



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Máster en Música Hispana

***Las Misas El Laberinto* de Juan del Vado (ca. 1625 – 1691):
estudio comparativo de las fuentes y de su música.**

Trabajo Fin de Máster

Presentado para la obtención del Título de Máster en Música Hispana por

EMILIO JIMÉNEZ GARCÍA

Realizado bajo la dirección del /de la Prof./a Dr./a
Soterraña Aguirre Rincón

CURSO ACADÉMICO 2021/2022

Julio de 2022



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Máster en Música Hispana

***Las Misas El Laberinto* de Juan del Vado (ca. 1625 – 1691):
estudio comparativo de las fuentes y de su música.**

Trabajo Fin de Máster

Presentado para la obtención del Título de Máster en Música Hispana por

EMILIO JIMÉNEZ GARCÍA

Autor/a:

Vº Bº tutor/a:

CURSO ACADÉMICO 2021/2022

Julio de 2022

A la memoria de mis padres

y de

Fernando Arregui Iruarán

“No sabe quien ignora
las causas de lo que sabe”

Pietro Cerone:

El melopeo y maestro (1613)

Resumen

Juan del Vado fue un compositor nacido en Madrid alrededor de 1625, cuya vida profesional se desarrolló como violonista, organista, arpista y compositor de la Real Capilla y la Real Cámara, creador de 96 tonos o villancicos, la música para seis obras escénicas, cuatro obras para órgano, dos Lamentaciones y 24 misas de facistol

A pesar de no haberse encontrado una relación de del Vado con la Catedral de Ávila, pero al ser algo frecuente el intercambio cultural entre ésta y la Capilla Real por su cercanía, en su archivo también se guardan misas de su autoría.

Resulta llamativo e interesante que entre las composiciones de este autor encontramos unas palabras en el prólogo de un libro sobre cánones enigmáticos y misas dedicado a los dignos censores, que hacen referencia a que en las fiestas de más solemnidad se “saquen papeles sueltos” para multiplicar los coros y el acompañamiento y conseguir de este modo más celebridad.

Estas recomendaciones fueron llevadas a cabo, como ejemplifica el existir misas en Madrid a 5 o 6 voces ampliadas en forma de parodia en Ávila a 8. Concretamente son tres las misas que coinciden en ambas capitales.

De estas tres misas se trata en este trabajo la denominada *Misa El Laberinto* por tratarse de la única que contiene todas las partes y por su sugerente nombre.

También añade interés el hecho de la existencia de otra misa compuesta por Carlos Patiño, maestro de Capilla de Juan del Vado, que también se titula *El Laberinto*.

Palabras clave: Juan del Vado, Carlos Patiño, siglo XVII, misas de facistol, Real Capilla, Catedral de Ávila, misa parodia.

Abstract

Juan del Vado was a composer born in Madrid around 1625, whose professional life was developed as a violonist, organist, harpist and composer for the Royal Chapel and the Royal Chamber, creator of 96 tones or Christmas carols, the music for six stage works, four works for organ, two Lamentations and 24 lectern masses.

Despite not having found a relationship between del Vado and the Cathedral of Ávila, but as cultural exchange between it and the Royal Chapel is something frequent due to its proximity, masses of his authorship are also kept in his archive.

It is striking and interesting that among the compositions of this author we find some words in the prologue of a book on enigmatic canons and masses dedicated to the teachers and worthy censors, which refer to the fact that in the most solemn festivities “papers are taken out loose” to multiply the choirs and the accompaniment and thus achieve more celebrity.

These recommendations were carried out, as exemplified by the fact that there are masses in Madrid with 5 or 6 voices extended in the form of a parody in Ávila with 8. Specifically, there are three masses that coincide in both capitals.

Of these three masses, the so-called Misa El Laberinto is treated in this work because it is the only one that contains all the parts and because of its suggestive name.

The fact of the existence of another mass composed by Carlos Patiño, master of the Chapel of Juan del Vado, which is also titled El Laberinto, also adds interest.

Keywords: Juan del Vado, Carlos Patiño, 17th century, lectern masses, Royal Chapel, Ávila Cathedral, parody mass.

Índice

Resumen.....	1
Índice de abreviaturas	5
Índice de tablas.....	6
INTRODUCCIÓN	1
Génesis	1
Justificación	1
Objetivos e hipótesis de investigación	2
Metodología y estructura	3
Estado de la Cuestión	4
I. FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LAS <i>MISAS DEL LABERINTO</i> DE JUAN DEL VADO.....	8
I.1. Las misas en la Capilla Real de Madrid	9
I.2. Las misas en la Catedral de Ávila	21
I.3. La Misa <i>El Laberinto</i> de Juan del Vado en la Capilla Real y en la Catedral de Ávila	23
I.3.1. Versión de la Capilla Real	23
I.3.2. Versión de la Catedral de Ávila	25
I.4. La misa <i>El Laberinto</i> de Carlos Patiño y otros casos de misa parodia	28
I.5. El término laberinto en el siglo XVII	29
II. CONTEXTUALIZACIÓN SOCIO MUSICAL DE JUAN DEL VADO.....	31
II.1. El compositor y su contexto en las dos Capillas	31
II.2. Criterios estético musicales del compositor	34
IV. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS OBRAS.....	39
IV.2. Análisis motivico	39
V. EDICIÓN CRÍTICA	63
V.1. Criterios de edición	66
V.1.1. Criterios de edición musical	67
V.1.2. Criterios de edición textual	70
V. 2. Catalogación	70
VI. CONCLUSIONES	73
Perspectivas de futuro	74
VII. BIBLIOGRAFÍA	74
VIII. ANEXOS.....	78
Transcripciones	78

Agradecimientos

A mi tutora, la Dra. Soterraña Aguirre Rincón por su tenacidad y esmero en resolverme todas y cada una de las dudas surgidas y por la inmensurable cantidad de datos aportados a mi formación académica.

A los doctores José María Vives Ramiro, Manuel del Sol, Raúl Angulo, Santiago Ruiz y Mariano Lambea por la valiosa información aportada.

Gracias de manera muy especial a mi querido amigo y mentor el Dr. Manuel Añón Escribá, sin cuya valiosísima ayuda académica, moral y logística no hubiera sido posible llevar a cabo este máster.

Gracias asimismo a las personas que me proporcionaron apoyo logístico y moral:

Mis hermanos Pedro y Pili y mi hermano Pepe, compañero de fatigas y culpable de que un día me iniciara en el mundo de la música.

Por último, pero no menos importante, quiero expresar mi más profundo agradecimiento a Gloria, mi compañera en el camino de la vida, por estar a mi lado compartiendo las alegrías y las dificultades surgidas en esta larga y sinuosa singladura.

Índice de abreviaturas

A.: alto

Ac.: acompañamiento

B.: bajo

BDH: Biblioteca Digital Hispánica

BNE: Biblioteca Nacional de España

Ct: Cantus

c.: compás,

cc.: compases

ca.: circa

cel.: célula

Ch.: coro

DMEH: Diccionario de la Música Española
e Hispanoamericana

ed.: editorial

et al.: y otros

F.: frase

f.: folio

Fig.: figura

Ibid.: ibidem

Ibidem: cita precedente

Ms.: manuscrito

Mss.: manuscritos

Mtro: maestro

Nº: número

Op. cit: obra citada

Org.: órgano

p.: página

pp.: páginas

r.: recto

Sf.: semifrase

VI

Sr.: señor
ss. siguientes
T.: tenor
Ti.: tiple
TFM: trabajo fin de máster
v: verso
Vol.: volumen

Ilustración 1: Cubierta del Libro de Misas de Facistol y detalle del lomo donde se aprecia la autoría.	9
Ilustración 2: Índice de las misas M. 1323.....	12
Ilustración 3: Rúbrica de Juan del Vado en BNE M. 1323.....	12
Ilustración 4: Cubierta y detalle en el lomo del libro de acompañamientos M. 1324.	13
Ilustración 5: Índice M. 1324 del acompañamiento a las misas BNE M. 1323.....	14
Ilustración 6: Detalle donde se muestra la recomendación del compositor de emplear flautado pequeño.	14
Ilustración 7: Cubierta y detalle en el lomo del libro de misas M. 1325	15
Ilustración 8: Texto del inicio del Kyrie en M. 1325.....	15
Ilustración 9: Texto del inicio del Kyrie en BNE M. 1323.....	15
Ilustración 10: Portada del libro de misas M. 1325.	16
Ilustración 11: Portada del libro de misas BNE M. 1323.	16
Ilustración 12: Índice del libro de misas M. 1325.....	18
Ilustración 13: Portada del libro de acompañamientos M. 1326.....	19
Ilustración 14: Índice M. 1326 del acompañamiento a las misas M. 1325.....	19
Ilustración 15: Detalle de algunas zonas afectadas por filtración de tinta.	24
Ilustración 16: Detalle del título en BNE M. 1323 f. 127 v.....	24
Ilustración 17: Detalle del título en M. 1324.	25
Ilustración 18: El compositor recuerda	25
Ilustración 19: Detalle de una de las portadas de las partichelas.	26
Ilustración 20: Detalle del texto al inicio de los dos continuos y el gobierno.	27
Ilustración 21: Ejemplo de fragmento deteriorado por una mano	28
Ilustración 22: Detalle del catálogo de João V donde aparece la relación entre Patiño y Rogier en la misa El Laberinto.	29
Ilustración 23: Ejemplo de laberinto en texto.	30
Ilustración 24: Ejemplos de ligaduras de expresión.....	69
Ilustración 25: Ejemplo de 6ª línea parcial.	70

Índice de tablas

Tabla 1: Relación de las misas de Juan del Vado conservadas en la BNE.....	9
Tabla 2: Relación de las misas de Juan del Vado conservadas en el archivo de la Catedral de Ávila. Entre corchetes las voces que faltan.	21
Tabla 3: Misas comunes de Juan del Vado	23

INTRODUCCIÓN

Génesis

El germen de este trabajo de investigación se remonta a la lectura del prólogo del libro de misas que el compositor Juan del Vado (ca. 1625-1691) escribió y dedicó al rey Carlos II, donde se hace referencia a que en las fiestas de más solemnidad se «saquen papeles sueltos» para multiplicar los coros y el acompañamiento y conseguir de este modo «más solemnidad».

Tras un trabajo de investigación de fuentes se encontraron unas misas del mismo autor en el archivo de la Catedral de Ávila a 8 voces que coincidían en nombre con las de la Capilla Real a 5 y 6 voces y se pensó que las recomendaciones indicadas en el prólogo fueron llevadas aquí a cabo añadiendo voces nuevas a las existentes o doblando algunas de ellas.

Sin embargo, lo que se encontró al realizar un análisis detallado no fue una simple ampliación de voces sino una misa parodia, donde se toman motivos y fragmentos de una para construir la otra.

Justificación

La relevancia que adjudicaron a Juan del Vado sus contemporáneos, como lo refleja José de Torres en su tratado sobre las reglas de acompañar donde destaca las aportaciones del compositor, o Juan Francisco Sayas recomendándole como modelo a seguir, justifican la elaboración de este trabajo, ya que, para construir una historia de la música de este periodo resulta necesario contar con este personaje. Una forma de conocerlo es examinando su doble Misa, que además permite compararlo con la homónima del gran maestro Carlos Patiño.

A pesar de la importancia de este compositor es muy poco lo conocido sobre su obra y su música, tan solo se han realizado algunas transcripciones sueltas de sus villancicos o tonos, que se han llegado a interpretar, como *Con amor se paga el amor*¹, *No te embarques, pensamiento*², *Molinillo que mueles amores*³ y una obra para órgano: *Obra de lleno de 1er tono*⁴. Pero queda pendiente profundizar tanto en su obra profana como sacra.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=1OZI46uwHL0>. Acceso el 30 de diciembre de 2021.

² <https://www.youtube.com/watch?v=onJDth6S-iA>. Acceso el 30 de diciembre de 2021.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=TRaLwmhOgFI>. Acceso el 30 de diciembre de 2021.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=QZSdsQsJFuA>. Acceso el 30 de diciembre de 2021.

Por otro lado, el interés del compositor acerca de los enigmas y de los laberintos musicales despierta mi propio interés en conocer sus procedimientos compositivos, especialmente a la hora de ampliar voces y ver como una misa a 6 se convierte en una misa a 8. No en un procedimiento sencillo sino en un procedimiento complejo, empleando materiales preexistentes algo que permite ejemplificar a la comunidad musicológica el procedimiento que el autor realizó para llevar a cabo esta compleja transformación

El presente trabajo también pretende colaborar en rescatar, tanto la figura del compositor como su obra y aporta además la edición de una valiosa música para ser interpretada.

Objetivos e hipótesis de investigación

El propósito de este trabajo es dar a conocer nuevo repertorio inédito del autor, pero sobre todo abordar a través de un ejemplo significativo cómo era su música y su forma de componer, mediante el análisis del procedimiento adaptativo de una de sus misas. Se trata de la *Misa El Laberinto* en sus dos versiones, a 6 y a 8 voces.

Para la consecución de este propósito y tras realizar los procesos de localización y transcripción de las fuentes se plantean los siguientes objetivos principales:

1º. Establecer una comparación y extraer consecuencias del procedimiento de transformación de la *Misa el Laberinto* a 6 voces a la de 8 voces.

2º. Comparar las *Misas El Laberinto* de del Vado con la del mismo nombre de Carlos Patiño. Para este objetivo habrá que estudiar los materiales que comparten lo que va a permitir establecer una comparación de rasgos comunes y distintos y definir el estilo empleado en esa misa en concreto.

Para llegar a conseguir esos objetivos principales será necesario llevar a cabo otros objetivos secundarios como son:

1º Realizar un estudio exhaustivo de las fuentes.

2º Efectuar una revisión biográfica y estilística del autor y las obras.

3º Confeccionar una edición crítica de las citadas misas.

Metodología y estructura

Una vez definido y delimitado el tema a tratar empleamos los procedimientos característicos del método histórico que se describen a continuación:

- Heurística. Es la investigación de las fuentes, no solo en la localización y recopilación de las fuentes sino en la descripción, catalogación y estudio. Aquí se utiliza la denominada crítica de fuentes basada en preguntas como: cuándo (datación), dónde (localización) o quién (autor). Se lleva a cabo un análisis ecdótico del contenido de las fuentes. Se trata de esclarecer las fechas de composición del repertorio o, al menos, proponer un periodo; establecer la comparativa entre las fuentes para comprender cuál pudo ser su uso y por supuesto, un estudio codicológico de las mismas.
- Edición de las fuentes musicales. Aquí también tiene que ver la ecdótica una vez realizada la comparación de las fuentes. La edición de las fuentes musicales compagina la investigación histórica con un uso destinado a la interpretación empleando la metodología de edición de fuentes contemporáneas, como puede ser las alteraciones “sobre entendidas” que se colocan en la parte superior del pentagrama o la escritura de cifrados en la parte inferior del continuo.
- Comparación y análisis de la música y redacción. Se elabora un análisis con el objetivo de comparar las misas que existen. Para ello y a partir de las partituras se usan los recursos que se consideran más necesarios, como motivos melódicos y rítmicos o puntos de articulación o cadencias. Así mismo se analizarán los criterios que el autor expresa en el prólogo del libro de Misas de la Capilla Real *BNE M. 1323*.
- Finalmente, el último paso en la metodología histórica consiste en la redacción y publicación del trabajo con el fin de ser de utilidad a la comunidad musicológica e historiográfica.

La distribución de las diferentes secciones que conforman este trabajo de investigación, se articula en cuatro bloques generales:

- 1^{er} apartado. Se ocupa de la introducción, donde se define y se pone en valor el tema objeto de este estudio, la manera de confeccionar el trabajo, y los procedimientos que se

han seguido para realizarlos. También recoge este primer epígrafe el estado de la cuestión, recabando las fuentes primarias y secundarias existentes.

- 2º apartado. Es de carácter descriptivo y biográfico. En esta parte se recoge la descripción de las fuentes, la datación y catalogación y se presenta al compositor y su contexto socio musical.
- 3º apartado. De índole analítico, donde se presentan las partituras, y se elaboran las transcripciones, el análisis comparativo y la edición crítica. Las dos misas se tratan individualmente.
- 4º apartado. Aquí se recogen las conclusiones obtenidas en el trabajo de investigación, y se da respuesta a los objetivos planteados. También se proponen vías de futuras investigaciones.

El trabajo se completa con los criterios de edición y la edición de las obras.

Estado de la Cuestión

Juan del Vado es una figura relevante que ha pasado bastante desapercibida en los estudios de la musicología. Apenas se conoce su obra, que permanece inaccesible para intérpretes, a pesar de que su destacada posición como músico dentro del contexto de la época ayuda a señalar su importancia.

Es un compositor que desarrolló su carrera profesional en la Capilla Real, considerada la élite de la música española en la época. Como recoge Begoña Lolo,⁵ de todos los ámbitos relacionados con la música, era la Real Capilla el más trascendental, en base a constituir un punto social que reunía la mayor cantidad y los mejores músicos, tanto cantores como instrumentistas, al amparo del rey y la casa real, cuyos modelos estilísticos eran referentes de las capillas catedralicias. Precisamente, Begoña Lolo cita a Juan del Vado, en ese mismo trabajo, como uno de los notables compositores al servicio del monarca.⁶

Si bien las investigaciones musicológicas en torno al siglo XVII no se pueden considerar ubérrimas en comparación con las dedicadas a otros periodos, aunque el panorama haya cambiado

⁵ LOLO HERRANZ, Begoña: *La recepción del primer barroco en la Real Capilla*. *Recerca Musicològica XVII-XVIII*, 2007-2008. pp.69-71.

⁶ *Ibid.* p. 71.

algo en las últimas décadas, no ha sucedido lo mismo con los trabajos dedicados a Juan del Vado, pues son exiguas las referentes al compositor. No hay estudios monográficos o trabajos de investigación dedicados en exclusiva a su figura. Sí que se pueden encontrar algunas reseñas al compositor, pero en la mayoría de los casos consistirán en una simple cita, meras menciones referidas a la aparición de alguna de las composiciones del autor en el repertorio de alguna formación. Sirvan como ejemplo el *Cancionero musical de poetas del siglo de oro*, una de las pocas antologías que incorporan al autor.⁷ También se recoge alguna reseña sobre él en el Simposio celebrado I simposio celebrado en Toledo en 2014 en torno a la música que rodeó a El Greco,⁸ o el recogido en el programa de mano del *Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza* en 2018.⁹

Otro asunto es el de la valoración de algunos teóricos y compositores en cuanto a la validez de sus aportaciones a la música tanto teóricas como prácticas, como es el caso de José de Torres, quien resalta las aportaciones de Juan del Vado sobre el empleo de los tonos y sus transportes en su tratado sobre las reglas de acompañar,¹⁰ o Juan Francisco Sayas, quien lo recomendaba como modelo de composición a seguir.¹¹

Cierta información sobre del Vado aparece también en catálogos y estudios dedicados a las catedrales como los de López-Caló,¹² Pedrell,¹³ Subirá y Anglés¹⁴ y Rubio.¹⁵ Si nos adentramos en su música, la única edición dedicada en exclusiva a Juan del Vado es la que publica Luis Robledo en 1980,¹⁶ quien, aun a día de hoy, se muestra como el único investigador que se ha involucrado en profundidad en la figura del compositor barroco ofreciéndonos resultados exclusivos. Su trabajo sobre los cánones enigmáticos de Juan del Vado que aparecen en el libro de misas de facistol, resulta de gran valor no solo por haber sido el primer en adentrarse en este campo,

⁷ LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola: *Libro de Tonos Humanos (1655-1656). Cancioneros musicales de poetas del siglo de oro*, Volumen VI. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2010.

⁸ *El Entorno Musical del Greco: Actas del Simposio celebrado en Toledo* (30 de enero - 2 de febrero de 2014), Editorial Musicalis S.A. Madrid, 2015. p. 11.

⁹ MARÍN LÓPEZ, Javier y SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia: *Vnitas et Diversitas: estilos nacionales en la música antigua*, Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, 2018 pp. 88 y 90

¹⁰ ROBLEDO, Luis: "Los Cánones Enigmáticos de Juan del Vado (¿Madrid?, Ca. 1625 - Madrid, 1691) *Noticias sobre su vida*", Revista de Musicología Vol. 3, No. 1/2 (enero-diciembre 1980), p. 149.

¹¹ EZQUERRO, Antonio: *Tonos Humanos, Letras y Villancicos Catalanes del Siglo XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas Institución «Milà I Fontanals» Departamento De Musicología, Barcelona, 2002, pp. 26-27;

¹² LÓPEZ-CALÓ, José: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Ávila*, Santiago de Compostela, 1978, págs. 170-173. En *Ib.* p. 152

¹³ PEDRELL, Felipe: *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*, vol. II Barcelona, 1909, págs., 33. 46. 49, 50 y 238. En *Ib.* p. 152

¹⁴ ANGLÉS, H. y SUBIRÁ, J.: *Catálogo musical de la biblioteca Nacional de Madrid, como I, manuscritos*. C.S.I.C. (Barcelona. 1946), pp. 221-228. En *Ib.* p. 132

¹⁵ RUBIO, Samuel: *Catálogo del archivo de música del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Ediciones del Instituto de Música Religiosa. Cuenca. 1976, pp. 104 y 109

¹⁶ ROBLEDO, Luis: *Los Cánones Enigmáticos de Juan del Vado...Op. cit.*, pp. 129-196.

sino y ante todo por incorporar una amplia contextualización biográfica y socioeconómica del autor y su época, situando a Del Vado en la órbita de la Capilla Real.

Igualmente valiosa es la información recopilada en la misma publicación, acerca de las dos copias del libro de misas de Juan del Vado existentes en la Biblioteca Nacional de *España* una con signatura 1323 y otra con 1325, informándonos de la posterioridad de una con respecto a la otra. Estas dos versiones, junto con los acompañamientos en bajo cifrados recogidos en cuadernos aparte, consignados en la *BNE* como 1324 y 1326 constituyen las fuentes madrileñas. A ellas habría que añadir la conservada en el Archivo de Música de la Catedral de Ávila, con signatura 1217. Todos ellos los documentos musicales referenciales para este trabajo.

Robledo ofrece también un análisis del prólogo contenido igual en las dos fuentes de misas conservadas en la *BNE*, donde se exponen cuestiones como la discrepancia con otros autores de la época acerca de la admisión del movimiento de la 6ª a la 8ª en las voces intermedias; las recomendaciones de interpretar un tono más bajo las misas con tiples demasiado altos, y en este caso lo ejemplifica con la *Misa el Laberinto*.

Luis Robledo, informa sobre la misas conservadas en el Archivo de la Catedral de Ávila, y sobre la presencia de la música de Juan del Vado en Portugal, Italia y Estados Unidos.¹⁷ Otro referente trabajo en relación a del Vado es el realizado por Antonio Ezquerro dedicado a los tonos y villancicos catalanes del siglo XVII. Ezquerro, aunque su edición está enfocada hacia un concreto repertorio catalán, aborda una holgada reseña del compositor, posiblemente sustentada en los trabajos de Robledo, pero añade datos de interés como son la existencia de composiciones de del Vado en la *Hispanic Society* de Nueva York; la Biblioteca del Estado de Baviera en Munich; la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia y la Biblioteca Pública Municipal de Oporto.¹⁸

También encontramos una información detallada en cuanto al compositor en el *DMEH*,¹⁹ donde será la misma Begoña Lolo quien presente una biografía pormenorizada, aunque sintetizada, además de una exposición, igualmente condensada, de la obra del autor tanto en lo referente a su *opus* como a la recepción y la influencia que tuvieron sus trabajos en los teóricos de la época. Si bien es más de veinte años posterior a los estudios de Luis Robledo, dada la escasa bibliografía existente en cuanto a Juan del Vado, la información depositada aquí resulta igualmente de valor.

¹⁷ *Ib.*, pp. 143 y 144

¹⁸ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Tonos Humanos, Letras y Villancicos Catalanes del Siglo XVII*, Monumentos de la Música Española Volumen LXV. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución «Milà I Fontanals» Departamento de Musicología. Barcelona, 2002. p 27

¹⁹ CASARES, Emilio; FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael; LÓPEZ-CALO, José: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Editorial: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 623-624.

Otro estudio lo ofrece Pablo Ballesteros en su tesis doctoral²⁰. Ballesteros, a pesar de que su trabajo de investigación no está dedicado a Juan del Vado sino a Alfonso Vaz de Acosta y Carlos Patiño, ambos relacionados con Ávila y Madrid, nos ofrece una información muy valiosa, ya que dedica varias páginas de su tesis a poner en valor los trabajos compositivos en la Capilla Real y en las capillas aledañas, incidiendo sobre los rasgos estilísticos definitorios propios de las tendencias policorales irradiadas por Roma y el norte de Italia.

Aunque Ballesteros habla de Juan del Vado poco, sus aportaciones resultan de gran relevancia para seguir el rastro acerca de los trabajos de nuestro compositor y allana el camino en cuanto a conocer las misas de Juan del Vado que se encuentran en la Capilla Real de Madrid a cinco o seis voces y en el archivo de Ávila a ocho voces, germen de este trabajo. Describe detalladamente el catálogo de la catedral de Ávila, si bien, están basados en el catálogo que realizó López-Calo en 1978.²¹

Ballesteros refiere la existencia de 24 misas en la catedral de Ávila, basándose en el catálogo de López-Calo de 1978, algunas de las cuales están también en la versión de la Capilla Real digitalizadas por la *BNE*, además de resaltar datos de catalogación muy útiles para el seguimiento de las fuentes. Igualmente, el autor se ocupa de recoger en su tesis la preferencia de Juan del Vado, junto a otros compositores, por disponer en sus misas policorales una tesitura más aguda en el coro primero que en el segundo, así como no incluir acompañamiento para las composiciones a ocho voces. Finalmente, Ballesteros señala otro valioso reporte al dar a conocer que no se conserva misa alguna de Juan del Vado en ninguna otra catedral.

En cuanto a quién fue el maestro de capilla en Ávila cuando Juan del Vado creó las misas no se tienen datos objetivos. Según Sonsoles Ramos,²² los maestros de capilla que ocuparon el magisterio en la catedral de Ávila en esa época fueron: Alfonso Vaz de Acosta (1641-1660), Gaspar de Liceras Isla (1660-1681), Juan Bonet de Paredes (1682-1684) y Juan Cedazo (1685-1714). Dado que las misas están datadas estimadamente entre 1665 y 1675, es lógico pensar que se trata de Gaspar de Liceras Isla. Si que sabemos que Carlos Patiño era responsable de la Capilla Real en ese momento.²³

²⁰ BALLESTEROS, Pablo: *Misas policorales de Alfonso Vaz de Acosta y Carlos Patiño: contexto, estudio e interpretación*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2019, pp. 234, 238, 403-404.

²¹ LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Ávila...Op.cit.*

²² RAMOS AHUADO, Sonsoles: *La catedral de Ávila como institución musical durante la segunda mitad del siglo XVII*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2009. p. 7.

²³ BALLESTEROS, Pablo: *Misas policorales ...Óp. cit.* p. 23

Se puede concluir, por tanto, que es muy escaso lo conocido sobre Juan del Vado. Con este trabajo se pretende ampliar la difusión de su música y aportar un grano de arena a la difusión de su repertorio y persona.

En cuanto a las referencias sobre rasgos estilísticos en la época y las influencias irradiadas por las tendencias internacionales encontramos valiosa información en los trabajos de Carreras y Fenlon que tratan el desarrollo de la policoralidad en España;²⁴ O'Regan en el mismo sentido;²⁵ López-Calo y López de Osaba quienes abordan la policoralidad en España sin influencias extranjeras,²⁶ Etzion que defiende las influencias extranjeras,²⁷ o José Abreu que trata las tendencias imperantes en la época en España, Portugal e Italia.²⁸

I. FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LAS MISAS DEL LABERINTO DE JUAN DEL VADO

Se inicia el relato de este trabajo con el estudio y presentación de las fuentes musicales que contienen las *Misas El Laberinto* de Juan del Vado, centro de esta investigación.

Antes de abordar el estudio sobre la transformación de una misa polifónica en otra policoral, se considera que es fundamental realizar un estudio en torno a las fuentes implicadas, ya que se conservan dos copias similares, pero no idénticas, en la BNE a 6 voces con signaturas M. 1323 y M. 1325 y una versión a 8 voces en el Archivo Musical de la Catedral de Ávila consignada como 1217. También es interesante destacar la conservación de otro manuscrito con otra misa igualmente titulada *El Laberinto*, pero en este caso de Carlos Patino, que se considera interesante poner en parangón con las anteriores.

²⁴ CARRERAS LÓPEZ, Juan José y FENLON, Iain: *Polychoralities music, identity and power in Italy, Spain and the New World*. DeMusica. Venizia - Kassel: Fondazione Ugo e Olga Levi ; Reichenberger, 2013.

²⁵ O'REGAN, Noel: «From Rome to Madrid: The polychoral music of Tomás Luis de Victoria». En *Polychoralities: Music Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, editado por Juan José Carreras López y Iain Fenlon, 35-50. Venizia & Kassel: Fondazione Ugo e Olga Levi & Reichenberger, 2013.

²⁶ LÓPEZ-CALO, José y LÓPEZ DE OSABA, Pablo: *Historia de la música española. 3, Siglo XVII*. 2ª ed, Alianza música, Madrid, 2000, p. 25

²⁷ ETZION, Judith: *Latin Polyphony in the Early Spanish Baroque: Suggestions for Stylistic Criteria*, Anuario Musical (56): 2001, p. 77

²⁸ ABREU, José: *Sacred polychoral repertory in Portugal, ca. 1580-1660*, Tesis Doctoral, University of Surrey, 2002.

I.1. Las misas en la Capilla Real de Madrid

En la *BNE* existen dos libros de misas firmados por Juan del Vado. Uno de ellos, con signatura M. 1323,²⁹ está compuesto por seis cánones enigmáticos, seis misas y un prólogo que ocupan un total de 176 folios escritos en recto y verso con un tamaño de 41,1 x 28,5 cm.

Tabla 1: Relación de las misas de Juan del Vado conservadas en la BNE.

Signatura	Título original de la misa	Disposición de las voces
<i>BNE</i> M. 1323	<i>Missa a 5 sobre los primeros interbalos del canto llano</i>	SAATB
	<i>Missa a 5 sobre el canto llano del himno Ave, maristela</i>	SAATB
	<i>Missa a 6 del SS^{mo} Sacramento, sobre el canto llano del himno Pange lingua gloriossi</i>	SSATTB
	<i>Missa a 5 sobre el canto llano del psalmo In exitu Isrrael de Aegipto</i>	SSATB
	<i>Missa a 5 sobre la fuga del M^o Capitán en el tono cuya letra dize: Qué razón podéis vos tener para no me querer</i>	SSATB
	<i>Missa a 6 cuyo título es El laberintho, assumpto del autor</i>	SSAATB

El libro, con un excelente estado de conservación, está forrado y escrito con tinta sepia por una sola mano. En el lomo incorpora las palabras «Misas de Bado»

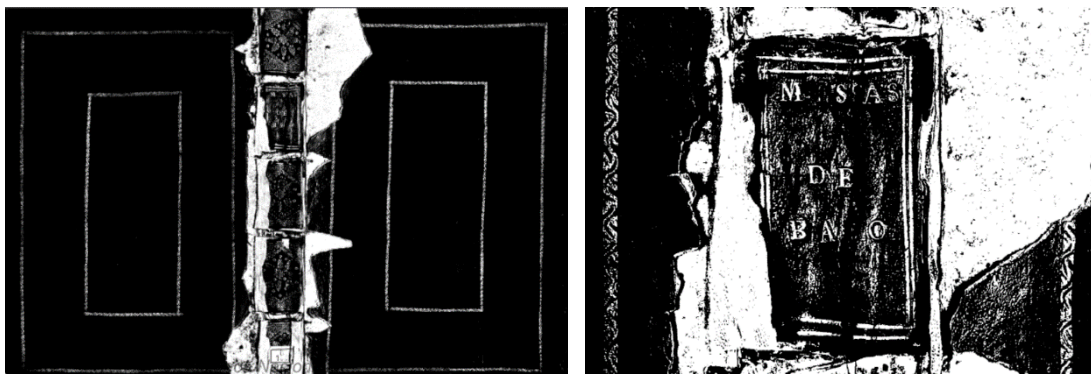


Ilustración 1: Cubierta del Libro de Misas de Facistol y detalle del lomo donde se aprecia la autoría.

²⁹ En adelante será referida esta versión como *BNE* M. 1323 atendiendo a la signatura de catalogación.

Su interior se constituye de:

- Una hoja de guarda sin foliar que utiliza la *BNE* para colocar datos de signatura.
- f. I r y v: hojas de guarda.
- f. II r: hoja de guarda con el título *Missas de B^ado* subrayado en la parte superior izquierda. También contiene en el centro un pentagrama circular sin figuras musicales. El v. está en blanco.
- f. III r y v: hojas de guarda en blanco.
- f. IV r: contiene la portada con el siguiente título

«LIBRO DE MISAS DE FACISTOR COMPVESTO POR DON
IVAN DEL VADO ORGANISTA DE LA R[EA]L.³⁰ CAPILLA DE
PALACIO Y MAESTRO DE EL REY N[UEST]RO SEÑOR QUE
DIOS GVARDE MVCHOS AÑOS A QVIEN LE DEDICA.»

