mis luceros</i>	200v	133
<i>Yo soy una gitanilla</i>	200v-201	269
<i>Mi Niño, mi Dios</i>	201v-202	268
<i>Albricias mortales</i>	202v-204v	690
<i>Al sol de justicia</i>	205-207	546
<i>Óiganme la gaceta</i>	207-208//211v	450
<i>Alegres clarines</i>	208v-211	404
<i>Ráfagas rígidas, furias del mar</i>	211v-213	547
<i>Ah de aquesos nueve coros</i>	214-215//213v	692
<i>Oigan que de quebrados</i>	215v-216	449
<i>Resuene la fama</i>	216v-219v	560

Índice «Ms. 8»

<i>Hoy ángeles eleven</i>	1-3v	655
<i>Salga enhorabuena</i>	4-5v	681
<i>Hoy la fe y la devoción</i>	6-7	678
<i>Ah de la divina esfera</i>	7v-8v	645
<i>Al pregón que publican amantes</i>	9-10v	637
<i>Hola, digo, señores, cuidado</i>	11-12v	675
<i>Ay qué dolor</i>	12	639
<i>Ay tortolilla</i>	12v	696
<i>Una jacarilla linda</i>	13-15v	676
<i>Milagro, prodigio, portento</i>	16-17v	686
<i>Hoy que dispara rayos de amor María</i>	18r-v	656
<i>Silencio, escuchad</i>	19-21v	687
<i>Decidme por vida vuestra</i>	22-25v	648
<i>Al sol, jilguerillos</i>	26-27	688
<i>Asistan a María luna y estrellas</i>	27	668
<i>Tórtola enamorada</i>	27v-28	672
<i>Hoy reparte la aurora favores</i>	28r y v	669
<i>¿Hay cosa más bella?</i>	29-30v	657
<i>Clarines sueltos a dúo</i>	31-32v	787
<i>Silencio, atención</i>	33-34v	689
<i>Piedad Señor, clemencia</i>	34v	371
<i>Arma, arma, guerra, guerra</i>	35-41	134
<i>Un castellano valiente</i>	41-45	192
<i>Pues todos le traen sus dones</i>	45-46	185
<i>Volantes clarines</i>	46-52	131
<i>Un maestro de capilla</i>	52v-53	193
<i>Un portugués despechado</i>	54-55v	263
<i>A la palestra florida</i>	56-59	127
<i>Las tonadillas antiguas</i>	59v-61v/64v-66v	249
<i>Amaina, aferra</i>	62-64	725
<i>Pastores, zagales</i>	67-72v	250
<i>Riéndose está la noche</i>	73-77	187
<i>Los vizcainos que es gente</i>	77v-79	178
<i>Oigan, digo, miren, oigan</i>	79v-80	805
<i>A la fineza mayor</i>	80v- 81	152
<i>Hola qué y hola</i>	82-83	254
<i>El cuento de la lila</i>	83v-85v	253
<i>Del corralón de la villa</i>	86-87v	252
<i>Los pastores de Belén</i>	88-90	255
<i>[Villancico a 4 sobre el tiple 1º]</i>	90r-v	369
<i>Con sus pupilos don Miércoles</i>	91-93v	251
<i>Los zagales y pastores</i>	94-95v	256
<i>Al imperio de los vicios</i>	96-98v	128
<i>Despierta al alba clarín</i>	99-105	129
<i>¿Quién viene? Cupido, un favor</i>	105-106	109
<i>[Sin título]</i>	106	821
<i>Calme el ábrego airado</i>	106v	259
<i>Las legumbres con las frutas</i>	107-108	176
<i>En el portal de Belén</i>	108-109v	171

<i>Corred corred zagales</i>	109v-111v	165
<i>A Belén con los pastores</i>	111v-112v	257
<i>Ay, que cayó el pajarito</i>	113r-v	258
<i>A marchar tocan los Reyes</i>	114-118v	346
<i>[¿] Dónde van las gitanillas [?]</i>	119-121	260
<i>Ah del palacio del día</i>	123-127v	130
<i>La campana de Velilla</i>	128-131	438
<i>Pues el maestro mayor</i>	131v-134v	453
<i>Un espejo es el círculo</i>	134v-136	465
<i>Ah de la justicia</i>	136v-138v	395
<i>Águila, lince que vuelas</i>	139-141	394
<i>Yo he de cantar, yo he de bailar</i>	141v-143	471
<i>Si florece amor en jazmines</i>	145-147v	521
<i>Al eucarístico sol</i>	147v-149	520
<i>Al amor, pastores</i>	149r-v	397
<i>Ay, cómo vuela</i>	150-153	409
<i>Ea, zagalas</i>	153v-155v	426
<i>Alarma, alarma, guerra</i>	156-158	403
<i>Marinero que surcas la playa</i>	158v	440
<i>Marinero que surcas la playa'</i>	161-162v	441
<i>Toquen a fuego</i>	163-168	522
<i>Alarma, guerra, guerra</i>	169-170v	524
<i>Ah de los peregrinos</i>	171-172v	529
<i>Ah del mar, ah del aire</i>	173-174	523
<i>Quintas a un embozado</i>	175-176	526
<i>Si es un tiempo sin tiempo de Dios el giro</i>	177-178v	527
<i>Oigan, atiendan</i>	179-180v	525
<i>Comprender no es posible</i>	181-182	530
<i>Toda es enigmas la cándida Hostia</i>	182v-184	534
<i>A las órdenes vengan</i>	184v-185v	528
<i>A la escuela venimos</i>	185v y 184	389
<i>Porque Dios y el mundo sepan</i>	186r-v	533
<i>De los ángeles es el pan</i>	187-188v	531
<i>En volcanes de fuego se abrasa</i>	189-191v	538
<i>Embozado sale amor</i>	192-194v	532
<i>Respondan, pregunten</i>	195-197v	539
<i>Arded, serafines</i>	198-199v	535
<i>Cruel, pálida guerra/ Quién llama, mis luceros</i>	200v	133
<i>Del pelicano amante</i>	200-201	537
<i>Sagradas selvas</i>	201r-v	460
<i>Canten del viento las aves</i>	202r-v	536
<i>Vengan a la almoneda</i>	203-204v	540
<i>Zagales, quién es pastor tan galán</i>	204v-205	472
<i>En campos de nieve</i>	205v-207	550
<i>Ello ha de haber esta noche</i>	207v-209v	264
<i>Flamante, dorada, brillante galera</i>	210-212	132
<i>Alegre Gileta, festivo Pascual</i>	212-213v	157
<i>Acompañando a los Reyes</i>	213v-215	357
<i>Ea, ea, zagalas</i>	215-217	542

