ESTUDIOS SEGOVIANOS

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE HISTORIA Y ARTE DE SAN QUIRCE

SEGOVIA 2012 TOMO LIV NÚM. 111

Patxi García Garmilla

Universidad del País Vasco

DOS VILLANCICOS DE MIGUEL DE IRÍZAR PARA LA ENTRADA DE LOS OBISPOS MORATINOS (1672) Y CABALLERO (1683) EN LA CATEDRAL DE SEGOVIA

Patxi García Garmilla

Universidad del País Vasco

DOS VILLANCICOS DE MIGUEL DE IRÍZAR PARA LA ENTRADA DE LOS OBISPOS MORATINOS (1672) Y CABALLERO (1683) EN LA CATEDRAL DE SEGOVIA

Resumen: No son frecuentes en la literatura musical del Barroco español los villancicos dedicados a la entrada de obispos en las catedrales. Además de los dos referidos en este trabajo, tenemos noticia de otros seis conservados en los archivos catedralicios de Valladolid y Zaragoza. Las obras aquí estudiadas se consagraron a las entradas de D. Matías Moratinos Santos, obispo de Segovia entre 1672 y 1682, y D. Francisco Antonio Caballero, quien lo fue durante 1683. Irízar escribió sendos villancicos para doce voces en tres coros con el concurso de diversos solistas. Ambas obras han sido transcritas a notación actual, siempre respetando los compases originales de proporción menor (3/2 en nuestra notación) y compasillo, así como bajando su tesitura original una cuarta justa, tal y como era recomendado por los principales teóricos de la época. Mientras el dedicado al obispo Moratinos es de factura relativamente sencilla, el compuesto para el obispo Caballero, más complejo y polirrítmico, es representativo del período de plena madurez del maestro.

Palabras clave: villancico – Barroco - catedral de Segovia - entradas de obispos.

Abstract: Among the musical literature of the Spanish Baroque, the "villancicos" devoted to bishop entrances in cathedrals are largely unfrequent. In addition to those studied here, we only have recorded six works of this type preserved in the Valladolid and Zaragoza cathedral archives. We present in our work both villancicos for bishops Matías Moratinos Santos (active in Segovia between 1672 and 1682) and Francisco Antonio Caballero (active only during 1683). Irízar composed two 12-part villancicos for both bishops with participation of several soloists. Our version according to present musical notation respects the original bars of "proportio minor" (our 3/2) and 4/4, and has been transposed a 4th lower than the original following the writings of the main coeval theorists. Whereas the villancico devoted to bishop Moratinos has a relatively simple construction, that for bishop Caballero looks more complex and polyrhythmic in texture and denotes the period of full maturity of Irízar.

Key words: "villancico" – Baroque - Segovia cathedral - bishop entrances.

Recibido el 28 de noviembre de 2012
Aceptado el 16 de febrero de 2012

ESTUDIOS SEGOVIANOS (2012) tomo LIV, nº 111, pp. 463-523

1. Miguel de Irízar (Artajona, Navarra, 1635 - Segovia, 1684): vida y obra

Miguel de Irízar Domenzáin puede ser considerado como uno de los más grandes policoralistas de la escuela barroca española, junto con Veana, Vaquedano y Vargas, entre otros[1]. Ocupó el magisterio de la catedral de Segovia entre 1671 y 1684, y su fructífera producción de casi mil doscientas obras se conserva íntegramente en el archivo segoviano. Una misa a seis voces y diez villancicos de nuestro maestro han sido publicados por Alicia Lázaro[2]. Este excelente trabajo ha sido pionero en la divulgación de la obra del insigne maestro navarro.

Hijo de un cantero, fue niño de coro en la catedral de León y mozo de coro en la de Toledo. Discípulo de Tomás Micieces "el mayor", tras concurrir sin éxito a las oposiciones a distintos magisterios como Oviedo, Ourense, Santo Domingo de la Calzada, Tudela y Pamplona, pudo acceder en 1657 a la plaza de la colegiata de Vitoria, donde permaneció hasta 1671[3]. Un año antes, Juan Pérez Roldán abandonaba el puesto de maestro de capilla en Segovia. El cabildo se tomaría un año de tiempo para buscar un maestro que pudiera ocupar dicha plaza de manera más estable y lo encontró en Irízar. Aquí permanecería Miguel hasta 1684, año en que su plaza quedó vacante, suponemos que por su fallecimiento.

---

1 LÓPEZ CALO, J. (1985): "Las Misas policorales de Miguel de Irízar", *Revista de la Fundación Príncipe de Viana*, 174, 297-316. *Id*. (1989): "Los villancicos policorales de Miguel de Irízar (1635-1684). Una aportación al estudio de la policoralidad en España", *Inter-American Music Review*, X.2, 27-47. *Id*. (2002): "Los Motetes de Miguel de Irízar". En D. Crawford (coord.) *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*, Nueva York, Pendragon Press, 471-492.

2 LÁZARO, A. (2005): *Miguel de Irízar (1635-1684). Ecos y afectos*, Colección Maestros de Capilla de la Catedral de Segovia, 2. Segovia, Fundación Don Juan de Borbón - Catedral de Segovia.

3 OLARTE MARTÍNEZ, M. (1996): *Miguel de Irízar y Domenzáin (1635-1684?): biografía, epistolario y estudio de sus lamentaciones*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Irízar es, junto con Miguel Gómez Camargo, el maestro de capilla español del que se tienen más datos biográficos gracias a la enorme cantidad de correspondencia suya que se ha conservado. Gran parte de las cartas están dirigidas a otros músicos, con lo que se tiene mucha información sobre los intercambios de partituras con otras capillas o las obras compuestas para otras iglesias y conventos. Así, sabemos que mantuvo contactos con varios condiscípulos suyos como Pedro de Ardanaz; Gabriel de Sostre; Antonio Brocarte; el propio Miguel Gómez Camargo, maestro de capilla en la catedral de Valladolid[4]; Jacinto Antonio Mesa; y también con varios de los alumnos que tuvo en Vitoria y Segovia, como el tenor José de Ceballos, el organista Francisco Ximénez, los cantores Andrés García de Aguilar y Manuel López de Mataúco, Juan Navarro, que sería maestro de capilla en Córdoba, José de León, que lo sería en Tafalla (Navarra), Francisco de Cantos, cantor en Ávila, y el tiple Francisco Velasco Moral[5].

La producción de Miguel de Irízar conservada en el archivo catedralicio segoviano es inmensa y muy difícil de cuantificar con exactitud. Siguiendo el estudio de catalogación hecho por López Calo[6], ésta se puede dividir en dos grandes grupos: obras manuscritas en particelas y obras manuscritas en 45 cuadernillos, donde se mezclan composiciones sobre textos tanto en latín como en lengua vernácula.

---

4 CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.A. (1994): *Miguel Gómez Camargo (1618-1690): biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos*, Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid. *Id.* (1999): "Miguel Gómez Camargo". En E. Casares (coord.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 5. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 5, 11-713.

5 OLARTE MARTÍNEZ, M. (1995): "Aportaciones de la correspondencia epistolar de Miguel de Irízar sobre música y músicos españoles durante el siglo XVII", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, 83-96. *Id.* (2000): "Miguel de Irízar Domenzáin". En E. Casares (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 6, 480-483.

6 LÓPEZ CALO, J. (1988): *La música en la Catedral de Segovia. Catálogo del Archivo de Música*. Segovia, Diputación Provincial de Segovia.

En particelas, llegan a contarse: 8 misas, 11 misas de réquiem y piezas para el oficio de difuntos, 48 salmos, 6 Magníficats, 4 obras para el oficio de completas, 8 lamentaciones de Semana Santa, 23 obras diversas en latín y 653 villancicos (184 al nacimiento, 202 al Santísimo, 84 a la Virgen, 129 a los santos y 34 para distintas celebraciones).