- f. IV v: en blanco
- folio V r: se incluye una dedicatoria: «A la Soberana Emperatriz de cielos y tierra María S[anti]S[i]^{ma} Madre de Dios S[eño]^{ra} nuestra.»
- folio V v: en blanco
- f. VI r y v: alberga un prólogo dedicado «a los maestros y dignos censores de esta facultad». Este prólogo se tratará más adelante en profundidad, en el apartado dedicado a los criterios estético musicales del compositor, por contener datos de gran interés para este estudio.

A partir del f. 1 r comienzan los seis cánones enigmáticos numerados del 1 al 6, que se extienden de la siguiente forma:

- f. 1 r y v: «Armonía de Dios»
- f. 2 r y v: «Casa de Avstria y de Borgoña»
- f.3 r y v: «Rveda de la Fortvna Ynfima»
- f.4 r y v: «Rveda de la Fortvna Svblime»
- f.5 r y v: «El Ercules Peregrino»
- f.6 r y v: «El Carlos»

³⁰ Los textos originales se citan con las grafías originales manteniendo, por ejemplo, la v por la u. Se respetan las mayúsculas o minúsculas originales y se desarrollan las abreviaturas entre corchetes.

A continuación se encuentran las misas. Del f. 7 r al 160 v. cada una abarca la siguiente foliación:

- f. 7 r a 31 r: «Missa a 5 sobre los primeros interbalos del canto llano»
- f. 31 v a 53 r: «Missa a 5 sobre el canto llano del himno Ave, maristela»
- f. 53 v: en blanco
- f. 54 r: contiene pentagramas en blanco
- f. 54 v a 78 r: «Missa a 6 del SS^{mo} Sacramento, sobre el canto llano del himno Pange lingua gloriossi»
- f. 78 v: en blanco
- f. 79 r: en blanco
- f. 79 v a 103 r: «Missa a 5 sobre el canto llano del psalmo In exitu Isrrael de Aegipto»
- f. 103 v a 126 r: «Missa a 5 sobre la fuga del M^o Capitán en el tono cuya letra dize: Qué razón podéis vos tener para no me querer»
- f. 126 v: en blanco
- f. 127 r: en blanco
- f. 127 v a 160 r: «Missa a 6 cuyo título es El laberintho, assumpto del autor»
- f. 160 v: en blanco

Del f. 161 r al 166 r se presentan las soluciones a los cánones enigmáticos del principio.

Finaliza el libro en el f. 167 r con el índice de las misas que se muestra a continuación.

INDICE

Armonía de Dios Alegoría enigmatica. Fol. 1.
Real Cassa de Austria, y Borgoña, enigma. Fol. 2.
Rueda de la Fortuna infima, enigma. Fol. 3.
Rueda de la Fortuna Sublime, enigma, Fol. 4.
El Hercules peregrino, enigma. Fol. 5.
El Carlos, enigma. Fol. 6.
Missa à 5 sobre los primeros interbalos del Canto llano. Fol. 8.
Missa à 5 sobre el Canto llano del himno Abema rísteia. Fol. 32.
Missa à 6 del SS.^{mo} Sacramento, sobre el Cantollano del himno pangelingua gloriossi. Fol. 55.
Missa à 5 sobre el Canto llano del Salmo Inex sítu Israel de egypto. Fol. 80.
Missa à 5 sobre la fuga del M.^o Capitan, enel tono cuya letra dize; que raxon podeis Vós tener para no me querer. Fol. 104.
Missa à 6. cuyo Titulo es el Laberintho asumpto del Autor. Fol. 128.
Definiciones de los Enigmas Resueltos. Fol. 161 hasta 166:

Ilustración 2: Índice de las misas M. 1323.

Llama la atención que la firma o rúbrica del autor no aparezca al inicio o final del libro, sino en el f. 162 r. al final de la solución del enigma «El Hércules Peregrino», el 5º de los seis cánones.

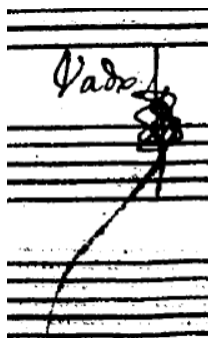


Ilustración 3: Rúbrica de Juan del Vado en BNE M. 1323.

Para un uso en el facistol, que por su tamaño y calidad parece creado para ser cantado desde él, y siendo obras para 5 o 6 voces no es extraño que se creara otro con el acompañamiento instrumental, situados cerca pero no en torno al facistol. Y de hecho se conserva otro libro en la BNE con la signatura M. 1324 que contiene el acompañamiento de las misas del libro en cuestión. Al igual

que el anterior, también está confeccionado en formato libro, aunque, lógicamente, al no estar diseñado para estar en un facistol, comprende unas medidas más reducidas, concretamente 29 x 17 cm.³¹

El estado de conservación es muy bueno. Está forrado y escrito por una mano diferente al libro de misas que acompaña. El lomo incorpora las palabras «Vado Misas» y un tejuelo de la *BNE* con la signatura. En las pastas aparecen dos anagramas cuyo significado no se ha logrado averiguar

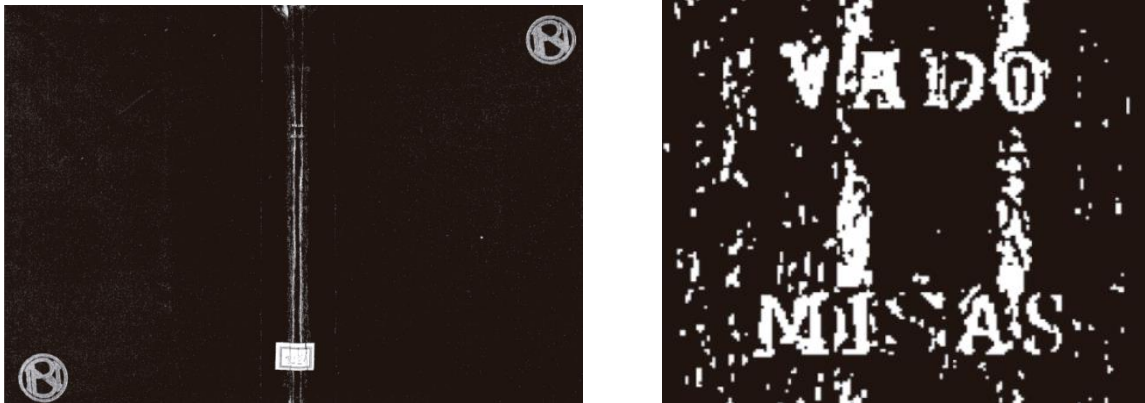


Ilustración 4: Cubierta y detalle en el lomo del libro de acompañamientos M. 1324.

El libro está formado por un total de 19 folios contando con las hojas de guarda, utilizando recto y verso y divididas de la siguiente manera:

- Tres hojas de guarda en blanco sin foliación
- Una hoja sin foliación con pentagramas en blanco y con las palabras manuscritas «Vado, Juan del. Misas»
- Una hoja sin foliación con pentagramas en blanco
- Una hoja sin foliación con el título del libro «Acompañam[ien]^{tos} en el org[gano] para las Missas»

La siguiente hoja, también sin foliar, contiene el índice, aunque más escueto en los títulos que el del libro de misas como podemos ver en la siguiente ilustración.

³¹ En:

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=JUAN+DEL+VADO&page=1&pageAbrv=30&pageNumber=5>

Índice y folio de las misas.

missa Ut remifasol laett.	fol	1
missa ave maristella	fol	4
missa pangelingua gloriosi	fol	7
missa in exitu israel de egipto	fol	9
missa que Raon podeis Voitener	fol	12
missa el laberintho	fol.	15.

todas se acompañarán con flautado grande y los casos sencillos
con flautado pequeño,

Ilustración 5: Índice M. 1324 del acompañamiento a las misas BNE M. 1323.

Resulta curioso, por ser algo que no siempre aparece, el hecho de que el compositor ofrezca instrucciones sobre qué tipo de flautado, si grande o pequeño, se ha de aplicar según los casos. Esto sugiere su interés por las sonoridades que acompañan a las composiciones y la búsqueda de timbres concretos. Esta recomendación se puede entender en la misa *El Laberinto* cuando al llegar a la segunda parte del «Sanctus», el «Benedictus», se reduce el número de voces de 6 a 4 y además de tesitura más aguda (S1, S2, S3, A). Entonces, el autor señala en la partitura que debe usarse el flautado pequeño.



Ilustración 6: Detalle donde se muestra la recomendación del compositor de emplear flautado pequeño.

El libro continúa a partir de aquí con número de foliación:

- f. 1 r a 3 v: *Missa a 5 Ut Remifasol la* « Continuo»
- f. 4 r a 6 v: *Misa a 5 Ave maristella* «Continuo»
- f. 7 r a 9 r: *Missa pangelingua gloriosi*

- f. 9 v a 11 v: *Missa a 5 Inexitu Israel de ægipto*
- f. 12 r a 14 v: *Qué razón podéis vos tener*
- f. 15 r a 17 v: *Missa a 6 El laberintho*
- f. 18 r y v: contiene pentagramas en blanco
- f. 19 r y v: hojas en blanco
- 3 hojas de guarda sin foliación

El otro libro de misas que alberga la *BNE*, con la signatura M. 1325 ocupa 124 folios con un tamaño ligeramente mayor que el manuscrito precedente, 43 x 29,5 cm.³² Contiene cubiertas, aunque debido a su estado físico, más ajado que el de la anterior versión, no se distinguen datos en el lomo más allá de algunos rasgos borrosos y la tejuela de la biblioteca.

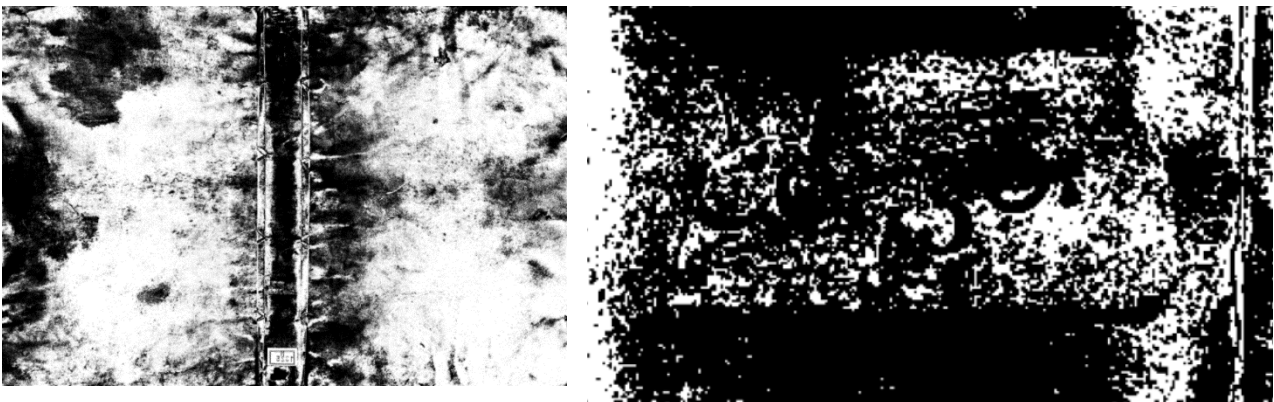


Ilustración 7: Cubierta y detalle en el lomo del libro de misas M. 1325

Es, según Luis Robledo,³³ una copia posterior. A este respecto, y tras un estudio paleográfico, se puede afirmar que son manos distintas las encargadas de realizar una y otra versión, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

i rie e leison

Ilustración 9: Texto del inicio del Kyrie en M. 1325.

i rie e leyson

Ilustración 8: Texto del inicio del Kyrie en BNE M. 1323.

³² Datos tomados de: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiisirsi/0/x/0/05?searchdata1=a4670185>.

³³ ROBLED, Luis: *Los Cánones Enigmáticos de Juan del Vado...Op. Cit.*, p. 132

Sin embargo, no se encuentra ningún dato esclarecedor en cuanto a cuál de las dos versiones precede a la otra. Robledo alude a que la M. 1325 es posterior debido a que es más descuidada y rudimentaria que la *BNE M. 1323*,³⁴ pero también resulta factible pensar que ésta, la *BNE M. 1323*, se realizara posteriormente, de manera más cuidada, en base a la anterior. Sí que se sabe que esta copia fue vendida al tiple de la Capilla Real, Vicente Paje Huete, por el hijo de Juan del Vado, Sebastián del Vado,³⁵ pero este hecho es algo que, en nuestra opinión, tampoco ratifica la primigenia de una u otra copia.

Por otro lado, y teniendo en cuenta que no se trata de un compendio de misas cualquiera, sino que atañe a un libro de misas y enigmas musicales destinado a ser obsequio para el rey Carlos II, parece más que probable que la versión M. 1323 sea la más antigua. Obsérvense las portadas de ambos libros para apreciar la más elaborada:

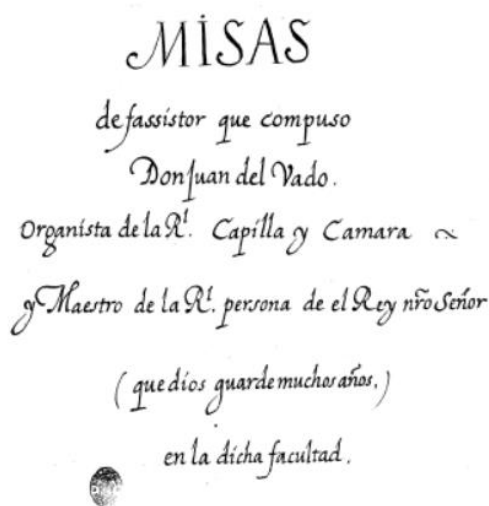


Ilustración 11: Portada del libro de misas M. 1325.

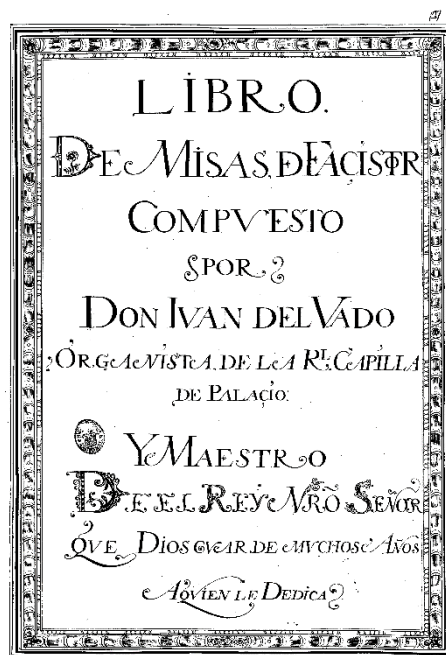


Ilustración 10: Portada del libro de misas BNE M. 1323.

El libro manuscrito M. 1325 está conformado de la siguiente manera:

- Tres hojas de guarda sin foliación.
- Una hoja sin foliación que alberga la portada con el título del libro que se puede ver en la ilustración 11.

³⁴ ROBLEDO, Luis: *Los Cánones Enigmáticos de Juan del Vado...Op. Cit.*, p. 132

³⁵ Saldoni, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. tomo cuarto, imprenta Antonio Pérez Dubull, Madrid, 1881. Pp. 352 a 353.

- Una hoja en blanco sin foliación.
- Una hoja sin foliación que contiene la dedicatoria: «A la Soberana emperatriz de cielos y tierra maría SS[antisi]^{ma} madre de Dios S[eño]^{ra} nuestra.»
- Una hoja en blanco sin foliación.
- Tres hojas sin foliación que contienen el prólogo dedicado «a los maestros y dignos censores de esta facultad».
- Una hoja en blanco sin foliación.

A partir de aquí comienzan los seis cánones enigmáticos numerados del 1 al 6, que se suceden de la siguiente manera:

- f. 1 r: «Armonía de Dios»
- f. 1 v: en blanco
- f. 2 r: «Casa de Avstria y de Borgoña»
- f. 2 v: en blanco
- f.3 r: «Rveda de la Fortvna Ynfima»
- f. 3 v: en blanco
- f.4 r: «Rveda de la Fortvna Svblime»
- f. 4 v: en blanco
- f. 5 r: «El Ercules Peregrino»
- f. 5 v: en blanco
- f.6 r: «El Carlos»

El folio 6 v: contiene el texto del himno a San Juan «Ut queant laxis...» además de una adenda donde se expone que ese libro fue comprado por Vicente Paje Huete a Sebastián del Vado, hijo del compositor.

A partir de aquí se encuentran las misas, del f. 7 r al 116 r. Se distribuyen en torno a la siguiente foliación:

- f. 7 r a 25 r: «Missa a 5 sobre los intervalos y principios del canto llano»
- f, 25 v: en blanco
- f. 26 r v a 44 r: «Missa a 5 ave, maristela»
- f. 44 v: en blanco
- f. 45 r a 60 r: «Missa a 6 Pange lingua gloriossi»
- f. 60 v: en blanco
- f.60 r a 78 r: «Missa a 5 inexitu Israel ægipto»

- f. 78 v: en blanco
- f. 79 r a 96 r: «Missa a 5 Qué razón podéis vos tener para no me querer. Asumpto del m[ae]stro Capitan»
- f. 96 v: en blanco
- f. 97 r a 116 r: «Missa a 6 el laberintho»
- f. 116 v: «pentagramas en blanco»

Del f. 117 r al 121 v se exponen las soluciones a los cánones enigmáticos del principio.

El f. 122 r acoge el índice de las misas que se muestra a continuación.

Índice y folio.

<i>Armonia de Dios Alegoria enigmatica, fol.</i>	1
<i>imperial casa de austria y Borgonia enigma, fol.</i>	2
<i>Queda de la fortuna yn fima, enigma, fol.</i>	3
<i>Queda de la fortuna Sublime, enigma, fol.</i>	4
<i>El hercules peregrino, enigma, fol.</i>	5
<i>El Carlos, enigma, fol.</i>	6
<i>Missa a 5 Sobre los primeros intervalos del canto llano, fol.</i>	7
<i>Missa a 5 Sobre el canto llano del himno Ave maria Stella, fol.</i>	26
<i>Missa a 6 Sobre el canto llano del himno pangelingua gloriosi, fol.</i>	45
<i>Missa a 5 Sobre el canto llano del Salmo In exitu Israel de egipto, fol.</i>	61
<i>Missa a 5 Sobre yn intento de el Mio Capitan, fol.</i>	79
<i>Missa a 6 que se intitula el Laberintho, fol.</i>	97
<i>!!!</i>	
<i>Definiciones de los enigmas Resueltos, fol.</i>	117
<i>hasta, 121. ~</i>	

Ilustración 12: Índice del libro de misas M. 1325.

- f. 122 v: pentagrama circular en blanco
- f. 123 r: borrador del canon «Rveda de la Fortvna Svblime»
- f. 123 v: en blanco
- f. 124 r: borrador del canon «El Peregrino»
- f. 124 v: en blanco

A continuación, una hoja sin foliación recoge un nuevo canon enigmático, «Mvestra de Ingenio», que no existe en la versión BNE M. 1323. No incluye solución.

Finaliza el libro con cuatro hojas de guarda en blanco.

Esta versión también está pareada a otro libro que contiene los acompañamientos, con signatura M. 1326 y unas dimensiones de 31 x 19 cm. Es el único de los cuatro libros que carece de cubierta. Su conformación es la siguiente:

- Primera hoja, sin foliación y conteniendo la portada. En esta ocasión, la indicación de emplear para el acompañamiento el flautado grande, lo encontramos directamente aquí, pero, a diferencia del M. 1324, no incluye ninguna referencia al flautado pequeño.

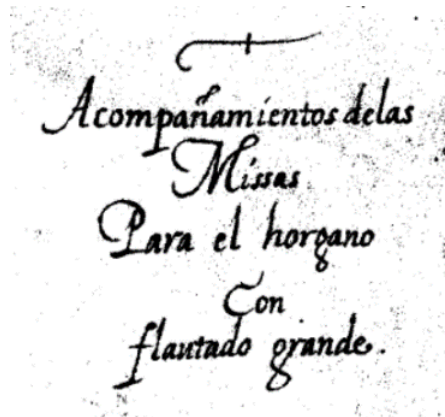


Ilustración 13: Portada del libro de acompañamientos M. 1326.

- Segunda hoja, sin foliación, contiene datos de signatura de la BNE
- Tercera hoja, sin foliación, alberga las palabras «De D. Juan del Vado»
- 4 hojas de guarda en blanco
- f. III r: en blanco
- f. III v: está destinado al índice de las misas.

Índice y folio de las misas.

Missa a 5 vt. re. mi fa sol la etc.	fol. 1
Missa a 5 a ve marii stella —	fol 7
Missa a 6 Pangelingua gloriosi —	fol 12
Missa a 5 in exitu israel de aegypto	fol 17
Missa a 5 que Raon poderi por tener.	fol 22
Missa a 6 el laberintho —	fol 27

Ilustración 14: Índice M. 1326 del acompañamiento a las misas M. 1325.

A partir de aquí comienza el acompañamiento de las misas.

- f. 1 r a 11 r: «Missa a 5 Vt re mi fa sol la»
- f. 11 v: pentagramas en blanco
- f. 12 r a 16 r: «Missa a 6 pangelingua gloriossi»
- f. 16 v: pentagramas en blanco
- f. 17 r a 21 r: «Missa a 5 inexitu Israel de ægipto»
- f. 21 v: en blanco
- f. 22 r a 26 r: «que Raçón podeis Vos tener»
- 27 v: en blanco
- f. 28 r a 31 r: «Missa a 6 el laberintho»

Concluye el libro con siete hojas de guarda en blanco.

- **Datación de los manuscritos.**

No es posible asegurar una datación exacta sobre la copia de los citados libros, ya que no se incorpora ese dato en las fuentes originales. Begoña Lolo, en el *DMEH*,³⁶ data la composición del libro de misas de la Capilla Real en 1667, fecha que también toma Pablo Ballesteros en su tesis doctoral,³⁷ aunque no existen datos fehacientes para asegurar fecha alguna que no sea aproximada. De hecho, en la *BNE* la información que encontramos al respecto en el registro bibliográfico en el Catálogo es «ca. 1667» pero en la entrada principal del catálogo se ofrece 1667 como fecha exacta de edición basada literalmente en «Fecha tomada del Dic. de la música española e hispanoamericana, SGAE, 2001».³⁸ En ningún caso se aporta información de como se ha llegado a estas conclusiones sobre la datación de la obra, hecho este que pone en entredicho la fiabilidad de las fuentes informantes en este asunto.

Luis Robledo parece ajustarse más a la realidad, al afirmar que no se posee ningún dato para conocer la fecha de copia del libro de misas. Cabe recordar aquí que la fecha de creación y la fecha de copia pueden diferir en el tiempo, ya que, la composición de las misas pudo ser un trabajo largo que llevaría unos cuantos años. Además, las temáticas comprendidas son variadas y no parecen responder a un orden premeditado o buscar un corpus coherente, sino más bien a la reunión de una serie de misas que realizó el compositor a lo largo de su vida.

³⁶ CASARES, Emilio; FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael; LÓPEZ-CALO, José: *Diccionario de la Música Española... op. cit.* p. 623.

³⁷ BALLESTEROS, Pablo: *Misas policorales... op. cit.* p. 72.

³⁸ <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/0/x/0/05?searchdata1=a4672100>

Lo único que se puede asegurar, según Robledo, es que hubo de ser posterior a 1665, ya que el monarca destinatario del libro es Carlos II y que quizá fue compuesto en 1675, como atención al año de la mayoría de edad del Rey.³⁹ pero eso es algo que no se puede probar. Por tanto, lo que se puede considerar más prudente es estipular la fecha de composición a partir de 1665.

I.2. Las misas en la Catedral de Ávila

En la Catedral de Ávila se conservan 24 misas de la autoría de Juan del Vado, algo que, aunque a priori puede resultar llamativo por tratarse de un compositor que no ejerció allí sino en la Capilla Real de Madrid durante toda su vida, no resulta tan extraño teniendo en cuenta la cercanía entre una y otra capilla y el conocido intercambio o recepción desde Ávila de la música de la Capilla Real.

No obstante, hasta donde se sabe en la actualidad, no existe ninguna otra misa del autor en las demás catedrales castellanas ni tampoco en El Escorial.⁴⁰

El catálogo de obras de la Catedral de Ávila lo llevó a cabo José López-Calo en 1978,⁴¹ consignando las 24 misas de Juan del Vado referidas anteriormente. Ver tabla.

Tabla 2: Relación de las misas de Juan del Vado conservadas en el archivo de la Catedral de Ávila. Entre corchetes las voces que faltan.

Signatura	Título original de la misa	Disposición de las voces
1.203	<i>Missa a 8 los intervalos ut, re, mi, fa, sol, la, etcétera.</i>	SSAT-SATB
1.204	<i>Missa a 8 Ave maris stella.</i>	SSAT-SATB
1.205	<i>Missa a 6 Ave virgo sanctissima, sobre Guerrero, de facistor con órgano.</i>	SSATTB
1.206	<i>Missa a 8 Beati misericordes, seculorum 5º tono.</i>	SSAT-SATB
1.207	<i>Missa a 8 Beati pacifici, seculorum 7º tono.</i>	SSAT-SATB
1.208	<i>Missa a 8 Beati pauperes spiritu, seculorum 1º tono.</i>	SSAT-[SATB]

³⁹ Como es conocido, entre 1665 y 1675, Carlos II permaneció bajo la regencia de su madre, Mariana de Austria y es en 1675 cuando por su mayoría de edad asciende al trono.

⁴⁰ BALLESTEROS, Pablo: *Misas policorales... op. cit.* p. 138.

⁴¹ LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*, Santiago de Compostela, 1978, págs. 170-173.

1.209	<i>Missa a 8 Beati qui esuriunt et sitiunt.</i>	SSAT-SATB.
1.210	<i>Missa a 5 Beati qui esuriunt et sitiunt, de estilo de facistor, seculorum de 4º tono con órgano flautado grande.</i>	SSATB
1.211	<i>Missa a 8 Beati qui lugent, seculorum 3º tono.</i>	SSAT-SATB
1.212	<i>Missa a 5 Beati qui lugent, seculorum de 3º tono, de facistor con órgano.</i>	SSATB
1.213	<i>Missa a 5 Beati qui persecutionem patiuntur, seculorum de 8º tono, estilo de facistor con órgano.</i>	SSATB
1.214	<i>Missa a 6 Cantate Domino canticum novum, de facistor, con órgano.</i>	SSAATB
	<i>Missa a 8 Cantate Domino canticum novum.</i>	SS[AT]-[S]AT[B]
1.215	<i>Missa a 6 Deus, in nomine tuo salvum me fac, de facistor con órgano.</i>	SSATTB
1.216	<i>Missa a 8 Domine, memento mei.</i>	SSAT-SATB.
	<i>Missa a 6 Domine memento mei.</i>	[SSAT-SAT]B
1.217	<i>Missa a 8 El laberinto magno.</i>	SSAT-SATB.
1.218	<i>Missa a 6 Et exultavit spiritus meus, sobre Patiño, de facistor con órgano.</i>	SSATBB
1.219	<i>Missa a 8 Iustitia et pax osculatae sunt.</i>	SSAT-SATB.
1.220	<i>Missa a 8 Laetamini in Domino.</i>	[SSAT]-SAT[B]
1.221	<i>Missa a 8 Militia est vita hominis super terram. Batalla.</i>	SSAT-SATB
1.222	<i>Missa a 6 Quid est homo quod memor es eius, de facistor con órgano flautado grande.</i>	SSAATB
	<i>Missa a 8 Quid est homo quod memor es eius.</i>	S[SAT]-S[A]TB
1.223	<i>Missa a 8 Quis sicut Dominus Deus noster.</i>	SSAT-SATB

Bajo las signaturas 1.214, 1.216 y 1.222 López-Calo incluye otras tres misas que, aunque tienen el mismo nombre, no coinciden en el número de voces.⁴²

Tres de las misas que se conservan en este archivo también comparten epígrafe con las que se encuentran en los libros de misa manuscritos de la Capilla Real de Madrid, digitalizados por la BDH,

⁴² BALLESTEROS, Pablo: *Misas policorales... op. cit.* p. 72.

si bien, son versiones diferentes con distinto número de voces como podremos comprobar en la siguiente tabla:

Tabla 3: Misas comunes de Juan del Vado

Misas de la Capilla Real	Estilo	Misas de la Catedral de Ávila	Estilo
<i>Missa a 5 Sobre los primeros intervalos del canto llano,</i>	Polifónico	<i>Missa a 8 los intervalos ut, re, mi, fa, sol, la, etcétera.</i>	Policoral
<i>Missa a 5 Sobre el canto llano del himno aVe, maría stella,</i>	Polifónico	<i>Missa a 8 Ave maris stella.</i>	Policoral
<i>Missa a 6 que Se intitula el laberintho,⁴³</i>	Polifónico	<i>Missa a 8 El laberinto magno.</i>	Policoral

Llama la atención el hecho de que del Vado titula esta última misa como *El Laberinto* en los dos libros de la Capilla Real y la versión de la Catedral de Ávila se refiere a ella como *El Laberinto Magno*. Tal vez esto obedezca al mayor número de voces empleadas en la composición.

I.3. La Misa *El Laberinto* de Juan del Vado en la Capilla Real y en la Catedral de Ávila

De las tres misas que existen de *El Laberinto*, en la *Biblioteca Nacional* dos en estilo polifónico y en el archivo de la Catedral de Ávila en formato policoral, partido del análisis de la misa a 6 voces, para después examinar la de 8.

La elección en concreto de la de *El laberinto*, se debe a que las otras dos misas que se muestran en la tabla 4, en su versión abulense están incompletas. La del *Laberinto* resultaba además más sugerente. Se conserva otra misa de Patiño con el mismo título que permitirá llevar a cabo comparaciones y enriquecer los resultados. Se muestra a continuación una descripción detallada de ambas fuentes.

I.3.1. Versión de la Capilla Real

Como ya se ha referido anteriormente, existen dos versiones conservadas en la *BNE*. Se toma como referencia la contenida en *BNE M. 1323* por contener una rúbrica del autor y estar copiada con mayor cuidado.

⁴³ En adelante será referida esta versión como Ac 1.217 atendiendo a la signatura de catalogación.

- **Conformación y estado físico de la contenida en BNE M. 1323**

La obra utiliza 33 hojas de papel escritas en recto y verso para desarrollar los cinco movimientos de la misa de ordinario.

Las voces están ordenadas por fracciones, es decir, el recto del papel contiene unos 30 compases de tiple 1, alto 1 y tenor y el verso comprende otros 30 compases, aproximadamente, de tiple 2, alto 2 y bajo. De este modo quedan expuestas las seis voces con el libro abierto en el facistol. Al pasar la hoja nuevamente se muestra otra fracción en las 6 voces y así sucesivamente hasta concluir.

Es importante destacar que el *Benedictus*, como suele ser habitual, no está escrito para 6 voces sino, en este caso, para 4: SSSA.

El estado de conservación es bastante bueno, aunque presenta algunas filtraciones de tinta de una cara a la otra del papel, pero no revisten gran dificultad.



Ilustración 15: Detalle de algunas zonas afectadas por filtración de tinta.

El título de la misa se encuentra en la cabecera del Kyrie

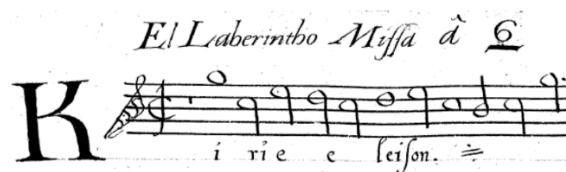


Ilustración 16: Detalle del título en BNE M. 1323 f. 127 v.

No incorpora instrumentación a excepción del acompañamiento en el órgano que, como referimos anteriormente ofrece instrucciones sobre el tipo de flautado a emplear.

- Conformación y estado físico

El acompañamiento para la *Misa El Laberinto* se encuentra en este libro de acompañamientos entre los folios 15r y 17v. Del mismo modo que en el libro de misas, el título aparece al comienzo del Kyrie.

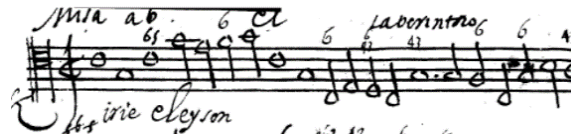


Ilustración 17: Detalle del título en M. 1324.

Cada sección de la misa en esta fuente recoge las primeras palabras para orientar al lector. Por otro lado, resulta interesante ver como en el Benedictus, que reduce las voces a 4, el compositor escribe que debe acompañarse con flautado pequeño, de lo que se deduce que a menos partes, menos acompañamiento.



Ilustración 18: El compositor recuerda que aquí son solo 4 voces y recomienda por ello usar el flautado pequeño.

El estado de conservación es muy bueno, apenas presenta alguna pequeña transferencia de tinta de una cara a otra del papel.

I.3.2. Versión de la Catedral de Ávila

Esta es, como se ha dicho anteriormente, una adaptación polioral a 8 voces de la homónima polifónica a 6 voces conservada en la *BNE*, si bien las características físicas son muy diferentes como veremos a continuación.