<i>La agudeza presumida</i>	217v-218v	544
<i>Digo, potencias/ Hola, digo, potencias</i>	219-220v	541
<i>En equívocos oigan las señas</i>	221r-v	543
<i>Oigan unos esdrújulos</i>	222-223	545
<i>A Belén dando unas quejas</i>	223v-224v	265
<i>Allá va la jacarilla</i>	226-228	266
<i>Una simple zagaleja</i>	228v-230v	194
<i>Ocupen alegres con salvas sonoras</i>	235-237	445
<i>Adonis oculto, Cupido patente</i>	237v-238	393
<i>Dos jilguerillos amantes</i>	238r-v	423
<i>Alarma mortales</i>	239-240v	402
<i>Dos jilguerillos, clarines del sol</i>	241-242	358
<i>Bendito el que viene</i>	242v-245v	277

Índice «Ms. 22»

<i>Escuadrones numerosos</i>	9v-17	139
<i>Viendo que Herodes intenta</i>	17v-22	278
<i>Zagalejas, zagalejas</i>	22v-24	279
<i>Fuentes que corréis</i>	24-29v	280
<i>El bronce que el eco esparció fatal</i>	29v-31	804
<i>Hombres sentid, llorad vuestro error</i>	31v-32	381
<i>Divinas atalayas</i>	32v-38v	562
<i>Qué lentamente bizarra</i>	39-40v	566
<i>Ay, mi Dios</i>	41-42	561
<i>Divino Cupido</i>	42-43	563
<i>En los rayos de aquel sol</i>	43v-44	564
<i>Músicos ruiñeñores</i>	44v-47v	565
<i>Hoy a dos flores trasplanta</i>	48-51	755
<i>Estén atentos todos</i>	51v-52v	754
<i>Avecita de blanco color, prepara tu vuelo</i>	53-54v	661
<i>El Norte toca alarma</i>	54v-56	701
<i>Ah de la casa de locos</i>	56v-60	735
<i>Al pasmo, al asombro</i>	60-62	700
<i>Así como en Babilonia</i>	61v-63	159
<i>Tonillos alegres, ¿para cuándo sois?</i>	63v-69	191
<i>Ah del palacio del día/ Ah del alcázar de Oriente</i>	69v-78	140
<i>Hala zagala, por aquí va la danza</i>	78v-83	282
<i>A la azucena por la "E"</i>	83	786

Índice «Ms. 23»

<i>Kyrie eleison</i>	1-3	078
<i>Salve Regina</i>	3v-4v	090
<i>Zagales pues todos vamos</i>	5-7	326
<i>Con un músico español</i>	7-11	320
<i>Hola, hau, zagal</i>	11-12v	322
<i>Si esta noche el contento nos tiene locos</i>	13-16	323
<i>Déjenme arrullar a mi Niño</i>	13v-15//16v-17v	166
<i>Vaya fuera, caiga, caiga</i>	16v-20	325
<i>Cuidado con el amor</i>	20v-22	321
<i>Sigue, canta, vuela, toca</i>	22-23v	324
<i>Hoy vivientes estrellas</i>	24-27v	736
<i>Recordare Domine</i>	28-29v	029
<i>Con dulces acentos</i>	30-34v	604
<i>El cielo se humille</i>	35-37	605
<i>Aura, clarín apacible</i>	37v-38v	603
<i>Apenas descubrió mejor aurora</i>	39-41	602
<i>Fuente que corres alegre</i>	41v-43v	606
<i>Llega pecho mío</i>	44-46v	608
<i>Pastores venid a ver</i>	47-49v	365
<i>Alentad sonorosos clarines</i>	50-56	146
<i>Huya la parda sombra</i>	50-55r/ 56r-v	330
<i>Pastorcillos hola, hau</i>	57-59	332
<i>Del colegio los muchachos</i>	59v-60v	167
<i>Alegres, graciosas, festivas zagalas</i>	61-63v	327
<i>Aparten, que llega, desvien que sale</i>	64-65	328
<i>Ven acá Niño mío</i>	65v-66// 72v-73	333
<i>Gila y Bato que riñendo</i>	66v-67	329
<i>Las consonancias resuenen</i>	67-69v	331
<i>Todo es prodigios Belén</i>	70-72	113
<i>Atención, que vuela divina garza</i>	73v-76v	694
<i>Garzota del viento, suave ruiseñor</i>	77-79	607
<i>Deliciosas flores de este Paraíso</i>	79-81v	419
<i>¿Dónde estás, mi dueño adorado?</i>	80v-81v	422
<i>Dulce Cupido, luz de la esfera</i>	82r-v	424
<i>Glorioso Gedeón, excelso capitán</i>	83r-v	436
<i>Sagrado alimento, dulcísimo emblema</i>	84-85	461
<i>Si quieres sangriento, noto enfurecido</i>	85-86v	463
<i>Amor soberano, monarca supremo</i>	86v-88	406
<i>Ah de las sacras esferas</i>	88-89	396
<i>Aspira, corazón</i>	89v-90v	407
<i>Va reluciente, antorcha del día</i>	91-93v	466
<i>Sol eres de España</i>	94r-v	727
<i>Qué dulces armonías</i>	95-102	147
<i>Céfiro pájaros, cóncavos árboles</i>	102v-105v	334
<i>Desatado diluvio de nieve</i>	106-109r	335
<i>Abrasado querubín</i>	109-111	153
<i>Oscura noche fría</i>	111-112v	181
<i>Claros luces, que ha nacido el esplendor</i>	112v-117	161
<i>Zagalejos buena noche</i>	117-118v	340