En los 45 cuadernillos ya mencionados se encuentran algunas obras que no son de Irízar, sino copias que él hizo de obras de otros maestros, resultando difícil conocer la paternidad exacta de muchas de ellas. Además, un buen número de las copiadas son "contrafacta" de otras presentes en particelas o en otros cuadernillos. Pues bien, en dichos cuadernillos se reúnen 157 obras sobre textos en latín y 281 villancicos. Sólo unas pocas obras figuran con su autor identificado: un Ave Maris Stella, una misa y un Magníficat de Juan Pérez Roldán; dos misas, un motete y una lección de difuntos de Carlos Patiño; un salmo de Jerónimo de Carrión; un Regina Caeli de Philippe Rogier; una misa y un villancico de Micieces; y un villancico de Matías Ruiz. Añadamos que los cuadernillos 24, 25 y 44 contienen numerosas hojas sueltas y algunos ejercicios de contrapunto. Con todas las dudas e imprecisiones que puedan derivarse de este intento de contabilidad, puede afirmarse, con las debidas reservas, que el número total aproximado de obras de Miguel de Irízar reunidas en el archivo catedralicio, incluidos los "contrafacta", es de 1.199 (265 sobre textos en latín y 934 villancicos).

2. Sobre la transcripción de los villancicos

Miguel de Irízar compuso dos grandes villancicos con motivo de la entrada de sendos obispos que ejercieron su cargo de modo consecutivo en la diócesis de Segovia durante la segunda mitad del siglo XVII. Antes de entrar en el análisis de ambas obras, conviene resaltar dos aspectos importantes de la transcripción. En primer lugar, los dos villancicos están escritos en "claves altas" o

"chiavete", es decir, en una tesitura excesivamente aguda para las voces habituales en cualquier conjunto coral. En la época se escribía también en "claves bajas" y el hacerlo en unas u otras dependía de las costumbres al uso en cada capilla. Por esta razón, cuando la escritura está realizada en claves altas debe transportarse la obra una cuarta inferior, tal y como dejaron bien claro teóricos y compositores de la época como Pablo Nassarre[7], Lucas Ruíz de Ribayaz[8] y Gaspar Sanz[9]. Por desgracia, no siempre se aplican

---

7 "Llamo claves altas (...) quando los tiples se figuran con clave de gesolreut, los contraltos de cesolfaut en la segunda línea, los tenores en la tercera, los baxos también de cesolfaut en la quarta, ù de fefaut en la tercera (...). Llamo claves altas (...) porque se figura el canto en ellas quatro puntos más alto que el tono natural por donde ha de ir, y por ello se transportan estas claves en los Instrumentos quarta abaxo", SIEMENS HERNÁNDEZ, L. (ed.) (1980): *Pablo Nassarre: Escuela Música según la Práctica Moderna. Edición en facsímil de la original de los Herederos de Diego Larumbe (Zaragoza, 1724)*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza - Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), I, 311.

8 "Siempre que se hallare la música cifrada, los tiples con la clave de Gsolreut y el baxete con la de csolfaut, cántese por bemol o cántese por bquadrado, como la música esté escrita, como queda dicho, se tañe por transportado", Lucas Ruíz de Ribayaz: "Luz y Norte Musical", capítulo XV, pp. 57 y 58, en CALVO MANZANO, M.R. (1982): *Los Guitarristas. Lucas Ruíz de Ribayaz. Luz y Norte Musical*. Madrid. Editorial Alpuerto. "(...) en el caso de tañer por natural [*do mayor para nosotros*], no deja de ser natural si por ejemplo los bajos partían de fa en lugar de do", *id.*, capítulo XXV.

9 "La Guitarra se deve ajustar con el Órgano de esta suerte. Las terceras en vacío con el Gesolreut, y assí viene el acompañamiento a todos los tonos; pero quando los tiples en alguna composición suben muy altos, usando de la llave de Gesolreut en segunda raya, se transporta el acompañamiento en la Guitarra a la quarta baxo, por más comodidad del Cantor", Gaspar Sanz: "Instrucción de Música sobre la Guitarra Española: Documentos y Advertencias Generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, arpa, órgano o qualquier otro instrumento", 1-2, en ZAYAS, R. de (1985): *Los Guitarristas. Gaspar Sanz*. Madrid, Editorial Alpuerto. "El primer consejo práctico de Sanz consiste en afinar la guitarra a partir de un instrumento de altura y afinación relativamente estables: el órgano. Luego añade que se puede transportar el Gsolreut (SOL) del instrumento desde las terceras hasta las cuartas (...). Esta transposición colocaba la guitarra en una tesitura equivalente a la del laúd o de la vihuela, *id.*, XXXV. "(...) one transposes the accompaniment on the guitar a fourth lower for the greater convenience of the singer (...)", STRIZICH, R. (1999): *The Complete Guitar Works of Gaspar Sanz*. Saint-Nicolas (Québec, Canadá), Les Éditions Doberman-Yppan, 62.

estos principios en las actuales ediciones musicales, con la consiguiente inutilidad práctica de tales publicaciones.

Otro aspecto de vital interés es la polirritmia que se produce entre las distintas partes vocales cuando el compás en que están escritas las obras es el de la denominada "proporción menor" (nuestro 3/2). De esta manera, el ritmo se convierte en el auténtico caballo de batalla a la hora de interpretar esta música y, por supuesto, a la hora de transcribirla y publicarla. López Calo *(com. pers.)* dice al respecto: "Uno de los puntos que más pena me causan, al leer las transcripciones que se publican de nuestra música del siglo XVII con textos en español, y sobre todo al oír las interpretaciones prácticas, tanto en conciertos como en grabaciones sonoras, es el ritmo, que es totalmente contrario a lo que dicen los teóricos de la época y a lo que se desprende de otros testimonios contemporáneos de cómo interpretaban esas composiciones sus autores y sus músicos, y que desvirtúa completamente el contenido espiritual de las composiciones. Algunas de esas transcripciones son, verdaderamente, a-músicas, que diría Bach de aquella princesa de Coethen, porque son del todo anti-musicales, imposibles de leer y cantar o tocar, empezando por la tesitura, pues en un afán de un puritanismo fuera de lugar, ni siquiera transportan a sonidos reales los de las claves altas, y así tantos otros aspectos de la transcripción y de la interpretación".

También son oportunos los comentarios de Eduardo López Banzo: "(...) el ritmo en la música [barroca] española es absolutamente diferente del de la italiana, francesa y alemana, y una cuestión importante que queda por resolver es cómo estos ritmos redescubiertos influyeron en la música francesa e italiana del siglo XVII (...). En Italia, por ejemplo, el ritmo es simple. No hay más que oír a Corelli y la música anterior y posterior a él; el ritmo es bastante simple, con compases de compasillo o 3/4 (...), una música muy hermosa, pero sin complicaciones rítmicas. En cambio, los compositores españoles como Durón, Literes y Torres emplearon ritmos combinados. Por ejemplo, en Literes tenemos un cuarteto en el que cada una de las voces canta con ritmo diferente y

con los acentos cayendo en diferentes puntos. En estas piezas, parecen percibirse efectos percusivos que me recuerdan a la música pop de hoy día. Además, los compositores españoles no se conformaron con las diferencias rítmicas entre partes vocales, sino que añadieron más ritmos mediante el continuo y la percusión. Los ritmos complejos que se interpretan en la percusión que acompaña al cante flamenco recrean esta atmósfera (...)"[10].

A diferencia de lo que ocurre en la música europea de los siglos XVII y XVIII, en que la hemiolia o duplicación del compás ternario (de 3/2 a 3/1) se produce en todas las voces simultáneamente, en la música barroca española lo hace en diferentes momentos para cada voz, produciéndose así un efecto de polirritmia realmente sorprendente. En nuestra transcripción, hemos indicado las hemiolias con la notación >>>, que significa que el compás así señalado y el siguiente deben agruparse y acentuarse como si se tratara de un único compás de 3/1.