- Conformación y estado físico

La obra está conformada por 35 hojas de papel en tamaño folio escritas en recto y verso, sin coser, conformando un total de 11 libritos o cuadernillos. Estos tienen unas medidas de 30,5 cm de ancho y 20,8 cm de alto, quedando doblados con 15,2 cm de ancho y 20,8 de alto.⁴⁴

Cada cuadernillo contiene la escritura musical de las cinco secciones de la misa de ordinario, uno por cada una de las 8 voces. Además, hay un folio, del mismo tamaño de los demás, doblado por la mitad y copiado en apaisado, que alberga en sus cuatro caras resultantes el acompañamiento en continuo para órgano flautado; otro folio de la misma manera también para continuo sin especificar instrumento y otro más para el gobierno.

Todos los cuadernillos, a excepción de los que contienen los dos continuos y el gobierno, dedican la primera cara a la portada. Ésta es similar en todos ellos diferenciándose solo en la voz y la pertenencia al coro 1º o 2º. Tómese la siguiente ilustración como ejemplo:

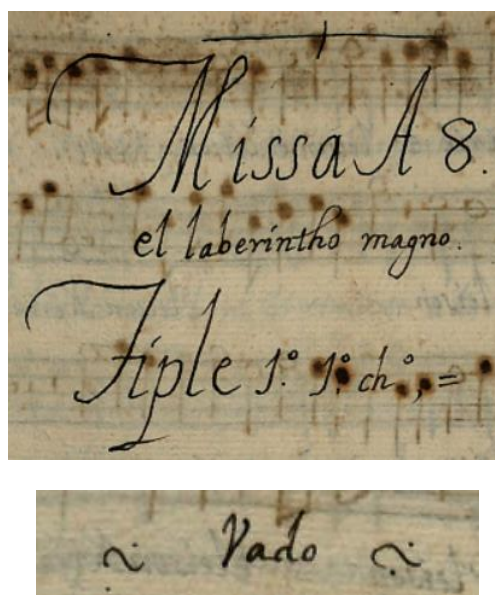


Ilustración 19: Detalle de una de las portadas de las partichelas.

Cada portada incluye, por orden descendente:

- Trazo horizontal atravesado en la mitad por un pequeño trazo que se puede apreciar en la ilustración anterior
- Número de voces de la misa
- Nombre de la misa

⁴⁴ Las dimensiones estándar del folio son 315 x 215 mm. No confundir con el, a veces mal llamado folio, empleado actualmente, que es en realidad una medida de 297 x 210 mm, normalizada como ISO A4

- Tipo de voz y número de coro
- Nombre del compositor entre dos signos similares a los musicales de repetición

Los cuadernillos destinados a los continuos y el gobierno incluyen los siguientes textos al inicio de las partichelas:

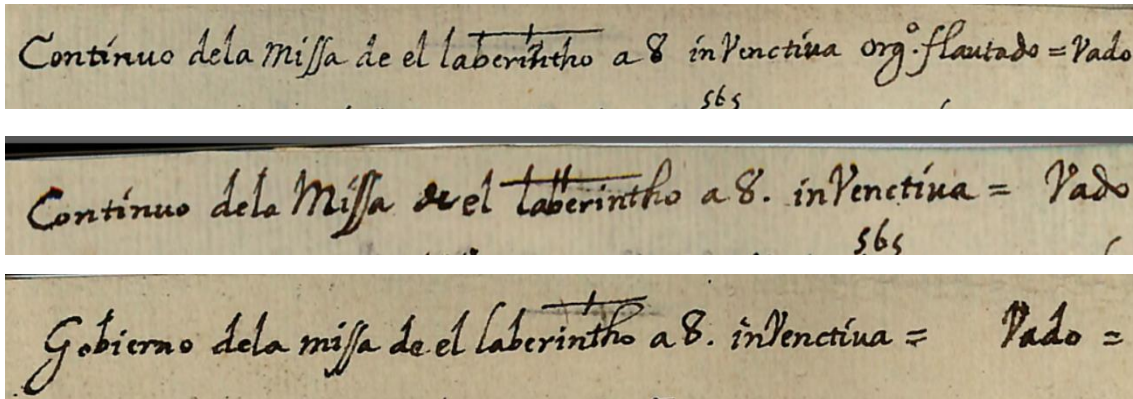


Ilustración 20: Detalle del texto al inicio de los dos continuos y el gobierno.

Como puede observarse, las tres cabeceras están coronadas por el mismo trazo horizontal atravesado en la mitad por un pequeño trazo vertical que aparece también en las portadas de los cuadernillos de las voces. Sobre las dos partichelas de continuo citadas, que en la transcripción resultan idénticas, solo una de ellas incorpora las palabras «órgano flautado». Se puede deducir que servirían de acompañamiento a sendos coros, pero cabe preguntarse si estaría destinada a otro órgano o a un bajón u otro instrumento de continuo que tuvieran. La partichela de gobierno estaría en manos de él.

Por último, debemos de detenernos en la palabra «Inventiva», aparecida en los tres epígrafes. Se ha buscado información al respecto, pero no se ha podido llegar a obtener algún resultado fehaciente.

El estado de conservación es, en general, muy bueno, con la excepción de la partichela del tiple del coro 2º donde aparecen algunos fragmentos retocados con tinta verde y roja, con poca fortuna, que complican en gran medida los trabajos de transcripción.

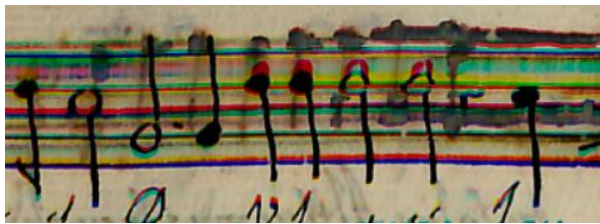


Ilustración 21: Ejemplo de fragmento deteriorado por una mano posterior.

- **Datación de los manuscritos.**

Al igual que en las versiones de la Capilla Real, al no incluir fecha de copia no es posible asegurar una datación exacta sobre la composición de la misa. Solo se puede especular con cierta seguridad que la fecha de composición debía ser a partir de 1665. De hecho, esta versión debe de ser posterior a la otra por estar inspirada en ella.

I.4. La misa *El Laberinto* de Carlos Patiño y otros casos de misa parodia

En la Catedral de San Pedro en Jaca se conserva una misa con signatura A-626, compuesta por Carlos Patiño y editada por Mariano Lambea,⁴⁵ cuyo título también es *El Laberinto*. Este hecho despierta un gran interés no solo por coincidir con el de las misas de Juan del Vado, sino también por la estrecha relación entre los dos compositores, ya que, Patiño fue maestro de capilla de Juan del Vado durante una gran parte de su vida.

Existen precedentes sobre misas de Patiño que utilizó Del Vado. Como se puede ver en la tabla incluida anteriormente con el índice de las misas de la Catedral de Ávila, la 1318 lleva por título «Missa a 6 Et exultavit spiritus meus, sobre Patiño, de facistor con órgano». Esta misa a 6 está compuesta en formato parodia tomando materiales de la misa homónima a 12 voces de Carlos Patiño, que a la vez es una parodia de un *magnificat* del propio Patiño a 12 voces. Ambas misas Patiño se conservan en El Escorial.⁴⁶

⁴⁵ Lambea Castro, Mariano: *Misa de Laberinto. Carlos Patiño*, [en línea] <https://digital.csic.es/handle/10261/249577> (última consulta 29/4/2022)

⁴⁶ ANGULO DIAZ, Raúl: *Carlos Patiño (1600-1675) - Vísperas a 12. Misa a 12 Et exultavit spiritus meus*, ed. Asociación Ars Hispana, Madrid, 2021, p. 14

La composición de la misa de Patiño está basada en una canción de Philippe Rogier (1561-1596), llamada *Laberinto*. Es decir, se trata de una Misa parodia sobre una canción de Rogier, que se ha perdido, pero que aparece mencionada en el catálogo de João V.

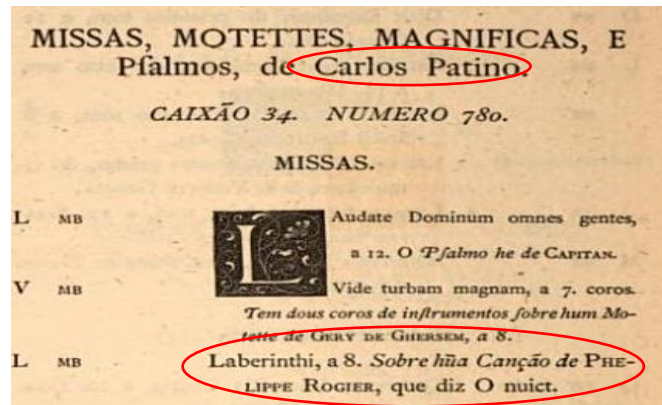


Ilustración 22: Detalle del catálogo de João V donde aparece la relación entre Patiño y Rogier en la misa *El Laberinto*.

I.5. El término laberinto en el siglo XVII

El término laberinto tenía un uso en poesía como técnica enigmática que escondía algo. Existía una tradición donde los tratadistas distinguen el laberinto de versos y el laberinto de palabras.⁴⁷

En el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (1611) encontramos la siguiente descripción:

«Cierra manera de compofitura de versos, se llama labyrinto, quando de diuersas partes vienen a sacar fentidos que quadren.»

Mientras que el *Diccionario de Autoridades* (1726 - 1739) nos proporciona la siguiente información:

⁴⁷ ALEMANY, Eugenio: *Pintar con la palabra*, [en línea], <http://www.iesseneca.net/revista/spip.php?page=article=248>, (última consulta 28/5/2022)

«Cierta género de versos o dicciones, ordenadas y regladas con tal disposición, que se puedan leer de muchos modos, y por qualquiera parte que se eche, se halla passo para la copla, siempre con consonancia, sentencia y sentido perfecto. Hacense de diferentes figuras, segun el capricho de quien los compone. Los Laberintos de letras se componen, necessitándose el Poeta a meter en los versos las letras que quiere, y en los lugares que conviene, segun la figura que ha de llevar el laberintho.»



Ilustración 23: Ejemplo de laberinto en texto.

En música podría referirse a un modo de despiezar el modelo y reordenarlo, pero implicaría un orden, una razón que siguiéndola te podría llevar a comprender el procedimiento.

II. CONTEXTUALIZACIÓN SOCIO MUSICAL DE JUAN DEL VADO

Juan del Vado, cuyo nombre completo era Juan Bautista del Vado y Gómez, era hijo de Felipe del Vado, músico de la Real Cámara en la que se dedicó a la corneta, la chirimía y el bajón y de Catalina Gómez, familiar de varios afamados violones también de la Real Cámara. Perteneciendo a una familia de tantos músicos es lógico pensar que su educación musical la recibiera en casa.⁴⁸

Su partida de nacimiento no se ha podido encontrar por lo que no se conoce con exactitud su fecha de nacimiento. Luis Robledo ofrece unas conjeturas basadas en que en 1649 Juan del Vado aun no contaba con la edad de 25 años requisito indispensable para figurar como testamentario de su padre, por lo que se fija la fecha de nacimiento a partir de 1625.

Si que se sabe que en 1641 ya realizaba algunos trabajos esporádicos con el violón y el contrabajo y que había sido reclamados en numerosas ocasiones por Carlos Patiño, maestro de la Capilla Real en aquella época.⁴⁹

Falleció en Madrid el 22 de noviembre de 1691.

II.1. El compositor y su contexto en las dos Capillas

La actividad profesional de Juan del Vado en la Capilla Real comienza en 1650 al ocupar la plaza de bajón que dejó su padre al morir y se estima que fue en 1660 cuando fue nombrado organista, plaza que ocupó hasta su muerte.⁵⁰ Esto supuso un gran avance en su carrera, ya que, las instituciones musicales cortesanas, ya fueran la Capilla, la Cámara o la Caballeriza Reales dotaban a sus componentes de un estatus de gran notoriedad.⁵¹

En 1667 la regente Mariana le concede también una plaza de violón en la Real Cámara simultaneando los trabajos de violonista y organista y en 1677 es nombrado maestro de música del rey Carlos II cargo que mantuvo durante tres años.

Al margen de estas conocidas referencias laborales no se tienen muchas noticias de sus actividades. Se sabe por la publicación del tratado de guitarra y arpa Luz y Norte Musical de Lucas Ruiz de Ribayaz que Juan del Vado pretendía publicar un libro de obras para arpa.⁵²

⁴⁸ CASARES, Emilio; FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael; LÓPEZ-CALO, José: *Diccionario de la Música Española... op. cit.* p. 623.

⁴⁹ ROBLEDO, Luis: *Los Cánones Enigmáticos de Juan del Vado...Op. cit.*, p. 136.

⁵⁰ CASARES, Emilio; FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael; LÓPEZ-CALO, José: *Diccionario de la Música Española... op. cit.* p. 623.

⁵¹ LOLO HERRANZ, Begoña: *La recepción del primer barroco en la Real Capilla...op. cit.* Resumen.

⁵² ROBLEDO, Luis: *Los Cánones Enigmáticos de Juan del Vado...Op. cit.*, p. 139.

«para guitarra ha impresso aora el licenciado Gaspar Sanz un libro, aunque breue, en dos tomos que le intitula Instrucción de Música; y para el arpa Andrés Llórente otro, que le intitula Melodías Músicas, y Juan del Bado trata de imprimir para el arpa, y no ay duda que, si lo haze, serán sus obras muy selectas y de estimar; y, caso que no se puedan auer estas obras, ofrezco algunas para después de este libro en que, por Ecos dél (que assí se ha de intitular el cuerpo que tengo que dar a la estampa para ambos instrumentos), han de lograr alguna estimación siquiera por el trabajo que he tenido en recogerlas, advirtiendo que son de los mejores autores que al presente se hallan.»

Al morir en 1685 Juan Hidalgo, compositor de los espectáculos teatrales de la Corte, del Vado comenzó a componer obras teatrales, entre las que se encuentran seis comedias escritas para ser interpretadas en el palacio del Buen Retiro, hecho que le aportó mayor importancia en la corte.⁵³

El compositor tuvo como maestros de capilla: a Carlos Patiño hasta la muerte de éste en 1675, a Francisco de Escalada como maestro interino entre 1675 y 1680, a Cristóbal Galán quien falleció en 1684 y finalmente a Juan Francisco Gómez de Navas hasta la muerte de del Vado en 1691. Por tanto, mantuvo una extensa relación laboral de más de 30 años con Patiño que pudo influir en el estilo compositivo de del Vado, llegando a componer al menos una misa inspirada en el maestro como aparece en el título de la misa 1218 de la Catedral de Ávila *Missa a 6 Et exultavit spiritus meus, sobre Patiño, de facistor con órgano*. Puede ser también, aunque son meras especulaciones, que las Misas *El Laberinto* de Juan del Vado se inspirara en la de Patiño del mismo nombre como se ha referido anteriormente.

La composición musical de la Capilla Real fue cambiando a lo largo del periodo en el que ejerció del Vado. Si en 1630 la plantilla contaba con 9 violones⁵⁴ y en 1660 estos desplazaron a las violas de gamba, en 1680 solo incluía a del Vado como único violón.

En 1655 la sección de cuerdas estaba formada por los citados violones, integrados por dos violines, un contralto, un tenor y un bajo, además de una viola de gamba, una lira de gamba de 16 órdenes, un archilaúd, una guitarra, un arpa, un claviarpa y dos claves.

En 1677, a pesar de que la corte se encontraba en crisis, se produce un aumento de la plantilla quedando constituida por: un maestro de capilla, un teniente de maestro, un violero o constructor de

⁵³ CASARES, Emilio; FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael; LÓPEZ-CALO, José: *Diccionario de la Música Española... op. cit.* pp. 623-624.

⁵⁴ El término violones, según aparece en el diccionario de Covarrubias, hace referencia a todos los instrumentos de vihuelas de arco sin trastes, entre ellos el violín.

instrumentos de cuerda, un maestro de hacer instrumentos y bajones, 4 organistas, 12 capellanes de altar, 21 cantores, 4 violones, 5 bajones, tres arpistas, un archilaúd, una vihuela de arco, un sacabuche, una corneta, un copista y un afinador.⁵⁵

En cuanto a la relación de Juan del Vado con la capilla de la Catedral de Ávila se sabe, según los estudios exhaustivos de Sabe Andreu que nunca ejerció allí en ningún cargo.⁵⁶

Las obras compuestas por Juan del Vado de las que se tiene constancia son las siguientes:⁵⁷

- 30 misas en estilo polifónico y policoral
- 8 cánones enigmáticos
- 24 tonos
 - A la esfera del Sol, 4 v.
 - A la mar barqueros. 4v.
 - A Pascual no le puede, Ti. y arpa
 - A una garza, 4v.
 - Ay cómo luce, 4v.
 - Ay. si él llora, 4v.
 - Benga la selba, 4v.
 - Ciega la fe, 4v.
 - Corazón abressado 4v.
 - De virtudes peregrinas, 4v.
 - En estas soledades, Ti.
 - En peso la noche, 4v.
 - Guarda el león de Judea, 4v.
 - La más pura azucena, Ti.
 - Las campanas, Ti.
 - Miren en qué a dado, 4v.
 - Molinillo que mueles amores, 4v.
 - No te embarques, 4v.

⁵⁵ HORTAL MUÑOZ, José Eloy; LABRADOR ARROYO, Félix: *La Casa de Borgona: La Casa del Rey de España*, Ed. Leuven University Press, Leuven (Belgium), 2014, pp. 240-241

⁵⁶ SABE ANDREU, Ana María: *La Capilla de Música de la Catedral de Ávila (Siglos XV al XVIII)*, Ed. Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 2012, pp. 381-382

⁵⁷ CASARES, Emilio; FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael; LÓPEZ-CALO, José: *Diccionario de la Música Española... op. cit.* p. 624

- Para qué es Amor, 2v.
- Qual es aquel dulce, 3v.
- Quien tal pensar, 4v.
- Rosal, menos presunción, 4v.
- Ruiseñor, que vas volando, 4v.
- Si es materia mi aliento, 4v.

- 7 villancicos
 - A la Madre de la Gracia
 - Como es alta la causa
 - Con amor se paga el amor, 2v.
 - No te escuses zagala, Ti.
 - Venga la selva, 4v.
 - Villancico al Santísimo, 4v.
 - Villancico general a Nuestra Señora, 8v.

- Otras
 - A la mar, coplas de un cuatro al Santísimo
 - Ai abejuela. estribillo de cuatro al Santísimo
 - Ciega la fe los sentidos, coplas de un cuatro al Santísimo
 - Es un suave ardor, terzio
 - Guarda el león de Judea, cuatro al Santísimo
 - Hizo el amor un estrecho laberinto, cuatro al Santísimo
 - Volar para llegarte, cuatro al Santísimo
 - Varios juegos de versos a el Libro de cyfra adonde se conteníenen varios jogos de versos e obras e cuatro curiosidades de varios autores. Portugal, Oporto, Biblioteca Municipal J. Gonzalo López).

 - 4 obras para órgano

 - 6 comedias

II.2. Criterios estético musicales del compositor

En la composición del libro de misas dedicado a Carlos II Juan del Vado utiliza el *Stilo antiquo* dando con ello una impresión de compositor conservador, sin embargo, se mostró innovador y suscito

una gran polémica al introducir el clarín en su misa *Quasi tuba exalta vocem tuam* (desaparecida). El clarín era un instrumento profano utilizado en canciones alegres y festivas.⁵⁸

Mención aparte requiere el prólogo del libro de misas BNE M. 1323 f. VI r. y v. dedicado «A los Maestros y dignos censores de esta facultad.» que se encuentra tras la dedicatoria de su música a la Virgen María y que aporta importante información sobre la interpretación del repertorio

Prólogo a los Maestros y dignos censores de esta facultad

El prólogo se inicia con unos versos en inglés de John Owen traducidos en mismo Vado:

Discreto andubo el erudito ynglés Juan Oven dividiendo a los lectores de su libro en dos extremos colores, cándido y negro, explicándose en estos dísticos.

Ad lectorem candidum

*Optima que bona sunt, mediocria
que mala dices
carmina iuditio lector
amíce tuo.*

Al lector cándido

*En mis versos, [¡]ó, lector[!]
si eres cándido y sereno,
lo raçonable harás bueno
y harás lo bueno mejor.*

Ad lectorem nigrum

*Pessima que mala sunt, mala que
Mediocria dices
carmina censura lector
inique tua,
ne tibi non placeant vereor
mea carmina lector
candide ne placeant lector
inepte tibí.*

Al negro lector

*Tú en mis versos, [¡]ó, lector[!]
si malo y cruel te señalo,
lo raçonable harás malo
y harás lo malo peor.

Temo que de mi verso el rudo arte
a ti no ha de agradarte
[¡]ó, cándido lector que sabio aprecio[!]
y temo que te agrade, [¡]ó, lector necio[!]*

Habla a continuación sobre los diferentes censores:

Esta diferencia de censores nace de que vnos juzgan (y son pocos) con el entendimien^{to} y estos se mantienen en Rectitud, otros con la Voluntad y estos van por el camino de la necedad, otros con perdurable ceño críticos de censura ven por antojo, señal de cortedad de vista, otros que juzgan de lo que no entienden consultan su oydo y cuanto mas es semblante de el que tienen por docto, a estos simples todo les parece común, otros vulgares pretenden diciendo mal de todo hacerse

⁵⁸ ROBLEDO, Luis: *Los Cánones Enigmáticos de Juan del Vado...Op. cit.*, pp. 139-140

notables y en igual grado tienen enfermo el juicio y la voluntad, aquellos aplauden por ignorancia, estos condenan por embidia, ni estos son de temer ni aquellos de estimar,...

Tras dejar clara su opinión acerca de los censores que juzgan sin estar capacitado para ello, Vado continúa dirigiéndose a los que si lo están:

...mas tú, ó, maestro a quien busco desapasionado como docto, no me puedes negar que es menester sumo caudal para mantener un intento en el dilatado campo de una missa, mayormente en la composición de a 5 y a 6 voces que (como sabes) es la más ardua de todas, atendiendo a no gastar el tiempo en fabordones ni solphas perdidas y estrañas sirbiendo muchos al primer yntento, tal es mi empeño.

Tras estas frases se encuentra una valoración de la dificultad que Vado encuentra de componer en esta época en *Stilo antiguo*, es decir, en contrapunto a 5 o 6 voces, que componer de una manera más sencilla en bloques sonoros al estilo policoral. Por ese mismo motivo aclara que intenta evitar los fabordones, que son relaciones tan sencillas de armonía que se pueden cantar de manera improvisada y acomodarse en emplear técnicas de composición ya en desuso.

Continúa el prólogo:

En quanto a las doctrinas y limpieza de los mobim[ien]tos en las voces te sé decir que están bien disputadas y argúidas, sin admitir (como he notado en autores bien recibidos) el mobim[ien]to de la 6^a a la 8^a entre las voces medias y superiores.

Aunque puede resultar extraño, a él le parece que las 8^{as} deben realizarse entre las voces extremas. Es este un rasgo de estilo personal. De hecho refiere que autores prestigiosos lo hacen.

Después añade:

De gran interés es lo que sigue inmediatamente: no dudo, empero, que hallarás muchas ojebciones que oponer, y será por ventura una de ellas que son los triples altos, en particular en la missa de el laberintho a que pretendo satisfacer con que donde no hubiera triples altos y descansados suplen las cornetas y niños colegiales, demás que se puede decir la dicha missa un tono bajo, y es preciso

en la composición de a 6 (por ser ocasionada a vnisonus) que estén distintas las voces, que así consiguen más dilatada armonía contraponiendo los sonidos graues y agudos...

Si el párrafo anterior lo dedicaba a la composición este lo dedica a la interpretación de su repertorio, ofreciendo unos breves pero ricos consejos, como el mismo dice, de gran interés.

Expone que en sus misas, especialmente en *El Laberinto*, pueden resultar los tiples muy altos, pero ofrece soluciones como son ser suplidos por cornetas o niños. También propone que si esto no fuera posible se transporte un tono inferior.

A continuación vuelve a dirigirse a los censores:

...y si alguno no se satisface, por ser detractor, le dire que se debe fiar mas de caballo sin freno que de lengua maldiciente, plutarcho escribe que tenían los de lidia por ley condenar a Reclusion por un año a los que la tuviesen mordaz sin dejarles hablar en este tiempo sucediendo muchas veces elegir antes tres años de galeras que uno de silencio y no me espanto porque los habladores son impacientes en guardar su noscivo veneno, por la misma causa fue desterrado archiloco de lacedemonia, y a daphita incurso le ahorcaron en el monte toraz, anacreonte cipro condenó al philosopho anaxarco a ser molido en un mortero menos duro y pesado (con ser de piedra) que su lengua flexible y ligera, el magno Alexandro condenó a muerte al maldiciente calistenes, los triunviros pusieron en un cepo a nebio poeta satiríco, nota a quantos géneros de castigos se sujetaron los maldicientes = aparta tu Rumbo de los escollos de dictámenes apasionados y si no te persuade la ley de la charidad menos lo hará esta corta erudición; no tu favor desprecio empero no le solicito, bien que de aquel que el arte entiende el arte se vee estimada, y aunque no presumo aciertos sin mezcla, los merezco haber logrado en mi docilidad sujetando mi parecer y opiniones que observé de mis maestros consultando los mas escrupulosos = ...

El hecho de incidir nuevamente y dedicar tantas palabras a los detractores hace pensar que del Vado, aunque admirado como se ha contemplado anteriormente, también debió de ser criticado en su momento.

Seguidamente se refiere a sus motivaciones en escribir los cánones enigmáticos

...en lugar de sonetos ofrezco a la curiosidad esas empresas enigmáticas ó problemas musicales en el principio de el libro, que tienen sus definiciones al fin, adonde se hallan las llaues de los secretos que encierran, que son con propiedad las claues, y las guardas, las pausas. Alg[un]as ay que tienen muchos dientes y por eso difíciles de falsear, mas tal puede ser la sutileza, que a fuer

de gançua las ábra y manifieste, y en lugar de castigo merecera alabança nótalas, que son dignas de Reparó, y con todo te doy facultad, y tu la tienes, de juzgar de mi libro como te pareciere, que lo mismo é echo yo de otros y, assí, quedamos yguales todos = Omito Versos y elogios de aficionados porque si de amigos serán sospechosos de lisonxa si de emular no es bien que admita sus satiras, y solo pretendo la debida alabança para Dios a quien se deue y se dirige esta obra como culto de su divina mag[gestad]

Dixi

Presenta sus cánones y termina volviendo a los juicios de valor. Finalmente concluye con la palabra latina *dixi* (yo dije). Sin embargo, no acaba aquí y añade lo siguiente:

Contra el estilo común, hice acompañam[ien]to continuo para el órgano porque añade solemnidad y apoyo para la afinación de ynstrumentos y voces,

Estas palabras son muy significativas porque exponen que habitualmente estas composiciones de 5 y 6 voces no llevan acompañamiento. Sin embargo él ha hecho uso del estilo contrapuntístico, con sus propias normas, y a añadido un contínuo al órgano. Encontramos aquí una valoración estética al ver como expresa que lo hace porque añade solemnidad y porque considera que es algo que hace que suene mejor y que la gente lo perciba con mayor calidad al conseguir que con el acompañamiento las voces afinen mejor.

Añade un último consejo:

y en los días más solemnes y festiuos se puede (sacando traslados en papeles sueltos) multiplicar choros y acompañamientos, y se conseguirá con este aparato más celebridad.

Estas últimas palabras son el germen de este trabajo de investigación.

Juan del Vado está persiguiendo con estas misas ofrecer un repertorio muy erudito, difícil y elegido, por lo que lo compone a 5 o 6 voces que es la manera más difícil. Además lo moderniza añadiéndole un acompañamiento porque aporta solemnidad y además ayuda a mejorar la interpretación. En el mismo sentido y para añadir aún más grandiosidad aconseja «sacar papeles».

Este consejo de «sacar papeles» para convertir una obra polifónica de 5 o 6 voces en policoral a 8 voces se ve reflejado en la existencia de tres misas de las seis que componen el libro de misas de la Capilla Real en la capilla de la Catedral de Ávila a 8 voces en estilo policoral escritas en forma de parodia. El consejo que él da en el prólogo alguien lo ha llevado a cabo en Ávila. Sin embargo, aunque

no existe ninguna firma, todo apunta a que debió ser el mismo Juan del Vado quien realizó esta ampliación, ya que, el archivo de la Catedral de Ávila conserva otras 23 misas del compositor. Lo lógico es pensar que esta es una más de las 24.

IV. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS OBRAS

Para llevar a cabo el análisis comparativo de las obras implicadas apriorísticamente se ha realizado una transcripción de las voces y continuo para órgano utilizados, así como una adecuación de las claves y armaduras originales a la notación actual.

IV.2. Análisis motivico

Desde el nivel básico en cualquier composición, el motivo, formado a su vez por células rítmicas, es la unidad mínima con sentido musical, a partir de la cual se construyen las frases y entidades mayores.

Al tratarse de una misa parodia se procede a comprobar cuales son los materiales compartidos entre una y otra versión. Se toma la versión polifónica a 6 voces *BNE M. 1323* como primigenia de la que se nutre la versión policoral a 8 voces *Ac 1.217* realizando una ampliación, tal como el mismo Vado recomendaba hacer en el prólogo de su libro de misas.

A continuación, se exponen los materiales extraídos de la misa *BNE M. 1323* que se utilizan para elaborar la *Ac 1.217*. Se trata de células y motivos existentes en una fuente que se encuentran en la otra, generalmente en una disposición diferente de compases e incluso de voces.

Kyrie

Material procedente de la versión M.1323 extraído de:

 Tiple 1	 Alto 1	 Tenor 1	 Continuo
 Tiple 2	 Alto 2	 Bajo	

CORO I

Tiple 1: Ky - ri - e e - lei - son e - lei son

Tiple 2: Ky - ri - e e - - - lei son e - lei son

Alto: Ky - ri - e e - - - le - i son

Tenor: Ky - ri - e e - lei -

CORO II

Tiple: Ky - ri - e e - - - - lei - son e -

Alto: Ky - ri - e e - le - i - son

Tenor: Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e -

Bajo: Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e

Órgano: 6 5 \sharp 4 3 6 6

Se puede ver como los tres primeros compases que dan inicio al *Kyrie* en el coro 2º están confeccionados con materiales del Ti. 1 cc. 4 y 5 y del Alto 2 cc. 16 y 17 de *BNE M. 1323*. En la segunda parte del c. 1 se incorpora el Tenor del mismo coro utilizando componentes del Ti. 2 cc. 5 y 6 y del T. cc. 1 a 3. Simultáneamente comienza el B. pero no está tomado de la otra fuente. Finalmente se añade el Alto en este coro 2º inspirado en el A. 2 cc. 11 y 12, A.1 cc. 15 y 16.

En el c. 4 calla el coro 2º y comienza el coro 1º retomando la frase que dio inicio al Kyrie en el coro 2º, primero a intervalo de una 4ª inferior en el Ti. 2 con materiales de *BNE M. 1323* en el Ti. 2 cc. 4 a 7 y seguidamente, en un estrecho de blanca, en el Ti. 1 inspirado, igual que en la entrada del coro 2º, aunque más desarrollado, en el Ti. 1 cc. 4 a 7, además de A. 1 c. 11 a 13 y A. 2 cc. 12 a 14. También en estrecho de blanca se incorpora la voz del Alto con materiales de A. 2 cc. 2 a 4. El T. del coro 2º vuelve a intervenir en los cc. 7 y 8 con el mismo motivo que da inicio al Kyrie.

2

8 9 10 11 12 13 14

Tr. Ky - ri - e - lei - son Ky - ri - e - lei - son Ki - ri -

Tr. Ky - ri - e e - lei - son Ki - ri - e - lei - son

A. Ky - ri - e - lei - son Ki - ri e - lei - son Ky - ri - e -

T. son e - lei - son Ky - ri e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son

Tr. - lei - son Ky - ri - e e lei son Ky ri - e - lei son Ky - ri - e e - lei son Ky - ri - e

A. Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e - lei - son e - lei -

T. - lei - son e - lei son Ky - ri - e e - lei - son

3ajo le - i - son e lei son Ky - ri - e e - lei son Ky - ri - e e - lei - son e -

Org. 43 6/4 6/3 5/4 6/b 5 # # #

A partir del c. 8 la textura policoral se torna polifónica, de manera que todas las voces se suceden de manera imitativa, si bien, continúan haciendo uso de los materiales existentes de la misa *BNE M. 1323*. Como puede verse, incluso el continuo comparte materiales con la fuente «primigenia». El Ti. 1 cc. 10 y 11 y el A.1 cc. 10 y 11; 12 y 13 utilizan la fórmula rítmica del T. en el coro 2º cc. 1 y 2. El Ti. 1 del coro 2º cc. 10 y 11 y el T. del coro 1º c. 13 hacen uso de una fórmula rítmica proveniente del Ti. 2 del coro 1º c. 5

15 16 17 18 19 20 21 3

Tr. e e - lei - son Ky - ri - e e - lei son e lei son Ky - ri -

Tr. e - lei son Ky - ri - e e - lei son Ky - ri - e e - lei - son Ky -

A. lei - son e - lei - son e - lei son Ky ri - e e - lei - son

T. Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

Tr. e - lei - son e - lei - son e - lei - son e - lei -

A. son Ky - ri - e e - lei - son e - lei son e - lei - son Ky - ri - e e - lei -

T. Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri e e - lei -

Bajo le i - son Ky - ri - e e - lei son Ky - ri - e e - lei -

Org. # b # 6 6 5 4 3 6 6

Continúan los dos coros mostrando una textura polifónica. Solamente los 7 primeros compases se han escrito en modo policoral. El material empleado a partir del compás 15, aunque extraído de *BNE M. 1323*, continúa como en los compases anteriores utilizando las células y motivos expuestos en el comienzo.