<i>La mula y el buey señores</i>	119-120	336
<i>Un correo que pasaba</i>	120v-122v	338
<i>Una gitanilla con su panderillo</i>	123r-v	339
<i>Niño hermoso, tierno infante</i>	123v-124v	337
<i>Callen las aves, cesen las fuentes</i>	125-126	609
<i>Hoy el cielo y la tierra han suspendido</i>	126v-127v	610
<i>¿Por qué quieres rendido?</i>	127v-129	452
<i>Matizado, un clavel encarnado</i>	129v-131v	442
<i>Pues en golfos de gracias surcas ligero</i>	132-133v	454
<i>Hombre, goza y admira</i>	133v-135	437
<i>Seis horas antes del día</i>	135-136v	462
<i>Sacra, floreciente</i>	136v-138	807
<i>Vasallos de amor</i>	138v-139v	467
<i>A cantar seguidillas</i>	140	388
<i>En el pan, en la vid y la flor</i>	140v-142v	430
<i>En tempestad furiosa</i>	143-149	148
<i>Rompa el aire, el día rompa</i>	149-151	188
<i>A dónde con tal insulto</i>	151-153	151
<i>Qué visteis pastores</i>	153v-155	344
<i>Al fuego zagales</i>	155-160v	155
<i>Quien alberga un peregrino</i>	161-162	345
<i>Con licencia de ustedes</i>	162v-164	342
<i>Hete la, va, con donaire</i>	164v-168v	343
<i>Ande, gire, vuele, corra</i>	169-170v	341
<i>Al Niño precioso, infante divino</i>	170v-172v	156

Índice primeros versos

A			
<i>[A 9 a la Purísima]</i>	673	<i>Agua, fuego</i>	741
<i>A Belén con las zagalas</i>	298	<i>Águila, lince que vuelas</i>	394
<i>A Belén con los pastores</i>	257	<i>Ah de aquesos nueve coros</i>	692
<i>A Belén dando unas quejas</i>	265	<i>Ah de la casa de locos</i>	735
<i>A Belén esta noche, venid gozosas</i>	299	<i>Ah de la divina esfera</i>	645
<i>A Belén llega Gilote</i>	149	<i>Ah de la escuela</i>	703
<i>A Belén pastores</i>	150	<i>Ah de la esfera del sol</i>	742
<i>A Belén van peregrinos</i>	270	<i>Ah de la justicia</i>	395
<i>A buscar a la prenda</i>	878	<i>Ah de la leve distancia</i>	652
<i>A cantar seguidillas</i>	388	<i>Ah de las sacras esferas</i>	396
<i>A dónde con tal insulto</i>	151	<i>Ah de las tres potencias</i>	493
<i>A el galán disfrazado del alma</i>	487	<i>Ah de los coros celestes</i>	683
<i>A Felipe de Neri trasladan</i>	712	<i>Ah de los habitantes</i>	121
<i>A festejar a la rosa y al clavel</i>	800	<i>Ah de los peregrinos</i>	529
<i>A hacer tercio en las chanzas</i>	290	<i>Ah de los vivientes</i>	116
<i>A Ignacio un bello amor</i>	714	<i>Ah de todas las esferas/ ¿Qué quieres?</i>	115
<i>A la audiencia mortales</i>	372	<i>Ah del cielo</i>	654
<i>A la campaña, a la lid</i>	476	<i>Ah del mar, ah del aire</i>	523
<i>A la escuela venimos</i>	389	<i>Ah del monte, ah de la selva</i>	283
<i>A la fértil espiga venid, mortales</i>	571	<i>Ah del palacio del día</i>	130
<i>A la fineza mayor</i>	152	<i>Ah del palacio del día/ Ah del alcázar de</i>	140
<i>A la gran fiesta del Corpus</i>	488	<i>Ah del portal. ¿Quién llama?</i>	154
<i>A la Hostia del amor</i>	572	<i>Ah del templo de la gracia</i>	756
<i>A la nave [no hay más texto]</i>	390	<i>Ah del valle, ah del monte</i>	760
<i>A la palestra florida</i>	127	<i>Al aire/ [¿A la ira?]</i>	611
<i>A la tierra baja humilde</i>	862	<i>Al amor que entre celajes</i>	757
<i>[A la venida del Espíritu Santo]</i>	737	<i>Al amor, pastores</i>	397
<i>A la voz que del pan</i>	391	<i>Al arma toquen</i>	398
<i>A las bodas regias</i>	510	<i>Al arma, al arma</i>	636
<i>A las órdenes vengan</i>	528	<i>Al arma, reflejos</i>	364
<i>A llorar, a sentir</i>	695	<i>Al cierzo de las vistillas</i>	271
<i>A marcha tocad</i>	142	<i>Al correo divino llegad</i>	399
<i>A marchar tocan los Reyes</i>	346	<i>Al eucarístico sol</i>	520
<i>A mi cántico dulce</i>	726	<i>Al fuego zagales</i>	155
<i>A mi sol ufano mire</i>	509	<i>Al galán que</i>	400
<i>A preguntar por el Niño</i>	208	<i>Al imperio de los vicios</i>	128
<i>A prevenir finezas</i>	500	<i>Al incendio nevado</i>	867
<i>A qué aguardáis corazones</i>	276	<i>Al mar, al mar</i>	634
<i>A ver al Dios que ha nacido</i>	291	<i>Al milagro, al prodigio, venid atentos</i>	646
<i>A ver al Infante Dios</i>	292	<i>Al Niño de Belén</i>	209
<i>A ver la fiesta del Corpus</i>	513	<i>Al Niño precioso, infante divino</i>	156
<i>Abrasado querubín</i>	153	<i>Al Niño que nace desnudo en Belén</i>	198
<i>Abril florente, no vengas</i>	815	<i>Al ocaso del sol más feliz</i>	707
<i>Acentos acordes, sonoras liras</i>	573	<i>Al pasmo, al asombro</i>	700
<i>Acompañando a los Reyes</i>	357	<i>Al pregón que publican amantes</i>	637
<i>Acudid al festejo zagales</i>	826	<i>Al puerto tratantes</i>	511
<i>Admire el amor</i>	548	<i>Al reloj que puede</i>	401
<i>Adonis oculto, Cupido patente</i>	393	<i>Al sacro convite</i>	549
		<i>Al sol de justicia</i>	546