3. La entrada del obispo Moratinos y su villancico (1672)

Don Matías Moratinos Santos, nacido en Villada, en la Tierra de Campos palentina, fue obispo en Lugo (1664-1669), Astorga (1669-1672) y, finalmente, en Segovia donde tomó posesión por poderes el 22 de diciembre de 1672, ocupando el cargo hasta su muerte en Madrid el 1 o 2 de octubre de 1682 **(Fig. 1)**. Dado que falleció en la Villa y Corte, su cadáver fue trasladado a Segovia para ser enterrado en la Catedral[11].

---

10 La cita se ha tomado de una entrevista realizada por José Romero en 1997 y publicada en la página web http://www. culturekiosque.com/klassik/intervie/rhelopez.htm.

11 LAÍNEZ, M. (1964): "Apuntes históricos de Segovia", *Estudios Segovianos*, 16, 91. GARCÍA Y GARCÍA-ESTÉVEZ, A. (1998): "Episcopologio de la diócesis de Segovia. Noticias de los Obispos de Segovia desde sus orígenes hasta nuestros días", *Estudios Segovianos*, 40, 289.



Fig. 1 - Escudo del obispo D. Matías Moratinos Santos (ilustración tomada de Vera, 1950) y portada del villancico que compuso Miguel de Irízar para su entrada (Catedral de Segovia E:SE 10/67)

En la ciudad del Eresma, el obispo Moratinos sucedió al portugués Jerónimo de Mascarenhas, fallecido en 1672. Don Matías colaboró en la construcción del camarín de Nuestra Señora de la Fuencisla con una aportación de once mil reales que hizo efectiva en 1680, adoptando el calificativo de "único patrono"[12]. La obra concluiría en 1688, seis años después de su muerte[13]. Su escudo heráldico figura en la parte central de la fachada del edificio de la secretaría anexo a la catedral, donde actualmente se ubica el archivo, lo que indica que esta ampliación fue realizada durante su mandato[14].

Por el acta capitular de 30 de septiembre de 1682 sabemos que se encontraba muy enfermo, por lo que se acordó que el jueves 1 de octubre se dijera una misa por su salud. El 2 de octubre se declaró vacante la sede del Sr. Moratinos, de modo que éste debió de morir entre el 1 y 2 de octubre de 1682 **(Fig. 2)**. Su testamento lleva fecha del primero de octubre[15].

---

12 LAÍNEZ (1964): 120.

13 LAÍNEZ (1964): 93.

14 VERA, J. de (1950): "Piedras de Segovia. Itinerario heráldico y epigráfico de la ciudad", *Estudios Segovianos*, 2, 415-416 y 449.

15 VILLALPANDO MARTÍNEZ, M. (1989): *Índice de testamentos de los siglos XVI-XVII*. Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 85.

Miguel de Irízar escribió para la entrada del obispo Moratinos el monumental doce *"¡Ah del antiguo Alcázar de Segovia!"* (E:SE 10/67). Si bien la citada entrada se produjo probablemente en 1673, es posible que la pieza musical se encontrara ya compuesta en 1672, una vez que se conoció quien iba a ocupar la sede episcopal. La letra del villancico glosa de manera sintética la trayectoria del ilustre prelado, reflejando lugares episcopalmente emblemáticos como las ciudades de Lugo, Astorga y Sigüenza, a la vez que alude de modo general a una Italia que siempre fue referencia obligada con Roma como su máxima expresión y centro del mundo católico. Al mismo tiempo, la ciudad de Segovia queda poéticamente ensalzada y parangonada con las anteriores, para así dignificarla con justo realce como sede episcopal de histórica entidad. El estribillo es exultante y muestra una escritura policoral brillante y muy sonora, pero a la vez transparente y con una elaboración armónica muy compacta. Se intercalan cuatro breves solos a cargo de Ti2., Te1., Ti1. y, curiosamente, Te3., pues raras veces es encomendado un solo, por muy breve que sea, a una parte vocal del tercer coro.

Los bajos de los coros II y III son instrumentales y están reforzados, respectivamente, por sendas partes de acompañamiento



Fig. 2 - Acta capitular de 2 de octubre de 1682 en la que se da cuenta de la vacante en la sede episcopal por el fallecimiento del Sr. Moratinos

al segundo y tercer coro, con sus correspondientes realizaciones armónicas que se suman al acompañamiento general. Domina unas veces la armonía vertical, pero en otras ocasiones el compositor concede primacía a la escritura imitativa, como sucede con las voces del coro I en los compases 71-73, en las que se desarrolla un canon de carácter modal a la cuarta superior sobre el texto *"son para Segovia pocas"*. Siguiendo la costumbre usada en muchas particelas de la época, en la de acompañamiento al tercer coro figura escrito el nombre de su destinatario: *"para antoñico"*. Cinco coplas insisten sobre la misma idea conceptual, comenzando a solo (las impares para Ti1. y las pares para Ti3.), continuando con una respuesta a cargo del tenor Te1. y rematadas por el "quatro" del primer coro mediante una breve coda cimentada sobre construcciones armónicas verticales, pero sin renunciar a una leve polirritmia en las hemiolias del final de cada frase.

4. La entrada del obispo Caballero y su villancico (1683)

Don Francisco Antonio Caballero, nacido en San Román de la Cuba, provincia de Palencia, fue preconizado como obispo de Segovia el 8 de marzo de 1683[16]. El nuevo obispo había sido presidente de la Chancillería de Valladolid[17], puesto al que le había promocionado la Suprema Inquisición, que decía de él que era *"hombre de muchas oposiciones, docto y virtuoso"*. Caballero fue nombrado inquisidor de Galicia el 26 de junio de 1655, pero cinco años después pidió el traslado a otra Inquisición *"atento a la poca salud que ha más de un año tengo en esta ciudad y en atención de haber servido cinco años en esta Inquisición como Inquisidor, Fiscal y Juez de Bienes, después de haber servido otros 13 en la Universidad de Valladolid donde tuve la cátedra de Vísperas de Cánones"*[18].

16 GARCÍA Y GARCÍA-ESTÉVEZ (1998): 289.

17 GARCÍA Y GARCÍA-ESTÉVEZ (1998): 289.

18 CONTRERAS, J. (1982): *El Santo Oficio de la Inquisición en Galicia, 1560-1700: poder, sociedad y cultura*. Madrid, Akal Editor, 230.

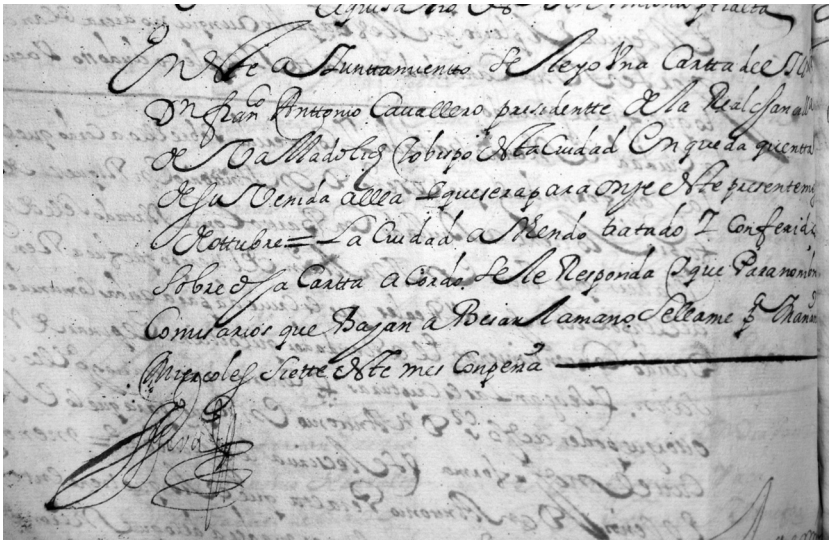


Fig. 3 - Entrada del obispo D. Francisco Antonio Caballero
(acuerdo del Ayuntamiento de Segovia del 5 de octubre de 1683)

Un acuerdo del ayuntamiento de Segovia nos informa que la entrada de don Francisco en la ciudad se produjo el domingo 11 de octubre de 1683, por lo que ése debió ser el día en el que se interpretó el villancico compuesto por Irízar en su honor[19] **(Fig. 3)**. Ocho días después, el 19 de octubre, se le encuentra apaciguando un tumulto popular producido por la falta de pan[20]. Poco permaneció el obispo en su cargo, pues falleció el mismo año de 1683[21] **(Fig. 4)**.