4

Tr. e e lei -son e -lei - son. C

Tr. - ri -e e - lei - son.

A. Ki -ri -e e - lei son.

T. Ky -ri -e e - lei - son.

Tr. son e - lei son.

A. son Ky - ri - e e - lei - son.

T. son Ky - ri -e e - le -i -son.

Bajo son e - lei - - son.

Org.

5 6 4 3

Los últimos compases de esta primera parte del Kyrie son de nueva creación a excepción del T. del coro 1º y el Ti. del coro 2º y el continuo que utilizan materiales ya vistos.

Se puede comprobar como existe una absoluta imbricación de las dos obras, algo normal en las misas parodia.

El resto de la misa se expone en formato de tablas, ya que, analizar los 520 compases que ocupa en formato partitura excede ampliamente los límites de un TFM. Se utiliza un código de colores por voces y compases.

Christe




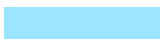


Esta segunda sección del Kyrie se nutre de un motivo existente en el Christe de M.1323 que a manera imitativa va empleando en las diferentes voces de Ac 1.217. Para diferenciarlo de los demás motivos lleva el nombre de Mt. 1. También aparece en las demás partes de la misa.

Misa BNE M. 1323

Mt. 1



Código de colores:

Tiple 1		Alto 1		Tenor	
Tiple 2		Alto 2		Bajo	

22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	

El bajo es quien canta por primera vez el Mt.1 en los cc. 24 a 26. En el c. 26 se articula por elisión con el Ti. 1 coincidiendo la última sílaba de *eleison* con la primera de *Christe*. También se articulan mediante elisión el T. 1 con el T. y éste con el B. En el c. 40 se incorpora el A 1 mediante laminación. La textura por tanto es de contrapunto imitativo. El resto de compases se desarrollan en contrapunto libre.

Kyrie 2

No contempla el Mt. 1, sí otros motivos que se tratarán por separado.

Gloria

35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	

Nuevamente es el bajo es quien toma por primera vez el Mt.1 en los cc. 35 a 37 donde el Ti. 2 se incorpora mediante elisión y el A. 2 a su vez hace lo propio en el c. 39 con el texto *omnipotens*.

Vuelve a aparecer el Ti. 1 esta vez por laminación en el c. 40 con el texto *JesuChriste* y no vuelve a mostrarse el Mt. 1 hasta los cc. 60 a 62 en el B. y T. también por elisión con el texto *peccata mundi*.

Volvemos a encontrar aquí una textura de contrapunto imitativo. El resto de los compases se muestran en contrapunto libre a excepción de un motivo con escasas imitaciones en los cc. 38-39 en el T., 27-28 en el Ti. 1 y 28-29 en el A. 1 y dos motivos que se tratarán aparte por ser más recurrentes.

Credo

49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60		115	116
117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131
132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146
147	148	149	150	151	152	153	154							

El Mt.1 comienza a exponerse en el A. 2 cc. 49-51. Entre el c. 51 a 58 hay una gran imbricación de las voces, sobre todo en el c. 54 donde coinciden cinco de las seis voces. Sin embargo, solamente las voces de Ti. 1 y Ti. 2 actúan de manera homofónica, el resto lo hacen en contrapunto imitativo, como viene siendo habitual en elisión.

Resulta llamativo que entre los cc. 133 y 150 no aparece el Mt.1 y lo hace solo una última vez en los cc. 151-154 para finalizar el *Credo*.

Como en las secciones anteriores, la textura es de contrapunto imitativo en los compases citados y de contrapunto libre en el resto exceptuando algunas partes con motivos recurrentes que veremos más adelante.

Sanctus

31	32	33	34	35	36	37	38	39
43	44	45	46	47				

El Mt.1 se encuentra en estos compases con una articulación por laminación a excepción del A. 1 y el Ti.1 en los cc. 43-47 correspondientes al *Benedictus* donde se solapan. Todo ello en contrapunto imitativo. El resto de los compases se muestran en contrapunto libre a excepción de otros motivos que se tratarán aparte.

Agnus Dei









No contempla el Mt. 1, sí otros motivos que se tratarán aparte.

Misa Ac 1.217

Mt. 1



Código de colores:

Coro 1 Tiple 1		Coro 1 Alto		Coro 2 Tiple		Coro 2 Tenor	
Coro 1 Tiple 2		Coro 1 Tenor		Coro 2 Alto		Coro 2 Bajo	

Kyrie

27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41
42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56

El Mt. 1 se encuentra, como en el caso de *BNE M. 1323*, solamente en el *Christe*. La textura, articulada por elisión y laminación, es más densa que en el *Christe* de la misa anterior llegando a coincidir 6 de las 8 voces en el c. 49. El estilo utilizado es polifónico en contrapunto imitativo y contrapunto libre a excepción de los inicios del *Kyrie 1* cc. 1-8, *Christe* cc. 25-28 y *Kyrie 2* cc. 55-74 y de breves pasajes: c. 34-40 y 83-86, que se desarrollan en estilo policoral. El material empleado es de nueva creación a excepción de otros motivos que se tratarán aparte.

Gloria

35	36	37	38	39	40	41	42	43		61	62	63	64	65
----	----	----	----	----	----	----	----	----	--	----	----	----	----	----

El Mt.1 se muestra articulado mediante elisión obedeciendo al texto como en todos los casos anteriores. La textura aquí es de contrapunto imitativo. En el resto del Gloria el estilo utilizado es en contrapunto imitativo y contrapunto libre empleando material de nueva creación a excepción de otros motivos que se tratarán aparte. En cuanto al desarrollo coral, las partes que ocupan los compases 26-33; 58-63; 66-74; 78-83; 89-99 y 107-115 se mueven en estilo policoral y las demás en estilo polifónico.

Credo

49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	
130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141
142	143	144	145	146	147	148	149	150			

Nuevamente el Mt.1 se muestra articulado mediante elisión obedeciendo al texto y con la misma textura en contrapunto imitativo. En el resto del Credo el estilo utilizado es en contrapunto imitativo y contrapunto libre empleando material de nueva creación a excepción de otros motivos que se tratarán aparte. En cuanto al desarrollo coral, a diferencia de los movimientos anteriores se emplea principalmente el estilo policoral, concretamente entre los compases 1-14; 16-45; 68-85; 99-118; 125-150 y 161-176. El resto del Credo se confecciona en estilo polifónico.

Sanctus

34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47
48	49	50	51	52									

En elisión se van imbricando los motivos de menos a más llegando a coincidir cinco voces el c. 48 contrapunto imitativo. En el resto del Sanctus el estilo utilizado es en contrapunto imitativo y contrapunto libre empleando material de nueva creación a excepción de otros motivos que se tratarán aparte. El desarrollo coral empleado es estilo policoral en los compases 1-17; 22-44; 1-17 y 22-44 y polifónico en el resto.

Agnus Dei

Al igual que en *BNE M. 1323* no se contempla aquí el Mt. 1, sí otros motivos que se tratarán aparte.

Mt. 2

El siguiente motivo se muestra como Mt. 2. Como el Mt. 1, aparece en todos o casi todos los movimientos de las dos misas, suelto o enlazado dos o tres veces. Si bien, el desarrollo del Mt. 1 se describió exponiendo el número de compases por secciones independientes, en esta ocasión se hace contemplando el número total de compases en toda la misa como unidad, con el fin de apreciar su extensión total.

El estilo compositivo y el análisis de texturas no se contemplan aquí porque sería repetir lo expuesto en el Mt. 1. Tampoco redundaremos sobre los sistemas de articulación por elisión y laminación por ser la manera en que se construye todo el pasaje que ocupan las imitaciones motívic.




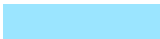


Las celdas que contienen el final de una voz y el inicio de otra están imbricadas por elisión.

Misa *BNE M. 1323*

Mt. 2



Código de colores:

Tiple 1		Alto 1		Tenor	
Tiple 2		Alto 2		Bajo	

Kyrie

43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58
59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	

El Mt. 2 aparece únicamente en la tercera sección del Kyrie. Se mueve a través de las 6 voces por elisión y laminación en contrapunto imitativo.

Gloria

Compás														
94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108
109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123
124	125	126	127	128	129	130	131	132						
133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147
148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162
163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177
178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192
193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207
208														

Aquí el motivo lo encontramos en las dos secciones del Gloria.

En la primera sección lo cantan T. 2, A. 1º, A. 2 y T., llegando a solaparse T. 2 y T. en el c. 123, incorporándose a ellos el A. 1 durante los cc. 124 y 125. Concluye la larga sucesión de motivos encadenados con el A. 1 y el T. en 127 y 128.

La segunda sección es interpretada por todas las voces excepto el B. Ti. 1 y 2 cantan juntos en cc. 190 y 191.

Credo

209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223
224	225	226	227	228	229	230	231	232	233	234	235	236	237	238
239	240	241	242	243	244	245	246	247	248	249	250	251	252	253
254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264	265	266	267	268

A pesar de ser el movimiento más extenso de la misa, es el que tiene menos presencia del Mt. 2 tanto en número de compases como de voces. En la primera sección tan solo aparece una vez en la voz del tenor.

283	284	285	286	287	288	289	290	291	292	293	294	295	296	297
298	299	300	301	302	303	304	305	306	307	308	309	310	311	312
313	314	315	316	317	318	319	320	321	322					

La segunda sección no es mucho más prolífica, dos compases en la voz del alto 1º y un último compás que enlaza con el primero del siguiente movimiento en la misma voz

323	324	325	326	327	328	329	330	331	332	333	334	335	336	337
338	339	340	341	342	343	344	345	346	347	348	349	350	351	352
353	354	355	356	357	358	359	360	361	362	363	364	365	366	367
368	369	370												

La última parte contiene el Mt. 2 en cuatro compases también sobre la voz del A. 1º

Sanctus

371	372	373	374	375	376	377	378	379	380	381	382	383	384	385
386	387	388	389	390	391	392	393	394	395	396	397	398	399	400
401	402	403	404	405	406	407	408	409	410	411	412	413	414	415
416	417	418	419	420	421	422	423	424	425	426	427	428	429	

Es el único movimiento donde el motivo es cantado por el bajo en cc. 372 y 373. El T. 1º lo hace en c. 377 primero y después en cc. 412 y 413. A. 1º coge el relevo en 384 a 386, enlazando con el A. 2º en 388 a 392.

Agnus Dei

430	431	432	433	434	435	436	437	438	439	440	441	442	443	444
445	446	447	448	449	450	451	452	453	454	455	456	457	458	459
460	461	462	463	464	465	466	467	468	469	470	471	472	473	474
475	476	477	478	479	480	481	482	483	484	485	486	487		

En este último movimiento, al igual que en el Gloria, el Mt. 2 es interpretado por todas las voces excepto el bajo. El Ti. 2º lo hace en los cc. 448 y 449 y desde el c. 460 al 483 se van alternando casi solapadamente las voces de Ti. 1º, T., A. 2, A. 1 y nuevamente A. 2.

Misa Ac 1.217

Mt. 2



Código de colores:

Coro 1 Tiple 1		Coro 1 Alto		Coro 2 Tiple		Coro 2 Tenor	
Coro 1 Tiple 2		Coro 1 Tenor		Coro 2 Alto		Coro 2 Bajo	

Kyrie

58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72
73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87
88	89	90	91	92										

El Mt. 2 aparece, igual que en la versión de la Capilla Real, en la tercera sección del Kyrie, si bien, en el caso anterior se encuentra entre los cc. 44 a 73 y aquí los hace entre los cc. 58 a 92, discurriendo de manera casi continua entre las voces de Cr.1 A. 1º, Cr. 2 B., nuevamente Cr.1 A.; Cr.2 Ti; Cr.1 Ti. 2º; Cr.1 Ti. 1º y Cr.2 A.

Gloria

141	142	143	144	145	146	147	148						
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	--	--	--	--	--	--

En el segundo movimiento encontramos el Mt. 2 en la primera sección, donde permea entre las voces de Cr. 1 T.; Cr.1 Ti. 1º; Cr.2 A. y Cr.1 Ti. 2º. En el c. 143 se solapan Cr. 1 T. y Cr.1 Ti. 1º y en el c. 144 se incorpora además el Cr.2 A. También se solapan Cr.1 Ti. 1º y Cr.2 A. en el c. 145 y Cr.2 A. con Cr.1 Ti. 2º en c. 147.

198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212
213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224			

En la segunda sección del Gloria, al igual que en el Kyrie, el motivo se expone de manera casi continua, en esta ocasión entre las voces de Cr. 1 T. ; Cr.1 Ti. 1º; Cr.1 A.; Cr.2 A. y nuevamente Cr.1 Ti. y Cr.1 A.

Credo

395	396	397	398											
-----	-----	-----	-----	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Del mismo modo que en el Credo de la versión de Madrid y siendo este el movimiento más extenso de la misa, es en el que el Mt. 2 aparece más escuetamente, tan solo cuatro compases, de 395 a 398, en la voz del Cr.2 Ti.

Sanctus

415	416	417	418	419	420	421	422	423	424	425	426	427	428	429
430	431	432	433	434	435									

Al igual que en el Sanctus de la versión de la Capilla Real, en esta ocasión también es el bajo quien muestra el Mt. 2 por primera vez en el c. 415, solapándose en los cc. 417 y 418 con el Cr.2 A. A continuación, toma el Mt. 2 el Cr.1 Ti. 1º al que se une el Cr.1 A. en cc. 421 y 422. Continúan exponiendo la melodía redundante el Cr.2 Ti y nuevamente Cr.1 A y Cr.2 A.

Agnus Dei

501	502	503	504	505	506	507	508	509	510	511	512			
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	--	--	--

En esta ocasión son doce los compases que emplean el Mt. 2, repartidos entre Cr.1 Ti. 2º y Cr.2 A.

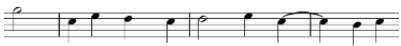

Mt. 3

El siguiente motivo se expone como Mt. 3. Como el Mt. 1 y el 2, aparece en todos o casi todos los movimientos de las dos misas, suelto o enlazado. Dado que, tanto el estilo compositivo y el análisis de texturas ya han quedado expuestos anteriormente, así como los sistemas de articulación por elisión y laminación utilizados en ambas misas, se emplea a partir de ahora un procedimiento de tablas descriptivas.



Misa *BNE M. 1323*

Mt. 3



Kyrie

<i>BNE M. 1323</i>			
Voces y cc.		Motivo 3	Variaciones
Ti 1	cc. 1-3		
Ti 2	cc.1-3; 16-18		
A 1	cc. 3-6		
A 2	cc.5-7; 11-13		
T	cc.12-14; 19-21		
B	cc. 4-6; 13-15; 17-20		

Gloria

BNE M. 1323			
Voces y cc.		Motivo 3	Variaciones
Ti 1	cc. 78-80		
Ti 2			
A.1	cc. 3-5;13-15; 80 a 82		
A.2	cc. 9-12; 80-82		
T	cc. 4-6; 79-82		
B	cc. 4-7; 15-16		

Credo

BNE M. 1323			
Voces y cc.		Motivo 3	Variaciones
Ti 1	cc. 1-4; 14-17; 23-24; 66-68; 109-111		
Ti 2	cc.12-14;21-23; 61-63		
A.1	cc. 3 a 4;7 a 9; 10 a 12		
A.2	cc. 140 a 142; 144 a 145		
T	cc. 3-5; 9-10; 16-17; 30-32; 142-143		
B	cc. 7-9; 11-13; 24-26; 69-71; 103-105		

Sanctus

BNE M. 1323			
Voces y cc.		Motivo 3	Variaciones
Ti 1	cc. 26-28		
Ti 2	cc. 27-29; 31-32		
A.1			
A.2			
T	cc. 28-31		
B	cc. 29-31		

Agnus Dei

BNE M. 1323			
Voces y cc.		Motivo 3	Variaciones
Ti 1	cc. 1-2		
Ti 2	cc. 12-14		
A.1			
A.2	cc. 10-13		
T	cc. 2-4; 10-12		
B	cc. 14-16		

Misa Ac 1.217

Mt. 3

Kyrie

Ac 1.217			
Voces y cc.		Motivo 3	Variaciones
Ti 1	4-6; 18-19		
Ti 2	cc. 19-20		
A.	cc. 14-16		
T.	cc. 1517; 19-20		
Ti.	cc. 1-3; 14-16		
A.	cc. 2-4		
T.			
B	cc. 1-3; 7-9		

Gloria

Ac 1.217			
Voces y cc.		Motivo 3	Variaciones
Ti 1	cc. 79-80		
Ti 2	cc. 78-81		
A.	cc. 13-16		
T.	cc. 3-5; 15-16		
Ti.	cc. 9-12; 81-83		
A.			
T.	cc. 80-83		
B	cc. 4-6		



Credo

Ac 1.217			
Voces y cc.		Motivo 3	Variaciones
Ti 1	cc. 1 a 2; 16 a 18; 62 a 64		
Ti 2	cc. 73 a 76		
A.	cc. 19 a 21; 26 a 27; 29 a 30		
T.			
Ti.	cc. 3 a 5; 13 a 15; 21 a 23		
A.	cc. 3 a 5; 14 a 16; 21 a 23		
T.	cc. 3 a 5; 6 a 9; 10 a 12; 17 a 19; 27 a 29; 30 a 32; 77 a 80; 84 a 88; 158 a 160		
B	cc. 7 a 9; 18 a 19; 30 a 32; 78 a 82; 157 a 159		

Sanctus

Ac 1.217			
Voces y cc.		Motivo 3	Variaciones
Ti 1			
Ti 2	cc. 27 a 29		
A.			
T.			
Ti.			
A.			
T.	cc. 28 a 31		
B	cc. 29 a 31		



Agnus Dei

Ac 1.217			
Voces y cc.		Motivo 3	Variaciones
Ti 1	cc. 1 a 3; 40 a 42		
Ti 2			
A.			
T.			
Ti.			
A.			
T.	cc. 11 a 13; 14 a 17		
B	cc. 11 a 13; 14 a 17		

Estos tres motivos sostienen el tejido textural de los cinco movimientos de la misa en las dos versiones de manera absolutamente imbricada, concediendo a través de ellos un armazón sobre el que se sostienen y desarrollan otros motivos y células de menor entidad, lo que ofrece finalmente una cohesión que logra dotar de identidad a las dos composiciones.



Añade interés a este estudio el comprobar como los motivos analizados también se encuentran en la misa *El Laberinto* de Carlos Patiño A-626 como puede verse a continuación.



Mt.2

KYRIE			
A-626			
Voces y cc.		Motivo	Variaciones
Ti 1	cc. 18 a 20; 37 a 39	Mt. 2	
Ti 2	cc. 65 a 67		
A.			
T.	cc. 60 a 62		
Ti.	cc. 15 a 17; 71 a 73		
A.	cc. 58 a 59		
T.	cc. 67 a 68		
B	cc. 16 a 17; 22 a 24; 70 a 72		

GLORIA			
A-626			
Voces y cc.		Motivo	Variaciones
Ti 1°	cc. 2 a 4;	Mt. 2	
Ti 2°	cc. 40 a 42; 58 a 60; 64 a 66		
A.	cc. 7 a 8		
T.			
Ti.	cc. 16 a 18; 37 a 39		
A.			
T.			
B.			

CREDO			
A-626			
Voces y cc.		Motivo	Variaciones
Ti 1	cc. 146 a 148	Mt. 2	
Ti 2			
A.	cc. 22 a 24; 25 a 27; 29 A 31		
T.	cc. 80 a 81 172 a 173		
Ti.	cc. 141 a 143		
A.	cc. 13 a 14; 149 a 151		
T.			
B.			

SANCTUS			
A-626			
Voces y cc.		Motivo	Variaciones
Ti 1	cc. 57 a 59	Mt. 2	
Ti 2	cc. 1; 10 a 12		
A.	cc. 51 a 53		
T.	cc. 51 a 53		
Ti.			
A.			
T.	cc. 23 a 25		
B	cc. 62 a 66		

AGNUS DEI			
A-626			
Voces y cc.		Motivo	Variaciones
Ti 1		Mt. 2	
Ti 2			
A.			
T.			
Ti.			
A.	cc. 42 a 44		
T.			
B	cc. 23 a 24		

A continuación el Mt. 3

No se encuentra en el Kyrie

GLORIA			
A-626			
Voces y cc.		Motivo	Variaciones
Ti 1	cc. 7 a 8	Mt. 3	
Ti 2	cc. 75 a 77; 90 a 91; 103 a 105; 106 a 107		
A.	cc. 37 a 39; 40 a 42		
T.	cc. 2 a 3; 11 a 14; 26 a 28; 30 a 31; 64 a 65		
Ti.	cc. 6 a 7; 15 a 17		
A.			
T.	cc. 9 a 10		
B	cc. 9 a 10; 28 a 29; 31 a 32; 41 a 42; 60 a 62; 66 a 68		

CREDO			
A-626			
Voces y cc.		Motivo	Variaciones
Ti 1	cc. 140 a 141	Mt. 3	
Ti 2			
A.			
T.	cc. 1 a 3; 4 a 6; 22 a 24; 25 a 26; 50 a 53; 66 a 69; 71 a 73; 86 a 88; 104 a 105; 107 a 109		
Ti.	cc. 99 a 100; 101 a 103		
A.	cc. 54 a 57; 74 a 76; 143 a 144; 146 a 147		
T.	cc. 73 a 75; 101 a 103		
B	cc. 24 a 25; 27 a 28; 79 a 81; 115 a 117; 121 a 123; 139 a 140		

SANCTUS			
A-626			
Voces y cc.		Motivo	Variaciones
Ti 1	cc. 45 a 46	Mt. 3	
Ti 2	cc. 40 a 43; 46 a 47		
A.			
T.	cc. 15 a 17; 26 a 29		
Ti.	cc. 47 a 48		
A.			
T.			
B	c. 23 a 24		

AGNUS DEI			
A-626			
Voces y cc.		Motivo	Variaciones
Ti 1	cc. 3 a 4	Mt. 3	
Ti 2	cc. 4 a 5; 59 a 61; 61 a 63		
A.			
T.	cc. 5 a 7; 12 a 14		
Ti.	cc. 2 a 3; 6 a 8; 34 a 36		
A.	cc. 35 a 36		
T.	cc. 19 a 20		
B	cc. 7 a 9		

Carlos Patiño se inspiró en una *chansón* de Philippe Rogier titulada *Laberinto* para elaborar mediante parodia esta misa, como se explicó en el estudio de las fuentes. Por tanto, cabe pensar que Juan del Vado se inspiró así mismo en la composición de Patiño, pero también podría especularse sobre la posibilidad de que también del Vado tomara como base la *chansón* de Rogier en una especie de competición con Patiño

V. EDICIÓN CRÍTICA

En este punto, se pretende aportar un juicio personal, desde un plano tanto objetivo como subjetivo, acerca de las figuras y demás signos musicales o textuales que pudieran estar escritos erróneamente.

Versión BNE M. 1323

- Gloria

Alto 1

c. 85

Hay un Si que aparece como natural en el manuscrito, sin embargo, al existir Fa en varias de las otras voces, este Si se coloca como bemol para evitar el Tritono.

c 90

Igual que en el c. 85

- Credo

Tiple 2

c. 99

Hay un Sol mínima en el manuscrito que se cambia por Fa para evitar disonancia directa con el Fa del tiple 1 y para respetar la armonía.

c. 148-149

Hay dos semínimas Fa que deben de ligarse para no producir disonancia directa en el c. 149

Bajo

c. 96

En el Bajo aparece un Si natural que se cambia por bemol para evitar tritono directo con el Fa del A. 1 y porque provoca disonancia con la segunda parte del A. 1 que aparece con un Si bemol.

Versión Ac 1.217

- *Kyrie*. Coro I

Tiple 1

c. 94

El Fa debe ser sostenido para cuadrar con el Fa sostenido de las demás voces.

- *Kyrie*. Coro II

Alto

c. 16

Hay un Si bemol se cambia por un Re porque no cuadra con la armonía.

Continuo

c. 31.

Hay una mínima en Re con un cifrado b que se quita porque no encaja en la armonía de las voces, ni como Fab ni como Lab.

- *Gloria*. Coro I

Tiple 1

c. 93

Se cambia un Fa por un Sol por evitar disonancia directa con el Sol de las otras voces

Tiple 2

c. 42

Hay un Fa natural que se coloca sostenido para que coincida con el Fa sostenido del A. del coro 2 y para que cumpla con la indicación 3# del Continuo.

Alto

c. 85

Hay un Si natural se cambia a bemol para estar como los demás Si bemoles de las otras voces

- *Gloria*. Coro II

Tiple

c. 6

Hay un Si mínima que se sustituye por un Do porque produce disonancia directa.

Alto

c. 90

Hay un Si natural que se coloca bemol para estar como los demás Si bemoles de las otras voces.

Tenor

c. 97

Aparece un Si natural que se cambia por bemol para estar como los demás Si bemoles de las otras voces.

Gobierno

c. 106.

Hay una semínima que es en realidad una mínima emborronada.

- *Sanctus*. Coro II

Gobierno

c. 27.

Hay un Fa sostenido que se corrige como Fa natural por aparecer así en las demás voces.

c. 22.

En el manuscrito aparece un Do que se cambia a Re por aparecer así en las demás voces.

- *Agnus Dei*. Coro I

Tiple 2

c. 14.

Aparece un Do que se cambia por un Re porque de lo contrario hace disonancia directa con el Re del Ti. 1 coro 1; el Si bemol del T. coro 1 y el Si bemol del continuo.

c. 14.

También en el mismo compás y en la misma voz, hay un Si que se cambia a Bemol para evitar el tritono con el Ti. 1 y A. coro 1.

V.1. Criterios de edición

Las composiciones de Juan del Vado se encuadran en una época en la que conviven sistemas de notación métrica mensural, heredados del Renacimiento, y otros a los que M. Ulrich⁵⁹ denomina de notación gradual para referirse a la notación moderna. Valls, en su tratado *Mapa Armónico Práctico*, se refiere a ellos como *tiempos que usaron los antiguos y tiempos más modernos*.⁶⁰

Por otro lado, se ha echado en falta la aparición de líneas divisorias presentes en otros manuscritos de la época. Si bien, aunque esas líneas divisorias no tratan el compás como lo hacemos en la actualidad, sino que señalan fragmentos fraseológicos que suelen ir ligados al texto, o bien, como mero recurso para facilitar la lectura, siempre resultan de ayuda en los trabajos de transcripción.

Cualquier dato, tanto musical como textual, que se añada sin estar presente en las fuentes originales, se coloca entre corchetes, paréntesis o en la parte superior del pentagrama si se tratase de corrección de alteraciones o *semitonía subintelecta*.

⁵⁹ ULRICH, Michels: *Atlas de música, Vol II*, Alianza Editorial, Madrid, 1992. págs. 306-307.

⁶⁰ VALLS, Francesc: *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito de 1742, Barcelona, Institución Milá y Fontanals – CSIC, 2002 (Edición facsímil del Manuscrito 783), *Cap. XXXI* fol. 224 y ss.

V.1.1. Criterios de edición musical

Para hacer la transcripción de las *dos misas* se utilizan signos musicales adaptados a nuestra grafía actual, con el fin de facilitar la lectura y comprensión a cualquier persona que lo requiera.

- **Íncipit**

En la transcripción, al principio de cada pentagrama, se incluye el íncipit tomado de la partitura original, para poder considerar las equivalencias entre esa notación y la actual.

- **Compás**

Tanto la misa *BNE M. 1323* como la *Ac 1.217* están escritas en compás binario. En la época de del Vado se utilizaban dos *tactus* o pulsos para medir la métrica binaria: uno denominado *compás menor o compasillo* y otro llamado *compás mayor*. Este último se correspondía con la breve y tenía el doble de valor en duración que el compasillo que era de semibreve.

En las dos *Misas*, se emplea el compás de compasillo con duración de semibreve. La equivalencia realizada en las transcripciones es de semibreve = redonda.

- **Líneas divisorias**

Al realizar las transcripciones se ha optado por utilizar líneas divisorias actuales, ya que, como se ha comentado anteriormente, aunque en los manuscritos originales no aparecen barras de separación de compás, el incorporarlas facilita enormemente la lectura en la actualidad.

- **Agógica**

Ambas misas carecen de signo agógico alguno. No indicar nada al respecto era una práctica habitual, como se puede deducir de las indicaciones que, aunque poco posteriores, daba Valls al respecto, diciendo que el compás debía acomodarse al aire de la composición y permitir que su texto fuera entendible⁶¹.

⁶¹ VALLS, Francesc: *Mapa Armónico ... op. cit fol 22v-23r*

• **Claves**

En el Barroco, se empleaba el sistema de *chiavette* que distinguía entre claves altas y claves bajas. La partitura anotada en claves altas se deberá interpretar bajando una cuarta justa, práctica que se hacía para acomodar las voces de los cantantes.

Sin embargo, la transcripción realizada en este trabajo, aunque en claves altas, no se transporta atendiendo a las recomendaciones que el compositor da en el prólogo acerca de suplir las voces altas con cornetas o niños y a que él aclara que se puede interpretar un tono bajo, por tanto, atendiendo a esto no resulta factible un transporte a la 4ª inferior como suele ser habitual.

Las siguientes tablas exponen las claves empleadas en las dos *misas* de Juan del Vado para cada voz, y el resultado de la equivalencia en la notación tonal que ha llegado a nuestros días.

BNE M. 1323

Voz / Instrumento	Clave en el original	Armadura original	Clave en la transcripción	Armadura en transcripción
Tiple 1	Sol en 2ª	Natural	Sol	Natural
Tiple 2	Sol en 2ª	Natural	Sol	Natural
Alto 1	Do en 2ª	Natural	Sol	Natural
Alto 2	Do en 2ª	Natural	Sol	Natural
Tenor	Do en 3ª	Natural	Sol 8ª baja	Natural
Bajo	Do en 4ª	Natural	Fa en 4ª	Natural
Contínuo	Do en 4ª	Natural	Fa en 4ª	Natural

Ac. 1.217

Voz / Instrumento	Clave en el original	Armadura original	Clave en la transcripción	Armadura en transcripción
Cr. I Tiple 1	Sol en 2ª	Natural	Sol	Natural
Cr. I Tiple 2	Sol en 2ª	Natural	Sol	Natural
Cr. I Alto 1	Do en 2ª	Natural	Sol	Natural
Cr. I Tenor	Do en 3ª	Natural	Sol 8ª baja	Natural
Cr. II Tiple	Sol en 2ª	Natural	Sol	Natural
Cr. II Alto	Do en 2ª	Natural	Sol	Natural

Cr. II Tenor	Do en 3ª	Natural	Sol 8ª baja	Natural
Cr. II Bajo	Do en 4ª	Natural	Fa en 4ª	Natural
Órgano	Do en 4ª	Natural	Fa en 4ª	Natural

- **Ligaduras (de expresión)**

El autor hace uso abundante de ellas con una grafía y equivalencia a las actuales, por tanto, se transcriben tal cual. Este es el único signo que aparece en todas las partituras en lo referente a matices.



Ilustración 24: Ejemplos de ligaduras de expresión.

- **Ligaduras (retardos)**

El uso de nuestro retardo, en esta época, se denominaba ligadura, y constaba de tres partes: preparar, ligar y desligar. Suele resolver en movimiento descendente por grados conjuntos. Esta era la manera de introducir las especies disonantes en la práctica contrapuntística. La ligadura que más aparece en las misas *El Laberinto* de Juan del Vado es la de cuarta por tercera.

- **Ligaduras (figuras)**

El uso de figuras mensurales heredadas del Renacimiento, se limita a la opuesta propiedad, y en escasas ocasiones. Se señala con un corchete en la parte superior del pentagrama en las transcripciones.

- **Notas adicionales**

Juan del Vado utiliza una sexta línea parcial, para indicar las figuras por encima del pentagrama.



Ilustración 25: Ejemplo de 6ª línea parcial.

- **Cifrados**

En las dos misas se encuentran signos de cifrado barroco en desuso hoy en día, además de otros aún vigentes, aunque con una disposición obsoleta en la parte superior del pentagrama. En las transcripciones se adaptan a las normas actuales colocándolos en la parte inferior del pentagrama.

V.1.2. Criterios de edición textual

Se adapta en las partituras el texto de las misas a las normas del latín, como es la silabización de doble consonante. Ej. *Terra* = Ter-ra; *Propter* = Pro-pter; *magnam* = ma-gnam; *cælestis* = cæ-le-stis

Se ponen en mayúsculas palabras que el autor ha colocado erróneamente en minúsculas como *Deus* por deus; *Rex* por rex; *Pater* por pater o *Dei* por dei.