<i>Al sol que preside a estos dos luceros</i>	709	<i>Atención, que sale Teresa</i>	729
<i>Al sol, jilguerillos</i>	688	<i>Atención, que vuela divina garza</i>	694
<i>Al son de los cristales</i>	771	<i>¡Atención! Que han trocado las alas amor</i>	574
<i>Al valentón [no hay más texto]</i>	857	<i>Atended a las luces del sol</i>	665
<i>Alarma mortales</i>	402	<i>Atienda el coro celeste</i>	751
<i>Alarma mortales, querubenes alarma</i>	596	<i>Aunque el agua y el vino</i>	869
<i>Alarma, alarma, guerra</i>	403	<i>Aunque ya hay paz en la tierra</i>	213
<i>Alarma, guerra, guerra</i>	524	<i>Aura, clarín apacible</i>	603
<i>Albricias mortales</i>	690	<i>Avecillas [no hay más texto]</i>	744
<i>Albricias que para nuestro alivio</i>	489	<i>Avecillas canoras</i>	704
<i>Albricias, pues llega el día</i>	145	<i>Avecita de blanco color, prepara tu vuelo</i>	661
<i>Alegre Gileta, festivo Pascual</i>	157	<i>Aves, flores, luces, fuentes</i>	119
<i>Alegres clarines</i>	404	<i>Ay amor quién [no hay más texto]</i>	368
<i>Alegres, graciosas, festivas zagalas</i>	327	<i>¡Ay angustia, ay deliquio!</i>	644
<i>Alégrese el alma, celebre la dicha</i>	405	<i>Ay dolor, ay amor</i>	383
<i>Alegría mortales, tocad a fuego</i>	738	<i>Ay humanado Dios</i>	319
<i>Alentad sonorosos clarines</i>	146	<i>Ay qué dolor</i>	408
<i>Alerta zagales</i>	158	<i>Ay qué dolor</i>	639
<i>Allá en Belén, caballeros</i>	304	<i>Ay qué gloria, ay qué alegría</i>	380
<i>Allá va la jacarilla</i>	266	<i>Ay que viene la zagala</i>	244
<i>Amaina, aferra</i>	725	<i>Ay tortolilla</i>	696
<i>Amante de mi vida</i>	868	<i>Ay, ardiente hielo</i>	592
<i>Amante soberano</i>	801	<i>Ay, cómo toca</i>	870
<i>Amarilis anima el desmayo</i>	772	<i>Ay, cómo vuela</i>	409
<i>Amor porque [no hay más texto]</i>	743	<i>Ay, dulce jilguerillo</i>	773
<i>Amor soberano, monarca supremo</i>	406	<i>Ay, dulces amores</i>	410
<i>Ande, gire, vuele, corra</i>	341	<i>Ay, le, le</i>	284
<i>Ande/ Vaya y venga la jácara alegre</i>	232	<i>Ay, mi Dios</i>	561
<i>Anden, corran, vuelen</i>	305	<i>Ay, mi querido</i>	160
<i>Angélicas tropas</i>	664	<i>Ay, que cayó el pajarito</i>	258
<i>Antoniyo. ¿Qué quelé mana?</i>	226	<i>Ay, que me río</i>	834
<i>Aparten, que llega, desvíen que sale</i>	328	<i>Ay, que muere amor</i>	483
<i>Apenas descubrió mejor aurora</i>	602	<i>Ay, que quiero llorar</i>	633
<i>Aplaudid sentidos</i>	580	<i>Ay, si en mi pecho</i>	612
<i>Aquel bello prodigio</i>	730	B	
<i>Aquel soberano Rey</i>	135	<i>Barajar, que hemos todos de jugar</i>	411
<i>Aquí por en [no hay más texto]</i>	832	<i>Basta ya sentidos</i>	412
<i>Arda la estrella, que es fragua de amor</i>	293	<i>Batallen sombras y luces</i>	143
<i>Arded, serafines</i>	535	<i>Bellas flores de abril</i>	667
<i>Arma, arma, guerra, guerra</i>	134	<i>Bellísimo [no hay más texto]</i>	480
<i>Así como en Babilonia</i>	159	<i>Bendecid al Señor, criaturas de Sión</i>	613
<i>Asistan a María luna y estrellas</i>	668	<i>Bendito el que viene</i>	277
<i>Aspira, corazón</i>	407	<i>Bien mío, yo vivo</i>	413
<i>Astro galán, luciente</i>	361	<i>Botonerilla de los corazones</i>	774
<i>Astros, flores, campos, ríos</i>	733	<i>Brilla y goza sin temor</i>	414
<i>Atención afectos</i>	558	<i>Brillante nube que sirves</i>	653
<i>Atención al cristal</i>	501	<i>Buscando al/ Fuera del</i>	835
<i>Atención que en brazos del alba</i>	474	C	
<i>Atención, atención, que sale la procesión</i>	199	<i>Caballeros, bravo rato</i>	281