---

19 *"En este ayuntamiento se leyó una cartta del Ilmo. D. Francisco Antonio Cavallero, presidentte de la Real Chancillería de Valladolid y obispo desta ciudad, en que da quentta de su venida a ella y que será para onse este presente mes de ottubre. La ciudad, aviendo tratado y conferido sobre dicha cartta, acordó se le responda y que para nombrar comisarios que bayan a besar la mano se llame para mañana miércoles, siette este mes, con pena"*, Archivo Municipal de Segovia, leg. 1.052, sesión del 5 de octubre de 1683. A Bonifacio Bartolomé Herrero, técnico del Archivo de la Catedral de Segovia, debo la localización y transcripción de este texto, así como la recolección de las diferentes referencias históricas en actas manuscritas y publicaciones que se mencionan en este trabajo.

20 LAÍNEZ (1964): 120.

21 GARCÍA Y GARCÍA-ESTÉVEZ (1998): 289.



Fig. 4 - Escudo del obispo D. Francisco Antonio Caballero (ilustración tomada de Vera, 1950) y portada del villancico que compuso Miguel de Irízar para su entrada (Catedral de Segovia E:SE 10/68)

Del villancico a doce voces que escribió Irízar para la entrada del obispo Caballero, cuyo íncipit reza *"¡Ah del segoviano monte!"*, se conservan dos copias en el archivo segoviano, una en particelas sueltas (E:SE 10/68) y la otra al final de uno de los cuadernillos del maestro (E:SE 18/27-24)[22]. La obra debe fecharse en 1683, esto es, tan sólo un año antes de la muerte del maestro Irízar, por lo que se adscribe al período de plena madurez de nuestro compositor. El texto está repleto de alusiones a la grandeza del nuevo obispo, que es realzada con elegancia y gran calidad literaria, mencionándole como *"sol castellano"* o *"Febo de Guadarrama"*. El texto de las coplas insiste en el mismo tono de exaltación de la figura episcopal: *"De su esplendor y sus luces claridad la ciencia aprende"* e, incluso, recurre a su apellido: *"Caballero y sol se explica"*.

Una vez más, el estribillo, escrito ahora enteramente en proporción menor, se presenta majestuoso, con el poderío puntual que le confieren los acordes completos para las doce voces, como sucede sobre los textos *"¿quién llama?"* y *"canten la gala"*. Tam-

22 Cuando se realizó la consulta en el Archivo de la Catedral de Segovia, la segunda de estas copias, E:SE 18/27-24, se encontraba ilocalizable.

bién hay varias entradas en estrecho entre los coros II y III (compases 14-15, 37-40, 63-64 y 103-104), en tanto que el coro I mantiene secuencias de entradas más independientes, para luego sumarse a los otros dos en los finales de frase (compases 64-67, 84-86 y 122-125). Las doce partes son vocales, si bien los bajos de los coros II y III recuerdan a los bajos instrumentales de otros villancicos de la época, pues descienden hasta un "re" grave que, optativamente, podría cantarse una octava alta, tal y como hemos sugerido en nuestra transcripción con la indicación (1). Se intercalan en el estribillo cinco solos muy breves: dos de Ti1., uno de A1. y otros dos de Te1. Hay una parte exclusiva de acompañamiento para los coros II y III que suma las entradas de los dos y refuerza al acompañamiento general.

Debemos destacar también las resoluciones retardadas de Te3. en los compases 23, 67, 86, 113 y 125, escritas así por Irízar al objeto de evitar las octavas paralelas con B2., el acompañamiento de los coros II y III y el acompañamiento general. Aun a riesgo de incomodar la métrica de estas cadencias perfectas, hemos mantenido la escritura original del maestro en nuestra transcripción. Nótese que, si ello fuera un inconveniente para la interpretación, no sería del todo inadecuado recurrir a las octavas paralelas entre las partes graves, pues el edificio armónico no se vería con ello especialmente resentido. Otro aspecto importante a reseñar son las tres cadencias con retardo de cuarta por tercera de los compases 66, 85 (para A3.) y 124 (para A2.), que hemos marcado en nuestra transcripción con la indicación (2). En los tres casos suenan simultáneamente la tónica (re) y la sensible (do sostenido), por lo que, al igual que en muchos otros villancicos de la época, pensamos que la sensible se podría modificar a subtónica (do natural), no rompiéndose así el verdadero efecto del retardo. De todos modos, hemos mantenido también en este caso la escritura original presente en los manuscritos.

Las siete coplas son a solo para el tenor del primer coro, que ya se había erigido en portavoz de algunas propuestas temáticas como solista en el estribillo interpretando los solos más extensos,

lo que lleva a pensar que Irízar disponía de un buen cantante solista para esta tesitura. Las coplas son breves y muy rítmicas, con hemiolias alternadas entre el canto y el acompañamiento. No obstante la referida sencillez de estas coplas, el villancico en su conjunto nos parece de interpretación más compleja que el dedicado al obispo Moratinos, especialmente por la intensidad de escritura, extensión y complejidad en la trama polifónica del estribillo. Es por ello que pensamos que, antes que un posible contrafacta sobre una obra anterior, este villancico es, en efecto, una pieza compuesta expresamente para la ocasión en pleno período de madurez del maestro navarro.

5. Valoración de los dos villancicos

Sin duda, nos encontramos ante dos exquisitas joyas de la policoralidad barroca española, dos excelentes muestras del profundo dominio que del concepto sonoro tenía el maestro Irízar. Ambos villancicos derrochan solemnidad y sonoridad, pero, a la vez, no resultan sobrecargados, a diferencia de lo que sucede con muchas obras del llamado "Barroco colosal", como pudieran ser las misas del italiano Orazio Benevoli (1605-1672). En Irízar no existe el estatismo, sino que la dinámica armónica e imitativa confiere una frescura y agilidad que hacen que estas obras resulten extraordinariamente amenas, y, por lo tanto, de fácil audición. Recalquemos, además, que los textos que utiliza Irízar son de gran calidad literaria, exaltando los valores humanos y espirituales de los referidos episcopos con la corrección y exquisitez que ambas ocasiones debieron requerir.

Añadamos también que es destacable la rareza de la dedicación de este tipo de obras a los recibimientos episcopales. Después de consultar los catálogos musicales de diferentes archivos eclesiásticos, y asumiendo que, con toda seguridad, es muy posible que existan más obras de estas características, tan sólo hemos podido encontrar las siguientes.

En la catedral de Valladolid dos, atribuidos con dudas a Miguel Gómez Camargo: *"Como deseado, venga enhorabuena"* (E:V 68/26, "Para la venida del Sr. Obispo", a ocho voces) y *"Venga enhorabuena"* (E:V 68/7, "A la entrada de un Prelado en la Ciudad", a nueve voces)[23].

Encontramos dos más en el Archivo de las Catedrales de Zaragoza[24]. Los dos son obra de José Ruíz Samaniego (segunda mitad del siglo XVII) dedicados a las entradas de sendos obispos de Tarazona: *"Venid, Señor, y advertid"* (E:Zac, B-22/390, al obispo Don Pedro Manero, a ocho voces) y *"Aliéntese el rebaño"* (E:Zac, B-73/1072, al obispo Diego Escolano, a diez voces)[25]. En este mismo archivo se encuentran otras dos piezas dedicadas a San Valero, obispo de Zaragoza. En fin, otro caso bien diferente es el de los villancicos dedicados a obispos ya históricos contemplados desde la perspectiva del siglo XVII, como los de Miguel de Aguilar (primera mitad del siglo XVII) a San Nicolás (*"¡Al arma, al arma!"*, E:Zac, B-2/25, a diez voces) y a San Orencio (*"Dejad, Orencio, vuestra tierra"*, E:Zac B-11/210, a catorce voces)[26].