Se desarrollan abreviaturas como *Christo* por *Xpe*

El autor escribe “magna” con vírgula en la última “a” que se transcribe como “magnam”

V. 2. Catalogación

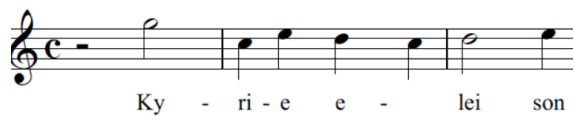
Para la catalogación de las *Misas El Laberinto* de Juan del Vado, se utiliza el método empleado en las Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas, conocido como *RISM*⁶². De los múltiples campos que ofrecen estos modelos de fichas, se ha hecho uso de los adecuados para reflejar los datos necesarios.

La información que se aporta es la que proporcionan los libros y partichelas originales, señalando mediante corchetes cualquier dato externo que sea necesario incluir.

⁶² GONZÁLEZ VALLE, José; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio., *et al.* (eds.): Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850), Madrid, Arco/Libros, 1996.

Misa El Laberinto BNE M. 1323

- 100 Tít. uniforme: El Laberintho Missa a 6
- 050 Comp. Norm.: del Vado Juan Bautista (*1625ca - †1691)
- 130 Forma mus. dipl.: Misa
- 140 Forma mus. norm.: Misa
- Título diplomático: El Laberintho Missa a 6
- 560 Datación ms.: 1665ca
- 914 Proced. Instit. lugar.: Madrid
- 915 Proced. Instit. Nom.: Capilla Real
- 982 Biblioteca/Archivo: E-Mn
- 710 Partes: N.º fols/págs.: 5. 34 f.
- 750 Medidas: 41,1 x 28,5 cm
- 720 Part: descripción: Coro: S.S.A.A.T.B. / Órgano
- 190 Rel. Abrev.: Coro / bc
- 866 Bajo continuo: acompañamiento
- 260 Tonalidad / Modalidad: DoM; Claves altas 5º Tono
- 823 Compás inicial: C
- 811 Incipit lit. sacro. Lat.: Kirie
- 801 Incipit: voz/Instrumento: S. 1



Extensión: 487 compases

Misa El Laberinto Ac 1.217

- 100 Tít. uniforme: Missa a 8 El laberinto magno
- 050 Comp. Norm.: del Vado Juan Bautista (*1625ca - †1691)
- 130 Forma mus. dipl.: Misa
- 140 Forma mus. norm.: Misa
- Título diplomático: Missa a 8 El laberinto magno
- 560 Datación ms.: 1665ca
- 914 Proced. Instit. lugar.: Ávila
- 915 Proced. Instit. Nom.: Catedral
- 982 Biblioteca/Archivo: E-Ac 1.217
- 710 Partes: N.º fols/págs.: 5. 35 f.
- 750 Medidas: 30,5 x 20,8 cm
- 720 Part: descripción: Coro: S.S.A.T.- S.A.T.B. / Órgano
- 190 Rel. Abrev.: Coro2 / bc
- 866 Bajo continuo: acompañamiento
- 260 Tonalidad / Modalidad: DoM; Claves altas 5º Tono
- 823 Compás inicial: C
- 811 Incipit lit. sacro. Lat.: Kirie
- 801 Incipit: voz/Instrumento: S. 1



Extensión: 520 compases

VI. CONCLUSIONES

El propósito primordial de este trabajo de investigación era dar a conocer nuevo repertorio inédito del autor, reconstruyendo íntegramente los dos manuscritos de las *Misas El Laberinto* compuestas por Juan del Vado y abordar cómo era su música y su forma de componer, mediante el análisis del procedimiento adaptativo de una de sus misas a 6 voces a otra a 8.

A este respecto y después de analizar el interesante prólogo del libro de misas conservado en la *BNE*, que aporta importantes valoraciones estéticas sobre el compositor, encontramos las palabras que dieron inicio a la confección de este TFM. El autor aconseja sacar traslado en papeles sueltos para añadir más solemnidad y esto es algo que se encuentra en unas misas de la Catedral de Ávila.

Tras deducir que alguien leyó el prólogo y le hizo caso comienza el presente trabajo de investigación con el propósito citado anteriormente.

El primer objetivo planteado, por tanto, consistía en establecer una comparación de cómo se construye de una misa polifónica de facistol a 6 voces a otra misa policoral a papeles a 8 voces, para lo que ha sido preciso realizar un estudio exhaustivo de las fuentes y efectuar una revisión biográfica y estilística del autor y las obras.

El estudio realizado arrojó datos muy interesantes, como son comprobar cómo la ampliación no se realizó simplemente añadiendo voces nuevas a las ya existentes o duplicando alguna de estas, sino una misa parodia, donde se toman motivos y fragmentos de una para construir la otra.

Una vez realizado el análisis comparativo de ambas fuentes se ha comprobado que, en la reconstrucción de la misa a 8, a excepción del bajo que siempre toma materiales del bajo de la otra versión, las demás voces se reordenan tomando materiales de cualquier voz aunque no sea la homónima.

Otro dato interesante es advertir que el compositor no utiliza, en general, un estilo compositivo policoral donde los coros se alternan, sino que lo hace en estilo polifónico empleando contrapunto imitativo y contrapunto libre.

Aunque no existe ninguna firma, todo apunta a que debió ser el mismo Juan del Vado quien realizó esta ampliación, ya que, el archivo de la Catedral de Ávila conserva 24 misas del compositor catalogadas como «Misas de Vado» entre las que se encuentra esta. También, componer en estilo polifónico es algo que del Vado consideraba de mayor dificultad y erudición y por ello él lo emplea. Como se ha comentado, es el estilo predominante en la composición de la misa a 8 de Ávila.

El segundo de los objetivos propuestos consistía en comparar las misas *El Laberinto* de del Vado con la del mismo nombre a 8 voces de Carlos Patiño.

Para llevar a cabo este objetivo y establecer una comparación de rasgos comunes y distintos ha sido imprescindible estudiar los materiales que comparten distintos y definir el estilo empleado por Patiño en esa misa en concreto.

Tras analizar y comparar los materiales se ha comprobado que la misa *El Laberinto* de Patiño y las de Juan del vado contienen motivos comunes y además, el estilo compositivo también es común ya que, Patiño emplea un estilo polifónico mediante contrapunto imitativo y contrapunto libre en la mayor parte de la misa y un estilo policoral en reducidas ocasiones.

No se puede sino especular acerca de quién se inspiró en quien. Se tiene la certeza de que Carlos Patiño se inspiró en una *chansón* de Philippe Rogier titulada *Laberinto* para elaborar mediante parodia su misa y cabe pensar que Juan del Vado se inspiró así mismo en la composición de Patiño, pero también podría especularse sobre la posibilidad de que también del Vado tomara como base la *chansón* de Rogier en una especie de competición con Patiño.

Perspectivas de futuro

La obra profana de Juan del Vado ha sido algo estudiada pero sus misas, a excepción de la que se trata en este TFM, continúa inédita. Queda, por tanto, abierta esta línea de trabajo para futuras investigaciones que culminen con el total de la obra.

Así mismo, resulta interesante otra perspectiva de futuro consistente en la producción de grabaciones sonoras y la difusión de la figura de Juan del Vado como importante compositor del Barroco hispánico.

VII. BIBLIOGRAFÍA

ABREU, José: *Sacred polychoral repertory in Portugal, ca. 1580-1660*, Tesis Doctoral, University of Surrey, 2002.

ALEMANY, Eugenio: *Pintar con la palabra*, [en línea],

<http://www.iesseneca.net/revista/spip.php?page=article=248>, (última consulta 28/5/2022)

ANGLÉS, H. y SUBIRÁ, J.: *Catálogo musical de la biblioteca Nacional de Madrid, como I, manuscritos*. C.S.I.C. Barcelona. 1946, pp. 221-228.

ANGULO DIAZ, Raúl: *Carlos Patiño (1600-1675) - Vísperas a 12. Misa a 12 Et exultavit spiritus meus*, ed. Asociación Ars Hispana, Madrid, 2021, p. 14

ATLAS, Allan W.: *La música del Renacimiento*. Akal, 2002.

BALLESTEROS VALLADOLID, Pablo: *Misas policorales de Alfonso Vaz de Acosta y Carlos Patiño: contexto, estudio e interpretación*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2019.

BIANCONI, Lorenzo: *Historia de la Música, 5. El siglo XVII*, Madrid, Turner Música, 1986.

CARRERAS LÓPEZ, Juan José y FENLON, Iain: *Polychoralities music, identity and power in Italy, Spain and the New World*. DeMusica. Venizia - Kassel: Fondazione Ugo e Olga Levi, Reichenberger, 2013.

CASARES RODICIO, Emilio; FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael; LÓPEZ-CALO, José: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Editorial Fundación Autor, Sociedad General de Autores y Editores, 2002.

ESTEVE ROLDÁN, Eva; MARTÍNEZ GIL, Carlos; PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor: *El entorno musical del Greco*, Editorial Musicalis S.L, Madrid, 2015.

ETZION, Judith: *Latin Polyphony in the Early Spanish Baroque: Suggestions for Stylistic Criteria*, Anuario Musical (56), 2001, p. 77

EZQUERRO, Antonio: *Tonos Humanos, Letras y Villancicos Catalanes del Siglo XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas Institución «Milà I Fontanals» Departamento De Musicología, Barcelona, 2002.

GANGWERE, Blanche: *Music History During the Renaissance Period, 1520–1550*, Westport, Greenwood press, 2004.

HORTAL MUÑOZ, José Eloy; LABRADOR ARROYO, Félix: *La Casa de Borgona: La Casa del Rey de Espana*, Ed. Leuven University Press, Leuven (Belgium), 2014, pp. 240-241

GONZÁLEZ VALLE, José; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio., *et al.* (eds.): *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*. (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850), ed Arco/Libros, Madrid, 1996.

Lambea Castro, Mariano: *Misa de Laberinto. Carlos Patiño*, [en línea] <https://digital.csic.es/handle/10261/249577> (última consulta 29/4/2022)

LOLO, Begoña: *La recepción del primer barroco en la Real Capilla*. *Recerca Musicològica XVII-XVIII*, 2007-2008. pp. 67-81.

LAMBEA, Mariano; JOSA, Lola: *Libro de Tonos Humanos (1655-1656), Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro*, Volumen VI. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2010.

LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Ávila*, Santiago de Compostela, 1978, pp. 170-173.

-Historia de la música española. 3, Siglo XVII, Madrid, Alianza Música, 1983.

LÓPEZ-CALO, José y LÓPEZ DE OSABA, Pablo: *Historia de la música española. 3, Siglo XVII*. 2ª ed, Alianza música, Madrid, 2000, p. 25

MARÍN LÓPEZ, Javier; SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia: *Vnitas et Diversitas: estilos nacionales en la música antigua*. Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. 2018 pp. 88 y 90

MARTÍNEZ MILLÁN, José; RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel; VERSTEEGEN, Gijs: *La Corte en Europa: Política y Religión (Siglos XVI - XVIII)*, Ediciones Polifemo, Madrid, 2012.

O'REGAN, Noel: «*From Rome to Madrid: The polychoral music of Tomás Luis de Victoria*». En *Polychoralities: Music Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, editado por Juan José Carreras López y Iain Fenlon, 35-50. Venizia & Kassel: Fondazione Ugo e Olga Levi & Reichenberger, 2013.

PAJARES ALONSO, Roberto: *Géneros musicales*, bloque 2, Madrid, Visión Libros, 2010

PEDRELL, Felipe: *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*, vol. II Barcelona, 1909, pp., 33. 46. 49, 50 y 238.

RAMOS AHIJADO, Sonsoles: *La catedral de Ávila como institución musical durante la segunda mitad del siglo XVII*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2009.

RANDEL, Don Michael. *Harvard Dictionary of Music*. Belknap Press, 2003.

REESE, Gustave: *La música en el Renacimiento*. Alianza, 1995

ROBLEDO, Luis: *Los Cánones Enigmáticos de Juan del Vado (¿Madrid?, Ca. 1625 - Madrid, 1691) Noticias sobre su vida*, Revista de Musicología Vol. 3, No. 1/2, 1980.

RUBIO, Samuel: *Catalogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*, Ediciones del Instituto de Música Religiosa, Cuenca, 1976.

SABE ANDREU, Ana Maria: *La Capilla de Musica de la Catedral de Avila (Siglos XV al XVIII)*, Ed. Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 2012, pp. 381-382

Saldoni, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. tomo cuarto, imprenta Antonio Pérez Dubull, Madrid, 1881.

TORRENTE, Álvaro: *La música en el siglo XVII*, Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3, Madrid, 2016.

ULRICH, Michels: *Atlas de música, Vol II*, Alianza Editorial, Madrid, 1992. pp. 306-307.

VALLS, Francesc: *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito de 1742, Barcelona, Institución Milá y Fontanals – CSIC, 2002 (Edición facsímil del Manuscrito 783), Cap. XXXI fol. 224 y ss.

<https://www.youtube.com/watch?v=1OZI46uwHL0>. Acceso el 30 de diciembre de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=onJDth6S-iA>. Acceso el 30 de diciembre de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=TRaLwmhQgFI>. Acceso el 30 de diciembre de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=QZSdsQsJFuA>. Acceso el 30 de diciembre de 2021.

VIII. ANEXOS

Transcripciones

A continuación se presenta la edición de las dos misas tratadas.

Misa El Laberinto

M. 1323

Missa El Laberinto

Kyrie

Edición: Emilio Jiménez García
E-Mn 1323

Juan del Vado (ca. 1625-1691)

The musical score is arranged in a system with seven staves. On the left side, there are six smaller staves showing the original manuscript notation for each vocal part and the organ. The main score on the right is a modern transcription. The vocal parts are: TIPLA 1 (Soprano), TIPLA 2 (Alto), ALTO 1 (Alto), ALTO 2 (Alto), TENOR (Tenor), and BAJO (Bass). The organ part is labeled Órgano. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei son Ky - (TIPLA 1), Ky - ri - e e - - - lei - son e - (TIPLA 2), Ky - rie (ALTO 1), Ky - ri - e e - - (ALTO 2), Ky - (TENOR), and (BAJO). The organ part has a bass clef and a common time signature. At the bottom of the organ staff, there are the numbers 65, b, 6, and 6.

4

Ti. 1

- ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - - le - i -

Ti. 2

- lei - son Ky - ri - e e - le - i - son e -

A. 1

e - lei - son e - lei - son. Ky - rie e - lei - son

A. 2

- le - i - son. e - le - i - son

T.

ri - e - - - - - le - i - son

B.

Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son Ky -

Org.

6 6 43 6 6 43

8

Ti. 1
-son e - le - i - son Ky - ri -

Ti. 2
- - lei - son Ky - ri - e - le - i - son

A. 1
e - - - lei - son Ky - ri - e

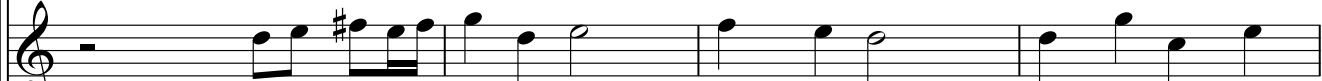
A. 2
Ky - ri - e e - le-i-son. Ky - ri - e

T.
e - lei - son Ky - ri - e e - - lei - son.

B.
ri - e e - lei - son Ky - e e -


Org.

Ti. 1  e e - lei - son e - - le - i - son.

Ti. 2  e - - lei-son e - lei - son Ky - rie

A. 1  e - - lei - son e - - lei - son e -

A. 2  e - - - - lei - son e - le - i - son

T.  Ky - ri - e e - lei - - son. Ky -

B.  lei - son Ky - ri - e e - lei - son.

Org.  6 #67 43 6 6

16

Ti. 1
 Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e -

Ti. 2
 Ky - rie e - - - lei - son Ky -

A. 1
 - - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e -

A. 2
 e - - lei - son Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e

T.
 ri - e e - - - - lei - son e -

B.
 Ky - ri - e e - lei - son e -

Org.
 5 6 65 6 56

Ti. 1
 lei - son... Chri - ste e - lei - son e - lei -

Ti. 2
 ri - e... e-lei - son... Chri - ste... e -

A. 1
 - lei - son...

A. 2
 e - le... i - son... Chri - ste e - i - - - -

T.
 - lei - son... Chri - ste e - lei -

B.
 lei - son... Chri-ste... e -

Org.
 765 43 4 3 6

26

Ti. 1 Musical staff for Tenor 1. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. It then moves to G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: son Chri-ste e - le- e - - lei - son Chri - ste e -

Ti. 2 Musical staff for Tenor 2. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. It then moves to G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: - - - lei - son Chri - ste e - - -

A. 1 Musical staff for Alto 1. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. It then moves to G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: Chri - ste e - lei - son. e - - lei -

A. 2 Musical staff for Alto 2. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. It then moves to G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: - lei - son. e - le - i - son Chri - ste e -

T. Musical staff for Tenor. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. It then moves to G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: - son. Chri - ste e - lei - son. e - -

B. Musical staff for Bass. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. It then moves to G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: lei - son. Chri - ste e - - lei -

Org. Musical staff for Organ. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. It then moves to G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fingerings are: 56# 43# 6 5 6 6

Ti. 1

lei - son. Chri -

Ti. 2

-lei-son Chri - ste e - lei - son e - - - lei -

A. 1

- son. Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e -

A. 2

lei - son. Chri - ste - e - le-i-son. Chri

T.

- lei - son. Chri - ste e - lei -

B.

son. Chri - ste e - lei - son. Chri -

Org.

5 3 4 3#

36

Ti. 1 

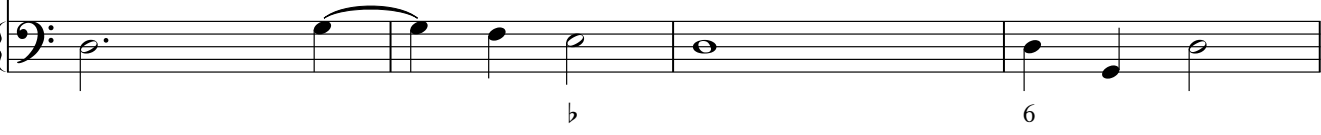
Ti. 2 

A. 1 

A. 2 

T. 

B. 

Org. 

Ti. 1

ste e - lei - son. Ky - rie e - lei-son.

Ti. 2

son e - lei - son. Ki - ri - e e - lei -

A. 1

son. Chri - ste e - lei - son.

A. 2

son. Chri - ste e - lei - son. Ky - ri - e e -

T.

son. Ky - ri - e e - lei-son

B.

ste e - lei - son.

Org.

46

Ti. 1
e - - le - i - son Ky - ri - e -

Ti. 2
son Ki - - ri - e e - lei -

A. 1
Ky - ri - e e - - - -

A. 2
- - - lei - son Ky - ri - e e - lei - son. Ky -

T.
Ky - ri - - e - - - e - lei - son

B.
Ky - ri - e e - lei - son Ky -

Org.

5 65 43

Ti. 1

- e - lei - son Ky - ri - e elei - son

Ti. 2

Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri -

A. 1

- - - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky -

A. 2

- ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri -

T.

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e -

B.

- ri - e e - lei - son Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri -

Org.

6 5 2

57

Ti. 1
Ky - ri - e - - - e - lei - - - son - - -

Ti. 2
e e - lei-son e - lei - son Ky - ri - e e - lei

A. 1
- ri - e - - - e - lei - - - son - - -

A. 2
e e - - - lei - son Ky - ri - e e - - - lei -

T.
- - - - - lei -

B.
e e - lei-son Ky - ri - e e - le - i -

Org.

Ti. 1

Ky - ri - e e - - - - -

Ti. 2

son E - le - i - son Ky - rie e - - - - -

A. 1

e - lei - son Ky - rie e - - - - lei -

A. 2

son e - le - i - son.

T.

son Ky - ri - e e - - lei - son

B.

son Ky - ri - e e - lei - son.

Org.

6 43 5 6 43 5

67

Ti. 1

- lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri -

Ti. 2

- lei - son Ky - ri - e e -

A. 1

son Ky - ri - e e - lei - son e - lei -

A. 2

Ky - ri - e e -

T.

e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei -

B.

Ky - ri - e e - lei -

Org.

Ti. 1

e e - - lei - son. Ky - ri - e

Ti. 2

lei - - - son Ky -

A. 1

son ky - ri - - e e - - -

A. 2

- - - lei - son Ky - -

T.

- son Ky - - ri -

B.

- son Ky - - ri - e e - lei -

Org.

43 6 65

75

Ti. 1
e - - - lei - son.

Ti. 2
- ri - e e - - lei - son.

A. 1
- - lei - - son.

A. 2
- ri - - e e - lei - son.

T.
e e - - - lei - son.

B.
son e - le - i - son.

Org.

Missa El Laberinto

Gloria

Edición: Emilio Jiménez García
E-Mn 1323

Juan del Vado (ca. 1625-1691)

TIPLA 1
Et in terra pax ho - mi - ni - bus et in terra pax

TIPLA 2
Et in terra pax ho - mi - ni -

ALTO 1
Et in terra pax

ALTO 2
Et in terra pax ho - mi - ni - bus ho - mi - ni -

TENOR
Et in terra

BAJO
Et in

Órgano

5

Ti. 1
bo - næ vo - lun - ta - - tis lau -

Ti. 2
bus ho-mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - - tis lau - da - mus

A. 1
pax pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis lau -

A. 2
bus bo - næ vo - lun - ta - tis lau -

T.
8 pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis lau - da - mus

B.
ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis lau -

Org.
6 6 6 43 b

10

Ti. 1
da-mus te be - ne - di - ci - mus te a - do - ra - mus

Ti. 2
te be - ne - di - ci - mus te a - do - ra - mus te -

A. 1
da - mus te be - ne - di - ci - mus te a - do - ra - mus te _____ glo-

A. 2
da-mus te be - ne - di - ci - mus te a - do - ra - mus te glo-

T.
te _____ be - ne - di - ci - mus te a - do - ra - mus - te

B.
da-mus te be - ne - di - ci - mus te

Org.

15

Ti. 1
te glo - ri - fi - ca - mus te gra - ti - as a - gi - mus ti - -

Ti. 2
- glo - ri - fi - ca - mus te gra - ti - as a - gi - mus ti - -

A. 1
ri - fi - ca - mus te gra - ti - as a - gi - mus ti - -

A. 2
ri - fi - ca - mus - te gra - ti - as a - gi - mu - ti - bi

T.
glo - ri - fi - ca - mus te gra - ti - as a - gi - mus ti - -

B.
glo - ri - fi - ca - mus te gra - ti - as a - gi - mus ti - -

Org.
6 6

20

Ti. 1

-bi pro-pter ma - gnam glo - ri-am tu - - - -

Ti. 2

-bi pro - pter ma - gnam

A. 1

-bi pro-pter ma - gnam pro - pter ma - gnam glo - ri-am

A. 2

pro-pter ma - gnam glo - ri - am tu - am

T.

-bi pro-pter ma - gnam glo - ri - am tu -

B.

-bi -

Org.

6 7

Ti. 1

am. Do-mi-ne De - us Rex cæ-le -

Ti. 2

— glo-riam tu - am Do - mi - ne De-us Rex cæ - le -

A. 1

— tu - am Do - mi-ne De - us Do-mi-ne De - us Rex

A. 2

Do-mi-ne De - us Rex cæ - le - stis Rex cæ -

T.

am Do-mi-ne De - us Rex cæ - le -

B.

Do - mi - ne De - us Rex cæ le -

Org.

6 7 6 3 7 6

Ti. 1
 po - tens om - ni - -

Ti. 2
 - ni - po - - tens Do - mi-ne Fi - - li u - ni -

A. 1
 tens om - ni - po - tens om - -

A. 2
 Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni - te

T.
 tens Do - mi-ne Fi - li u -

B.
 tens om - ni - - - - po - tens

Org.
 765 3# 6 6 43
 4

39

Ti. 1

- po - tens Je - su - Chri - ste Chri -

Ti. 2

ge - ni te Je - su - Chri -

A. 1

- ni - po - tens Je - su - Chri -

A. 2

Je - su - Chri -

T.

- ni - ge - ni - te Je - su - Chri - ste

B.

Je - su - Chri -

Org.

Ti. 1

ste Do - mi-ne De - us A -

Ti. 2

-ste Do - mi - ne De - us A - - gnus De -

A. 1

-ste Do - mi-ne De - us Do - mi-ne De - us A -

A. 2

-ste Do - mi - ne De - us

T.

Do - mi-ne De - us A - - gnus De - - i


B.

-ste A - gnus


Org.


48

Ti. 1  gnus De - i Fi - li - us Fi - li-us Pa-

Ti. 2  - - - - i Fi - li-us Pa - tris

A. 1  - gnus De - - i Fi - li - us Pa - tris Fi - li-us

A. 2  Fi - li-us Pa - tris Fi-

T.  Do - mi-ne De - us A - gnus-De - i - Fi - li -

B.  De - i Fi - li - us Pa - tris

Org. 

65
43#

6
4

Ti. 1

- tris Fi - li-us Pa - tris. Qui tol - lis pec-ca - ta mun - di qui

Ti. 2

Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

A. 1

Pa - tris Fi - lius Pa - tris.

A. 2

- li-us Pa - tris. Qui tol -

T.

us Pa - tris Fi - li-us Pa - tris. Qui

B.

Fi - li - us Pa - tris.

Org.

59

Ti. 1

tol - lis pec-ca - ta mun - di mi-se-re - re mi - se - re - re

Ti. 2

- - di pec-ca - - ta mun - di mi - se - re - re no -

A. 1

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

A. 2

lis pec - ca - ta mun-di pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

T.

tol - lis pec - ca - ta mun - di pec-ca - - ta

B.

pec-ca - - ta mun - di mi - se - re - re

Org.

b6 7 b6 6 43

Ti. 1

no - bis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di su - sci

Ti. 2

- bis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di Su - sci -

A. 1

no - bis de - pre - ca - ti - o - nem

A. 2

no - bis sus - ci - pe sus - ci - pe su - sci - pe

T.

mun - di qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

B.

no - bis su - sci - pe su - sci -

Org.

69

Ti. 1
pe su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

Ti. 2
pe — Su - sci - pe de - pre - ca - ti -

A. 1
nos - tram su - sci - pe sus - ci - pe de - pre - ca - ti -

A. 2
de - pre - ca - ti - o - nem

T.
de - pre - ca - ti - o - nem

B.
- pe — de - pre - ca - ti - o - nem no - stram de - pre - ca - ti -

Org.

Ti. 1

- - stram qui se - des ad dex-te - ram Pa -

Ti. 2

o-nem no - stram qui se - des ad dex-te - ram Pa - - -

A. 1

o-nem no - stram qui se - des

A. 2

no - stram qui se - des ad dex-te-ram Pa - -

T.

no - stram qui se - des mi-

B.

- o-nem no - stram qui se - des

Org.

6 6 65

80

Ti. 1

tris quo - ni-am tu tu so -

Ti. 2

-tris quo - ni-am tu so -

A. 1

mi - se - re - re no - bis quo - ni-am tu tu so -

A. 2

-tris mi - se - re - re no - bis quo - ni-am tu tu

T.

se - re - re no - bis tu so -

B.

mi - se - re - re no - bis quo - ni-am tu tu so -

Org.

Ti. 1

- lus san - ctus tu so - lus quo - ni-am tu tu so -

Ti. 2

lus san - ctus tu so - lus tu so - lus quo - ni-am tu tu so -

A. 1

- lus san - ctus tu - so - lus tu so - lus tu so -

A. 2

so - lus san - ctus tu so - lus tu so - lus tu

T.

- lus san - ctus tu so - lus quo - ni-am tu tu so -

B.

- lus san - ctus tu so - lus quo - ni-am tu tu so -

Org.

6 6

90

Ti. 1

- lus Do - mi - nus tu so - lus quo - ni - am tu tu so - lus

Ti. 2

lus Do - mi - nus tu so - lus tu so - lus quo - ni - am tu so - lus_

A. 1

- lus Do - mi - nus tu so - lus tu so - lus tu so -

A. 2

so - lus Do - mi - nus tu so - lus tu so - lus tu so -

T.

- lus Do - mi - nus tu so - lus quo - ni - am tu

B.

- lus Do - mi - nus tu so - lus quo - ni - am tu

Org.

6 6

Ti. 1 

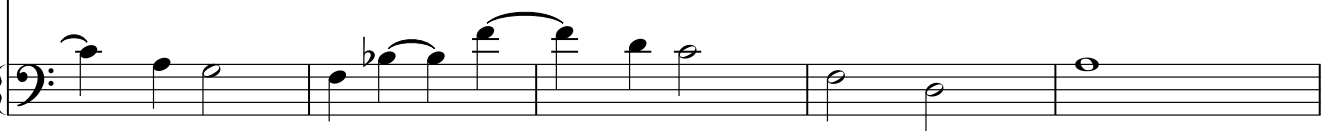
Ti. 2 

A. 1 

A. 2 

T. 

B. 

Org. 

100

Ti. 1
-ste cum San-cto Spi - ri - tu

Ti. 2
-te cum San - cto Spi - - ri - tu in


A. 1
cum San-cto Spi - ri - tu in

A. 2
-ste cum San - cto Spi - ri - tu


T.
cum San - cto Spi - - ri - tu in glo - ri - a in

B.
ste cum San - cto Spi -

Org.


Ti. 1  De - i Pa - tris De - i Pa - tris a - men a - men

Ti. 2  glo - ri - a in glo - ri - a De - i Pa - tris a - men

A. 1  glo - ri - a in

A. 2  cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri -

T.  glo - ri - a in glo - ri - a De - i pa - tris a - men De - i pa - tris a -

B.  - ri - tu

Org. 

110

Ti. 1

De - i Pa - tris a - men a - men a - -

Ti. 2

in glo - ri - a De - i Pa - tris a - men a - -

A. 1

glo - ri - a in glo - ri - a in glo - ri - a De -

A. 2

a

T.

men

B.

De - i pa - tris De - i pa - tris De - i pa - tris a -

Org.

6 43 5 5 6 43# 6 98 43

Ti. 1
 men in glo-ri - a De - i Pa - tris a - men in glo - ri - a De - i

Ti. 2
 men a - men a - men a - -

A. 1
 -i De - i pa - tris a - men De - i pa -

A. 2
 De - i pa - tris a - - men De - i pa - tris

T.
 De - i pa - tris a - men De - i pa - tris De - i Pa -

B.
 men a - men a - - men a - - men

Org.
 men a - men a - - men a - - men

120

Ti. 1
Pa - tris a - men a - - - men a -

Ti. 2
- men in glo - ri - a in glo - ri - a De -

A. 1
tris De - i pa - tris a - men a -

A. 2
a - men in glo - ri - a in glo - ri - a De - i pa -

T.
- tris a - men in glo - ri - a a - - - men a - -

B.
a - men cum San-cto Spi - ri-tu in glo - ri - a

Org.
b

Ti. 1

- men a - - - men

Ti. 2

- i De - - i Pa - tris De - i Pa -

A. 1

- men a - - men a - -

A. 2

tris a - men De - i pa - tris a - men

T.

men a - - - men a - - -

B.

cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a

Org.

cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a

128

Ti. 1

De - i Pa - tris a - men.

Ti. 2

tris a - - - men a - - - - men.

A. 1

men De - i pa - tris a - men a - men.

A. 2

De - i pa - tris a - men a - - - - men.

T.

men a - men a - men a - men.

B.

De - i pa tris a - men a - men.

Org.

De - i pa tris a - men a - men.