<i>Calme el ábrego airado</i>	259	<i>¿Cuál es mejor?</i>	495
<i>Callen las aves, cesen las fuentes</i>	609	<i>Cuidado con el amor</i>	321
<i>Caminad mortales</i>	568	<i>Cuidado pastor</i>	418
<i>Caminemos al valle pastores</i>	300	D	
<i>["Canción" sin texto]</i>	614	<i>De aquel sol que de Atenas</i>	711
<i>Cansados ya los panderos</i>	233	<i>De aquellas altas montañas</i>	274
<i>Canta jilguerillo, en dulce suspensión</i>	200	<i>De galas y de armonías</i>	863
<i>Cante a la diversidad</i>	717	<i>De la Hostia, que es forma redonda</i>	575
<i>Cante el prodigio del sol</i>	715	<i>De la oveja perdida</i>	588
<i>Cante el silencio los ecos</i>	518	<i>De los ángeles es el pan</i>	531
<i>Cante mi voz lo infinito</i>	415	<i>¿De qué lloras, Niño hermoso?</i>	224
<i>Canten del viento las aves</i>	536	<i>De qué te sirve el silbar</i>	306
<i>Cánticos los jardines hoy forman</i>	761	<i>De un enga[no hay más texto]</i>	797
<i>Casa de guerra es Belén</i>	123	<i>Decidme por vida vuestra</i>	648
<i>Céfiro pájaros, cóncavos árboles</i>	334	<i>Deidad cuya hermosura</i>	373
<i>Céfiro suaves pájaros</i>	312	<i>Déjenme arrullar a mi Niño</i>	166
<i>Celebre Segovia</i>	769	<i>Del colegio los muchachos</i>	167
<i>Celebre sus timbres el cielo</i>	724	<i>Del corralón de la villa</i>	252
<i>Celestiales [no hay más texto]</i>	647	<i>Del pelicano amante</i>	537
<i>Cielos, esferas, orbes mortales</i>	382	<i>Deliciosas auras</i>	122
<i>Ciudadanos de los cielos</i>	691	<i>Deliciosas flores de este Paraíso</i>	419
<i>Claros lucos, que ha nacido el esplendor</i>	161	<i>Denle la vava</i>	420
<i>Clarín sonoro</i>	641	<i>Denle la vava</i>	514
<i>Clarín sonoro'</i>	567	<i>Desatado diluvio de nieve</i>	335
<i>Clarines de plumas</i>	658	<i>Desatados los vientos</i>	719
<i>Clavel que transformado</i>	587	<i>Despacio fuentes, quedito aves</i>	214
<i>Como el cristal que copia</i>	597	<i>Desper[tad] cora[zones]</i>	649
<i>Como el soberano</i>	227	<i>Despertad, luceros escondidos</i>	581
<i>Cómo es el que hace la fiesta</i>	162	<i>Despierta al alba clarín</i>	129
<i>Como es noche de placer</i>	285	<i>Detente Jacinto/ prodigio</i>	716
<i>Como ha tantas Navidades</i>	220	<i>Diáfana estrella sonora</i>	363
<i>Como los días de Pascua/ Andar que hoy</i>	163	<i>Dichosa la esperanza</i>	767
<i>Como por las Navidades</i>	164	<i>Digo, potencias/ Hola, digo, potencias</i>	541
<i>Cómo puede ser</i>	416	<i>Disfrazado y tirando flechas</i>	421
<i>Cómo se debe venir</i>	417	<i>Divinas atalayas</i>	562
<i>Como siempre el asturiano</i>	267	<i>Divino Cupido</i>	563
<i>Comprender no es posible</i>	530	<i>Divino hijo de Adán</i>	307
<i>Con dulces acentos</i>	604	<i>Domingo da Veiga, vamos al portal</i>	202
<i>Con la novedad de pascuas</i>	245	<i>¿Dónde estás, mi dueño adorado?</i>	422
<i>Con licencia de ustedes</i>	342	<i>Dónde van las gitanillas</i>	260
<i>Con sus pupilos don Miércoles</i>	251	<i>Dorado bajel del sol</i>	120
<i>Con un músico español</i>	320	<i>Dos bélicos instrumentos</i>	168
<i>Concurrid moradores del valle/</i>	713	<i>Dos jilguerillos amantes</i>	423
<i>Consiga afligido</i>	802	<i>Dos jilguerillos, clarines del sol</i>	358
<i>Corazones que encien[den la llama]</i>	856	<i>Dos simples zagalas cuentan</i>	215
<i>Corred corred zagales</i>	165	<i>Dueño de mi vida, pastor amoroso</i>	582
<i>Corrientes plácidas</i>	766	<i>Dueño mío, si hieres, si matas</i>	803
<i>Cortezanos del cielo</i>	502	<i>Dulce Cupido, luz de la esfera</i>	424
<i>Cruel, pálida guerra/ Quién llama, mis luceros</i>	133	<i>Dulce, querido esposo</i>	576

<i>Dulcísimo Dueño, tiernísimo Amor</i>	425	<i>Esposo adorado</i>	432
E		<i>Este carreterillo, rey de los reyes</i>	206
<i>Ea portuguesesños</i>	347	<i>Éste sí que es vergel</i>	745
<i>Ea, ea, gitanillas</i>	355	<i>Estén atentos todos</i>	754
<i>Ea, ea, zagalas</i>	542	F	
<i>Ea, vaya</i>	169	<i>Fabriquen telares</i>	172
<i>Ea, zagalas</i>	426	<i>Festejen hoy todos</i>	731
<i>El alma pura y sencilla</i>	217	<i>Flamante, dorada, brillante galera</i>	132
<i>El ave, la fiera</i>	635	<i>Flores [no hay más texto]</i>	638
<i>El bronce que el eco esparció fatal</i>	804	<i>Flores que a la aurora ale...</i>	433
<i>El cielo se humille</i>	605	<i>Francisco, aquel negro antiguo</i>	216
<i>El cuento de la lila</i>	253	<i>Fuego que abrasa la nieve</i>	598
<i>El esposo a la esposa de quien se ausenta</i>	593	<i>Fuego, fuego, que se abrasa el palacio del</i>	864
<i>El llanto que el hombre</i>	427	<i>Fuente que corres alegre</i>	606
<i>El Norte toca alarma</i>	701	<i>Fuentecilla risueña</i>	434
<i>El sacristán de Cigales</i>	775	<i>Fuentecillas inquietas y acordes</i>	314
<i>Ello ha de haber asturiano</i>	170	<i>Fuentes que corréis</i>	280
<i>Ello ha de haber esta noche</i>	264	<i>Fuera, que sale de ronda</i>	212
<i>Embozado sale amor</i>	532	<i>Fuera, que va una jácara</i>	225
<i>En amoroso penar</i>	475	G	
<i>En Belén [no hay más texto]</i>	351	<i>Galán del alma mía</i>	435
<i>En Belén, puerta del sol</i>	203	<i>Garzota del viento, suave rui señor</i>	607
<i>En campos de nieve</i>	550	<i>Gila y Bato que riñendo</i>	329
<i>En coro alterno batan</i>	428	<i>Giman, lloren, sientan</i>	384
<i>En el agua en el aire</i>	429	<i>Gitanilla pulida y graciosa</i>	173
<i>En el día que amor se traslada</i>	762	<i>Glorioso Gedeón, excelso capitán</i>	436
<i>En el medio de la tierra/ Del golfo trompeta,</i>	136	<i>Guapo [ha de ser el tonillo]</i>	367
<i>En el pan, en la vid y la flor</i>	430	<i>Guerra, guerra, arma, arma</i>	723
<i>En el portal de Belén</i>	171	H	
<i>En equívocos oigan las señas</i>	543	<i>Ha de haber jácara</i>	360
<i>En ese mar de prodigios</i>	490	<i>Hagan la salva</i>	359
<i>En la luciente sombra</i>	583	<i>Hagan la salva, aves y flores</i>	666
<i>En la noche real</i>	354	<i>Hágase corro valientes</i>	272
<i>En las pajas llora el amor</i>	876	<i>Hala zagala, por aquí va la danza</i>	282
<i>En los rayos de aquel sol</i>	564	<i>¿Hay cosa más bella?</i>	657
<i>En los rebozos de un velo</i>	752	<i>Hay quien acierte un enigma</i>	496
<i>En nuevas esferas</i>	763	<i>Haya Gloria</i>	836
<i>En tanto que la noche</i>	221	<i>Hetela, va, con donaire</i>	343
<i>En tempestad furiosa</i>	148	<i>Hola qué y hola</i>	254
<i>En volcanes de fuego se abrasa</i>	538	<i>Hola, digo, señores, cuidado</i>	675
<i>Enamorado del sol</i>	431	<i>Hola, hau, zagal</i>	322
<i>Entre celajes bellos</i>	589	<i>Hombre [...] a un Dios</i>	599
<i>Entre los muchos pastores</i>	313	<i>Hombre, goza y admira</i>	437
<i>Entre mortales ansias y congojas</i>	374	<i>Hombres sentid, llorad vuestro error</i>	381
<i>Entren los sacristanes</i>	237	<i>Hoy a dos flores trasplanta</i>	755
<i>¿Es milagro?</i>	491	<i>Hoy a mi musa</i>	794
<i>Escuadrones numerosos</i>	139	<i>Hoy al portal [no hay más texto]</i>	301
<i>Escuadrones soberbios de la noche</i>	141	<i>Hoy ángeles eleven</i>	655
<i>Escuchad, atended</i>	515	<i>Hoy cielos y tierra</i>	693