---

23 LÓPEZ CALO, J. (2007): *La música en la Catedral de Valladolid*. Valladolid, Caja España, II, 420 y 431-432.

24 Agradezco a Luis Antonio González Marín, musicólogo y Científico Titular del CSIC (Barcelona), su información sobre los villancicos episcopales custodiados en el Archivo de las Catedrales de Zaragoza.

25 GONZÁLEZ MARÍN, L.A. (2001): *Joseph Ruiz Samaniego (fl. 1653-1670). Villancicos (de dos a dieciséis voces)*. Barcelona, CSIC, Institución "Milà i Fontanals", Dpto. de Musicología, 222-237.

26 EZQUERRO ESTEBAN, A. (2000): *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*, Monumentos de la Música Española, 59. Barcelona, CSIC, Institución "Milà i Fontanals", Dpto. de Musicología, 10, 16-17 y 57-72. *Id*. (2006): "Músicos del Seiscientos hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Babán y Mateo Calvete", *Anuario Musical*, 61, 81-120.

6. Edición musical

6.1. *¡Ah del antiguo Alcázar de Segovia!*

Villancico para la entrada del obispo Don Matías Moratinos Santos

(E:SE 10/67)



(Íncipit de la particela manuscrita del Tiple 1º del Coro I)

Composición vocal e instrumental:

(Ti: tiple; A: alto; Te: tenor; B: bajo).

Coro I: Ti1. Ti2. Ti3. Te1.

Coro II: Ti4. A1. Te2. B1 instrumental. Acompañamiento para el Coro II.

Coro III: Ti5. A2. Te3. B2 instrumental. Acompañamiento para el Coro III.

Bajo continuo (Acompañamiento general).

(Escritura en claves altas, transposición una cuarta inferior).

Texto:

Estribillo:

¡A del antiguo
Alcázar de Segovia!
¡Ola, ola, ola!
¿Quién nos llama
y nos alborota?
La Ytalia, que con palabras,
Salamanca, que con obras,
Ciguenza, que con aceros,
y Lugo, que con pelotas,
vienen a restituirse
en la mitra i en la toga
que nos quitó tu Real
entre los campos de Astorga.
Pues, ¡alarma!
Toquen las cajas i trompas,
que aunque son
muchas ciudades,
son para Segovia pocas.

Coplas:

1. La Ytalia rendida tienes,
Segovia, a tus pies; i nota
que su cabeza se quita
porque su cabeza pongas.
Mucho estimo los triunfos
con que me brindas,
porque caió mi suerte
sobre Matías.
Y aquestos triunfos, Señor,
que oi rendimos a Segovia,
son, pues, para gloria vuestra
quando son para su gloria.

2. También Salamanca rinde
mucha púrpura en su toga,
para que entre carmesíes
brille el paño de Segovia.
Salamanca, bien beo
que aqueste ornato,
por tu sala en mi cassa,
todo se a entrado.
Y aquestos triunfos...
3. Ciguenza también te ofreze
aquesta perla preciosa,
que en su concha fue criada
con visos de tu Señora.
¡O, qué linda es la perla
que me presentas,
cuios lustres los parla
la misma perla!
Y aquestos triunfos...
4. Lugo su mitra flamante
te dedica sin lisonjas,
mitra que puede hermosear
qualquiera cara de Roma.
Una mitra me ofrezes
que, aunque gallega,
jura en la Cruz del Ferro
mucha pureza.
Y aquestos triunfos...
5. Su anillo Astorga conpone
en tu mano poderosa,
perdón pidiendo a la Puerta
del Perdón donde te topa.
Por los dedos tu anillo
corro este día,
para por mi Prelado
correr sortija.
Y aquestos triunfos...

¡Ah del antiguo Alcázar de Segovia!

Transcripción: Patxi García Garmilla

Miguel de Irízar
(E:SE 10/67)




7
Ti 1º
zar de Se - go - via! ¡Ho - la! ¡Ho - la!
Ti 2º
go - via de Se - go - via! ¡Ho - la! ¡Ho - la!
Ti 3º
de Se - go - via Se - go via! ¡Ho - la! ¡Ho - la!
Te 1º
de Se - go via! ¡Ho - la! ¡Ho - la!
Ti 4º
¡Ho - la! ¡Ho - la!
A 1º
¡Ho - la! ¡Ho - la!
Te 2º
¡Ho - la! ¡Ho - la!
Bi 1º
Ac 2º
Ti 5º
¡Ho - la! ¡Ho - la!
A 2º
¡Ho - la! ¡Ho - la!
Te 3º
¡Ho - la! ¡Ho - la!
Bi 2º
Ac 3º
Acg
4 3


15
Ti 1º
¡Ho - la!
solo
>>>
Ti 2º
¡Ho - la! ¿Quién nos lla -ma y nos al - bo - ro ta?
Ti 3º
¡Ho - la!
solo
Te 1º
¡Ho - la! la I - ta - lia que
Ti 4º
¡Ho - la!
A 1º
¡Ho - la!
Te 2º
¡Ho - la!
Bi 1º
Ac 2º
Ti 5º
¡Ho - la!
A 2º
¡Ho - la!
Te 3º
¡Ho - la!
Bi 2º
Ac 3º
>>>
Acg
3 7 6 – 7 #6 3 – –


22
solo
>>>
Sa - la - man - ca que con o bras
Ti 1º
Ti 2º
Ti 3º
Te 1º
>>>
con pa - la bras
Ti 4º
A 1º
Te 2º
Bi 1º
Ac 2º
Ti 5º
A 2º
solo
Te 3º
Si -
Bi 2º
Ac 3º
Acg
>>>
>>>
♯3
♯3


29
Ti 1º
vie - nen a
Ti 2º
vie - nen a
solo
Ti 3º
y Lu - go que con pe - lo - tas vie - nen a
Te 1º
vie - nen a
Ti 4º
A 1º
Te 2º
Bi 1º
Ac 2º
Ti 5º
A 2º
Te 3º
güen - za que con a - ce - ros
Bi 2º
Ac 3º
Acg
♮3
6 6


36
Ti 1º
res - ti - tu - ir - se en la mi tra y en la to ga que nos qui -
Ti 2º
res - ti - tu - ir - se en la mi tra y en la to ga
Ti 3º
res - ti - tu - ir - se en la mi tra y en la to ga que nos qui -
Te 1º
res - ti - tu - ir - se en la mi tra y en la to ga
Ti 4º
A 1º
Te 2º
Bi 1º
Ac 2º
Ti 5º
A 2º
Te 3º
Bi 2º
Ac 3º
Acg


43
Ti 1º
tó tu Re - al en - tre los cam - pos de As - tor - ga en - tre los cam - pos de As -
Ti 2º
que nos qui - tó tu Re - al en - tre los cam - pos de As -
Ti 3º
>>>
tó tu Re - al en - tre los cam - pos de As - tor - ga en - tre los cam - pos de As -
Te 1º
que nos qui - tó tu Re - al en - tre los cam - pos de As -
Ti 4º
A 1º
Te 2º
Bi 1º
Ac 2º
Ti 5º
A 2º
Te 3º
Bi 2º
Ac 3º
Acg
5 6 6 7/5 5 6 5 6


50
Ti 1º
tor - ga
Ti 2º
tor - ga
Ti 3º
tor___ ga
Te 1º
tor - ga
Ti 4º
que nos qui - tó tu Re - al en - tre los cam - pos de As -
A 1º
que nos qui - tó tu Re - al en - tre los
Te 2º
que nos qui - tó tu Re - al en - tre los
Bi 1º
Ac 2º
Ti 5º
que nos qui - tó tu Re - al
A 2º
que nos qui - tó tu Re - al
Te 3º
que nos qui - tó tu Re - al
Bi 2º
Ac 3º
Acg