Missa El Laberinto

Credo

Edición: Emilio Jiménez García
E-Mn 1323

Juan del Vado (ca. 1625-1691)

TIPLER 1
Pa - trem o - mni - po - ten - tem o - mni - po - ten - tem

TIPLER 2
Pa - trem o - mni - po - ten - tem o - mni - po - ten - tem

ALTO 1
Pa - trem o - mni - po - ten -

ALTO 2
Pa - trem o - mni - po - ten - tem o - mni - po - ten -

TENOR
Pa - trem o - mni - po - ten -

BAJO
Pa - trem o - mni - po -

Órgano
Pa - trem o - mni - po -

5

Ti. 1
fa - cto-rem cæ - li et ter - ræ et ter - - -

Ti. 2
fa - cto-rem cæ - li et ter - ræ cæ - li et ter - ræ

A. 1
tem fa-cto - rem cæ - li fa - cto-rem cæ - li et ter - -

A. 2
- tem fa - cto-rem cæ - li et ter - ræ fa - cto-rem cæ - li et ter -

T.
8
tem fa - cto-rem cæ - li et ter - ræ

B.
ten - tem fa - cto-rem cæ - li et ter -

Org.
ten - tem fa - cto-rem cæ - li et ter -

9

Ti. 1
ræ vi-si-bi - li-um o-mni-um_ et in vi-si - bi - li - um et in u-num Do - mi -

Ti. 2
— et in - vi - si - bi - li - um et in u-num Do - mi -

A. 1
-ræ et in - vi - si - bi - li - um et in u-num Do - mi -

A. 2
ræ vi - si - bi - li-um o - mni-um et in u-num Do - mi -

T.
Vi - si-bi - li-um om-ni - um et in u-num Do-mi-num

B.
ræ et in - vi - si - bi - li - um et in u-num Do - mi -

Org.
ræ et in - vi - si - bi - li - um et in u-num Do - mi -

14

Ti. 1
 num Je-sum Chri - stum_____ Fi - li - um De - i fi - li - um

Ti. 2
 num Je - sum Chri - stum Fi - li - um De - i Fi -

A. 1
 num Je - sum_____ Chri - stum_____ Fi - li - um De - i

A. 2
 num Je - sum Chri - stum Fi - li - um De -

T.
 Je - sum_____ Chri - stum_____ Fi - li - um De - i

B.
 num Je - sum Chri - stum_____ Fi - li - um

Org.
 num Je - sum Chri - stum_____ Fi - li - um

19

Ti. 1
De - i u - ni - ge - ni - tum an - te om - ni - a

Ti. 2
li - um De - i u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum

A. 1
Fi - li - um De - i et ex Pa - tre na - tum an - te

A. 2
- i u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a

T.
u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum

B.
De - i u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum

Org.
De - i u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum

Ti. 1

Sæ - cu - la o - mni-a Sæ - cu - la De - um De - o lu -

Ti. 2

an - te o - mni-a sæ - cu - la De - um de De -

A. 1

o - mni-a sæ - cu - la De - um de De - o

A. 2

sæ - cu - la o - mni-a sæ - cu - la De - um de De - o lu - men de

T.

an - te o - mni-a sæ - cu - la De - um de De -

B.

an - te o - mni-a sæ - cu - la De - um de De - o

Org.

an - te o - mni-a sæ - cu - la De - um de De - o

29

Ti. 1
men de lumi - ne _____ De - um ve - rum

Ti. 2
- o lu - men de lu - mi - ne de De -

A. 1
lu - men de lu - mi - ne de lu - mi - ne De -

A. 2
lu - mi - ne lu - men de lu - mi - ne De - um ve - rum

T.
o lu - men de lu - mi - ne de

B.
lu - men de lu mi - ne De - um ve - rum

Org.
lu - men de lu mi - ne De - um ve - rum

34

Ti. 1
ge - ni-tum non fac - tum con - sub - stan -

Ti. 2
- o ve - ro con - sub-stan-ti-a-lem Pa - tri

A. 1
um de De - o ge-ni-tum non fa-ctum con - sub - stan - ti - a - lem

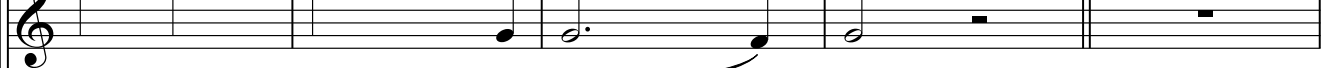
A. 2
ge - ni-tum non fa - ctum

T.
De-o ve - ro con - sub-stan-ti - a - lem Pa -

B.
ge - ni-tum non fa - ctum con - sub-stan-ti-a -

Org.
ge - ni-tum non fa - ctum con - sub-stan-ti-a -

39

Ti. 1



 - ti - a - lem Pa - tri

Ti. 2


 per quem o - mni-a fa - cta sunt qui pro -

A. 1

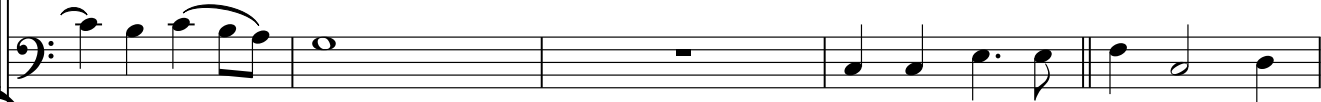

 Pa - tri per quem o - mni - a fa - cta

A. 2


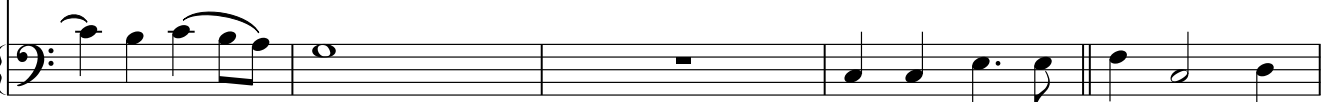
 con - sub-stan-ti-a - lem Pa - tri per quem o - mni

T.


 - tri Pa - tri per quem o - mni - a fa - cta sunt qui pro - pter

B.


 - lem Pa - tri per quem o - mni - a fa - cta

Org.


 - lem Pa - tri per quem o - mni - a fa - cta

44

Ti. 1
qui pro-pter nos ho - mi - nes et pro-pter no - stram_ sa -

Ti. 2
pter nos ho - mi - nes et pro-pter no - stram_ sa - lu - tem de -

A. 1
sunt qui pro-pter nos ho - mi - nes et pro-pter no-stram sa - lu -

A. 2
a fa - cta sunt qui pro - pter_ nos ho - mi - nes et pro-pter no - stram_ sa -

T.
nos ho - mi - nes_____ et pro - pter no - stram_ sa -

B.
sunt qui pro-pter nos ho - mi - nes_____ et pro-pter no - stram_ sa -

Org.
sunt qui pro-pter nos ho - mi - nes_____ et pro-pter no - stram_ sa -

49

Ti. 1
 - lu - tem de - scen - dit

Ti. 2
 scen - dit des - cen - - dit de cæ - lis de cæ -

A. 1
 tem de - scen - dit de cæ - lis de - scen - - dit de -

A. 2
 lu - tem de - scen - - dit de cæ - lis de cæ - lis de -

T.
 - lu - tem de - scen - - -

B.
 lu - - tem de - scen - - -

Org.
 lu - - tem de - scen - - -

Ti. 1
 de - scen - - - - - dit - - - - - de - scen - -

Ti. 2
 -lis des - cen - - - - - dit de cæ - lis

A. 1
 scen - - - - - dit de cæ - lis de - - - - - cæ -

A. 2
 scen - - - - - dit des - scen - - - - - dit de - scen -

T.
 -dit de cæ - - - - - lis de - scen - - - - - dit de cæ -

B.
 -dit de cæ - - - - - lis - - - - - de -

Org.
 -dit de cæ - - - - - lis - - - - - de -

58

Ti. 1

- dit de cæ - - lis. Et in-car - na -

Ti. 2

de cæ - - - lis. Et in-car - na - tus est, et

A. 1

- lis.

A. 2

- - dit de cæ - lis. Et in-car - na - tus

T.

lis. Et in - car - na - tus

B.

scen - - dit de cæ - lis. Et

Org.

scen - - dit de cæ - lis. Et

63

Ti. 1
- tus est de Spi - ri-tu San-cto ex Ma-ri - a Vir - gi -

Ti. 2
in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi -

A. 1
Et in-car-na - tus est de Spi - ri-tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi-

A. 2
est de Spi-ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir-gi -

T.
est de Spi-ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir-gi -

B.
in-car-na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi-

Org.
in-car-na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi-

68

Ti. 1
ne et ho - mo_ fa - ctus est_____ et ho - mo fa -

Ti. 2
ne et ho - mo_ fa - ctus est_____ et ho - mo_

A. 1
ne et ho - mo_ fa - - -

A. 2
ne et ho - mo_ fa -

T.
ne et ho - mo fa - ctus_____ est et ho - mo

B.
ne et ho - mo fa - ctus est et ho - mo fa -

Org.
ne et ho - mo fa - ctus est et ho - mo fa -

73

Ti. 1
- ctus est. Cru-ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti -

Ti. 2
fa - ctus est. Cru-ci - fi - xus e - ti -

A. 1
- ctus est. Cru-ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon-ti - o Pi -

A. 2
- ctus est. Cru-ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon-ti -

T.
fac - tus est. Cru-ci - fi - xus e - ti -

B.
- ctus est. Cru-ci - fi - xus

Org.
- ctus est. Cru-ci - fi - xus

79

Ti. 1
o Pi - la - to pas - sus et se - pul - tus est pas - sus

Ti. 2
am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se - pul - tus

A. 1
la - to pas - sus et se - pul - tus est pa - sus et

A. 2
o Pi - la - to pas - sus et se - pul - tus est pas - sus et se -

T.
am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to pa - sus et se - pul - tus

B.
e - ti - am pro no - bis pas - sus et se - pul - tus est

Org.
e - ti - am pro no - bis pas - sus et se - pul - tus est

84

Ti. 1
et se - pul - tus est et re - sur - re - xit ter - ti - a di - æ

Ti. 2
est et re - sur - re - xit ter - ti - a di - æ se - cun -

A. 1
se - pul - tus est et re - sur - re - xit ter - ti - a di - æ se - cun - dum

A. 2
pul - tus est se - cun - dum se - cun - dum scri -

T.
se - pul - tus est se - cun - dum scri -

B.
et se - pul - tus est se - cun - dum

Org.
et se - pul - tus est se - cun - dum

89

Ti. 1
et _____ a - scen - dit in

Ti. 2
dum scri-ptu - ras _____ et a - scen - dit in _____

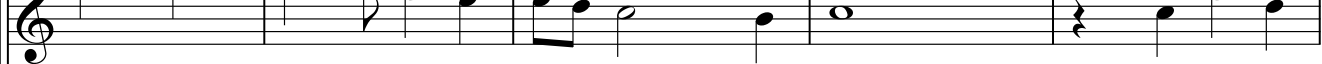
A. 1
_____ scri-ptu - ras et a - scen-dit in cæ - um _____ et a - scen - dit in


A. 2
- ptu - ras _____ et a - scen - dit in _____

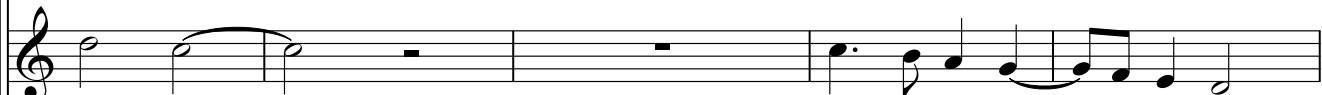
T.
ptu - ras _____ et a - scen - dit in _____ cæ - lum in


B.
scri - ptu-ras et a-scen - dit in _____ cæ - - lum in cæ -

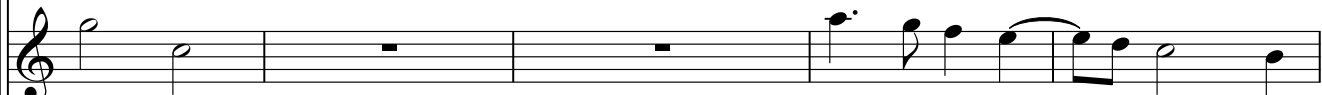
Org.
scri - ptu-ras et a-scen - dit in _____ cæ - - lum in cæ -


Ti. 1 
 cæ - lum se - det ad dex - te - ram Pa - tris et i - te -


Ti. 2 
 cæ - lum se - det ad dex - te - ram Pa - tris

A. 1 
 cæ - lum se - det ad dex - te - ram Pa -

A. 2 
 cæ - lum se - det ad dex - te - ram Pa - tris

T. 
 cæ - lum se - det ad dex - te - ram Pa -

B. 
 - lum se - det ad dex - te - ram Pa - tris et

Org. 
 - lum se - det ad dex - te - ram Pa - tris et

99

Ti. 1
rum ven - tu - rus et cum glo - ri - a iu - di - ca - re _____ vi - vos

Ti. 2
et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi -

A. 1
tris cum glo - ri - a iu - di - ca - re vi - vos

A. 2
cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os

T.
tris cum glo - ri - a iu - di - ca - re vi - vos et

B.
i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi -

Org.
i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi -

Ti. 1 et mor-tu-os cu-ius re - gni - - non e - rit fi -

Ti. 2 vos et mor - tu - os cu - ius re - gni non e - rit fi -

A. 1 et mor - tu - os cu-ius re - gni non e - rit fi -

A. 2 cu - ius re-gni non e - rit fi - nis non e - rit_ fi -

T. mor - tu - os _____ non e - rit fi -

B. vos et mor - tu - os _____ cu-ius re - gni non e - rit fi -

Org. vos et mor - tu - os _____ cu-ius re - gni non e - rit fi -

109

Ti. 1
nis non e - rit fi - nis...

Ti. 2
- nis non e-rit fi - nis...

A. 1
-nis non e - rit fi - nis... Et in Spi-ri - tum Sa - ctum Do -

A. 2
-nis non e - rit fi - nis... Et in Spi-ri - tum San-

T.
-nis non e - rit fi - nis... Et in Spi-ri-tum San - ctum Do-mi -

B.
nis non e - rit fi - nis...

Org.
nis non e - rit fi - nis...

Ti. 1 Et vi - vi - fi - can - tem qui ex
 Ti. 2 Et vi - - - vi - fi - can - tem qui ex Pa - tre
 A. 1 - mi - num et vi - vi - fi - can - tem qui ex
 A. 2 - ctum Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem qui ex
 T. num et vi - vi - fi - can - - - tem
 B. Et vi - vi - fi - can - - - tem qui ex
 Org. Et vi - vi - fi - can - - - tem qui ex

119

Ti. 1
Pa - tre Fi - li - o que pro - ce - - - -

Ti. 2
Fi - - - - li - o que pro - ce - dit

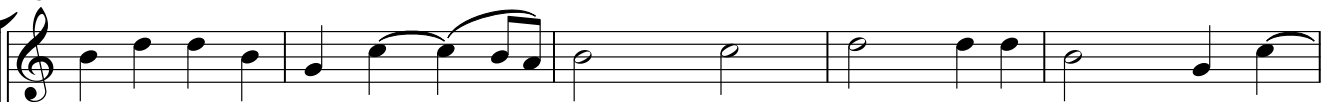
A. 1
Pa - tre Fi - li - o que pro - ce -

A. 2
Pa - tre Fi - li - o que pro - ce -

T.
qui ex Pa - tre Fi - li - o

B.
Pa - - tre Fi - li - o


Org.
Pa - - tre Fi - li - o

Ti. 1 
 -dit qui cum Pa - tre et _____ Fi - li - o si-mul a - do - ra -

Ti. 2 
 qui cum Pa - tre et _____ fi - li - o si-mul a - do - ra - - - -

A. 1 
 dit qui cum Pa - tre et Fi - li - o _____ et _____ con-

A. 2 
 -dit qui _____ cum Pa - tre et Fi - li-o si - mul a - do-ra - tur

T. 
 qui cum Pa - tre et Fi - li - o _____

B. 
 qui cum Pa - tre et Fi - li - o si-mul a - - -

Org. 
 qui cum Pa - tre et Fi - li - o si-mul a - - -

128

Ti. 1
- tur et con - glo - ri - fi - ca - tur qui lo -

Ti. 2
- - tur qui lo - cu - - tus

A. 1
- glo - ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per -

A. 2
et con - - glo - ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per

T.
et con - glo - ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus -

B.
- do - ra - tur qui lo - cu - tus est per -

Org.
- do - ra - tur qui lo - cu - tus est per -

Ti. 1
 cu - tus est per pro - phe - tas et u - nam san -

Ti. 2
 est per pro - phe - tas et u - nam san - ctam ca -

A. 1
 — pro - phe - tas et u - nam San - ctum ca -

A. 2
 pro - phe - tas et u - nam San - ctam et

T.
 est per pro - phe - tas et u - nam San -

B.
 — pro - phe - tas et

Org.
 — pro - phe - tas et

136

Ti. 1
ctam et a - po - sto - li - cam ec - cle - si - am con - fi - te - or u - num ba - ptis -

Ti. 2
to - li - cam et a - po - sto - li - cam ec - cle - si - am


A. 1
- to - li - cam ec - cle - si - am con - fi - te - or u - num ba -

A. 2
a - po - sto - li - cam ec - cle - si - am u - num ba - ptis - ma


T.
ctum ec - cle - si - am

B.
a - po - sto - li - cam ec - cle - si - am con - fi - te - or u - num ba - ptis -

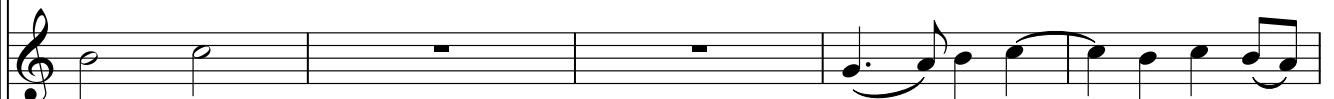
Org.
a - po - sto - li - cam ec - cle - si - am con - fi - te - or u - num ba - ptis -

Ti. 1



 ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum

Ti. 2



 in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum

A. 1



 ptis - ma et ex - pe - cto re - sur -

A. 2


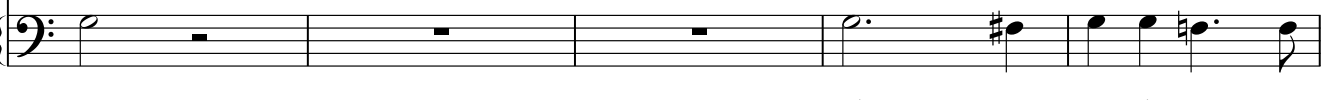
 in re - mis - si - o - nem et ex - pe - cto re - sur -

T.


 in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum et ex - pe - cto re - sur -

B.


 ma et ex - pe - cto re - sur -

Org.


 ma et ex - pe - cto re - sur -

147

Ti. 1 et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu -

Ti. 2 et vi - tam ven - tu - ri

A. 1 -re-cti-o - nem mor - tu - o - rum et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu -

A. 2 re - cti - o - nem mor - tu - o - rum

T. re - cti - o - nem mor - tu - o - rum et

B. re - cti - o - nem mor - tu - o - rum ven -

Org. re - cti - o - nem mor - tu - o - rum ven -

Ti. 1
li et vi-tam ven-tu - ri sæ - cu-li a -

Ti. 2
sæ - cu - li et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu -

A. 1
li a - - men et vi - tam ven - tu-ri sæ - cu -

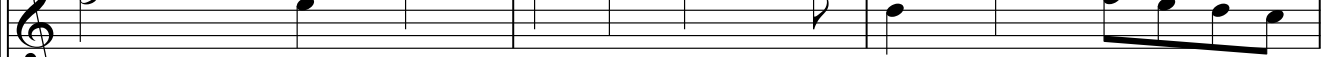
A. 2
et vi - tam ven - tu - ri et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu -

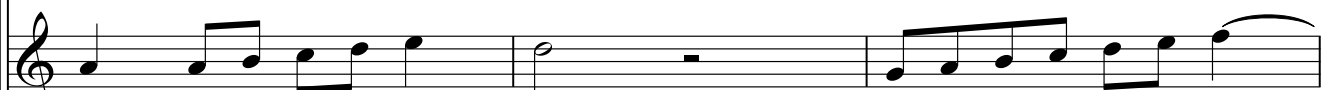
T.
vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li et vi - tam ven


B.
tu - ri sæ - cu - li a - men,


Org.
tu - ri sæ - cu - li a - men,


156

Ti. 1

 men ven - tu - ri sæ - cu - li a - men

Ti. 2

 li a - - - men a - - - -


A. 1

 li et vi - tam ven - tu - ri sæ -

A. 2

 li a - men, a - - - - men,

T.

 tu - ri sæ - cu - li a - men, a -

B.

 a - - - - - - - - - - men,

Org.

 a - - - - - - - - - - men,

Ti. 1

a - - men, a - - men a - men.____

Ti. 2

- men a - men a - men.____

A. 1

- cu - li a - - men, a - men, a - - men.____

A. 2

a - - - - - men.____

T.

men, a - - men a - men.____

B.

a - men, a - - men, a - men.____

Org.

a - men, a - - men, a - men.____

5

Ti. 1

bo - næ vo - lun - ta - - tis lau -

Ti. 2

bus ho-mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - - tis lau - da - mus

A. 1

pax pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - - tis lau -

A. 2

bus bo - næ vo - lun - ta - - tis lau -

T.

pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - - tis lau - da - mus

B.


ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - - tis lau -


Org.


6 6 6 43 b

10
Ti. 1 
da-mus te be - ne - di - ci - mus te a - do - ra - mus

Ti. 2 
te be - ne - di - ci - mus te a - do - ra - mus te -

A. 1 
da - mus te be - ne - di - ci - mus te a - do - ra - mus te _____ glo-

A. 2 
da-mus te be - ne - di - ci - mus te a - do - ra - mus te glo-

T. 
te _____ be - ne - di - ci - mus te a - do - ra - mus - te

B. 
da-mus te be - ne - di - ci - mus te

Org. 

15

Ti. 1
te glo - ri - fi - ca - mus te gra - ti - as a - gi - mus ti - -

Ti. 2
- glo - ri - fi - ca - mus te gra - ti - as a - gi - mus ti - -

A. 1
ri - fi - ca - mus te gra - ti - as a - gi - mus ti - -

A. 2
ri - fi - ca - mus - te gra - ti - as a - gi - mu - ti - bi

T.
glo - ri - fi - ca - mus te gra - ti - as a - gi - mus ti - -

B.
glo - ri - fi - ca - mus te gra - ti - as a - gi - mus ti - -

Org.
6 6

20

Ti. 1

-bi pro-pter ma - gnam glo - ri-am tu - - - -

Ti. 2

-bi pro - pter ma - gnam

A. 1

-bi pro-pter ma - gnam pro - pter ma - gnam glo - ri-am

A. 2

pro-pter ma - gnam glo - ri - am tu - am

T.

-bi pro-pter ma - gnam glo - ri - am tu -

B.

-bi -

Org.

6 7

Ti. 1
am. Do-mi-ne De - us Rex cæ - le -

Ti. 2
— glo-riam tu - am Do - mi - ne De-us Rex cæ - le -

A. 1
— tu - am Do - mi-ne De - us Do-mi-ne De - us Rex

A. 2
Do-mi-ne De - us Rex cæ - le - stis Rex cæ -

T.
am Do-mi-ne De - us Rex cæ - le - - -

B.
Do - mi - ne De - us Rex cæ le - -

Org.
6 7 6 7 6

30

Ti. 1
stis De - us Pa - ter om - ni - po - tens om - ni -

Ti. 2
- - stis De - us Pa - ter om -

A. 1
cæ - le - stis De - us Pa - ter om - ni - po -

A. 2
le - stis De - us Pa - ter om - ni - po - tens

T.
- stis De - us Pa - ter om - ni - po - - - -

B.
- stis De - us Pa - ter om - ni po - - - -

Org.

35

Ti. 1

po - tens om - ni - -

Ti. 2

- ni - po - - tens Do - mi-ne Fi - - li u - ni -

A. 1

tens om - ni - po - tens om - -

A. 2

Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni - te

T.

tens Do - mi-ne Fi - li u -

B.

tens om - ni - - - - po - tens

Org.

765 4 3# 6 6 43

39

Ti. 1
- po - tens Je - su - Chri - ste Chri -

Ti. 2
ge - ni te Je - su - Chri -

A. 1
- ni - po - tens Je - su - Chri -

A. 2
Je - su - Chri -

T.
- ni - ge - ni - te Je - su - Chri - ste

B.
Je - su - Chri -

Org.

Ti. 1

ste Do - mi-ne De - us A -

Ti. 2

-ste Do - mi - ne De - us A - - gnus De -

A. 1

-ste Do - mi-ne De - us Do - mi-ne De - us A -

A. 2

-ste Do - mi - ne De - us

T.

Do - mi-ne De - us A - - gnus De - - i

B.

-ste A - gnus

Org.

48

Ti. 1
gnus De - i Fi - li - us Fi - li-us Pa-

Ti. 2
- - - - i Fi - li-us Pa - tris

A. 1
- gnus De - - i Fi - li - us Pa - tris Fi - li-us

A. 2
Fi - li-us Pa - tris Fi-

T.
Do - mi-ne De - us A - gnus-De - i - Fi - li -

B.
De - i Fi - li - us Pa - tris

Org.
65 43# 6 4

Ti. 1

- tris Fi - li-us Pa - tris. Qui tol - lis pec-ca - ta mun - di qui

Ti. 2

Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

A. 1

Pa - tris Fi - lius Pa - tris.

A. 2

- li-us Pa - tris. Qui tol -

T.

us Pa - tris Fi - li-us Pa - tris. Qui

B.

Fi - li - us Pa - tris.

Org.

59

Ti. 1

tol - lis pec-ca - ta mun - di mi-se-re - re mi - se - re - re

Ti. 2

- - di pec-ca - - ta mun - di mi - se - re - re no -

A. 1

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

A. 2

lis pec - ca - ta mun-di pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

T.

tol - lis pec - ca - ta mun - di pec-ca - - ta

B.

pec-ca - - ta mun - di mi - se - re - re

Org.

b6 7 b6 6 43

Ti. 1

no - bis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di su - sci

Ti. 2

- bis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di Su - sci -

A. 1

no - bis de - pre - ca - ti - o - nem

A. 2

no - bis sus - ci - pe sus - ci - pe su - sci - pe

T.

mun - di qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

B.

no - bis su - sci - pe su - sci -

Org.

69

Ti. 1
 pe su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

Ti. 2
 pe — Su - sci - pe de - pre - ca - ti -

A. 1
 nos - tram su - sci - pe sus - ci - pe de - pre - ca - ti -

A. 2
 de - pre - ca - ti - o - nem

T.
 de - pre - ca - ti - o - nem

B.
 - pe — de - pre - ca - ti - o - nem no - stram de - pre - ca - ti -

Org.

Ti. 1

- - stram qui se - des ad dex-te - ram Pa -

Ti. 2

o-nem no - stram qui se - des ad dex-te - ram Pa - - -

A. 1

o-nem no - stram qui se - des

A. 2

no - stram qui se - des ad dex-te-ram Pa - -

T.

no - stram qui se - des mi-

B.

- o-nem no - stram qui se - des

Org.

6 6 65

80

Ti. 1

tris quo - ni-am tu tu so -

Ti. 2

-tris quo - ni-am tu so -

A. 1

mi - se - re - re no - bis quo - ni-am tu tu so -

A. 2

-tris mi - se - re - re no - bis quo - ni-am tu tu

T.

se - re - re no - bis tu so -

B.

mi - se - re - re no - bis quo - ni-am tu tu so -

Org.

Ti. 1

- lus san - ctus tu so - lus quo - ni-am tu tu so -

Ti. 2

lus san - ctus tu so - lus tu so - lus quo - ni-am tu tu so -

A. 1

- lus san - ctus tu - so - lus tu so - lus tu so -

A. 2

so - lus san - ctus tu so - lus tu so - lus tu

T.

- lus san - ctus tu so - lus quo - ni-am tu tu so -

B.

- lus san - ctus tu so - lus quo - ni-am tu tu so -

Org.

6 6

90

Ti. 1

- lus Do - mi - nus tu so - lus quo - ni - am tu tu so - lus

Ti. 2

lus Do - mi - nus tu so - lus tu so - lus quo - ni - am tu so - lus_

A. 1

- lus Do - mi - nus tu so - lus tu so - lus tu so -

A. 2

so - lus Do - mi - nus tu so - lus tu so - lus tu so -

T.

- lus Do - mi - nus tu so - lus quo - ni - am tu

B.

- lus Do - mi - nus tu so - lus quo - ni - am tu

Org.

6 6

Ti. 1



al - tis - si - mus tu so - lus al - tis - si - mus Je - su - Chri -

Ti. 2



al - tis - si - mus tu so - lus al - tis - si - mus Je - su - Chris -

A. 1



- lus al - tis - si - mus tu so - lus al - tis - si - mus Je - su - Chri - ste

A. 2



- lus al - tis - si - mus tu so - lus al - tis - si - mus Je - su - Chri -

T.



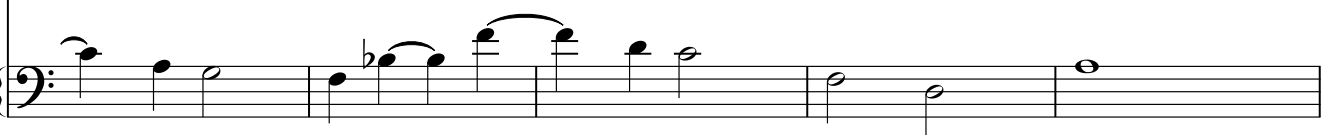
tu so - lus al - tis - si - mus Je - su - Chri - ste

B.



tu so - lus al - tis - si - mus Je - su - Chri -

Org.



6 76

6 43

43#

100

Ti. 1
-ste cum San-cto Spi - ri - tu

Ti. 2
-te cum San - cto Spi - - ri - tu in

A. 1
cum San-cto Spi - ri - tu in

A. 2
-ste cum San - cto Spi - ri - tu

T.
cum San - cto Spi - - ri - tu in glo - ri - a in

B.
ste cum San - cto Spi -

Org.

Ti. 1

De - i Pa - tris De - i Pa - tris a - men a - men

Ti. 2

glo - ri - a in glo - ri - a De - i Pa - tris a - men

A. 1

glo - ri - a in

A. 2

cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri -

T.

glo - ri - a in glo - ri - a De - i pa - tris a - men De - i pa - tris a -

B.

- ri - tu

Org.

5 5 5 43# 5

110

Ti. 1

De - i Pa - tris a - men a - men a - -

Ti. 2

in glo - ri - a De - i Pa - tris a - men a - -

A. 1

glo - ri - a in glo - ri - a in glo - ri - a De -

A. 2

a

T.

men

B.

De - i pa - tris De - i pa - tris De - i pa - tris a -

Org.

6 43 5 5 6 43# 6 98 43

Ti. 1
 men in glo-ri - a De - i Pa - tris a - men in glo - ri - a De - i

Ti. 2
 men a - men a - men a - -

A. 1
 -i De - i pa - tris a - men De - i pa -

A. 2
 De - i pa - tris a - - men De - i pa - tris

T.
 De - i pa - tris a - men De - i pa - tris De - i Pa -

B.
 men a - men a - - men a - - men

Org.
 men a - men a - - men a - - men

120

Ti. 1
 Pa - tris a - men a - - - men a -

Ti. 2
 - men in glo - ri - a in glo - ri - a De -

A. 1
 tris De - i pa - tris a - men a -

A. 2
 a - men in glo - ri - a in glo - ri - a De - i pa -

T.
 - tris a - men in glo - ri - a a - - - men a - - -

B.
 a - men cum San-cto Spi - ri-tu in glo - ri - a

Org.
 b

Ti. 1

- men a - - - men

Ti. 2

- i De - - i Pa - tris De - i Pa -

A. 1

- men a - - men a - -

A. 2

tris a - men De - i pa - tris a - men

T.

men a - - - men a - - -

B.

cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a

Org.

128

Ti. 1

De - i Pa - tris a - men.

Ti. 2

tris a - - men a - - - men.

A. 1

men De - i pa - tris a - men a - men.

A. 2

De - i pa - tris a - men a - - - men.

T.

men a - men a - men a - men.

B.

De - i pa tris a - men a - men.

Org.

6
Ti. 1

- ctus San - - ctus San - - ctus Do - mi -

Ti. 2

San - ctus Do - mi-nus De-

A. 1

- ctus San - - ctus San - - ctus Do - mi -

A. 2

ctus San - ctus San - ctus San - ctus Do -

T.

San - ctus San - ctus San - ctus

B.

- ctus Do - mi -

Org.

3 4 3 b # 65 5
b43

11
Ti. 1
nus De - us Do - mi-nus Do - mi - nus De -

Ti. 2
- us Sa - ba - oth

A. 1
nus De - us Do - mi-nus De - us Sa - - -

A. 2
-mi - nus Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth De - us

T.
Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth De - us

B.
nus De - us Sa - ba-oth

Org.
43# 5 4 3 6 43#

Ti. 1

- us Sa - ba - oth ple - ni - sunt cæ -

Ti. 2

ple - ni - sunt ple - ni - sunt ple - ni - sunt

A. 1

- ba - oth ple - ni - sunt cæ - li

A. 2

Sa - ba - oth ple - ni sunt cæ - li et ter - ra cæ -

T.

Sa - ba - oth ple - ni sunt cæ li et ter - ra ple - ni

B.

ple - ni sunt ple - ni sunt cæ - li et

Org.

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

21

Ti. 1

li et ter - ra glo - ri-a tu - - -

Ti. 2

cæ - li et ter - ra glo - ri-a tu - a tu -

A. 1

et ter - ra glo - ri - a tu -

A. 2

- li et ter - ra glo - ri-a tu - a glo - ri-a

T.

- sunt cæ - li et ter - ra glo - ri-a tu -

B.

ter - ra ple - ni sunt glo - ri-a tu - a glo - ri-a tu -

Org.

4 3 b # 43# # 43# 4 3

Ti. 1



- a ho - san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis ho - san - na in ex - cel -

Ti. 2



- a ho - san - na in ex - cel - sis

A. 1



- a ho - san - na in ex - cel - sis ho - san - na in ex - cel -

A. 2




tu - - a ho - san - na in ex - cel - sis ho - san -

T.



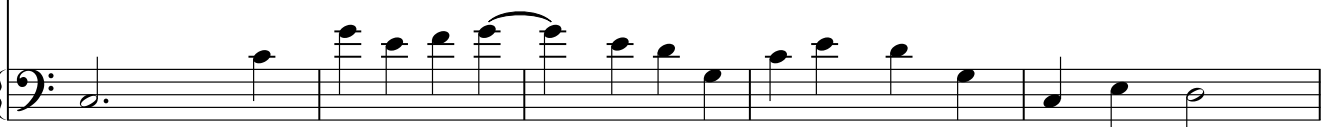
a ho - san - na in ex - cel -

B.



a ho - san - na in ex -

Org.