<i>Hoy colocan en nuevo retablo</i>	768	<i>Manolo, Manolo</i>	294
<i>Hoy el cielo y la tierra han suspendido</i>	610	<i>Maravilla excelsa</i>	117
<i>Hoy el sol sus finezas descubre</i>	718	<i>Marinero que surcas la playa</i>	440
<i>Hoy la fe y la devoción</i>	678	<i>Marinero que surcas la playa'</i>	441
<i>Hoy las luces</i>	829	<i>Más no puede ser</i>	289
<i>Hoy que dispara rayos de amor María</i>	656	<i>Matizado, un clavel encarnado</i>	442
<i>Hoy que el mayor de los Reyes</i>	234	<i>Mi dolor yo no entiendo</i>	555
<i>Hoy reparte la aurora favores</i>	669	<i>Mi Niño, mi Dios</i>	268
<i>Hoy vivientes estrellas</i>	736	<i>Milagro, prodigio, portento</i>	686
<i>Hoy, que amor disfrazado</i>	503	<i>Molinito, por qué no mueles</i>	443
<i>Huya la parda sombra</i>	330	<i>Montaña nevada</i>	569
I		<i>Montes y valles, fuentes y flores</i>	705
<i>Insigne campeón</i>	721	<i>Moradores del cielo, parad</i>	720
<i>Introducción [s.t]/Mi Dios [s.t]</i>	618	<i>Moradores del valle, venid</i>	680
<i>Introducción a 3 [s.t]/ Oigan que [s.t]</i>	837	<i>Muera la culpa</i>	865
<i>[Introducción a 3 s.t]/ Venid zagalejos</i>	366	<i>Muera la culpa, muera el engaño</i>	570
<i>[Introducción]/ Bienvenido Antón</i>	174	<i>Músicos ruseñores</i>	565
J		N	
<i>Jardinero soy</i>	838	<i>Nadie falte, señores</i>	685
<i>Jilguerillo canoro</i>	112	<i>Nave que al mundo navegas</i>	125
L		<i>Negliya ha veniro</i>	180
<i>La agudeza presumida</i>	544	<i>Niño de [no hay más texto]</i>	108
<i>La aurora más hermosa</i>	679	<i>Niño hermoso, tierno infante</i>	337
<i>La campana de Velilla</i>	438	<i>No encubra el amor</i>	444
<i>La dorada, bellísima aurora</i>	137	<i>No encubra el amor, su dulce dolor</i>	577
<i>La mula y el buey señores</i>	336	<i>No he dejado en el monte</i>	790
<i>La naturaleza/ Oíd [s.t]</i>	110	<i>¿No le ves, zagal?</i>	235
<i>La sangre in[ocente]</i>	439	<i>No perdamos de vista la estrella</i>	348
<i>La serpiente infeliz</i>	674	<i>No se aneguen las olas de su hermosura</i>	504
<i>Labradorcilla, llora</i>	776	<i>No se queje la luna ni el sol</i>	875
<i>Lágrima que a la aurora se le ha vertido</i>	175	<i>No suspires amor, no, no</i>	584
<i>Las aves, las flo[res]</i>	682	<i>No, no [no hay más texto]</i>	619
<i>Las consonancias resuenen</i>	331	<i>Nobles cavaliers</i>	798
<i>Las legumbres con las frutas</i>	176	O	
<i>Las tonadillas antiguas</i>	249	<i>Ocupen alegres con salvas sonoras</i>	445
<i>Las zagalas de Belén</i>	286	<i>Oh admirable Sacramento</i>	387
<i>Llama y nieve, fuego y escarcha</i>	553	<i>Oh admirable Sacramento</i>	446
<i>Llamas y nieve, fuego y escarcha</i>	554	<i>Oh amor</i>	840
<i>Llega pecho mío</i>	608	<i>Oh Dios de las finezas</i>	447
<i>Llorad, troncos</i>	375	<i>Oh viril prodigioso</i>	559
<i>Los elementos se mueven</i>	732	<i>Oíd alegres voces</i>	739
<i>Los granitos [no hay más texto]</i>	288	<i>Oíd todos, oíd</i>	590
<i>Los pas[tores de Belén]/ Ea zagalejos</i>	177	<i>Oídme cumbres, oídme selvas</i>	308
<i>Los pastores de Belén</i>	255	<i>Oigan de dos panaderos</i>	505
<i>Los pastores de Belén</i>	859	<i>Oigan hoy ...</i>	698
<i>Los vizcaínos que es gente</i>	178	<i>Oigan la porfía</i>	448
<i>Los zagales y pastores</i>	256	<i>Oigan que de quebrados</i>	449
<i>Lucero, clarín del alba</i>	179	<i>Oigan retratada en convites</i>	486
M		<i>Oigan unos esdrújulos</i>	545