57
Ti 1º
en - tre los cam - pos de As - tor ga ¡pues a lar - ma a - lar - ma a
Ti 2º
en - tre los cam - pos de As - tor - ga de As - tor - ga ¡pues a lar - ma a - lar - ma a
Ti 3º
en - tre los cam - pos de As - tor ga ¡pues a lar - ma a - lar - ma a
Te 1º
en - tre los cam - pos de As - tor ga ¡pues a lar - ma a - lar - ma a
Ti 4º
tor - ga en - tre los cam - pos de As - tor ga ¡pues a - lar ma!
A 1º
cam - pos de As - tor - ga de As - tor - ga ¡pues a - lar ma!
Te 2º
cam - pos de As - tor - ga de As - tor ga ¡pues a - lar ma!
Bi 1º
Ac 2º
5 4 5 4 3
Ti 5º
en - tre los cam - pos de As - tor ga ¡pues a - lar ma!
A 2º
en - tre los cam - pos de As - tor ga ¡pues a - lar ma!
Te 3º
en - tre los cam - pos deAs - tor - ga de As - tor - ga ¡pues a - lar ma!
Bi 2º
Ac 3º
5 4 5 4 3
Acg
5 4 5 4 3


63
Ti 1º
lar-ma!
to-quenlas ca-jas y trompas
Ti 2º
lar-ma!
to-quenlas ca-jas y trompas
Ti 3º
lar-ma!
to-quenlas ca-jas y trompas
Te 1º
lar-ma!
to-quenlas ca-jas y trompas
Ti 4º
¡pues a - lar-ma a-lar-ma a-lar-ma!
to-quen to-quenlas ca-jas y
A 1º
¡pues a - lar-ma a-lar-ma a-lar-ma!
to-quen to-quenlas ca-jas y
Te 2º
¡pues a - lar-ma a-lar-ma a-lar-ma!
to-quen to-quenlas ca-jas y
Bi 1º
Ac 2º
3 6
Ti 5º
¡pues a-lar-ma a-lar-ma a-lar - ma!
to-quen
A 2º
¡pues a-lar-ma a-lar-ma a-lar - ma!
to-quen
Te 3º
¡pues a-lar-ma a-lar-ma a-lar - ma!
to-quen
Bi 2º
Ac 3º
Acg
3 6 6
3 6


68
Ti 1º
que aun-que son mu - chas ciu - da des son pa-ra Se-go via po cas
Ti 2º
que aun-que son mu - chas ciu - da - des son pa - ra Se-go via po cas son pa-
Ti 3º
que aun-que son mu - chas ciu - da - des son pa-
Te 1º
que aun-que son mu-chas mu - chas ciu - da - des son pa-ra Se-
Ti 4º
trom pas to -quen
A 1º
trom pas to -quen
Te 2º
trom pas to -quen
Bi 1º
Ac 2º
Ti 5º
to -quen
A 2º
to -quen
Te 3º
to -quen
Bi 2º
Ac 3º
Acg

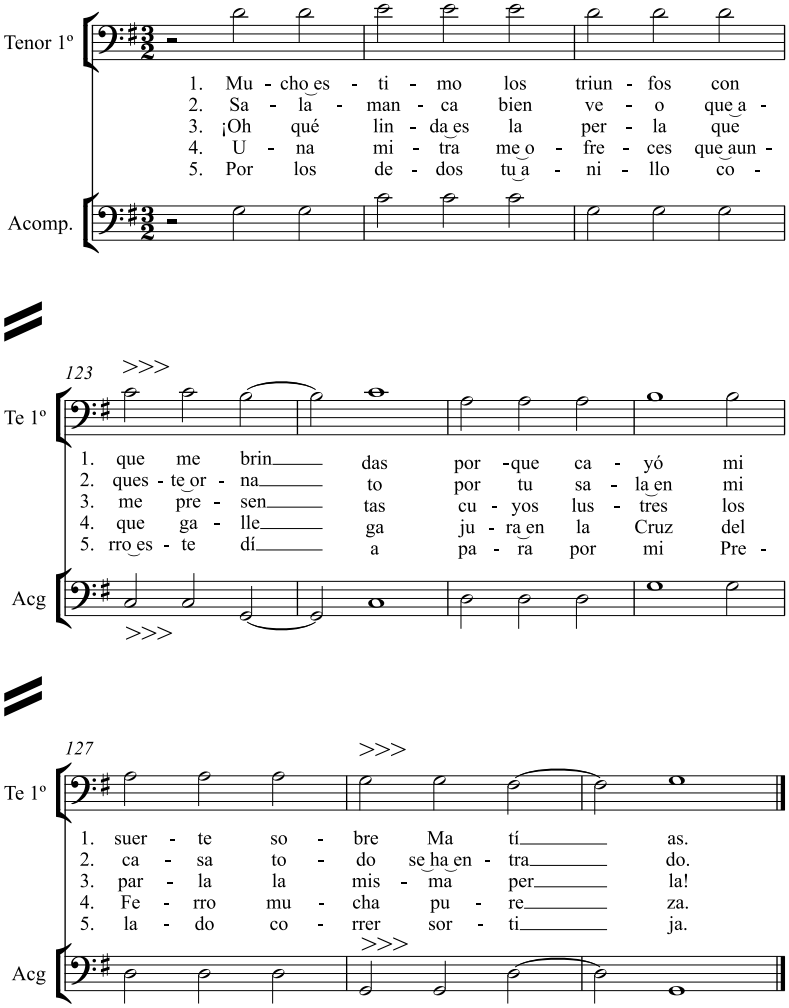

73
Ti 1º
son pa - ra Se - go - via po - - cas
Ti 2º
ra Se - go - via po - cas son po cas
Ti 3º
ra Se - go - via po - cas son po cas
Te 1º
go - via po - cas son pa - ra Se - go - via po - cas
Ti 4º
A 1º
Te 2º
Bi 1º
Ac 2º
Ti 5º
to - quen las ca - jas y trom - pas
A 2º
to - quen las ca - jas y trom - pas
Te 3º
to - quen las ca - jas y trom - pas
Bi 2º
Ac 3º
3 6 6 #6
5
Acg
3 6 6 #6
5


77
Ti 1º
to - quen to - quen las ca - jas y trom - pas to - quen.
Ti 2º
to - quen to - quen las ca - jas y trom - pas to - quen.
Ti 3º
to - quen to - quen las ca - jas y trom - pas to - quen.
Te 1º
to - quen to - quen las ca - jas y trom - pas to - quen.
Ti 4º
to - quen to - quen to - quen.
A 1º
to - quen to - quen to - quen.
Te 2º
to - quen to - quen to - quen.
Bi 1º
Ac 2º
♯3
Ti 5º
to - quen to quen.
A 2º
to - quen to quen.
Te 3º
to - quen to - quen.
Bi 2º
Ac 3º
Acg
♯3 3 6 6


Coplas impares:
Tiple 1º
Acomp.
1. La I - ta - lia ren - di - da tie_____ nes Se__ go - via_a tus
3. Si_____ güen - za tam - bién te_o - fre_____ ce a___ ques - ta per -
5. Su a ni llo_As - tor - ga com - po_____ ne en___ tu ma - no
86
Ti 1º
Acg
1. pies y no_____ ta que su ca - be - za se
3. la pre - cio_____ sa que_en su con - cha fue cri -
5. po - de - ro_____ sa per - dón pi - dien - do_a la
92
Ti 1º
Acg
1. qui - ta por - que su ca - be - za pon_____ gas que su ca -
3. a - da con vi - sos de tu Se ño_____ ra que_en su con -
5. Puer - ta del Per - dón don - de te to_____ pa per - dón pi -
98
Ti 1º
Acg
1. be - za se qui - ta por - que su ca - be - za pon_____ gas.
3. cha fue cri - a - da con vi - sos de tu Se - ño_____ ra.
5. dien - do_a la Puer - ta del Per - dón don - de te to_____ pa.