6 5 6 5 6 7 6 b 6 7 6

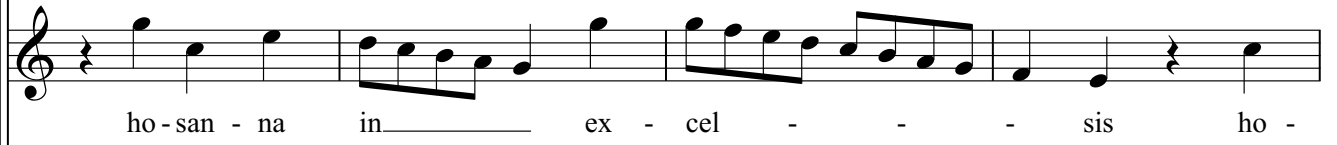
31

Ti. 1



sis ho - san

Ti. 2



ho - san - na in ex - cel - sis ho -

A. 1



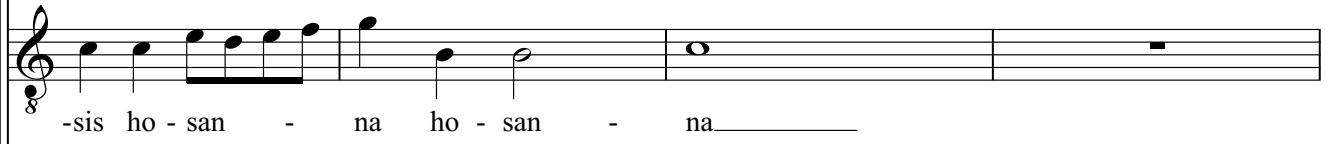
-sis ho - san - na ho - san - na ho - san

A. 2



-na ho - san - na ho - san

T.




-sis ho - san - na ho - san - na

B.



cel - sis ho - san - na

Org.



35

Ti. 1

-na ho - san - - na in ex-cel - sis.

Ti. 2

san - - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis.

A. 1

-na in ex - cel - sis in ex - cel - sis.

A. 2

-na ho - san - na in ex - cel - sis.

T.

ho - san - na in ex-cel - sis.

B.

in ex - cel - sis.

Org.

Benedictus

TIPLE 1
Be - ne - di - ctus_ qui ve - - - nit Be - ne-di - ctus qui

TIPLE 2
Be - ne di - ctus___ qui ve - nit Be - ne-dic - tus qui_ ve -

TIPLE 3
Be - ne - di - ctus___ qui ve-nit

ALTO
Be - ne - di - ctus___ qui_ ve - nit qui ve - - nit Be -

ÓRGANO

4 3 8 \flat 5 4 3 4 3

7
ve - - nit___ in no - mi - ne Do - mi - - -

nit qui___ ve - - nit in no - mi ñe Do - -

qui ve - - nit in no - mi ñe Do - - mi - ni in no - mi ñe Do -

ne - di - ctus___ qui ve - nit in no - mi ñe Do - - - mi -

\sharp 4 3 \sharp # 3 # \flat 3

13

ni ho - san - na ho -

- - - mi - ni ho - san - na in ex - cel -

- - mi - ni ho - san - na in ex -

ni ho - san - na ho - san - na in

4 3 # 7

17

san - na in ex - cel - - - - sis.

- sis ho - san - na in ex - cel - sis.

cel - - - - - sis.

ex - cel - - - - - sis.

3 3 6 7 5 6 7 4 3

Missa El Laberinto

Agnus Dei

Edición: Emilio Jiménez García
E-Mn 1323

Juan del Vado (ca. 1625-1691)

TIPLA 1
A - gnus De - i qui tol - lis A - gnus De - i A - gnus De

TIPLA 2
A - gnus De - i qui tol - lis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

ALTO 1
A - gnus De - i qui tol - lis A - gnus De

ALTO 2
A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

TENOR
A - gnus De - i qui tol - lis A - gnus

BAJO
Ag - nus De - i qui tol - lis

Órgano

6 6 65 76#

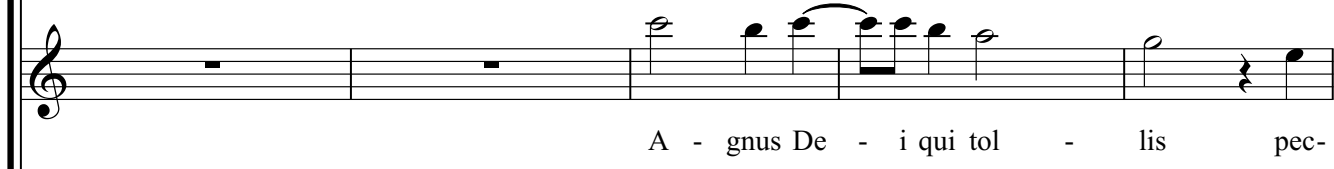
6

Ti. 1



- i qui tol - lis pec-ca - ta mun - di pec-

Ti. 2



A - gnus De - i qui tol - lis pec-

A. 1



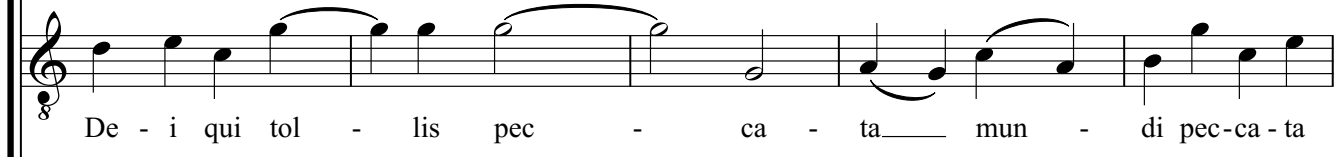
i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di pec - ca - ta mun - di pec-

A. 2



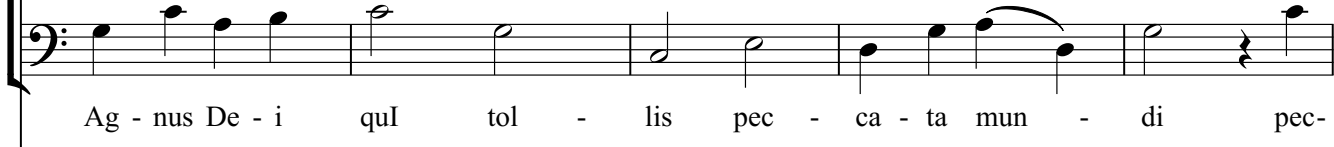
A-gnus De - i qui tol - lis qui tol - lis pec-ca-ta mun - di pec-

T.



De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di pec-ca - ta

B.



Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di pec-

Org.



6 98 43 56 7

11
Ti. 1
ca - ta mun - di pec - ca-ta mun - di mi - se - re-re no -

Ti. 2
ca - ta mun - di pec - ca - ta mun - di mi-se - re - re no -


A. 1
ca-ta mun - di pec-ca - ta mun - di mi-se - re - re no -


A. 2
ca - ta mun - di pec-ca - ta mun - di mi - se - re - re no -

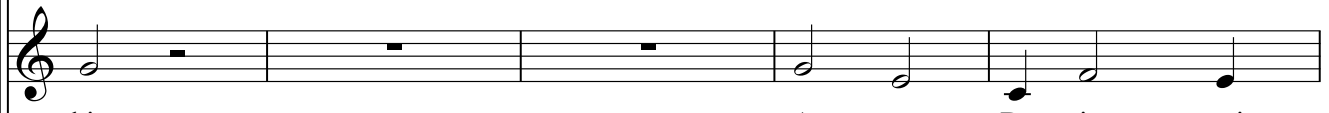
T.
mun - - di pec - ca - ta mun - di mi-se-re - re no -


B.
ca - ta mun - di mi - se - re - re no -

Org.
6 4 3 6 43 6 6 43

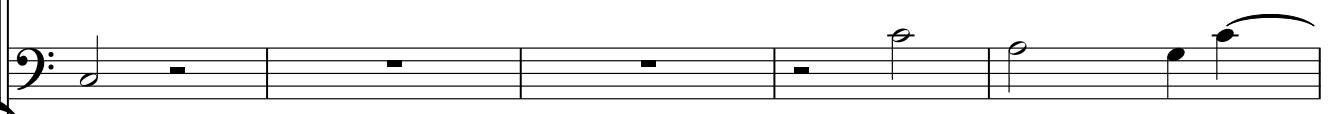
Ti. 1 
 -bis A - gnus De - i_____ qui tol - lis pec - ca - ta mun-di qui tol - lis pec

Ti. 2 
 bis qui tol - lis pec-ca - ta mun - di qui tol - lis

A. 1 
 -bis A - gnus De - i_____ qui

A. 2 
 bis A - gnus De - i_____ qui tol - lis qui tol - lis pec-ca - ta

T. 
 bis qui tol - lis pec-ca - ta mun-di

B. 
 bis Ag - nus De - i_____

Org. 

21

Ti. 1
ca - ta mun - di pec - ca - ta mun - di qui tol - lis pec -

Ti. 2
pec - ca - ta mu - di qui tol - lis pec - ca - ta qui

A. 1
tol - lis A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta

A. 2
mun - di A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta

T.
qui tol - lis pec - ca - ta A - gnus De - i

B.
— qui tol - lis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di Ag - nus

Org.
7 6# 7 4 3b 65 76

25

Ti. 1
ca - ta mun-di mi - se-re - re no - bis

Ti. 2
tol - lis pec-ca - ta mun - di pec - ca - ta mun - di mi - se-re - re no -

A. 1
mun-di qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se re - re no -

A. 2
mun-di qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no-bis

T.
— qui tol - lis qui tol - lis pec - ca-ta mun - di mi - se - re - re no -

B.
de - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no -

Org.
7 7 6 6 6 5 43 65 6 43

Detailed description of the musical score: The score is for six parts. Tenors 1 and 2, Altos 1 and 2, Tenor, and Bass all sing the same Latin text. The organ part provides accompaniment with specific fingering numbers indicated below the staff. The lyrics are: 'ca - ta mun-di mi - se-re - re no - bis' for Tenors 1 and 2; 'tol - lis pec-ca - ta mun - di pec - ca - ta mun - di mi - se-re - re no -' for Tenors 1 and 2; 'mun-di qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se re - re no -' for Altos 1 and 2; 'mun-di qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no-bis' for Altos 2; '— qui tol - lis qui tol - lis pec - ca-ta mun - di mi - se - re - re no -' for Tenor; and 'de - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no -' for Bass. The organ part has fingering numbers: 7, 7, 6, 6, 6, 5, 43, 65, 6, 43.

30

Ti. 1

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

Ti. 2

bis

A. 1

bis A - gnus De - i qui tol -

A. 2

A - gnus De - i qui tol -

T.

bis

B.

bis Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun -

Org.

43 6 43 # 6 765 43#

Ti. 1

-di A - gnus De - - i qui tol -

Ti. 2

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun -

A. 1

-lis A - gnus De - - i qui tol -

A. 2

-lis pec-ca - ta A - gnus De - i

T.

A - gnus De-i qui tol-lis pec-ca-ta mun - di qui tol - lis pec - ca-ta mun -

B.

-di Ag - nus De -

Org.

6 2 3 2 43#

40

Ti. 1

lis A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di A -

Ti. 2

-di A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

A. 1

lis A - gnus

A. 2

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

T.

-di A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

B.

i Ag -

Org.

6 43 6 43# 6 43

Ti. 1 - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, do -

Ti. 2

A. 1 De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di qui tol - lis pec - ca - ta mun - di do - na

A. 2 A - gnus De - i qui tol - lis A - gnus De - i

T. do -

B. - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di do - na no -

Org.

50

Ti. 1

- na_ no - bis _____ do - na_ no - bis do - na_ no - bis do -

Ti. 2

do - - na no - - bis pa - -

A. 1

no - bis do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem

A. 2

— qui tol - lis pec - ca - ta mun - di qui tol - lis pec - ca - ta mun - di qui tol - lis pec

T.

- na no - - bis pa - - cem

B.

bis do - na no - bis pa - cem do - na no - bis do -

Org.

43 b # 43# 43 b3#

Ti. 1

- na no - bis pa - cem pa - - cem._

Ti. 2

- cem do - na no - bis pa - - cem._

A. 1

do - na no - bis pa - - cem pa - - cem._

A. 2

ca - ta mun - di do - na no - bis do - na no - bis pa - cem.

T.

do - na no - bis do - na no - bis pa - - cem._

B.

- na no - bis do - na no - bis do - na no - bis pa - - cem._

Org.

43# 43# 43

Misa El Laberinto

1.217

Missa El Laberinto

Kyrie

Edición: Emilio Jiménez García
E-Ac 1.217

Juan del Vado (ca. 1625-1691)

CORO I

Musical score for Coro I. It includes parts for Tiple 1, Tiple 2, Alto, and Tenor. The lyrics are: *í rie* (under the first four staves) and Ky - ri - e (under the Tiple 1 staff).

CORO II

Musical score for Coro II. It includes parts for Tiple, Alto, Tenor, Bajo, Órgano, and Gubernio. The lyrics are: *í rie* (under the first four staves) and Ky - ri - e e - lei - son (under the vocal staves). The organ part includes the numbers 6, 5, #, 4, 3. The Gubernio part includes the number 6.

*En el manuscrito original existen dos continuos pero solo se transcribe uno porque son idénticos.

5

Ti.1
ri - e e - lei - son e - lei son Ky - ri - e

Ti.2
e - - lei son e - lei son Ky - ri - e e - - lei -

A.
Ky - ri - e e - - le - i son Ky - ri - e e -

T.
Ky - ri - e e - lei - son e - le - son Ky - ri e e - lei - son

Ti.
e - lei -son Ky - ri - e e lei son Ky ri -

A.
Ky - ri - e e - le - i son

T.
Ky - ri - e e - - - - - le i - son

B.
Ky - ri - e le - i - son e lei son Ky -

Org.
6 6 43 6 6 5 6 5 #

Gob.

Ti.1 e - lei - son Ky - ri - e e - lei son Ki - ri - e e - lei - son

Ti.2 - son Ki - ri - e e - lei - son e - lei son Ky-

A. lei -son Ki - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei -son

T. Ky -ri - e e - lei - son Ky - ri - e e -

Ti. e - lei son Ky - ri - e e - lei son Ky -ri - e e - lei - son e -

A. Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son Ky - ri - e e - lei -

T. e - lei son Ky -ri - e e - lei - son Ky - ri - e

B. ri - e e - lei son Ky - ri - e e - lei -son e - lei - son Ky ri - e

Org. # # # b # 6 6 5 4 3 6 6

Gob. ri - e e - lei son Ky - ri - e e - lei -son e - lei - son Ky ri - e

Ti.1 Ky - ri - e e - lei son e lei son Ky - ri - e e lei -son_

Ti.2 ri - e_ e lei son Ky - ri - e_ e - lei -son Ky - ri - e

A. e - le i son Ky ri - e_ e - le - i - son Ki -ri -e_

T. lei - - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei -son Ky -ri -e_

Ti. lei - - son e - - - lei -son e - - lei -son

A. son e lei son e - le - i son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri -

T. e - le - i -son Ky - ri e_ e - lei - son Ky - ri

B. e - lei son Ky - ri - e e - lei - son e -

Org. # 7 # 6 6 5 6 4 3 5 6 4

Gob.

Ti.1 e - lei - son. Chri - ste e - lei son Chri - ste e - lei - son Chri - ste

Ti.2 e - lei - son. Chri - ste e - lei - son Chri - ste

A. e - lei son. Chri - ste e - le - i - son Chri - ste e - le - i - son e -

T. e - lei - son. Chri - ste e - lei - son Chri - ste

Ti. e - lei son. Chri - ste e - le -

A. e e - lei - son.

T. e e - le - i - son. Chri ste

B. lei - son.

Org. 4 3 4 3 4 3 6 5 5 6 5 6 5 6

Gob.

Ti.1 Musical staff for Tenor 1. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. There is a full bar rest, then a quarter note G4, followed by an eighth-note descending scale: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The staff ends with a half note G3.

Ti.2 Musical staff for Tenor 2. The melody starts with a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. There is a full bar rest, then a quarter note G3, followed by an eighth-note descending scale: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The staff ends with a half note G2.

A. Musical staff for Alto. The melody starts with a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. There is a full bar rest, then a quarter note G3, followed by an eighth-note descending scale: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The staff ends with a half note G2.

T. Musical staff for Tenor. The melody starts with a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. There is a full bar rest, then a quarter note G3, followed by an eighth-note descending scale: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The staff ends with a half note G2.

Ti. Musical staff for Tenor. The melody starts with a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. There is a full bar rest, then a quarter note G3, followed by an eighth-note descending scale: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The staff ends with a half note G2.

A. Musical staff for Alto. The melody starts with a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. There is a full bar rest, then a quarter note G3, followed by an eighth-note descending scale: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The staff ends with a half note G2.

T. Musical staff for Tenor. The melody starts with a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. There is a full bar rest, then a quarter note G3, followed by an eighth-note descending scale: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The staff ends with a half note G2.

B. Musical staff for Bass. The melody starts with a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. There is a full bar rest, then a quarter note G2, followed by an eighth-note descending scale: F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The staff ends with a half note G1.

Org. Musical staff for Organ. The staff contains figured bass notation: b 4 3 6 4 3 4 # 3. The notes correspond to the vocal lines, with the organ providing harmonic support.

Gob. Musical staff for Gamba. The staff contains figured bass notation: b 4 3 6 4 3 4 # 3. The notes correspond to the vocal lines, with the gamba providing harmonic support.

37

Ti.1 Chri - ste e.lei_____ son e - lei -son Chri -

Ti.2 Chri - ste e - le - i -son___ e le - i - son

A. Chri -ste___ e - - lei - son

T. Chri -ste_____ e - lei - son Chri - ste e lei-

Ti. ste_____ e - lei - son Chri - ste e - lei - son

A. son Chri -ste_ e - lei son Chri - ste_____ e - lei son

T. - i - son___ e - lei son Chri - ste e - le - i -

B. ste e - le - - i - son Chri - ste e - le -

Org. 6 7 6 6 4 3 7 6 7

Gob. ste e - le - - i - son Chri - ste e - le -

Ti.1 Musical staff for Tenor 1. The lyrics are "ste e - lei - son Chri - ste e le - i -". The melody starts with a half note, followed by quarter notes, and ends with a half note.

Ti.2 Musical staff for Tenor 2. The lyrics are "Chri - ste e - lei son Chri - ste e - le - i -". The melody starts with a half note, followed by quarter notes, and ends with a half note.

A. Musical staff for Alto. The lyrics are "Chri - ste e - lei -". The melody starts with a half note, followed by quarter notes, and ends with a half note.

T. Musical staff for Tenor. The lyrics are "son Chri - ste e - lei son e - lei son Chri - ste e - lei -". The melody starts with a half note, followed by quarter notes, and ends with a half note.

Ti. Musical staff for Tenor. The lyrics are "e - lei - son Chri - ste e - le - i - son Chri". The melody starts with a half note, followed by quarter notes, and ends with a half note.

A. Musical staff for Alto. The lyrics are "Chri - ste e - le - i son Chri - ste e - le - i son". The melody starts with a half note, followed by quarter notes, and ends with a half note.

T. Musical staff for Tenor. The lyrics are "- son e - lei - son e - lei son". The melody starts with a half note, followed by quarter notes, and ends with a half note.

B. Musical staff for Bass. The lyrics are "- i - son Chri - ste e - le - i - son Chri -". The melody starts with a half note, followed by quarter notes, and ends with a half note.

Org. Musical staff for Organ. The figured bass notation is "6 6 7 4 #3 4 #3 #". The melody starts with a half note, followed by quarter notes, and ends with a half note.

Gob. Musical staff for Gamba. The figured bass notation is "6 6 7 4 #3 4 #3 #". The melody starts with a half note, followed by quarter notes, and ends with a half note.

Ti.1
 son Chri - ste e - le - i - son e - le - i -

Ti.2
 son Chri - ste e - le - i - son Chri - ste e - lei - son.

A.
 son Chri - ste e - le - i - son Chri - ste e - le - i -

T.
 son Chri - ste e - lei - son e - le - i - son.

Ti.
 ste e - le - i - son Chri - ste e - le - i - son.

A.
 Chri - ste e - lei - son Chri - ste Chris - ste e - lei -

T.
 Chri - ste e - le - i - son Chri - ste e - le - i - son.

B.
 ste e - le - i - son Chri - ste e lei - son.

Org.
 b 5# 6 b #6 4 #3 6 7 6 4 3

Gob.

Ti.1 

Ti.2 

A. 

T. 

Ti. 

A. 

T. 

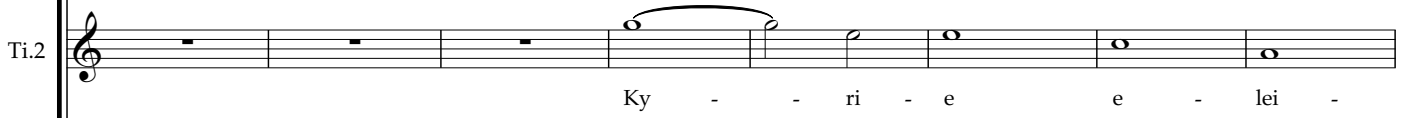
B. 

Org. 

Gob. 

64

Ti.1 

Ti.2 

A. 

T. 

Ti. 

A. 

T. 

B. 

Org. 

Gob. 

Ti.1 

 Ti.2 

 A. 

 T. 

 Ti. 

 A. 

 T. 

 B. 

 Org. 

 Gob. 

Ti.1
 son e - - lei - son Ki - ri - e e - lei - son e - lei - son

Ti.2
 - lei - son e - lei - son Ki - ri - e e - lei son Ky - ri -

A.
 e - lei - son e - lei - son Ky - ri - e e - lei -

T.
 - son e - lei - son Ky - ri - e e - le - i son e -

Ti.
 lei - son e - lei - son Ky - ri e e - lei - son

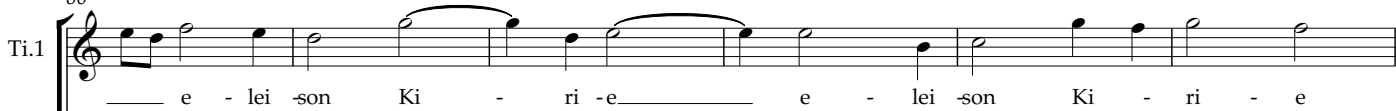
A.
 lei - - son Ky - ri e e - lei son

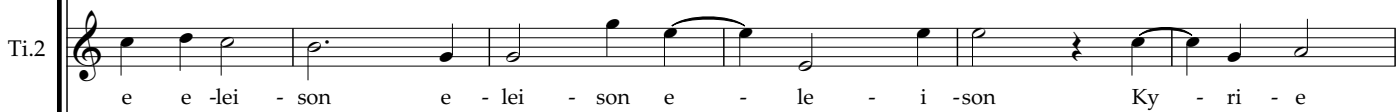
T.
 - ri e e - - lei - son Ky - ri e e - lei - son

B.
 e e - - lei - son Ky - ri e e - lei - son

Org.
 4 3 6 4 4 5 4 3 4 3 # 4 3 #

Gob.

Ti.1 

Ti.2 

A. 

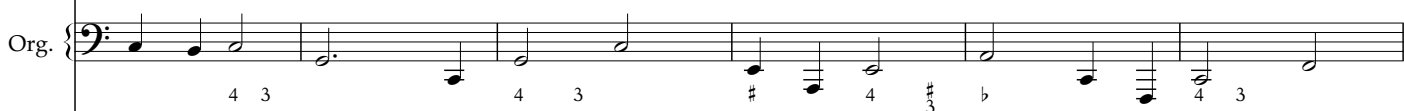
T. 


Ti. 

A. 

T. 

B. 

Org. 

Gob. 

Ti.1 e - lei - son e - - lei son Ki - ri e e - lei - son.
 Ti.2 e - lei - son Ky - ri e e lei - son e - lei - - son.
 A. - lei - son Ky - ri - e e - lei son e - - lei - son.
 T. e e - lei - son Ky - ri e e - lei - son Ky - ri - e e - lei son.
 Ti. son e - lei - son Ky - ri - e e - - le - i - son.
 A. e - lei - son Ky - ri e e - lei - son.
 T. e - le - i - son Ky - ri - e e - lei - son.
 B. - ri e e - lei - son Ky - ri e e - lei - son.
 Org. # 4 3 # # 4 3 4 3
 Gob.

Missa El Laberinto

Edición: Emilio Jiménez García
E-Ac 1.217

Gloria

Juan del Vado (ca. 1625-1691)

CORO I

Tiple 1
Et in ter-ra pax ho-mi-ni bus pax ho-mi-ni bus bo-næ

Tiple 2
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus

Alto
Et in ter-ra pax ho-mi-ni bus ho-mi-ni-bus bo-

Tenor
Et in ter-ra pax pax

CORO II

Tiple
Et in ter-ra pax ho-mi-ni bus

Alto
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus

Tenor
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus

Bajo
Et in ter-ra pax ho-mi-ni bus

Órgano
5 3 4 3 6 6 4 3

Gobierno

7

Ti. 1
vo - lun - ta - tis vo lun - ta - tis lau - da - mus te be - ne - di - ci - mus te

Ti. 2
bo - næ vo - lun - ta - tis lau - da mus te be - ne - di - ci - mus te

A.
næ bo næ vo lun - ta - tis lau da mus be ne di - ci - mus a -

T.
8
bo - næ vo - lun - ta - tis lau da - mus be ne - di - ci mus

Ti.
bo - næ vo lun - ta - tis lau - da mus te be - ne - di - ci - mus te a do-

A.
— bo - næ vo lun - ta - tis lau - da - mus te be - ne - di - ci - mus te

T.
8
bo - næ vo lun ta - tis lau - da - mus te be - ne - di - ci - mus te

B.
bo - næ vo lun - ta - tis lau - da mus te be - ne - di - ci - mus te

Org.
4 3 # 6 3 6 3

Gob.
4 3 # 6 3 6 3

Ti. 1 a - do - ra - mus te glo - ri - fi - ca mus te gra - ti as a - gi mus ti -

Ti. 2 a - do - ra mus te glo - ri - fi - ca - mus te gra - ti as a - gi mus ti -

A. - do - ra mus te glo - ri - fi - ca mus glo - ri - fi - ca mus te gra - ti as a - gi - mus ti - bi

T. a - do - ra mus te glo - ri - fi - ca mus te gra - ti as a - gi mus ti - bi

Ti. ra mus glo ri fi - ca - mus gra - ti as a - gi mus ti -

A. a do ra mus glo ri - fi ea mus gra - ti as a - gi mus ti -

T. gra - ti as a - gi - mus ti -

B. gra - ti as a - gi mus ti -

Org. 6 3 6 5 4 #3

Gob.

Ti. 1
 bi pro pter ma - gnam Do - mi ñe De - ux

Ti. 2
 -bi Do - mi ñe De - us Rex

A.
 - pro pter ma - gnam pro pter ma gnam glo - ri am tu -

T.
 pro pter ma - gnam pro pter ma - gnam glo - ri am tu - am Do - mi ñe

Ti.
 - bi pro pter ma - gnam glo - ri am glo - ri am tu - - am

A.
 bi pro pter ma - gnam glo - ri am tu - - am glo - ri - am tu - am

T.
 bi pro pter ma - gnam glo - ri - am tu - am glo - ri am tu - am

B.
 bi pro pter ma - gnam glo - ri - am pro pter ma - gnam glo - ri am tu - am

Org.
 8 4 3 # b # #

Gob.
 bi pro pter ma - gnam glo - ri - am pro pter ma - gnam glo - ri am tu - am

27

Ti. 1
Do mi ne De - us Rex cæ le - stis cæ - le - stis De us Pa - ter o -

Ti. 2
cæ le - stis cæ - le - stis Rex cæ - le - stis

A.
am Do mi ne De - us Rex cæ - le - stis Do mi ne

T.
De - u Rex cæ le - stis cæ - le - stis

Ti.
Do mi ne De - us Rex cæ - le - stis De us Pa - ter o - mni po -

A.
De - us Pa - ter o - mni po - tens Pa - ter

T.
De us Pa - ter o - mni - po - tens o -

B.
De us Pa - ter o - mni po -

Org.
7 6 # b b # 4 3# # b 6

Gob.

Ti. 1 - mni po - tens Do - mi ne Fi - li u - ni - ge - - - ni - te Je -

Ti. 2 Do - mi ne Fi - li u - ni - ge - - - ni - te Je - su

A. Fi - li u ni - ge - ni - te u - ni - ge - ni - te u - ni - ge - ni - te

T. Do - mi ne Fi - li u - ni - ge - ni - te Je -

Ti. tens o - mni - po - tens u - ni - ge - ni te Je - su Chri -

A. o mni - po - tens o - mni po - tens u - ni - ge - ni - te Je -

T. mni - po - tens Do - mi ne Fi - li u - ni - ge - ni - te Je -

B. tens o - mni - - - po - tens Je -

Org. 7 4 3 6 4 3 4 3 6

Gob.

41

Ti. 1
- su Chri - - ste Do - mi - ne De - us a -

Ti. 2
Chri - - ste Do - mi - ne De - us a gnus De - i Fi - li - us Pa -

A.
Je - - - su Chri - ste Do - - mi - ne De - us

T.
8 su Chri - ste Do - mi - ne De - us A - - gnus De -

Ti.
ste Je - su Chri - ste

A.
- - su Chri - - ste Do - mi - ne De

T.
8 su Je - su Chri - ste

B.
su Chri - - ste A -

Org.
4 3 4 # # # b b

Gob.

48

Ti. 1
-gnus De - i a - - gnus De - - i Fi - li -us Pa - tris Fi - li-us

Ti. 2
- tris Do - mi ne De - us a - gnus De - - i Fi - li-us

A.
A - gnus De - i Fi - li - us Pa - tris Fi - li - us Pa - tris

T.
8 - i Fi - li - us Fi - - li - us Pa - tris Fi - li-us Pa-

Ti.
A - - gnus De - - i Fi - li - us Fi - li -us

A.
- us a - - gnus De - - i Fi - li - us Pa - tris Fi - li - us

T.
8 Do - mi -ne De - us A - gnus De - - i Fi - li-us Pa-tris Fi -

B.
- gnus De - - i Fi - li -us Pa - - - tris Fi -

Org.
4 3 3 4 4 3 #3 4 6 5 b 5 6
4 3# #3 4

Gob.

54

Ti. 1
Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di qui tol - lis

Ti. 2
Pa - tris Fi - li us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun di qui tol lis

A.
Fi - li - us Pa - - tris. Qui tol lis pec ea -ta qui tol - lis pec - ca -ta

T.
- tris Pa - - - tris. Qui tol - lis pec -

Ti.
Fi - li - us Pa - tris. Qui tol lis pec ea -ta

A.
Pa - tris Pa - - tris.

T.
- li - us Fi - li us Pa - tris.

B.
- li - us Fi - li us Pa - tris.

Org.
5 4 3 4 3 6 5 6
4 3#

Gob.

Ti. 1 qui tol - lis_ pec -ca -ta_ mun - di qui tol - lis_

Ti. 2 qui tol -

A. mun - di qui tol - lis pec ea -ta mun - di su - sci pe

T. ca - ta mun - di qui tol -

Ti. qui tol - lis pec - ca -ta mun - di mi - se - re - re no - bis

A. Qui tol - lis pec -ca - ta - mun - di mi - se re - re no - bis

T. Qui tol - lis pec -ca -ta mun - di mi - se re - re no -bis

B. Qui tol - lis_ pec -ca -ta_ mun - di mi - se - re -re no - bis

Org. 4 3 6 4 3 6 #3

Gob.

67

Ti. 1
— pec - ca - ta mun - di

Ti. 2
- lis pec - ca - ta mun - di

A.
su - sci - pe

T.
8 lis pec - ca - ta mun - di

Ti.
sus - ci - pe sus - ci - pe de - pre - ca -

A.
de - pre - ca - ti - o - nem no - stram su - sci - pe su - sci -

T.
8 de - pre - ca - ti - o - nem no stram

B.
su - sci - pe sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

Org.

Gob.

Ti. 1 de - pre - ca - ti - o nem no - stram qui se - des qui se des ad

Ti. 2 qui se - des qui se - des qui se des ad dex - tex te-

A. de - pre - ca - ti - o nem no - stram qui se - des ad

T. qui se - des qui se - des qui se des ad dex -

Ti. - ti - o nem de - pre ea - ti - o nem no - stram qui se - des

A. pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram qui se - des

T. de - pre ea - ti - o - nem no - stram qui se - des

B. no - stram de - pre ca - ti - o nem no - stram qui se - des

Org. 6 6 6 4# 6

Gob. 6 6 6 4# 6

80

Ti. 1
dex - te ram Pa - tris tu so lus san -

Ti. 2
ram Pa - tris quo - ni am tu quo - ni am tu so - lus San -

A.
dex - te - ram Pa - tris quo - ni am tu tu so - lus San - ctus

T.
- te ram Pa tris quo - ni am tu tu so - lus San -

Ti.
mi - se - re - re no - bis quo - ni - am tu so - lus

A.
mi se - re - re mi se - re - re no - bis quo - ni am tu so - lus

T.
mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis quo - ni am

B.
mi se - re - re mi - se re re no - bis quo - ni am tu

Org.
5 # 6 5 5 4 3 6 4 3

Gob.

Ti. 1 Musical staff for Tenor 1. The lyrics are: ctus tu so lus tu so -lus tu so lus quo - ni am tu.

Ti. 2 Musical staff for Tenor 2. The lyrics are: ctus tu so lus tu so -lus tu so lus quo -ni am.

A. Musical staff for Alto. The lyrics are: tu so lus tu so -lus tu so lus quo - ni am tu.

T. Musical staff for Tenor. The lyrics are: ctus tu so lus tu so -lus tu so lus quo - ni am tu.

Ti. Musical staff for Tenor. The lyrics are: tu so - lus quo - ni am tu tu so -lus Do - mi -nus tu so lus tu so lus.

A. Musical staff for Alto. The lyrics are: tu so lus quo -ni am tu tu so -lus Do - mi - nus tu so lus tu so lus.

T. Musical staff for Tenor. The lyrics are: tu so - lus quo - ni am tu tu so - lus Do - mi nus tu so lus tu so lus.

B. Musical staff for Bass. The lyrics are: tu so - lus quo - ni am tu tu so - lus Do - mi nus tu so lus tu so lus.

Org. Musical staff for Organ with accompaniment.

Gob. Musical staff for Organ with accompaniment.

Ti. 1 tu so - lus al - tis - si - mus, tu Je - su Chri - te
 Ti. 2 tu so - lus al - tis - si mus tu so - lus Je - su Chri - ste cum San eto
 A. tu so - lus al - tis - si mus Je - su Chri - ste cum San eto
 T. so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri - ste cum San
 Ti. tu so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri - ste
 A. tu so - lus al - tis - si mus Je - su Chri - ste cum San -
 T. tu so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri - ste
 B. tu so - lus al - tis - si mus Je - su Chri - ste
 Org. 6 6 4 3 # 43 #
 Gob.

Ti. 1 cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris De - i

Ti. 2 Spi - ri - tu cum san cto spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

A. Spi - ri - tu cum San - cto Spi -

T. - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a in glo - ri - a De - i Pa - tris

Ti. cum San - cto Spi - ri - tu cum San - cto Spi - ri - tu

A. - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a

T. cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a

B. cum San - cto Spi - ri - tu

Org. # 6 #6 6 5 4 3 5 4 3 # 5

Gob. cum San - cto Spi - ri - tu

Ti. 1 Pa - tris a - men a - men

Ti. 2 Pa - tris a men a - men

A. - ri -tu in glo - ri - a De - i

T. a men De - i Pa - tris a - men

Ti. De - i Pa - tris a - men in glo - ri - a De - i in glo - ri - a De - i Pa -

A. cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri -

T. in glo - ri - a De - i Pa - tris a - men De - i Pa - tris a -

B. De - i Pa - tris De - i Pa - tris De - i Pa tris a -

Org. 4 3 b 5 4 3 6 4 3 6 4 3# 4 3

Gob.

Ti. 1 cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa tris in glo - ri -

Ti. 2 De - i Pa - tris De - i Pa - tris De - i Pa - tris a - men in glo - ri -

A. De - i Pa - tris a - men in glo - ri -

T. in glo - ri - a De - i Pa - tris a men De - i Pa - tris a men De - i Pa - tris a - men in glo - ri -

Ti. tris De - i Pa - tris De - i Pa - tris a - men De - i Pa - tris

A. a De - i Pa tris a - men De - i Pa - tris De - i Pa - tris

T. men De - i Pa - tris a men a - men De - i Pa tris a - men

B. men De - i Pa - tris De - i Pa - tris

Org. 4 3 # 43 b3 # b 43

Gob. men De - i Pa - tris De - i Pa - tris

123

Ti. 1
a in glo - ri - a De - i Pa - tris a -

Ti. 2
a De - - i Pa - - tris a - - men a -

A.
a De - i Pa - tris De - i Pa -

T.
a De - i Pa - tris De - i Pa - tris a - men

Ti.
in glo - ri - a De - i Pa - tris a - men De - i Pa - tris a - men a -

A.
cum San - cto Spi - - ri - tu in glo - ri - a De -

T.
De - - i Pa - - tris De - - i Pa - -

B.
cum San cto Spi - ri tu in glo - ri - a cum San - cto Spi - ri tu in glo - ri - a

Org.
43 6 5 4 3# 4 3 6 5 # 43

Gob.

129

Ti. 1
men a - men De - i Pa - tris a - men a - men.

Ti. 2
men De - i Pa - tris a - - men De - i Pa - tris a - men.

A.
tris De - i Pa tris a -men a - - men.

T.
De - i Pa -tris a men a - men De - i Pa tris a - men a - men.

Ti.
men De - i Pa - tris a - - men a -men a - men.

A.
-i De - i Pa - tris De - i Pa - tris a men a - - men.

T.
tris a - men a - - men a - men a - - men.

B.
De - i Pa - tris De - i Pa - tris a - men.

Org.
43 4 3 4 3

Gob.

Missa El Laberinto

Edición: Emilio Jiménez García
E-Ac 1.217

Credo

Juan del Vado (ca. 1625-1691)

CORO I

Tiple 1
Pa-trem o - mni-po - ten - tem fa - cto - rem cæ - li et ter -

Tiple 2
Pa-trem o - mni-po-ten - tem fa - cto - rem cæ - li et ter - ræ

Alto
Pa-trem o - mni-po - ten-tem o - mni-po - ten-tem fa - cto - rem cæ - li et ter -

Tenor
Pa - trem o - mni-po - ten - tem fa - cto - rem cæ - li et ter - ra

CORO II

Tiple
Pa - trem o-mni-po - ten - tem

Alto
Pa - trem o - mni-po - ten-tem o - mni-po-ten - tem fa -

Tenor
Pa-trem o - mni-po - ten - tem fa -

Bajo
Pa - trem o - mni - po - ten - tem

Órgano
6 6 56 # # #

Gobierno

7

Ti. 1
ræ vi - si - bi - li - um o - mni - um et in u - num

Ti. 2
vi - si - bi - li - um vi - si - bi - li - um o - mni - um et in

A.
ra vi - si - bi - li - um o - mni - um et in

T.
8
vi - si - bi - li - um o - mni - um et in

Ti.
fa - cto - rem cæ - li et ter - ræ et in - vi - si - bi - li - um

A.
cto - rem cæ - li et ter - ræ et in - vi - si - bi - li - um

T.
8
cto - rem cæ - li et ter - ræ et in vi - si - bi - li - um

B.
fa - cto - rem cæ - li et ter - ræ et in vi - si - bi - li - um

Org.
6 # 6 # 4# 6 43 6 43

Gob.

13

Ti. 1
Do - mi - num Je - sum Chri - stum Fi - li - um De - i u -

Ti. 2
u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum Fi - li - um De - i

A.
u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum Fi - li - um De - i Fi -

T.
u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum Fi - li - um De - i

Ti.
Je - sum Chri - stum Fi - li - um De - i

A.
Je - sum Chri - stum Fi - li - um De - i

T.
Je - sum Chri - stum Fi - li - um De - i u -

B.
Je - sum Chri - stum Fi - li - um De - i

Org.
43 43 6 43 43 6 43 43

Gob.

20

Ti. 1
ni - ge - ni - tum an - te o - mni-a sæ - cu-la

Ti. 2
u - ni-ge - ni - tum an - te o-mni-a o-mni-a sæ - cu-la

A.
li - um De - i et ex Pa - tre na - tum an - te o-mni-a sæ - cu - la

T.
u - ni - ge - ni - tum an - te o - mni-a sæ - cu-la

Ti.
u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum an - te o-mni-a

A.
u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum an - te o-mni-a sæ - cu -

T.
- ni - ge - ni - tum et ex Pa-tre na - tum an-te o-mni-a sæ-cu - la_____ sæ - cu

B.
u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a sæ - cu

Org.
43 43 43 43 43

Gob.

26

Ti. 1
De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne

Ti. 2
De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne

A.
De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne

T.
De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne

Ti.
sæ - cu - la De - um de De - o lu - men de lu -

A.
la De - um de De - o lu - men de lu - mi -

T.
la De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne

B.
la De - um de De - o lu - men de lu - mi -

Org.
4 3 6 43 4b 6 43 43 43 43 b 43

Gob.

Ti. 1

Ti. 2

A.

T.

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Gob.

39

Ti. 1
a - lem Pa - tri Pa - - tri qui pro - pter

Ti. 2
con - sub-stan-ti - a - lem Pa - tri per quem o - mni-a fa - cta sunt qui pro-pter nos ho - mi-nes

A.
con - sub-stan-ti - a - lem Pa - - tri

T.
con - sub-stan-ti - a - lem Pa - tri qui

Ti.
stan-ti - a - lem Pa - tri per quem o - mni - a fa - cta

A.
tri per quem o - mni - a fa - cta sunt qui pro - pter

T.
Pa - tri per quem o - mni - a fa - cta sunt qui pro-pter nos ho - mi-

B.
- lem Pa - tri per quem o - mni - a fa - cta sunt qui pro.pter

Org.
43 43 56 6 6

Gob.

45

Ti. 1
nos ho - mi - nes qui pro - pter nos de - scen - dit de -

Ti. 2
qui pro-pter nos ho - mi - nes de - scen - dit de cae -

A.
qui pro-pter nos ho - mi - nes de - scen - dit de cae -

T.
8 pro-pter nos ho - mi - nes qui pro-pter nos de - scen - dit de cae - lis de -

Ti.
sunt qui pro-pter nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen -

A.
nos ho - mi - nes et pro-pter no - stram sa - lu - tem de - scen -

T.
8 nes _____ et pro - pter no - stram sa - lu - tem sa - lu -

B.
nos ho - mi - nes et pro-pter no - stram sa - lu - tem _____ de -

Org.
6 # 43 b #6 43#
34

Gob.

52

Ti. 1
scen - - dit de cæ - lis de - scen - dit de - scen - dit de cæ -

Ti. 2
lis de cæ - lis de - scen - - dit de -

A.
lis de cæ - lis de - scen - dit de cæ - lis de - scen - dit de cæ - lis

T.
scen - - dit de cæ - lis de - scen - dit de cæ - lis

Ti.
-dit de - scen - - dit de cæ - - lis de

A.
-dit de cæ - lis de - scen - - dit de - scen - dit de cæ - lis de - scen - dit

T.
tem de - scen - dit de cæ - - lis de - scen - - dit de cæ -

B.
scen - - - - dit de cæ - - lis de -

Org.
b # 34 43# 5 6 b 4# 43

Gob.

Ti. 1 

 Ti. 2 

 A. 

 T. 

 Ti. 

 A. 

 T. 

 B. 

 Org. 

 Gob. 

66

Ti. 1
- tus est ex Ma-ri - a

Ti. 2
est ex Ma - ri - a

A.
et in-car - na - tus est ex Ma - ri - a Vir -

T.
est et in-car-na - tus est ex Ma - ri - a

Ti.
in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto Spi - ri - tu San - cto

A.
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

T.
na - tus et in-car-na-tus est de Spi - ri - tu San - cto

B.
in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto

Org.
b # 6 #

Gob.

Ti. 1
 Vir - gi - ne et ho - mo

Ti. 2
 Vir - gi - ne et ho - mo_

A.
 - gi - ne et ho - mo fa - ctus_

T.
 Vir - gi - ne et

Ti.
 et ho - mo_ fa - ctus et ho - mo fa - ctus est

A.
 et ho - mo_ fa - ctus est

T.
 et ho - mo fa - ctus est fa - ctus est

B.
 et ho - mo fa - ctus est

Org.
 43# b 6 56 6 4 3

Gob.

Ti. 1
 fa - ctus est fa - ctus est. Cru-ci - fi - xus e - ti - am pro
 Ti. 2
 fa - ctus est et ho - mo fa - ctus est. Cru-ci - fi - xus e - ti-am e - ti - am pro
 A.
 est et ho - mo fa - ctus est. Cru-ci - fi - xus e - ti -
 T.
 ho - mo fa - ctus et ho - mo fa - ctus est. Cru-ci - fi - xus e - ti - am pro
 Ti.
 et ho - mo fa - ctus fa - ctus est.
 A.
 et ho - mo fa - ctus est.
 T.
 et ho - mo fa - ctus est.
 B.
 et ho - mo fa - ctus est.
 Org.
 b 6 b 6 4 3 56 6
 Gob.

Ti. 1 Musical staff for Tenor 1. The lyrics are "no - bis pro no - bis sub Pon-ti - o Pi - la - to". The melody starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter rest.

Ti. 2 Musical staff for Tenor 2. The lyrics are "no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to". The melody starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter rest.

A. Musical staff for Alto. The lyrics are "am pro no-bis pas - sus et se - pul-tus est". The melody starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter rest.

T. Musical staff for Tenor. The lyrics are "no - bis sub Pon-ti - o Pi - la - to pas - sus_". The melody starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter rest.

Ti. Musical staff for Tenor. The lyrics are "Cru - ci - fi - xus e - ti-am pro no - bis pas - sus pas - sus". The melody starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter rest.

A. Musical staff for Alto. The lyrics are "Cru-ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon-ti - o Pi - la -". The melody starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter rest.

T. Musical staff for Tenor. The lyrics are "Cru-ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis pro no-bis sub Pon - ti - o_". The melody starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter rest.

B. Musical staff for Bass. The lyrics are "Cru - ci - fi - xus e - ti am pro no - bis pas - sus et se - pul tus est". The melody starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter rest.

Org. Musical staff for Organ. Fingerings are indicated as 56, 6, 6, 6. The melody starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter rest.

Gob. Musical staff for Gobo. The lyrics are "pas - sus et se - pul tus est". The melody starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter rest.

Ti. 1 et se-pul - tus est et re - sur-re - xit ter - ti - a di - æ

Ti. 2 et se-pul - tus est et re - sur-re - xit ter - ti - a Di - e et a - scen -

A. et se - pul tus est et re - sur - re - xit ter - ti - a Di - e et a - scen - dit

T. et se - pul - tus est et re - sur-re-xit ter - ti - a Di - e

Ti. et se - pul - tus est se - cun - dum scri - ptu - ras et a -

A. to - se - cun - dum scri - ptu - ras et

T. Pi - la - to se - cun - dum scri - ptu - ras et a - scen -

B. et se pul -tus est se eun - dum scri ptu - ras

Org. 5 6 43 43 6 43 6 6

Gob. 5 6 43 43 6 43 6 6

106

Ti. 1
et a - scen-dit se-det ad dex - te-ram Pa - tris Pa - tris et i - te

Ti. 2
dit et a - scen-dit se - det ad dex - te-ram Pa - tris

A.
se - det ad dex - te - ram Pa - tris

T.
8 et a-scen - dit in cæ - lum se - det ad dex - te-ram Pa-tris

Ti.
scen-dit in cæ-lum a - scen - dit in cæ - lum et i - te - rum ven-tu - rus

A.
a - scen - dit in cæ - lum

T.
-dit in cæ - lum a - scen - dit in cæ - lum cum

B.
et a - scen - dit et a-scen - dit in cæ - lum et i - te-rum ven-

Org.
b

Gob.

113

Ti. 1  rum ven - tu - rus est cu - ius re - gni

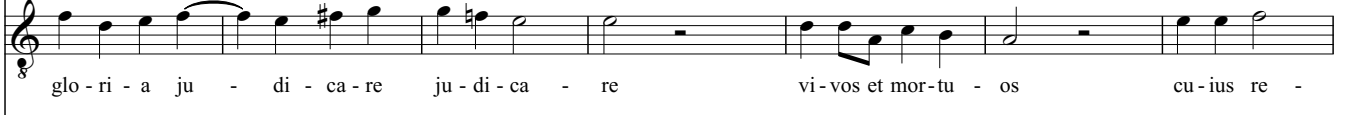
Ti. 2  cu - ius re - gni


A.  cu - ius re - gni

T.  cu - ius re - gni

Ti.  est cum glo - ri - a cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os cu - ius re -

A.  cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os cu - ius re -

T.  glo - ri - a ju - di - ca - re ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os cu - ius re -

B.  tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os cu - ius re -

Org.  ♭ 56 7 # # 43 # ♭ 65 # # #34 43# 7

Gob. 

120

Ti. 1
non e-rit fi - nis non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum San - ctum

Ti. 2
non e-rit fi - nis non e-rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum San

A.
non e-rit fi - nis non e-rit fi - nis.

T.
non e - rit fi - nis non e - rit fi - nis.

Ti.
- gni non e-rit fi - nis.

A.
gni non e-rit fi - nis.

T.
gni non e-rit fi - nis non e-rit fi - nis.

B.
-ni non e - rit fi - nis.

Org.
43 # b 6 6 # # 43# 43

Gob.

127

Ti. 1
Do - mi-num et in Spi - ri-tum San - ctum Do-mi - num et

Ti. 2
- ctum Do-mi - num et vi - vi - fi - can - - tem

A.
Et in Spi - ri - tum San - ctum Do - mi-num

T.
Et in Spi - ri-tum San - ctum Do-mi - num. et in

Ti.
Et in Spi - ri-tum San - ctum Do - mi-num et vi - vi-fi-can -

A.
Et vi - - - vi - fi - can -

T.
Et in Spi - ri-tum San - ctum Do - mi

B.
Et ni - - vi - fi - can -

Org.
43 56 7 6 7 43 6 43

Gob.

133

Ti. 1
vi - - vi - fi - can - tem qui ex Pa -

Ti. 2
et vi - vi - fi - can - tem qui ex Pa - tre_

A.
et vi - - vi-fi-can - tem qui ex Pa -

T.
Spi - ri-tum San - ctum Do - mi-num qui ex Pa - tre Fi - li - o

Ti.
tem qui ex Pa-tre Fi - li - o que___ pro-ce - dit

A.
tem qui ex Pa-tre Fi - li - o que___ pro - ce - dit

T.
num qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro - ce - dit

B.
tem qui ex Pa - tre_ Fi - li - o

Org.
43 b 6 43

Gob.

139

Ti. 1 *-tre_ Fi - li - o* *si - mul a - do - ra -*
 Ti. 2 *Fi - li - o* *si - mul si - mul a - do - ra -*
 A. *- tre_ Fi - li - o* *si - mul a - do - ra -*
 T. *que pro - ce - dit* *si - mul a - - - do - ra -*
 Ti. *qui cum Pa - tre et Fi - li - o cum Pa - tre et Fi - li - o*
 A. *qui cum Pa - tre et Fi - li - o et*
 T. *qui cum Pa - tre et Fi - li - o et Fi - li - o*
 B. *qui cum Pa - tre et Fi - li - o et*
 Org. *43 # b 6 6 # 43 # 43*
 Gob.

Ti. 1
 tur qui lo - cu - tus_ est per pro-phe - tas et u - nam san -

Ti. 2
 tur qui lo - cu - tus_ est per pro-phe - tas et u -

A.
 -tur qui lo - cu - tus est et u - nam san-cta ca-

T.
 tur qui lo - cu - tus est per pro-phe - tas et

Ti.
 et con glo - ri-fi-ca - tur et u-nam San - ctam ca - tho - li -

A.
 con - glo - ri - fi - ca - tur et u - nam san - ctam ca - tho - li -

T.
 et con - glo - ri-fi-ca - tur et u - nam san - ctam ca - tho - li -

B.
 con - glo - ri - fi - ca - tur et u-nam san - ctam ca - tho - li -

Org.
 43 # b b 43 # # b 7 5 43 # #

Gob.
 con - glo - ri - fi - ca - tur et u-nam san - ctam ca - tho - li -

Ti. 1
- ctam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam ec - cle - si - am con - fi - te - or

Ti. 2
- nam San - cta ca - tho - li - cam ec - cle - si - am con - fi - te - or

A.
tho - li - cam et a - po - sto - li - cam ec - cle - si - am con - fi - te - or

T.
u - nam San - cta et a - po - sto - li - cam ec - cle - si - am con - fi - te - or

Ti.
cam est a - po - sto - li - cam ec - cle - si - am u - num ba - ptis

A.
cam et a - po - sto - li - cam ec - cle - si - am u - num ba - ptis -

T.
cam et a - po - sto - li - cam ec - cle - si - am u - num ba - ptis - ma

B.
cam et a - po - sto - li - cam ec - cle - si - am u - num ba - ptis -

Org.
#36 43# 7 5 43# # 43 6 43# 6 6 43#

Gob.

Ti. 1 in re-mis-si-o - nem pec - ca - to - rum

Ti. 2 in re-mis-si - o-nem pec - ca-to - rum

A. in re - mis-si-o - nem pec - ca - to - rum

T. in re-mis - si - o - nem pec - ca - to - rum

Ti. - ma et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor -

A. -ma et ex - spe-cto re - sur - re - cti - o-nem mor - tu -

T. et ex - spe-cto re - sur - re - cti - o-nem mor -

B. ma et ex - spe - cto re - sur-re - cti - o - nem mor-

Org. 43 6 43 43 43 # 43

Gob. et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor-

167

Ti. 1
et vi-tam ven - tu - ri sæ - cu - li et vi-tam ven-tu - ri

Ti. 2
et vi-tam ven - tu-ri sæ - cu-li et vi - tam ven

A.
et vi - tam ven-tu - ri sæ-cu-li et vi - tam ven -

T.
8 et vi-tam ven - tu - ri sæ - cu - li et vi - tam ven -

Ti.
- tu - o - rum et vi - tam ven - tu-ri sæ - cu - li

A.
- o - rum et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li

T.
8 - tu - o - rum et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li

B.
- tu - o - rum ven - tu - ri sæ - cu - li a - men

Org.
43 43 6 6 43 b

Gob.

Ti. 1 sæ - cu - li a - men a - men a -

Ti. 2 tu - ri sæ - cu - li ven - - tu -

A. tu - ri sæ - cu - li a - men

T. tu - ri sæ - cu - li a - men a -

Ti. a - men a - men et vi - tam ven - tu - ri

A. a - men a - men

T. et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li a - - men

B. ven - - tu - ri sæ - cu - li

Org. b 6 #76 b 6 #7b b

Gob. ven - - tu - ri sæ - cu - li

Ti. 1
 men a - men a - men a - men a - men.

Ti. 2
 - ri sæ - cu - li a - men a - - men a - men.

A.
 a - men a - men a - men sæ - cu - li a - men a - men.

T.
 men a - men a - men a - men a - men.

Ti.
 a - men a - men a - - men.

A.
 a - men a - men sæ - - cu - li a - men a - men.

T.
 ven - - tu - ri sæ - cu - li a - men.

B.
 a - men ven - tu - ri sæ - cu - li a - men.

Org.
 7 6 b 43 6 43

Gob.

Missa El Laberinto

Edición: Emilio Jiménez García
E-Ac 1.217

Sanctus

Juan del Vado (ca. 1625-1691)

CORO I

Musical score for Coro I, featuring Tiple 1, Tiple 2, Alto, and Tenor parts. The lyrics are: San - ctus San - ctus San - ctus San - ctus.

CORO II

Musical score for Coro II, featuring Tiple, Alto, Tenor, Bajo, Órgano, and Gobierno parts. The lyrics are: San - ctus San - ctus San - ctus San - ctus. The organ part includes the following fingering: 6 6 3 4 4 3 b #.

8
Ti. 1
- ctus San - - tus San-ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba -

Ti. 2
San - ctus San - tus Do - mi-nus De - us Sa - ba -

A.
- ctus San - - ctus Do - mi - nus De - us Sa -

T.
- ctus San - ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba -

Ti.
Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth

A.
Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth

T.
Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth

B.
Do - mi - nus De - us Sa - na-oth

Org.
5 4 3 5 4 3 # 5

Gob.
5 4 3 5 4 3 # 5

15

Ti. 1
oth De - us Sa - ba - oth ple - ni - sunt _____ ple - ni - sunt ple - ni - sunt cæ -

Ti. 2
oth De - us Sa - ba - oth _____ ple - ni - sunt cæ - li _____ ple - ni - sunt ple - ni - sunt

A.
- ba - oth Sa - ba - oth ple - ni sunt cæ - li et ter - ra cæ - li et ter - ra cæ -

T.
8 oth De - us Sa - ba - oth ple - ni sunt cæ - li cæ - li _____ et ter - ra et

Ti.
ple - ni sunt _____ cæ - li et

A.
ple - ni sunt cæ - li et _____ ter - ra et _____ ter - ra et _____

T.
8 ple - ni sunt cæ - li et ter - ra ple - ni sunt cæ - li et _____

B.
ple - ni sunt cæ - li _____ et ter -

Org.
4 3 5 4 3 4 3 # # b 4 3

Gob.

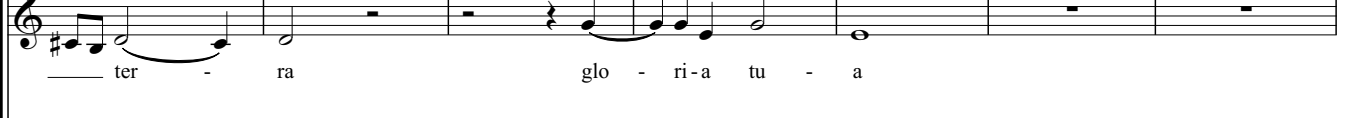
Ti. 1  li et ter - ra glo - ri - a tu - a glo - ri - a tu - a ho-san-na in ex - cel-sis in ex - cel -

Ti. 2  cae - - li cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a ho - san-na in ex - cel -

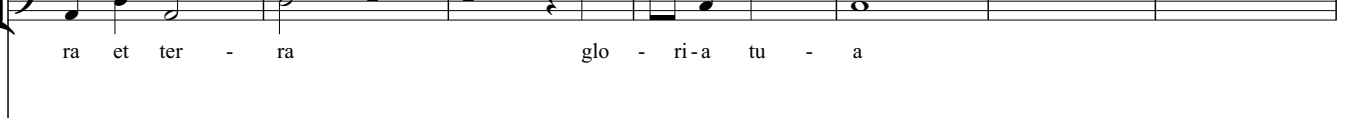
A.  - li et ter - ra glo - ri - a tu - a glo - ri - a tu - a ho - san-na in ex -

T.  ter - - ra glo - ri - a tu - a glo - ri - a tu - a ho - san-na in ex - cel-sis ho-san-na

Ti.  ter - - ra glo - ri - a tu - a tu - a

A.  ter - ra glo - ri - a tu - a

T.  ter - ra glo - ri - a tu - a ho -

B.  ra et ter - ra glo - ri - a tu - a

Org.  # # 43 # 43 4 3 6 5 #

Gob. 

29

Ti. 1
 sis Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni Do - mi - ni

Ti. 2
 sis Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

A.
 cel - sis Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

T.
 ho - san - na in ex - cel - sis Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne

Ti.
 ho - san - na in ex - cel - sis ho - san - na in no - mi -


A.
 ho - san - na in ex - cel - sis qui ve -

T.
 san - na in ex - cel - sis qui ve - nit in no -

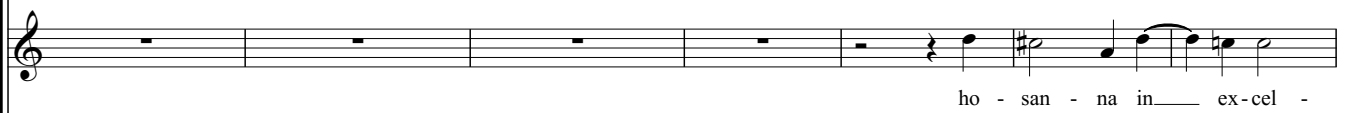
B.
 o - san - na in ex - cel - sis qui ve -


Org.
 6 6 7 6 5 6 7 6 7 4 3

Gob.

Ti. 1 

Ti. 2 

A. 

T. 

Ti. 

A. 

T. 

B. 

Org. 

Gob. 

49

Ti. 1
-na in ex - cel - sis in ex - cel - sis.

Ti. 2
na ho - san - na in ex - cel - sis.

A.
ho - san - na in ex-cel - sts ho - san - na in ex - cel - sis.

T.
in ex - cel - sis ho - san - na in ex - cel - sis.

Ti.
-san - na ho - san - na in ex - cel - sis.

A.
san - na ho - san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis.

T.
san - na in ex - cel - sis ho - san - na in ex - cel - sis.

B.
cel - sis o - san - na in ex - cel - sis.

Org.
6 43 7 6 4 3

Gob.

Missa El Laberinto

Edición: Emilio Jiménez García
E-Ac 1.217

Agnus Dei

Juan del Vado (ca. 1625-1691)

CORO I

Tiple 1
A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta A - gnus De -

Tiple 2
A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta A - gnus De - i qui tol -

Alto
A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di A - gnus De -

Tenor
A - gnus De - i qui tol - lis A - gnus

CORO II

Tiple
A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta

Alto
A - gnus De - i qui tol - lis

Tenor
A - gnus De - i qui tol - lis

Bajo
A - gnus De - i qui tol - lis

Órgano
6 6 5 # 7# 4 3

Gobierno

7

Ti. 1
- i qui tol-lis pec - ca-ta mun - di qui

Ti. 2
lis pec - ca - ta qui tol - lis pec - ca - ta

A.
i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

T.
8 De - i qui tol - lis pec - ca - ta

Ti.
A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di qui tol-lis pec - ca - ta mun -

A.
A - gnus De - i qui tol - lis qui tol-lis pec-ca - ta

T.
8 A - gnus De - i qui tol - lis qui tol - lis pec - ca - ta mun-di pec - ca - ta mun -

B.
A - gnus De - i qui tol - lis qui tol - lis pec - ca - ta mun-di pec - ca - ta mun -

Org.
6 4 3 # # # 6 6 4 3

Gob.

13

Ti. 1
tol - lis qui tol-lis pec-ca - ta mun-di A - gnus De - i qui tol - lis pec-

Ti. 2
qui tol-lis pec - ca - ta mun - di A - gnus De - i qui tol-lis pec-ca - ta

A.
pec-ca - ta pec - ca - ta mun - di A - gnus De - i qui tol -

T.
pec - ca - ta mun - di qui tol - lis pec-ca - ta mun-di

Ti.
di mi - se - re - re mi - se - re-re no - bis

A.
mun - di mi - se - re - re no - bis


T.
di mi - se - re - re no - bis

B.
di mi - se - re - re no - bis

Org.
6 6 4 3 4 4 3 b


Gob.

Ti. 1  ca - ta mun-di qui tol-lis pec - ca - ta mun-di qui


Ti. 2  mun - di A - gnus De-i qui tol -

A.  lis pec-ca - ta A - gnus De-i qui tol - lis qui tol-lis pec-ca - ta

T.  A - gnus De - i qui tol-lis A - gnus De - i qui

Ti.  qui tol-lis pec-ca - ta qui tol-lis pec - ca - ta pec - ca-ta mun - di

A.  A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta pec - ca - ta mun - di

T.  A - gnus De-i qui tol - lis qui tol-lis pec - ca - ta mun - di

B.  A - gnus De-i qui tol - lis qui tol-lis pec - ca - ta mun - di

Org.  4 3 5 6 7 # 5 4 3 4 5 b b 6

Gob. 

27

Ti. 1
tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se-re - re no - -

Ti. 2
lis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re mi-se-re - re no -

A.
mun - di qui tol - lis pec-ca-ta mun - di mi - se - re-re no -

T.
8 tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no -

Ti.
mi - se - re - re no - bis mi - se-re - re no - bis no -

A.
mi - se - re - re no - bis mi-se - re - re no -

T.
8 mi - se-re-re no - bis mi - se - re - re no - bis

B.
mi - se-re-re no - bis mi - se - re - re no - bis

Org.
b 6# 7# 6 4 3 6 b 4 3

Gob.

39

Ti. 1
ca - ta mun - di do - na no - bis no - bis pa - cem do - na no - bis no - bis pa -

Ti. 2
ca - ta mun - di do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa -

A.
ca - ta mun - di do - na no - bis do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem

T.
ca - ta mun - di do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem no - bis pa -

Ti.
- ta mun - di do - na no - bis pa - cem pa -

A.
tol - lis do - na no - bis pa - cem pa - cem pa -

T.
ca - ta mun - di do - na no - bis do - na no - bis pa -

B.
ca - ta mun - di do - na no - nis do - na no - bis pa -

Org.
4 3 # 4 3 # 4 3 # 4 3

Gob.

46

Ti. 1

cem do - na no - bis do - na no - bis pa - cem pa - - cem.

Ti. 2

cem do - na no - bis no - bis pa - cem pa - cem.

A.

pa - - cem pa - - cem,

T.

cem do - na no - bis no - bis pa - cem pa - cem.

Ti.

cem do - na no - bis do - na no - bis pa - cem.

A.

cem do - na no - bis pa - - - - - cem.

T.

cem do - na no - bis pa - - - - - cem.

B.

cem do - na no - bis pa - - - - - cem.

Org.

43# 4 3

Gob.

cem do - na no - bis pa - - - - - cem.