<i>Oigan, atiendan</i>	525	<i>Pues que canto las glorias</i>	677
<i>Oigan, atiendan, escuchen</i>	516	<i>Pues que canto ya glorias, filo por filo</i>	642
<i>Oigan, digo, miren, oigan</i>	805	<i>Pues todos le traen sus dones</i>	185
<i>Oigan, miren [no hay más texto]</i>	551	Q	
<i>Oigan, oigan</i>	764	<i>¿Qué antorcha ilumina zagales?</i>	296
<i>Óiganle censurar</i>	228	<i>Qué beldad [no hay más texto]</i>	650
<i>Óiganme la gaceta</i>	450	<i>Qué contradicción divina</i>	484
<i>Os/Hoy traslada el amor</i>	765	<i>Qué convite tan rico</i>	456
<i>Oscura noche fría</i>	181	<i>Qué diré yo</i>	841
<i>Ou, pastores, ou zagales</i>	219	<i>Qué dulce [no hay más texto]</i>	620
P		<i>Qué dulces armonías</i>	147
<i>Pajarillo, lisonja del aire</i>	287	<i>Qué es amor en el Sacramento</i>	877
<i>Pájaros, fuentes y flores</i>	144	<i>¿Qué es esto? Glorias y angustias</i>	734
<i>Para alegrar a mi Niño</i>	229	<i>¿Qué es lo [no hay más texto]?</i>	601
<i>Para alegrar zagales al Niño</i>	309	<i>Qué es lo que advierto</i>	621
<i>Para arrullar al amor</i>	246	<i>¿Qué es lo que pasma y no es nieve?</i>	457
<i>Para el generoso triunfo</i>	660	<i>Qué flo [no hay más texto]</i>	728
<i>Para llegar el hum[an]o</i>	585	<i>Qué gozo, qué gusto</i>	458
<i>¿Para qué son las iras?</i>	777	<i>Qué lentamente bizarra</i>	566
<i>Parleros jilguerillos</i>	706	<i>Qué milagro es éste</i>	497
<i>Pascual que es archivo andante</i>	182	<i>¿Qué puede ser esa cándida esfera?</i>	459
<i>Pasmo del amor y gracia</i>	871	<i>Qué será un prodigio</i>	498
<i>Pastorcillos de Belén</i>	310	<i>Qué traerá nuestro Asturiano</i>	204
<i>Pastorcillos hola, hau</i>	332	<i>Qué tristes voces se escuchan</i>	379
<i>Pastores de Belén</i>	352	<i>Qué visteis pastores</i>	344
<i>Pastores venid a ver</i>	365	<i>Qué volante rosicler</i>	275
<i>Pastores, zagales</i>	250	<i>Queditico, silencio, pasito</i>	186
<i>Pensamiento, anima el desmayo</i>	506	<i>Querubines que rondáis</i>	586
<i>Peregrinos a Belén/ Callad zagalejos</i>	183	<i>Quién al Empíreo sube</i>	662
<i>Perlas, luces, flores</i>	600	<i>Quien alberga un peregrino</i>	345
<i>Pero bien [no hay más texto]</i>	451	<i>Quien en soberanos cultos</i>	376
<i>Piedad divinos cielos</i>	880	<i>Quién es ésta</i>	651
<i>Piedad Señor, clemencia</i>	371	<i>¿Quién es ésta que llega dichosa?</i>	749
<i>Pincia muy noble</i>	114	<i>¿Quién ha visto cosa más singular?</i>	663
<i>Por divertir al infante</i>	230	<i>Quién le ha dicho a la fe</i>	622
<i>Por festejar a Dios Niño</i>	218	<i>Quien lograr pretendiere</i>	623
<i>Por lágrimas vierte el cielo</i>	311	<i>Quién llega mejor</i>	499
<i>Por las bodas alegres</i>	748	<i>Quién me dirá de una estrella</i>	353
<i>¿Por qué quieres rendido?</i>	452	<i>Quién puede ser sino amor</i>	594
<i>Por ser novedad del tiempo</i>	210	<i>Quien quisiere aprender a contar</i>	494
<i>Por ser tan larga la noche</i>	236	<i>¿Quién viene? Cupido, un favor</i>	109
<i>Por sus celos Mariquilla</i>	806	<i>Quién vio tal lucir</i>	753
<i>Porque Dios y el mundo sepan</i>	533	<i>Quintas a un embozado</i>	526
<i>Portuguesiños valentes</i>	184	R	
<i>Presos: alegría, gozo y li[bertad]</i>	477	<i>Ráfagas rígidas, furias del mar</i>	547
<i>Pues el maestro mayor</i>	453	<i>Ramilletes de plumas</i>	746
<i>Pues en golfos de gracias surcas ligero</i>	454	<i>Reparen, atiendan</i>	578
<i>Pues la Nochebuena llama</i>	295	<i>Respondan, pregunten</i>	539
<i>Pues lo festivo del día</i>	455	<i>Resuene la fama</i>	560