Coplas pares:
Tiple 3º
2. Tam - bién Sa - la - man - ca rin de
4. Lu - go su mi - tra fla - man te
Acomp.
108
Ti 3º
2. mu - cha púr - pu - ra en su to ga pa - ra
4. te de - di - ca sin li - son jas mi - tra
Acg
113
Ti 3º
2. que en - tre car me - sí es bri - lle el
4. que pue - de her - mo sear cual - quie
Acg
116
Ti 3º
2. pa - ño de Se - go via.
4. ra ca - ra de Ro ma.
Acg

Respuesta a las coplas:




A 4:
Tiple 1º
Tiple 2º
Tiple 3º
Tenor 1º
Acomp.
1/5. Y a - ques tos triun - fos Se - ñor que hoy ren -
1/5. Y a - ques tos triun - fos Se - ñor que hoy ren -
1/5. Y a - ques tos triun - fos Se - ñor que hoy ren -
1/5. Y a - ques tos triun - fos Se ñor que hoy ren -
♯3
135
Ti 1º
Ti 2º
Ti 3º
Te 1º
Acg
1/5. di - mos a Se - go - via son pues pa - ra
1/5. di - mos a Se - go via son pues pa - ra
1/5. di - mos a Se - go via son pues pa - ra
1/5. di - mos a Se - go - via son pues pa - ra
5 6 7 5 6 7 ♯3 ♮3 6
4 ♯3


140
Ti 1º
1/5. glo - ria vues tra cuan - do
Ti 2º
1/5. glo - ria vues - - tra cuan - do
Ti 3º
1/5. glo - ria vues tra cuan - do son
Te 1º
1/5. glo - ria vues - - tra cuan - do son
Acg
144
Ti 1º
1/5. son pa ra su glo ria.
Ti 2º
1/5. son pa - ra su glo ria.
Ti 3º
1/5. pa - ra su glo - ria su glo ria.
Te 1º
1/5. pa - ra su glo - ria su glo ria.
Acg

6.2. *¡Ah del segoviano monte!*

Villancico para la entrada del obispo Don Francisco Antonio Caballero

(E:SE 10/68 y E:SE 18/27-24)

(Íncipit de la particela manuscrita del Tiple 1º del Coro I)



Composición vocal e instrumental:

(Ti: tiple; A: alto; Te: tenor; B: bajo).

Coro I: Ti1. Ti2. A1. Te1.

Coro II: Ti3. A2. Te2. B1.

Coro III: Ti4. A3. Te3. B2.

Acompañamiento para los coros II y III.

Bajo continuo (Acompañamiento general).

(Escritura en claves altas, transposición una cuarta inferior).

Texto:

Estribillo:

¡Ha del segobiano monte!
¿Quién llama?
¡Ha de la inculta montaña!
¿Quién llama?
La fama, que bestida de luces,
lenguas i plumas,
oi de un sol castellano
la entrada anuncia,
para que en alegrías
rompan silencios
vozes festivas;
y aves, aroios, fuentes,
en dulces ecos,
suenen, trinen, gorgeen,
canten la gala
al que biene a ser
Phebo de Goadarama.

Coplas:

1. Rinde, Sacra Iglesia, al cielo
en júbilos parabienes
de un sol que con claro día
en tu emispherio amanece.

2. De su esplendor i sus luces
claridad la ciencia aprende,
i las más confusas piras
raios de Minerba beben.
3. Para llegar de este clima
a ser cénit de tu frente,
del Çodíaco de España
voló los signos celestes.
4. Consumieron sus centellas
de mal congelada nieve
enpedernidas escarchas
de Apostasías rebeldes.
5. De la eclíptica española,
corrió la esfera asta berse
en los castellanos globos
de sus astros Presidente.
6. En movimientos su curso
deidades tiene por exes;
hace en San Frutos su ocasso,
siendo San Román su oriente.
7. Caballero y sol se explica,
porque quando resplandece,
brilla para ser influxo
de fabores i mercedes.

¡Ah del segoviano monte!

Transcripción: Patxi García Garmilla

Miguel de Irízar
(E:SE 10/68 y E:SE 18/27-24)




7
Ti 1º
¿Quién lla___ ma? ¿Quién? ¿Quién lla___ ma?
Ti 2º
¿Quién lla___ ma? ¿Quién? ¿Quién lla___ ma?
A 1º
cul - tamon ta___ ña! ¿Quién lla___ ma? ¿Quién? ¿Quién lla___ ma?
Te 1º
¿Quién lla___ ma? ¿Quién? ¿Quién lla___ ma?
Ti 3º
¿Quién lla___ ma?
A 2º
¿Quién lla___ ma?
Te 2º
¿Quién lla___ ma?
B 1º
(1) (1)
¿Quién lla___ ma?
Ti 4º
¿Quién lla___ ma?
A 3º
¿Quién lla___ ma?
Te 3º
¿Quién lla___ ma?
B 2º
¿Quién lla___ ma?
Ac 2º/3º
Acg


14
Ti 1º
¿Quién lla___ ma? ¡Ah de la in cul - tamon ta___ ña!
Ti 2º
¿Quién lla___ ma? ¡Ah de la in cul - tamon ta___ ña!
A 1º
¿Quién lla___ ma? ¡Ah de la in cul - tamon ta___ ña!
Te 1º
¿Quién lla___ ma? ¡Ah de la in cul - tamon ta___ ña!
Ti 3º
¡Ah del se-go - via - no mon___ te! ¿Quién lla___ ma?
A 2º
¡Ah del se-go - via - no mon___ te! ¿Quién lla___ ma?
Te 2º
¡Ah del se-go - via - no mon___ te! ¿Quién lla___ ma?
B 1º
¡Ah del se-go - via - no mon___ te! (1) ¿Quién lla___ ma?
Ti 4º
¡Ah del se-go - via - no mon___ te! ¿Quién lla___ ma?
A 3º
¡Ah del se-go - via - no mon___ te! ¿Quién lla___ ma?
Te 3º
¡Ah del se-go - via - no mon___ te! ¿Quién lla___ ma?
B 2º
¡Ah del se-go - via - no mon___ te! ¿Quién lla___ ma?
Ac 2º/3º
Acg


21
Ti 1º
¿Quién? ¿Quién lla ma?
Ti 2º
¿Quién? ¿Quién lla ma?
A 1º
¿Quién? ¿Quién lla ma?
Te 1º
¿Quién? ¿Quién lla ma? solo la fa ma que ves - ti - da de
Ti 3º
¿Quién? ¿Quién lla ma?
A 2º
¿Quién? ¿Quién lla ma?
Te 2º
¿Quién? ¿Quién lla ma?
B 1º
(1)
¿Quién? ¿Quién lla ma?
Ti 4º
¿Quién? ¿Quién lla ma?
A 3º
¿Quién? ¿Quién lla ma?
Te 3º
¿Quién? ¿Quién lla - ma?
B 2º
¿Quién? ¿Quién lla ma?
Ac 2º/3º
Acg


28
Ti 1º
Ti 2º
A 1º
Te 1º
lu - ces len - guas y plu___ mas hoy de un sol cas - te - lla - no la en
Ti 3º
A 2º
Te 2º
B 1º
Ti 4º
A 3º
Te 3º
B 2º
Ac 2º/3º
Acg


35
Ti 1º
Ti 2º
A 1º
Te 1º
tra - da a - nun cia
Ti 3º
que ves - ti - da len guas y plu - mas
A 2º
que ves - ti - da len guas y plu - mas
Te 2º
que ves - ti - da len guas y plu - mas
B 1º
que ves - ti - da len guas y plu - mas
Ti 4º
de lu - ces len
A 3º
de lu - ces len
Te 3º
de lu - ces len
B 2º
de lu - ces len
Ac 2º/3º
6 #6 7 #3 — — 6 — — #3
Acg
3 — — 6 6 #6 7 #3 — — 6 — — #3