<i>Riéndose está la noche</i>	187	<i>Suene suave el clarín</i>	591
<i>Rígido, intrépido y torpe</i>	197	<i>Suenen los clarines [1688 y 1691]</i>	482
<i>Risueñas fuentecillas</i>	659	<i>Suenen los clarines [1698]</i>	248
<i>Rompa el aire, el día rompa</i>	188	T	
<i>Ruiseñores [no hay más texto]</i>	624	<i>Tempestades de piedra</i>	684
<i>Ruiseñores que en dulces gorjeos</i>	750	<i>Tierno llorar, suave sentir</i>	302
<i>Rústicas, ásperas selvas</i>	799	<i>Tocad a despertar, alegres campanitas</i>	205
S		<i>Toda es enigmas la cándida Hostia</i>	534
<i>Sacra, floreciente</i>	807	<i>Todo es prodigios Belén</i>	113
<i>Saetillas me tira el amor</i>	552	<i>Todo guapo se amontone</i>	240
<i>Sagrada deidad</i>	507	<i>Todos los cuatro elementos/ Ah de la tierra, ah</i>	126
<i>Sagrada paloma</i>	670	<i>Tonada solo</i>	850
<i>Sagradas selvas</i>	460	<i>Tonillos alegres, ¿para cuándo sois?</i>	191
<i>Sagrado alimento, dulcísimo emblema</i>	461	<i>Toquen a fuego</i>	522
<i>Salga enhorabuena</i>	681	<i>Tórtola enamorada</i>	672
<i>Salga enhorabuena mi Rey</i>	485	<i>Tres aves con melodía</i>	356
<i>Saliendo Cristo en cuerpo</i>	722	<i>Tres infantes han llegado</i>	261
<i>Sea bienvenido el Rey</i>	796	<i>Tribu [no hay más texto]</i>	349
<i>Según vienen los zagales</i>	239	<i>Trigo florido</i>	464
<i>Seis horas antes del día</i>	462	<i>[Trinando las aves] 3º Papel</i>	792
<i>Seis tratantas de la plaza</i>	189	<i>Tu luz celestial envía</i>	124
<i>Serafines que en or[no hay más texto]</i>	808	U	
<i>Serénense los mares</i>	671	<i>Un castellano valiente</i>	192
<i>Si a nosotros se ha dado el Hijo</i>	241	<i>Un correo que pasaba</i>	338
<i>Si con la luz sin reparo</i>	740	<i>Un enano y una [pizca]</i>	303
<i>Si el agno [no hay más texto]</i>	842	<i>Un espejo es el círculo</i>	465
<i>Si el amor divino, flechado se ve</i>	595	<i>Un francés enamo[rado]</i>	778
<i>Si el amor llueve rayos</i>	111	<i>Un linajudo y un sastre</i>	223
<i>Si ello ha de haber jacarilla</i>	809	<i>Un maestro de capilla</i>	193
<i>Si en cerco de candores</i>	858	<i>Un maestro de capilla'</i>	315
<i>Si en la esfera de amor</i>	508	<i>Un marido y su [mujer]/ Ea, digo pas</i>	243
<i>Si es soldado el amor</i>	710	<i>Un portugués despechado</i>	263
<i>Si es un tiempo sin tiempo de Dios el giro</i>	527	<i>Un pre [ceptor muy platónico]</i>	851
<i>Si esta noche [el contento]</i>	242	<i>Una danza de gallegos</i>	238
<i>Si esta noche el contento nos tiene locos</i>	323	<i>Una gitanilla con su panderillo</i>	339
<i>Si florece amor en jazmines</i>	521	<i>Una jacarilla linda</i>	676
<i>Si ha de haber jacarilla</i>	201	<i>Una runfla de poetas</i>	211
<i>Si oprimido con deudas</i>	377	<i>Una simple zagaleja</i>	194
<i>Si quieres sangriento, noto enfurecido</i>	463	<i>Una tropa de zagales</i>	814
<i>Si vais a ser convidados</i>	478	<i>Una vieja con la habla en tembleque</i>	810
<i>Sigue, canta, vuela, toca</i>	324	<i>Una zagala festiva</i>	362
<i>Silencio, atención</i>	689	<i>Unas gitanillas vienen/ Vaya que la idea</i>	517
<i>Silencio, escuchad</i>	687	V	
<i>Sin jácara, hablemos claro</i>	247	<i>Va reluciente, antorcha del día</i>	466
<i>[Sin texto]</i>	848	<i>Vasallos de amor</i>	467
<i>Sol eres de España</i>	727	<i>Vaya de flores, vaya de amores</i>	556
<i>Solo al Santísimo [sin texto]</i>	626	<i>Vaya de gusto</i>	492
<i>Solo de contralto, sin texto</i>	627	<i>Vaya de pastorela</i>	316
<i>Solo de miserere</i>	640	<i>Vaya de pleito</i>	479

<i>Vaya fuera, caiga, caiga</i>	325	<i>Zagalejos buena noche</i>	340
<i>Ve caminando, planta ligera</i>	317	<i>Zagalejos, venid a Belén</i>	222
<i>Velero el sol, por golfos de zafiro</i>	138	<i>Zagales pues todos vamos</i>	326
<i>Veloces caminan</i>	273	<i>Zagales, quién es pastor tan galán</i>	472
<i>Ven acá Niño mío</i>	333	<i>Zeñor de los cielos, mi rey soberano/</i>	579
<i>Vengan a la almoneda</i>	540		
<i>Vengan a la franca</i>	481		
<i>Vengan a la lid</i>	874		
<i>Vengan señores, lleven del pan</i>	468		
<i>Vengan señores, nadie se admire</i>	852		
<i>Vengan todos a la mesa/ Señor, Padre de</i>	519		
<i>Vénganle todos a ver</i>	879		
<i>Venid astros, parad luces</i>	813		
<i>Venid mortales y veréis</i>	378		
<i>Venid mortales, a gozar del convite</i>	469		
<i>Venid, corred, volad</i>	747		
<i>Venid, venid cazadores</i>	512		
<i>¡Victoria! Que el poder su gloria ostenta</i>	758		
<i>Viendo al hombre tan perdido</i>	470		
<i>Viendo el sacristán que Gila</i>	779		
<i>Viendo que el Niño en Belén</i>	195		
<i>Viendo que ha nacido Dios</i>	262		
<i>Viendo que Herodes intenta</i>	278		
<i>Viendo también que esta noche</i>	350		
<i>Villancico a 3 a Nuestra Señora [s.t]</i>	699		
<i>[Villancico a San Bernardo]</i>	702		
<i>Villancico para los muchachos</i>	855		
<i>Vital incendio hermoso</i>	630		
<i>Viva la gloria del que premia</i>	780		
<i>Viva, viva la noche</i>	231		
<i>Volantes clarines</i>	131		
<i>Volcanes, que me abraso</i>	860		
<i>Vuele mi afecto/ Más es morir</i>	781		
<i>Vuelen al portal, vuelen deseos</i>	318		
<i>Vuestro [no hay más texto]</i>	631		
Y			
<i>Ya resuena con amorosos ecos</i>	708		
<i>Ya, atrevida hermosura</i>	782		
<i>Yo he de cantar, yo he de bailar</i>	471		
<i>Yo no puedo entenderte</i>	811		
<i>Yo no sé qué me tengo</i>	557		
<i>Yo no sé qué me tengo'</i>	861		
<i>Yo quiero vivir, yo quiero entender</i>	632		
<i>Yo soy una gitanilla</i>	269		
<i>Yo, ruiñeñor, cantaré</i>	643		
<i>Yo, señores míos</i>	770		
Z			
<i>Zagalas, conmigo, que traigo tonada</i>	297		
<i>Zagalejas, zagalejas</i>	279		