42
Ti 1º
que ves - ti - da de lu - ces len___ guas y
Ti 2º
que ves - ti - da de lu - ces len___ guas y
A 1º
que ves - ti - da de lu - ces len - guas y
Te 1º
que ves - ti - da de lu - ces len - guas y
Ti 3º
y plu_____ mas
A 2º
y plu - mas
Te 2º
y plu - mas
B 1º
(1) (1)
y plu - mas
Ti 4º
__ guas y plu - mas y plu - mas
A 3º
__ guas y plu - mas y_____ plu - mas
Te 3º
__ guas y plu - mas y plu_____ mas
B 2º
__ guas y plu - mas y plu - mas
Ac 2º/3º
Acg


49
Ti 1º
plu___ mas
Ti 2º
plu - mas
A 1º
plu___ mas
Te 1º
plu___ mas
Ti 3º
hoy de un sol cas - te - lla - no la en-tra - da a-
A 2º
hoy de un sol cas - te - lla - no la en-tra - da a-
Te 2º
hoy de un sol cas - te - lla - no la en-tra - da a-
B 1º
hoy de un sol cas - te - lla - no la en-tra - da a-
Ti 4º
la en-tra - da a - nun - cia
A 3º
la en-tra - da a - nun - cia
Te 3º
la en-tra - da a - nun - cia
B 2º
la en-tra - da a - nun - cia
Ac 2º/3º
Acg


56
Ti 1º
hoy de un sol cas - te - lla - no la en-tra - da a - nun
Ti 2º
hoy de un sol cas - te - lla - no la en-tra - da a - nun -
A 1º
hoy de un sol cas - te - lla - no la en-tra - da a - nun
Te 1º
hoy de un sol cas - te - lla - no la en-tra - da a - nun
Ti 3º
nun - cia a - nun - cia
A 2º
nun - cia a - nun - cia
Te 2º
nun - cia a - nun cia
B 1º
nun - cia a - nun - cia
Ti 4º
a - nun - cia
A 3º
a - nun - cia
Te 3º
a - nun cia
B 2º
a - nun - cia
Ac 2º/3º
Acg


63
Ti 1º
Ti 2º
A 1º
Te 1º
Ti 3º
A 2º
Te 2º
B 1º
Ti 4º
A 3º
Te 3º
B 2º
Ac 2º/3º
Acg
solo
cia la en - tra da a - nun cia pa - ra que en a le grí - as
cia la en - tra da a - nun cia
cia la en - tra da a - nun - cia
cia la en - tra da a - nun - cia
la en - tra da a - nun - cia
la en - tra da a - nun - cia
(1)
la en - tra da a - nun - - cia
la en - tra - da a - nun - cia
(2)
la en - tra - da a - nun cia
la en - tra - da a - nun cia
(1)
la en - tra - da a - nun - cia
4 ♯3 7
4 ♯3 7
6 — — — 6


70
Ti 1º
rom - pan si - len - cios vo - ces fes - ti - vas vo ces fes - ti vas
Ti 2º
A 1º
Te 1º
Ti 3º
pa - ra
A 2º
pa - ra
Te 2º
pa - ra
B 1º
pa - ra
Ti 4º
A 3º
Te 3º
B 2º
Ac 2º/3º
Acg


77
Ti 1º
rom pan si - len - cios vo ces fes
Ti 2º
rom pan si - len - cios vo ces fes
A 1º
rom pan si - len - cios vo ces fes
Te 1º
rom pan si - len - cios vo ces fes
Ti 3º
que en a - le - grí - as
A 2º
que en a - le - grí - as
Te 2º
que en a le grí - as
B 1º
que en a le grí - as
Ti 4º
pa - raque en a - le - grí - as
A 3º
pa - raque en a - le - grí - as
Te 3º
pa - raque en a le grí - as
B 2º
pa - raque en a le grí - as
Ac 2º/3º
Acg


84
Ti 1º
ti - vas fes - ti vas
Ti 2º
ti - vas fes - ti vas
A 1º
ti - vas fes - ti - vas
solo
Te 1º
ti - vas fes - ti - vas y a - ves a - rro - yos fuen tes en dul - ces
Ti 3º
vo - ces fes - ti - vas
A 2º
vo - ces fes - ti vas
Te 2º
vo - ces fes - ti - vas
(1)
B 1º
vo - ces fes - ti - vas
Ti 4º
vo - ces fes - ti - vas
(2)
A 3º
vo - ces fes - ti vas
Te 3º
vo - ces fes - ti vas
(1)
B 2º
vo - ces fes - ti - vas
Ac 2º/3º
♯3 4 ♯3 7
+
Acg
♯3 4 ♯3 7
+
6
♯3


91
Ti 1º
Ti 2º
A 1º
Te 1º
e - cos sue - nen tri - nen gor je - en can - ten la ga - la
Ti 3º
A 2º
Te 2º
B 1º
Ti 4º
A 3º
Te 3º
B 2º
Ac 2º/3º
Acg
♯3 3 6 6 ♯3 3


98
Ti 1º
Ti 2º
A 1º
Te 1º
al que vie - ne a ser Fe - bo de Gua - da - rra ma
Ti 3º
A 2º
Te 2º
B 1º
can - ten can - ten la
(1)
Ti 4º
A 3º
Te 3º
B 2º
Ac 2º/3º
Acg


105
Ti 1º
Ti 2º
A 1º
Te 1º
Ti 3º
A 2º
Te 2º
B 1º
Ti 4º
A 3º
Te 3º
B 2º
Ac 2º/3º
Acg
can - ten can - ten la ga - la
ga - la can - ten la ga - la
can - ten
(1)
#3 3 – – #3 3 – 3
3 – – 6 3 – – #3 3 – 3


111
Ti 1º
can ten la ga - la
Ti 2º
can ten la ga - la
A 1º
can ten la ga - la
Te 1º
can ten la ga - la
Ti 3º
can ten la ga - la al que vie - ne a ser Fe - bo de Gua - da-
A 2º
can ten la ga - la al que vie - ne a ser Fe - bo de Gua - da-
Te 2º
can ten la ga - la al que vie - ne a ser Fe - bo de Gua - da-
(1)
B 1º
can ten la ga - la al que vie - ne a ser Fe - bo de Gua - da-
Ti 4º
ga - la can ten la ga - la de Gua - da-
A 3º
ga - la can ten la ga - la de Gua - da-
Te 3º
ga - la can ten la ga - la de Gua - da-
(1)
B 2º
ga - la can ten la ga - la de Gua - da-
Ac 2º/3º
♯3 ♯3 ♯3 ♯3 ♯3 6
Acg
♯3 ♯3 ♯3 ♯3 ♯3 6


118
Ti 1º
al que vie - ne a ser Fe - bo de Gua - da -
Ti 2º
al que vie - ne a ser Fe - bo de Gua - da -
A 1º
al que vie - ne a ser Fe - bo de Gua - da -
Te 1º
al que vie - ne a ser Fe - bo de Gua - da -
Ti 3º
rra - ma
A 2º
rra - ma
Te 2º
rra - ma
B 1º
rra - ma
Ti 4º
rra - ma
A 3º
rra - ma
Te 3º
rra - ma
(1)
B 2º
rra - ma
Ac 2º/3º
Acg


122
Ti 1º
rra - ma de Gua - da - rra ma.
Ti 2º
rra - ma de Gua - da - rra ma.
A 1º
rra - ma de Gua - da - rra ma.
Te 1º
rra - ma de Gua - da - rra ma.
Ti 3º
de Gua - da - rra - - - ma.
A 2º
(2)
de Gua - da - rra ma.
Te 2º
de Gua - da - rra - - - ma.
B 1º
(1)
de Gua - da - rra - - - ma.
Ti 4º
de Gua - da - rra - - - ma.
A 3º
de Gua - da - rra ma.
Te 3º
de Gua - da - rra ma.
B 2º
(1)
de Gua - da - rra - - - ma.
Ac 2º/3º
Acg

Coplas solas:

