

# Las danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (ca. 1582-1643).

Devoción eucarística y representación del poder en  
tiempos de la expulsión de los moriscos (1609)

---

Mireya Royo Conesa (Ed.)





**Colección *Monografies i Aproximacions*  
IUCIE, Universitat de València**

**DIRECCIÓN:**

Rosa Isusi-Fagoaga [IUCIE, Universitat de València]

**COMITÉ EDITORIAL:**

José Beltrán Llavador [Universitat de València], Ana M. Botella Nicolás [Universitat de València], Adela García-Aracil [INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València] y Francesc J. Hernández Dobon [IUCIE, Universitat de València].

**COMITÉ CIENTÍFICO NACIONAL E INTERNACIONAL:**

Leandro Almeida [Universidade do Minho, Portugal], Rolf Arnold [Technische Universität Kaiserslautern, Alemania], Danguole Bylaite Salavéjiene [Vytautas Magnus University, Lituania], Lourdes Cilleruelo Gutiérrez [Universidad del País Vasco, España], Nadia Czeraniuk [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay], Matias Denis [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay], Francisco J. Escobar Borrego [Universidad de Sevilla, España], Inelvis Miranda Martínez [Universidad de Pinar del Río, Cuba], Mª del Valle de Moya Martínez [Universidad de Castilla La Mancha, España], Amparo Hurtado Soler [Universitat de València, España], Luis Hernán Errázuriz Larraín [Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile], Alejandra Montané [Universitat de Barcelona, España], Silvia Monteiro [Universidade do Minho, Portugal], Esther Planells Aleixandre [INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València, España], Emilia Maria da Trindade Prestes [Universidade Federal da Paraíba, Brasil], Esther Ruiz Palomo [Universidad de Burgos, España], Jorge Sastre [Universitat Politècnica de València, España] y Laura Verena Schaefer [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay].

Colección Monografies i Aproximacions, nº 54

Título: *Las danzas del Corpus de Juan Bautista Comes [ca. 1582-1643]. Devoción eucarística y representación del poder en tiempos de la expulsión de los moriscos (1609)*. Estudio musical y edición crítica.

Autoría: Mireya Royo Conesa

ISBN: 978-84-09-78300-7

URL: <https://www.uv.es/uvweb/institut-creativitat-innovacions-educatives/ca/publicacions/colleccio-monografies-aproximacions-1286010343684.html>

© Del texto: los autores

© Diseño de portada: I. Blasco i Rovira

© EDITA: Instituto de Creatividad e

Innovaciones Educativas de la

Universitat de València, 2025

Impreso digitalmente a la UE

VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA



Institut de Creativitat  
i Innovacions Educatives



Se permiten la reproducción, distribución y la comunicación pública, siempre que se cite el título, el autoría y editorial y que no se haga con fines comerciales.



Col·lecció *Monografies i Aproximacions*  
IUCIE, Universitat de València

DIRECCIÓ:

Rosa Isusi-Fagoaga [IUCIE, Universitat de València]

COMITÉ EDITORIAL:

José Beltrán Llavador [Universitat de València], Ana M. Botella Nicolás [Universitat de València], Adela García-Aracil [INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València] y Francesc J. Hernández Dobon [IUCIE, Universitat de València].

COMITÉ CIENTÍFIC NACIONAL I INTERNACIONAL:

Leandro Almeida [Universidade do Minho, Portugal], Rolf Arnold [Technische Universität Kaiserslautern, Alemania], Danguole Bylaite Salavéjiene [Vytautas Magnus University, Lituania], Lourdes Cilleruelo Gutiérrez [Universidad del País Vasco, España], Nadia Czeraniuk [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay], Matias Denis [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay], Francisco J. Escobar Borrego [Universidad de Sevilla, España], Inelvis Miranda Martínez [Universidad de Pinar del Río, Cuba], Mª del Valle de Moya Martínez [Universidad de Castilla La Mancha, España], Amparo Hurtado Soler [Universitat de València, España], Luis Hernán Errázuriz Larraín [Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile], Alejandra Montané [Universitat de Barcelona, España], Silvia Monteiro [Universidade do Minho, Portugal], Esther Planells Aleixandre [INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València, España], Emilia Maria da Trindade Prestes [Universidade Federal da Paraíba, Brasil], Esther Ruiz Palomo [Universidad de Burgos, España], Jorge Sastre [Universitat Politècnica de València, España] y Laura Verena Schaefer [Universidad Autónoma de Encarnación, Paraguay].

Col·lecció Monografies i Aproximacions, nº 54

Títol: *Las danzas del Corpus de Juan Bautista Comes [ca. 1582-1643]. Devoción eucarística y representación del poder en tiempos de la expulsión de los moriscos (1609)*. Estudio musical y edición crítica.

Autoria: Mireya Royo Conesa

ISBN: 978-84-09-78300-7

URI: <https://www.uv.es/uvweb/institut-creativitat-innovacions-educatives/ca/publicacions/col·leccio-monografies-aproximacions-1286010343684.html>

© Del text: els autors

© Disseny de portada: I. Blasco i Rovira

© EDITA: Institut de Creativitat i

Innovacions Educatives de la  
Universitat de València, 2025

Imprès digitalment a la UE

VNIVERSITAT  
D VALÈNCIA

Institut de Creativitat  
i Innovacions Educatives



Es permet la reproducció, distribució i comunicació pública, sempre que es cite el títol, autoria i editorial i no siga amb finalitats comercials

# **LAS DANZAS DEL CORPUS DE JUAN BAUTISTA COMES (CA. 1582-1643)**

**DEVOCIÓN EUCARÍSTICA Y REPRESENTACIÓN DEL PODER  
EN TIEMPOS DE LA EXPULSIÓN DE LOS MORISCOS (1609)**

Estudio musical y edición crítica de los manuscritos (1609-1706) de Mireya Royo Conesa



*A mi madre, Paca Conesa Climent, con la que tanto  
bailé junto a mis hermanos durante nuestra infancia.*



# Índice

<b>DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO .....</b>	<b>5</b>
<b>PREÁMBULO .....</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>7</b>
<b>ESTUDIO HISTÓRICO .....</b>	<b>9</b>
Las Danzas para la procesión de infraoctava del Corpus del Colegio en contexto: antecedentes históricos .....	9
Las Danzas del Corpus del Colegio: antecedentes a la presente edición.....	13
Juan Bautista Comes y sus Danzas (1609-1632) .....	13
Pedro Suárez de Herrera y sus Danzas (1633). Retorno de las Danzas de Comes .....	14
El contexto escenográfico de las danzas: la procesión de cabo de octava de Corpus Christi .....	15
Los infantillos danzantes. Maestros de cantar las Danzas y maestros de danza, 1606-1632 .....	17
Maestros de cantar las Danzas y maestros de danza, 1633-1706 .....	18
<b>ROPAS DE DANZAR.....</b>	<b>21</b>
Las albas de 1609.....	21
Los baqueros de 1643 .....	21
Los vestidos con contramangas y corbata de 1688.....	22
<b>ESTUDIO MUSICAL.....</b>	<b>23</b>
Los manuscritos del siglo XVII .....	23
Tabla 1. Juan Bautista Comes, manuscritos siglo XVII, sig. E- VAcP-Mus/CM-C-86 .....	23
Los manuscritos de Pedro Martínez de Orgambide (1706) .....	25
Tabla 2. Pedro Martínez de Orgambide, manuscritos siglo XVIII, sig. E-VAcP-Mus/CM-C-85 .....	26
El cuaderno conservado de Pedro Suárez de Herrera (1633): aportaciones a la interpretación de las Danzas .....	26
Tabla 3. Suárez de Herrera, manuscritos siglo XVII, sig. E-VAcP-Mus/CM-C-8 .....	27
Comparativa de los manuscritos del original de Comes y la copia de Martínez de Orgambide .....	28
Tabla 4-a. Inicio de las Danzas frente al altar .....	28
Tabla 4-b. Danzas en el claustro, estaciones 1 y 2 .....	28
Tabla 4-c. Danzas en el claustro, estaciones 3 y 4 .....	29
Tabla 4-d. Final de las danzas frente al altar .....	29
Danza y baile. Aspectos coreológicos .....	30
Villancicos danzados.....	33
Policoralidad .....	35
Métrica y compás, ennegrecimientos y ligaduras .....	36
Ámbito melódico de las voces en las Danzas, claves y tonos .....	37
Tabla 5. Claves y extensión de las voces en las Danzas según el índice acústico franco-belga .....	37
Tabla 6a. Claves y tonos. Inicio en la iglesia .....	38
Tabla 6b. Claves y tonos. Claustro, primera estación .....	38
Tabla 6c. Claves y tonos. Claustro, segunda estación .....	38
Tabla 6d. Claves y tonos. Claustro, tercera estación .....	39
Tabla 6e. Claves y tonos. Claustro, cuarta estación .....	39
Tabla 6f. Claves y tonos. Final en la iglesia.....	39
<b>LOS TEXTOS DE LAS DANZAS: CONTENIDO Y SIGNIFICACIÓN .....</b>	<b>40</b>
Los versos, su autoría y asunto .....	40

Principio de las Danzas en la iglesia.....	41
Danzas en el claustro .....	44
Primera estación en el claustro .....	44
Segunda estación en el claustro .....	44
Tercera estación en el claustro .....	45
Cuarta estación en el claustro .....	45
Vuelta de la procesión a la iglesia, final de las danzas .....	46
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>48</b>
<b>EDICIÓN MUSICAL.....</b>	<b>51</b>
Criterios de edición .....	51
Notas críticas.....	52
Principio de las danzas en el altar .....	52
Primera estación en el claustro.....	53
Segunda estación en el claustro.....	53
Tercera estación en el claustro.....	54
Cuarta estación en el claustro.....	55
Final de las danzas en el altar.....	55
Partituras .....	56
Inicio de las danzas frente al altar .....	57
Danzas en el claustro.....	73
Vuelta al altar .....	124
<b>MIREYA ROYO CONESA.....</b>	<b>144</b>

# Documentación de archivo

Valencia, Archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi:

ACCV, archivo de sacristía, memoriales, cartas de pago, recibos y gasto menudo, 1609-1706  
ACCV, *Consueta Original* sig. ACCV-AR/3-183k  
ACCV, *Libro de las Determinaciones I y II* sig. ACC-SF-157  
ACCV, *Libro de las cuentas de construcción y fábrica del Colegio de Corpus Christi*, sig. ACC-SF-183c  
E-VAcp-Mus, archivo de música

Carcaixent, Arxiu Històric Parroquial de l'Assumpció:

AHPAC, Llibre de Matrimonis 1620-1633, sig. 1.3.3  
AHPAC, Llibre Racional 1649, sig.23.45.0



# Preámbulo

La tradición musical de la antigua Corona de Aragón, su funcionalidad, sus espacios de producción y práctica, así como su vertiente formativa y educativa, ha sido analizada en diversas publicaciones de la colección *Monografies i Aproximacions*. El presente estudio realizado por Mireya Royo Conesa, pretende reflexionar en torno al marco histórico y estético a través de la recuperación y edición musical de una composición que debe ser considerada esencial para comprender el imaginario festivo valenciano del periodo barroco. Las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (ca. 1582-1643) nacían en 1609 en el Colegio Seminario de Corpus Christi para acompañar a la procesión claustral que cerraba la octava del Corpus, fiesta grande de la ciudad de Valencia: esta representación aunó de manera ejemplar el villancico religioso propio de la época como vehículo sonoro de la representación, la danza como materialización de su práctica festiva y teatral y los textos en romance como expresión devocional y de pleitesía a la monarquía, ineludible por la propia naturaleza de la fundación del santo Juan de Ribera (1532-1611). Las Danzas de Comes se mantuvieron vivas durante más de doscientos años, constituyendo así el núcleo formativo musical de los infantillos educados en el Colegio, pues eran ellos, como veremos, quienes danzaban y cantaban, dedicando varias semanas al año a su práctica bajo las órdenes de sus maestros de canto y danza, estos segundos a menudo antiguos infantes danzantes y mozos de coro de la fundación.

Este sistema pedagógico musical de ensayo y espectáculo mantiene su vigencia tanto en las actividades corales e instrumentales de nuestros conservatorios, como en los colegios e institutos de enseñanza de primaria y secundaria; ello nos permite vincular la recuperación de esta obra del siglo XVII con el proceso de aprendizaje sensorial, estético y conceptual de nuestros niños y adolescentes actuales, tomando como referencia la historia y la tradición cultural del antiguo reino de Valencia. El carácter pedagógico de la recuperación de esta obra viene dado por la simplicidad de su estilo y la posibilidad de ser adaptada para diversos conjuntos instrumentales y/o voces, así como de ser dividida en pequeñas secciones de acuerdo a las especificidades didácticas, tanto en la escuela obligatoria como en la postobligatoria y universitaria; este aspecto hace de la misma una propuesta adecuada a los objetivos del IUCIE, pues hay un itinerario claro que se inicia en la recuperación de una creación musical del Barroco valenciano cuya difusión social permitirá transferir, enseñar y poner en valor nuestro rico patrimonio sonoro y musical.

*Rosa Isusi Fagoaga*



# Introducción

Las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (ca. 1582-1643) presentadas en esta edición, fueron compuestas en 1609 por encargo del arzobispo de Valencia y Patriarca de Antioquía san Juan de Ribera (Sevilla, 1532- Valencia, 1611) para la procesión del día final de la octava del Santísimo Sacramento del Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia<sup>1</sup>. El Colegio había sido fundado por el propio Ribera con su fortuna personal, heredada en 1571 de su padre, Pedro Afán de Ribera y Portocarrero (Sevilla, ca. 1508- Nápoles, 1571), segundo marqués de Tarifa y primer duque de Alcalá de los Gazules, virrey de Cataluña y de Nápoles. El edificio fue articulado en torno a un claustro con galería realizado con columnas de mármol de Carrara, con una pequeña iglesia a su izquierda y las aulas y otras estancias, así como la capilla del Monumento –posteriormente de la Inmaculada Concepción– a su derecha. Estéticamente, la fundación hace suyas las corrientes arquitectónicas del Renacimiento, y tanto los trabajos de cantería como la policromía y decoración posterior fueron realizadas por maestros de renombre en la época. La iglesia fue decorada con frescos en su totalidad por el pintor genovés Bartolomé Matarana (1550- 1625), siendo concebida para la escenificación de un ceremonial postridentino, minuciosamente normativizado en las constituciones de la Capilla (1610)<sup>2</sup>.

Pese a haber sido prohibidas en dichas constituciones, las danzas fueron ejecutadas durante más de doscientos años por cuatro infantillos –de los seis que siempre hubo formándose en el Colegio– acompañados del conjunto de ministriales, el órgano y desde 1661 por el arpa<sup>3</sup>; se iniciaban en la iglesia y, recorriendo después el claustro con el conjunto procesional, danzaban en cada una de las esquinas del mismo. Tras ello, la comitiva regresaba al templo, donde se interpretaban las danzas finales. El interés y afición por mostrar este espectáculo año tras año y, muy posteriormente, el hecho de que el rector de la Universidad de Valencia José Puche Álvarez (1895-1979) asegurara su protección durante los años de la guerra civil, ha permitido que su archivo contenga todavía la colección de manuscritos del siglo XVII casi completa, así como una copia completa de 1706 –aunque modificada– del maestro Pedro Martínez de Orgambide<sup>4</sup>; asimismo, el archivo atesora numerosos documentos que han permitido conocer los instrumentistas acompañantes, los niños danzantes, sus maestros de danza y canto, sus ropa de danzar y la intensa actividad desplegada cada año para llevar a cabo la celebración<sup>5</sup>.

En el contexto de la tradición musical hispánica en lengua romance, esta colección de villancicos constituye un particular ejemplo de la adaptación de este género a la danza y la dramatización de un entorno cortesano en el que la figura del rey celestial adopta los rasgos del monarca

1 Juan de Ribera fue beatificado en 1796 y canonizado en 1960

2 Para ver imágenes del Colegio-Seminario de Corpus Christi, <https://joaquinberchez.com/projects/el-colegio-del-patriarca-en-la-cultura-artistica-de-su-tiempo/> (última consulta, agosto2025).

3 Las danzas fueron prohibidas ya en las constituciones de 1605, y su versión definitiva de 1610 mantuvo dicha prohibición.

“Prohibimos totalmente, hazerse dança, o representación alguna en esta Iglesia [sigue otro escribano] aunque sea en la festividad del Santíssimo Sacramento”. *Constituciones de la Capilla del Colegio de Corpus Christi* manuscritas, 1605, ACCV, leg. I-8-Libro-1, cap. LIII.

“Prohibimos totalmente hacerse danza, ó representación alguna en esta Iglesia, aunque sea en la festividad del Santíssimo Sacramento.” *Constituciones de la Capilla del Real Colegio Seminario de Corpus Christi*. Valencia, Antonio Bordázar, 1739, cap. LIV-14 p. 98.

4 Ello fue debido a que el director general de Bellas Artes, Josep Renau (1907-1982), hizo trasladar la colección del Prado a Valencia, siendo repartida entre las Torres de Serranos y el Colegio.

5 El año 2006 la SEdeM presentó la grabación en cd de la edición preliminar de la partitura que se presenta aquí. Fue interpretada por la *Capilla Saetabis*, dirigida por Rodrigo Madrid, y tuvo lugar en el Auditorio de Tenerife con el patrocinio de la regiduría de cultura del ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife. Además, entre 2010 y 2016 fueron interpretadas con niños danzantes en la procesión de cabecera de octava del Colegio, aunque con ocho niños y no los cuatro requeridos en los documentos originales. Tampoco los trajes de danzar se correspondían con ninguno de los tres modelos utilizados entre 1609 y 1706, siendo similares a los actuales sevillanos.

español Felipe III, inmerso aquel 1609 en la expulsión de los moriscos que tanto rechazo provocara en nobles y señores valencianos. Es, por tanto, una obra propagandística para un momento en el que el Reino de Valencia experimentaría la más profunda crisis de su historia. En cuanto a la práctica de la danza dentro del templo, debemos dirigir nuestra mirada a la tradición sevillana anterior, como se verá, a la institución en 1613 por el arcediano Carmona, de las danzas actuales.

# Estudio histórico

## Las Danzas para la procesión de infraoctava del Corpus del Colegio en contexto: antecedentes históricos

La danza en las procesiones de Corpus Christi se establece como tradición generalizada en los territorios hispánicos desde la Edad Media. La naturaleza de las presentadas aquí difiere de las tradicionales del Corpus callejero, como se verá en el estudio; no obstante, se inscriben en esta tradición, obviamente por corresponderse con la festividad del Corpus y por acompañar a la custodia como el rey David acompañara danzando al Arca de la Alianza desde la casa de Obededón a Jerusalén, algo que Juan de Ribera hizo explícito en el capítulo XXXIII de las constituciones de la capilla; este hecho podría justificar la permisividad hacia la danza en esta celebración, que en Valencia costeaban la Ciudad y los gremios a diferencia de otras, como por ejemplo la sevillana, cuyas danzas acompañaban a los canónigos cerca de la custodia<sup>6</sup>. Aunque las danzas pudieron practicarse dentro del templo en numerosísimas sedes hispánicas, no se conservan datos de todas ellas, ni siquiera de un número importante, y en ocasiones no corresponden al Corpus sino a otras festividades señaladas como la Navidad y la Inmaculada Concepción.

En el monasterio del Escorial, el padre Sigüenza relata del Corpus de 1578, que con la presencia de Felipe II portando una vara del palio “[...] alegraban de ordinario estas fiestas los niños del seminario con danzas y representaciones devotas y santas [...]”, algo que repetirían en 1590 en el claustro principal recién acabado: “[...] los niños del seminario iban en medio de los fieles ricamente vestidos, formando vistosas danzas, animando aquel cuadro grande y encantador [...]”<sup>7</sup>. También en el convento de las Descalzas Reales, fundado en 1559 por Juana de Austria (1535-1573), se celebraba la festividad del Corpus con gran fasto y acompañamiento de ministriales desde su fundación; si bien no consta que hubiera danzas, el día cabo de octava tenía lugar una procesión claustral tras el oficio de vísperas en cuyas cuatro esquinas –donde se preveían sendos altares– se detendría a orar con canto e instrumentos<sup>8</sup>. En 1605 se instituiría esta práctica procesional para el cabo de octava en el claustro del Colegio, con una pauta similar a la ordenada por Juana de Austria en las Descalzas Reales.

La celebración de procesiones durante el domingo infraoctavo y el jueves cabo de octava del Corpus constituyen una vertiente de la celebración poco estudiada, probablemente porque eran las órdenes regulares las que –frecuentemente en el interior de sus conventos o en entornos urbanos cercanos a los mismos– las llevaban a cabo. Desde 1593 y gracias a un sufragio, el Real Convento de Predicadores de Valencia tenía establecida una procesión de domingo de in-

6 Pilar Ramos López: “Música y autorrepresentación en las procesiones del Corpus de la España Moderna”, *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Andrea Bombi, Juan J. Carreras, Miguel Á. Marín (eds.). Universidad de Valencia, 2005, pp. 243-254. Decía el beato Juan de Ávila: “Mírenlo con mucho amor y adórenlo con mucha reverencia los que están en las calles y desde sus puertas y de las ventanas. Váyanle incensándoles los sacerdotes, *bailen delante del los legos* con devota alegría, como hizo David delante del Arca.” Citado por Simón de la Rosa y López: *Los seises de la catedral de Sevilla*. Sevilla, Francisco de Paula y López, 1904, p. 173.

7 José Sierra: “La música en el Escorial, según el padre José de Sigüenza”, *Revista de Musicología*, vol. 6 nº 1/2, 1983, pp. 506-507.

8 Sebastián López de Velasco: “Libro de missas, motetes, salmos, magnificas y otras cosas tocantes al culto divino” nº I. Estudio biográfico, histórico y analítico por Rafael Mota Murillo. Madrid, SEdeM, 1980, escritura de fundación y dotación del Monasterio de la Consolación de Madrid (Descalzas Reales), A. O. P., leg. 138, nº 2, f. a lápiz nº 7v, p. 124 nº 35 de la edición citada. La instrucción comienza refiriéndose al Entierro de Cristo en Viernes Santo, ordenando seguir la misma pauta el dia octavo de Corpus Christi. La ausencia inicial de villancicos dramatizados no impide que ya entrado el siglo XVII comiencen a utilizarse profusamente en Navidad, Epifanía y en menor grado, Corpus Christi, tanto en las Descalzas como en la Merced y la Encarnación. Eva Llergo Ojalvo: “Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales”, *eHumanista*, 21, 2012, pp. 132-161.

fraoctava por las calles de la ciudad, con “[...] trompetas, ministriiles, ciegos y cantores [...]”<sup>9</sup>, así como otra procesión de la cofradía del nombre de Jesús para la reserva del Santísimo Sacramento. Estas dos celebraciones se mantuvieron a lo largo del siglo XVII, pero la de domingo de infraoctava incrementó su espectacularidad, con danzas al menos desde 1661. A partir de 1664 se incluyeron luminarias y fuegos de artificio encargados por la cofradía mencionada, así como escenografía y tramoya para un ángel que descendía de una tribuna, recibía a la custodia cantando y regresaba a la tribuna por el lado opuesto al finalizar. El número de ángeles ascendió a dos, y a tres en 1669, para interpretar los versos en diálogo<sup>10</sup>.

En la sede sevillana los seises danzaban durante la festividad del Corpus ya durante el siglo XVI, aunque de la documentación conservada no se infiere una práctica sistemática y organizada sino en la procesión por la ciudad. También participaban en representaciones de Semana Santa, Navidad, año nuevo y resurrección entre otras. No se conserva la música de este periodo, pero hay constancia del canto de villancicos en otras festividades, lo que permite suponer que también los cantaran en el Corpus<sup>11</sup>. Fue en 1613 y gracias a la dotación de Mateo Vázquez de Leca, arcediano de Carmona, que se incorporaron las danzas –interpretadas por los seises y cuatro bailarines– a las siestas que se celebraban durante la octava del Corpus desde al menos los primeros años del siglo XVII<sup>12</sup>. En la escritura notarial presentada al cabildo sevillano el 11 de enero de 1613, el arcediano especifica que el maestro de capilla deberá preparar música diferente para cada día de la octava a las 17'30, comenzando con el primer verso del *Pange Lingua*, y cantar después frente al altar en el presbiterio bajo “[...] dos chanzonetas bailando los muchachos con sus vestidos de danza, y un motete nuevo que canten las capillas juntas de ministriiles y cantores, y entre el motete y las chanzonetas una vez se tocará la corneta al organillo y otra vez, al mismo, cantará algún cantor de buena voz [...]”<sup>13</sup>. Retomaban entonces los ministriiles solos, interpretando un motete. La fiesta finalizaba cada tarde con el *Tantum Ergo* de Juan de Urrede<sup>14</sup> y dos coplillas de cantores y ministriiles acompañadas por tres órganos, que precedían a la reserva del Santísimo al son de las campanas y el *Benedicamus Domino*<sup>15</sup>. El día octavo, los infantillos danzaban también en el coro al tiempo que se formaba la procesión que trasladaría el Santísimo Sacramento al sagrario<sup>16</sup>.

En cuanto a la coreografía de las danzas sevillanas, de la Rosa menciona una danza con elementos de la seguidilla al son de un villancico<sup>17</sup> y así se hacía en la procesión de la Ciudad<sup>18</sup>. Hay también constancia de maestros de danza ya antes de 1613 para las procesiones del Corpus, que podrían además estar en el origen de la fundación del arcediano de Carmona, ya que “[...] traían los maestros de danza a los niños que enseñaban, y en las siestas danzaban delante del Santísimo Sacramento, y de aquí se tomó motivo para vestir los seises y que danzasen como hoy se haze”<sup>19</sup>. Este último hecho es muy relevante, pues quizás inspirara la creación de las Danzas del

9 Andrea Bombi: *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*. Valencia, IVM, 2012, 1, p. 119.

10 *Ibid.*, p. 120.

11 S. de la Rosa: *Los Seises...*, pp. 230-231.

12 S. de la Rosa: *Los Seises...*, p. 252 n.p. 2. González Barrionuevo explica que los danzantes eran doce en 1655 y diez hacia 1678. H. González: *Los seises de Sevilla*, pp. 178-179.

13 H. González: *Los seises...*, p. 153, Actas Capitulares, vol. 43 [47], f. 2. Sobre la identificación de la chanzoneta con el villancico y su presencia en la liturgia, ver P. Ramos: *La música en la catedral de Granada...*, pp. 28-29.

14 Juan de Urrede, maestro de capilla de Fernando el Católico entre 1477 y ca. 1482.

15 Según Reynaud, el *Benedicamus Domino* era interpretado normalmente por los infantillos. François Reynaud: *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600*. Paris CNRS éditions et Tournhout Brepols, 1996, p. 155.

16 H. González: *Los seises...*, pp. 153, 157.

17 S. de la Rosa: *Los Seises...*, pp. 265-266.

18 H. González: *Los seises...*, p. 147.

19 *Ibid.*, p. 151, citando a Castro Palacios, p. 20.

Patriarca en 1606 –por otra parte y como veremos, de coreografía, textos y música específicamente creados para el ámbito valenciano– siendo las instituidas por el arcediano Carmona posteriores. En 1667 consta la compra de un par de castañuelas, lo que significa que ya se utilizaban antes, quizás entre 1640 y 1650, a imitación de las danzas de la Ciudad, que ya las empleaban<sup>20</sup>.

La danza aparece ya como cosa corriente en la celebración del Corpus granadino de 1568 –con danzantes profesionales que interpretaban zapateados y el canario durante la procesión y dentro del templo a lo largo de la octava– en la que los seises danzaron junto a los niños *de la doctrina*<sup>21</sup>. Ya en 1600, Pilar Ramos López menciona una danza de los seises en el presbiterio frente al altar, para celebrar el sínodo que confirmó la autenticidad de las reliquias del Sacro Monte: “Los seises, vestidos de preciosa tela de rica plata, y con singular primor aderezados alternan en el Presbiterio del altar mayor con la Música la danza y con la danza la representación en alabanza de los santos”<sup>22</sup>.

De Toledo, François Reynaud informa de una quincena de pagos del siglo XVII a maestros de danzar –pagados por la Fábrica de la catedral en tercias– para enseñar y acompañar la danza de los colegiales o seises del Corpus y la Asunción, en el día y octava<sup>23</sup>; afirma además, que estas danzas se celebraban ya en el siglo XIII: “Tuvieron lugar frente al Santísimo Sacramento inmediatamente después de la instauración de esta fiesta en la península y fueron mantenidas y renovadas por el cardenal Cisneros hacia 1500 [...]”<sup>24</sup>. Además, destaca la vestimenta de ángeles alados como derivada del traje mozárabe primitivo, y concluye que todo indica que las danzas de los seises en general, tenían lugar fuera de la catedral, en la procesión, pero que la presencia de danzas con bailarines profesionales dentro de la iglesia fue constante desde el siglo XVI<sup>25</sup>.

También Louis Jambou proporciona algunos datos que permiten colegir la existencia de danzas con infantes tanto fuera como dentro del templo durante el siglo XVII: en 1607 y 1609 hay un contrato “para danzas” de Gaspar Porres con la Obra y Fábrica de la catedral, y consta desde 1646 la presencia de dos Jacinto Gómez, padre e hijo: el segundo acompañaba las danzas con el violín y en 1656 se le otorga salario por enseñar a danzar a los infantes durante tres años, para las representaciones del Corpus y la Asunción: “[...] enseñar a 8 colegiales del insigne Colegio de los Infantes ‘a dançar y vaylar de cuenta y tocar las castañetas y demás habilidades anexas y neçcesarias par la dança o danças que se hicieren’”<sup>26</sup>. En este contrato se establece también la obligación de acudir con librea de danza e instrumento acompañado de los colegiales a danzar antes de las primeras vísperas del Corpus, así como a las procesiones del día tanto dentro como fuera de la iglesia. Es relevante el hecho de que son acompañadas por un instrumento de arco, lo que las identifica como cortesanas o *de cuenta* y así son mencionadas en el contrato arriba citado:

20 S. de la Rosa: *Los Seises...*, p. 255.

21 José López-Caló: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, vols. 1-2. Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963, p. 274. Los niños de la doctrina eran descendientes de moriscos educados en la Casa de la Doctrina, conocida también como Colegio de los Niños Moriscos. Ver también María Antonia Virgili Blanquet: “Danza y teatro en la celebración del Corpus Christi”, *Cuadernos de Arte*, 26, 1995, pp. 15-26.

22 Pilar Ramos López: *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*. Granada, Diputación Provincial, 1994, p. 39.

23 François Reynaud: “Contribution à l’étude des danseurs et des musiciens des fêtes du Corpus Christi et de l’Assomption à Tolède aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1974, pp. 139, 142-143-144.

24 “Elles ont vite pris place devant le Saint-Sacrement après l’instauration de cette fête dans la péninsule et ont été maintenues, voire rénovées par le Cardinal Cisneros vers 1500 [...]”. F. Reynaud: “Contribution...”, p. 140.

25 F. Reynaud: “Contribution...”, p. 142, 144.

26 Louis Jambou: *Toledo: una fiesta sonora y musical en el siglo XVII (1620-1680)*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias de la Música, editorial DAIREA, 2019, pp. 207, 288, 187, 188, 104 en este orden. Hay que destacar la presencia de dos cabos de danzantes, acepción desconocida por el momento en Valencia que aludiría al profesional que contrataba el servicio, preparaba la danza e interpretaba el instrumento, que en el texto citado es un violín en una ocasión y una vihuela en otra. *Ibid.*, pp. 154-155-202.

Todos los maestros aborrecen a los de las danças de cascabel, y con mucha razón, porque es mui distinta a la de quenta, y de mui inferior lugar, y ansí ningún Maestro de reputación, y con Escuela abierta se ha hallado jamas en semejantes chapadanças, y si alguno lo ha hecho, no avrá sido teniendo Escuela [...] porque la dança de cascabel, es para gente que pueda salir a dánçar por las calles; [...] y el dançado de cuenta es para Príncipes, y gente de reputación, como lo tengo dicho, y probado en este Tratado<sup>27</sup>.

Las danzas de cascabel, tienen para Francisco Asenjo Barbieri un carácter popular y teatral:

Las *danzas de cuenta* se bailaban por lo general al son de las vihuelas de mano o de arco, al del arpa o de otros instrumentos aristocráticos, sin canto de voz humana; pero en las *danzas de cascabel* y en los llamados bailes hacían generalmente el papel principal los romances, jácaras, coplas y seguidillas, cantadas con acompañamiento de guitarras, bandurrias, panderos, sonajas u otros instrumentos populares, a cuyo son zapateaban y se hacían pedazos los comediantes entremesistas y el vulgo maleante [...]<sup>28</sup>.

Ya en 1689 encontramos al maestro de danzar e intérprete de archilaúd Isidoro Pulido al servicio de la sede toledana, cobrando “[...] por el travajo de instruir y enseñar a dançar a los ocho colegiales que han de salir en la procession del día del Corpus y sus octavas, en este año de la fecha”<sup>29</sup>. Este dato no permite colegir que los infantillos danzaran en el presbiterio antes de salir en la procesión, pero tampoco lo desmiente.

La catedral de Sigüenza celebraba danzas del Corpus aunque los datos conservados no permiten una descripción de los espacios en que tenían lugar: “[...] petición de los niños que representaron y danzaron el día del Corpus Christi [...]. El Cabildo mandó se les diese de la obra dos ducados [...]”, “[...] 22 reales a Juan Gusano, maestro de los niños, por la danzuela que hicieron en el día del Corpus Christi”<sup>30</sup>. De la misma manera, en la de Plasencia se componen villancicos para el Corpus y hay danzas ya en 1602 interpretadas por infantillos y mozos de coro, dirigidas por un bailarín profesional, aunque tras diversas vicisitudes quedan muy reducidas en la década de 1680<sup>31</sup>.

En Cataluña encontramos la creación de la *Cofradía de Músicos y Maestros de Danza* en 1591. Esta cofradía existió hasta 1833 pero desde 1812 había perdido el privilegio real, decayendo su organización:

La confraria no representava els instrumentistes de música religiosa, sinó els músics de ball. I això va ser així fins al segle XIX. Uns instrumentistes que feien sonar menestrils [...], violes d'arc, violins, arpes, gaites, tambors de cordes o rabequets. I les celebracions on solien actuar eren el Carnaval, el Nadal, la Quaresma, altres celebracions de l'Església com el Corpus, a les processons, a les danses o als balls, en obres de teatre i acompanyant les moixigangues<sup>32</sup>.

Finalmente, en la catedral de Valencia no hay noticia de la práctica dancística dentro del templo durante la festividad del Corpus, quizá debido a que el control de la celebración descansaba en la poderosísima Ciudad.

27 Juan Esquivel Navarro: *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1642, pp. 44-45.

28 Francisco Asenjo Barbieri: “Danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII”, *Ilustración Española y Americana*, nº XLIII, 1857, en *Escritos*, Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias de la Música, 1994, p. 357. Este texto fue respuesta a otro publicado por Julio Monreal con una interpretación de la tradición dancística española de carácter filológico-literario, que fue tratado por Carmen García-Matos: “Una polémica en torno a las danzas de cuenta y los bailes de cascabel de los siglos XVI y XVII”, *Revista Nassarre*, vol. XII-2, 1996, pp. 121-134.

29 Jaume Moll: “Documentos para la historia de la música de la catedral Toledo”, *Anuario Musical*, 13, 1958, p. 165.

30 Javier Suárez-Pajares: *La música en la catedral de Sigüenza (1600-1750)*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias de la Música, 1998, vol. 2, p. 12 doc. 227 (28-junio-1604), p. 16 doc. 309 (2-junio-1606). En 1607 se repite este pago, p. 22 doc. 415 (30-junio-1607).

31 José López-Caló: *La música en la catedral de Plasencia*. Trujillo, Ediciones de la Coria-Fundación Xavier Salas, 1995, pp. 65-70.

32 Joan Cuscó i Clarasó: “Ministrers i joglars a la Catalunya Nova (segles XIV-XVII)”, *Revista Catalana de Musicología*, 6, 2013, p. 21.

## Las Danzas del Corpus del Colegio: antecedentes a la presente edición

La primera noticia contemporánea de las Danzas de Juan Bautista Comes procede de Juan Bautista Guzmán, quien localizó sus textos en la catedral de Valencia<sup>33</sup>. Diez años después, informaba del hallazgo de la música por el maestro de capilla del Colegio, Vicente Ripollés:

Las letrillas para las danzas del Maestro Comes están completas; sólo que de los papeles originales queda un papel que no me acuerdo si es el Tenor bajo. Lo importante era hallar la música; no sé si el Maestro Ripollés habrá puesto en partituras todos los números de que consta<sup>34</sup>.

Además de una colección de manuscritos copiados durante el siglo XVII, para su recuperación disponemos también de la copia que el tiple y maestro de capilla interino Pedro Martínez de Orgambide realizó en 1706, en plena guerra de sucesión (1701-1713). Esta colección de manuscritos fue utilizada para la primera y única edición de las danzas, publicada por la Institución Alfonso el Magnánimo en 1952 con transcripción de Vicente García Julbe y una brevíssima introducción histórica realizada por Manuel Palau. Los manuscritos de Pedro Martínez de Orgambide presentan, como veremos en el estudio, algunas secciones suprimidas y otras nuevamente compuestas.

La edición de García Julbe adolece de notas críticas e íncipit, editando C3 como 3/4 y C como 4/4, utilizando claves modernas e indicando las ligaduras; en la primera sección, interpretada en la iglesia, así como en la primera y segunda estación en el claustro y en la sección final de vuelta a la iglesia, establece clave de sol octava baja para las voces de contralto, que en ocasiones descienden del do3-si2 hasta la2-sol2; ello genera cierta confusión visual debido a que los tiples se mantienen muy a menudo en el rango grave de su extensión vocal. Solamente en la tercera y la cuarta estación en el claustro utiliza clave de sol sin descender para la voz de contralto. Además, transcribe las tonadas a solo de tenor, alto y tiple con una segunda voz de bajo, cuando se trata de bajón: esto es debido a que las partes de este instrumento se encuentran en el cuaderno del bajo, sin indicación alguna pero sin texto<sup>35</sup>.

### Juan Bautista Comes y sus Danzas (1609-1632)

Juan Bautista Comes (ca.1582-1643), fue infantillo de la catedral de Valencia entre 1594 y 1596 y discípulo de Ginés Pérez (1548-1600), Ambrosio Cotes (1550-1603) y Narcís Leysa (†1614)<sup>36</sup>. Desde agosto de 1602 hasta febrero de 1603 ejerció como organista de la iglesia de Sueca<sup>37</sup>, siendo nombrado maestro de capilla de la catedral de Lérida –donde ya era cantor– el 13 de agosto de 1605<sup>38</sup> hasta 1606, y no hasta 1608 como colige José Climent<sup>39</sup>, ya que el 10 de noviembre de 1606 ingresó como maestro de capilla de la Colegiata de Gandía<sup>40</sup>. Comes llega al Colegio probablemente desde Gandía en agosto de 1608, asumiendo el puesto de ayu-

33 Juan Bautista Guzmán (ed.): *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVI. Juan Bautista Comes, escogidas, puestas en partitura e ilustradas por Don Juan Bautista Guzmán, presbítero y maestro de capilla de la santa iglesia Catedral de Valencia*. Publicadas de Real Orden, 2 vols. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de sordo-mudos y de ciegos, 1888, 1, p. XVIII, nº 131 del catálogo.

34 Francisco Bueno et al.: “Epístolas de la música religiosa española del siglo XIX. La correspondencia entre Juan Bautista Guzmán, Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell Sabaté”, *Cuadernos de Bellas Artes* / 25. La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2013, p. 195.

35 Vicente García Julbe (ed.): *Danzas del Santísimo Corpus Christi de Juan Bautista Comes*, con biografía de Comes y notas históricas de Manuel Palau. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1952.

36 José Climent et al.: *Juan bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico*. Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1977, p. 70.

37 Antoni Furió: “Orgue de Sueca, (Valencia)”, *Orgues del País Valencià*, XIII-XIV, 1980, p. 17.

38 27-junio-1605: “[...] sien interrogats de sufficientia del Mestre de Capella [...] lo cantor Bort i lo cantor Comes [...]”, i “[...] lo dit mossén Comes i mossén Bort, cantors, son àbils per a Mestres de Capella de la Seo de Lleida”. Nombramiento, 13-agosto-1605: “Item adisserunt in Magistrum Capelle cantorum ecclesiae Ilerdensis dominus Joannes Baptista Comes”. Juan Mujal Elías: *Lérida. Historia de la Música*. Lérida, Dilagro ediciones, 1975, p. 86.

39 J. Climent: *Juan Bautista Comes y su tiempo...*, pp. 37-38, 40.

40 Abelardo Herrero, (ed.): *La Seu-Colegiata de Santa Maria de Gandia*, Gandia, Amics de la Seu, 2002, p. 346.

dante del maestro Narcís Leysa y componiendo en 1609 las danzas objeto del presente estudio<sup>41</sup>. El 20 de abril de 1613 pasa a la catedral de Valencia hasta marzo de 1618 en que marcha a la Capilla Real de Madrid como teniente del maestro Mateo Romero (ca. 1575-1647). El 29 de junio de 1628 regresaría al Colegio, pero el desacuerdo con los colegiales perpetuos en lo referente al cuidado y formación de los infantillos provocó su marcha el 16 de octubre de 1632, llevando con él toda su música, incluidas las Danzas<sup>42</sup>. Murió en 1643, siendo maestro de la catedral de Valencia<sup>43</sup>.

## Pedro Suárez de Herrera y sus Danzas (1633). Retorno de las Danzas de Comes

Tras la marcha de Comes en 1632, el Colegio encargó nueva música para las danzas de 1633 a Pedro Suárez de Herrera y Fernández, músico oriundo de Viana, Portugal; desde aproximadamente 1626, cuando contrajo matrimonio con Esperanza Pons, era maestro de capilla de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Carcaixent, localidad donde fallecería y sería enterrado el 5 de noviembre de 1649<sup>44</sup>. Herrera cobró 15 libras –”[...] pagué a Pedro Suárez Herrera, maestro de capilla por haber hecho las danzas de nuevo por habérselas llevado el maestro Comes”– y unos días después se pagó por la compra de papel “[...] para copiar las danzas”<sup>45</sup>. A lo largo del siglo XVII se pagó por la copia total o parcial de las Danzas en cuatro ocasiones:

12-diciembre-1633: [...] Jacinto Diego Lafoz, capellán del Colegio de Corpus Christi [...] confieso haber recibido por manos del señor doctor Vaciero [...] la suma y cantidad, de ocho libras por trasladar las danzas para la fiesta del corpus [...] 8L.

10-junio-1639: [...] a Vicente Andrés ministril por haber vuelto a copiar y apuntar las danzas de la procesión de la octava del corpus que estaban rotas, 3L.

4-noviembre-1646: [...] a Jaime Pellicer por haber copiado una misa de Garo y cuatro papeles de la letanía y tres cuadernos de las danzas [...], 2L 4S.

21-junio-1667: A mosén Valeriano Rendón por haber copiado las danzas se pagó tres libras<sup>46</sup>.

Solamente la copia de 1646 es parcial y se pagaron 2L 4S por tres cuadernos junto a otros cuatro papeles, mientras que en 1639 y 1667 se pagaron 3L respectivamente por la obra completa. A la vista de estos datos, sorprende la temprana copia de diciembre de 1633 por 8L, que pudiera corresponder a la vuelta, subrepticia o no, de la obra de Comes, de la misma manera que otra música suya fue copiada en 1641 –antes de su fallecimiento– habida cuenta de que había sido encargada personalmente por el fundador<sup>47</sup>.

41 “A JB Comes con orden del Patriarca mi señor, por el trabajo que tuvo en las danzas, 9L 11S 8D”. ACCV, libro de gastos de sacristía, 6-julio-1609.

42 “[...] señalaron veinte libras cada un año a mosén Luis Navarro ayudante de maestro de Capilla por enseñar a los infantillos de coro atento que el maestro de Capilla no ha cuidado dellos y a traydo al Colegio en palabras tres años sirviéndoles de enseñar él por su cuenta y assí le han de quitar de su salario”. ACCV, archivo de sacristía, *Libro de las Determinaciones I y II sign. ACC-SF-157, f.34. Prima mensis jul-1631*.

Toda la documentación y datos referentes a la capilla en Mireya Royo Conesa: *La capilla del Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia: intérpretes, prácticas musicales y repertorios litúrgicos para un ceremonial seiscentista (1605-1706)*, premio Humanidades e Ilustración Antonio Mestre 2024, Valencia, Real Colegio Seminario de Corpus Christi, 2025.

43 J. Climent: *Juan Bautista Comes y su tiempo...*, pp. 72-73, 201-202.

44 Arxiu Històric Parroquial de l'Assumpció Carcaixent, AHPAC Quinque Libri. Llibre de Matrimonis 1620-1633, sig. 1.3.3, f.211 parte 3. AHPAC, Llibre Racional 1649, sig.23.45.0, f.262 parte 52. Ambos documentos han sido compartidos en línea por Bernat Daràs i Mahiques, cronista de Carcaixent, en <http://perlesdecarcaixent.blogspot.com/> (última consulta, agosto 2025).

45 ACCV, archivo de sacristía, carta de pago 20-abril-1633 y gasto menudo 10-mayo-1633. M. Royo: *La capilla del Colegio...*, 2025.

46 ACCV, archivo de sacristía, recibos 12-diciembre-1633, 10-junio-1639, 4-noviembre-1646, libro de gastos de sacristía, 21-junio-1667. M. Royo: *La capilla del Colegio...*, 2025.

47 “[...] a Juan Romero, infantillo [...] por copiar la solfa y letra de tres salmos y una misa del maestro Comes todo para el servicio del coro [...]”, ACCV, archivo de sacristía, recibo sin fechar, diciembre 1641. M. Royo: *La capilla del Colegio...*, 2025.

## El contexto escenográfico de las danzas: la procesión de cabo de octava de Corpus Christi

A lo largo del siglo XVII, para la celebración del Corpus se repitieron el protocolo y los preparativos de la iglesia, claustro, procesión y danzas, que tenían lugar el jueves, final de la octava. El libro consueta detalla todo lo concerniente a la semana: pasada la festividad en la ciudad, entre el sábado y el miércoles de infraoctava se vestía la iglesia de color blanco con oro y se ponían flores frescas compradas para la ocasión, encargándose olores destilados con flores diversas, enramado para cubrir el claustro y pétalos de flores<sup>48</sup>.

Llegado el jueves final de octava de Corpus Christi, acudían los jurados de la Ciudad, el virrey y los frailes de la orden de Capuchinos de la Sangre de Cristo, convento fundado por el Patriarca. Al invitar al virrey se le solicitaban dos soldados para guardar el coro, el altar y el corredor superior del claustro mientras duraba la procesión. La Ciudad proveía las trompetas, clarines y atabales, que pregonaban la celebración además de saludar y recibir la custodia en su marcha hacia el claustro y regreso a la iglesia. El Colegio remuneraba ambos servicios<sup>49</sup>.

Tras el oficio de la mañana, se retiraban el púlpito y los bancos del lado del evangelio colocándolos al extremo opuesto para sentar a los capuchinos; así, quedaba libre el paso desde la sacristía para la salida de la procesión y las primeras danzas frente a la custodia, situada en el centro de la última grada, ya presbiterio alto. Los infantes danzaban acompañados por seis ministriales<sup>50</sup> –chirimía, corneta, sacabuche, flauta y bajón– y el órgano portativo situado en la capilla de la Virgen de la Antigua, que se trasladaba al presbiterio, donde era colocado del lado de la epístola<sup>51</sup>. A este conjunto se añadiría el arpa a partir de 1661 para todo el transcurso procesional<sup>52</sup>.

Según el *Ceremonial de la Ciudad de Valencia para la Fiesta del Corpus*, los jurados de la Ciudad tomaban asiento en los bancos colocados para la ocasión a cada lado del presbiterio alto, junto al síndico y el racional. Para el virrey, había un sitial del lado del evangelio<sup>53</sup>:

48 ACCV, *Consueta Original* sig. ACCV-AR/3-183k, capítulos 52-53-54-55-56-57-58, ff. 99v-109v. En adelante será mencionado como consueta. La documentación anual de los diversos gastos se conserva en E-VAcP, archivo de sacristía, libros de gastos de la sacristía, cajas con cartas de pago, memoriales, albaranes, recibos y gasto menudo 1605-1706. Se puede consultar una muestra relevante en M. Royo: *La capilla del Colegio...*, 2025.

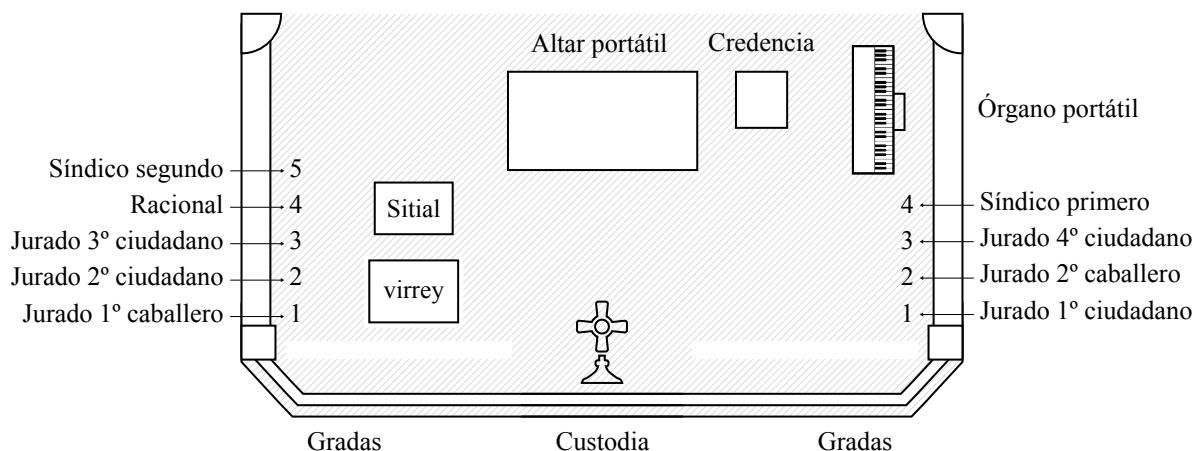
49 Las cantidades oscilaban entre los 12 y los 16S a 1L 4S en función del número de soldados, siendo generalmente de 2L 12S para los trompetas y atabales. ACCV, archivo de sacristía, memoriales, cartas de pago, albaranes, recibos y gasto menudo, 1606-1706. M. Royo: *La capilla del Colegio...*, 2025.

50 ” [...] o por lo menos cinco; conviene a saber, dos Tiples, dos Contrabaxos, un Tenor, y un Contralto [...]”. *Constituciones de la Capilla...*, 1739, cap. XXI, p. 27.

51 Mireya Royo Conesa: “Órganos, organistas y organeros del Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia: nuevas aportaciones documentales para su estudio (1603-1647). *Nassarre*, nº 36, 2020, pp. 235-273.

52 Pagos a arpista, ACCV, archivo de sacristía, gasto menudo 1661-1706.

53 La organización presentada ha sido elaborada con el Ceremonial encargado por la Ciudad a Cebriá y Arazil en 1693. Félix Cebriá y Arazil: *Ceremonial de la ciudad de Valencia para la Fiesta del Corpus*, ca. 1693. Reedición del Ayuntamiento de Valencia, 1958, pp. 42-43, 51. La disposición del órgano y el altar portátil fueron indicadas en ACCV, *Consueta...*, ff.106r-v.



Así tenía lugar el inicio de las danzas en la iglesia, al finalizar el oficio de completas. A continuación, la procesión se dirigía hacia el claustro con la custodia bajo palio, portado por seis jurados municipales y precedido de dos colegiales, músicos y niños danzantes; seguían a la custodia cerrando la comitiva el preste, el virrey y la virreina, y el racional con los síndicos a ambos lados.

Al llegar al claustro se iniciaba su circunvalación desde la izquierda y los dos colegiales pertrechados con bandejas de plata con flores frescas se arrodillaban cada seis pasos y esparcían los pétalos, aludiendo así al traslado del arca del testamento por el rey David:

“[...] las cuales iran esparciendo delante del SANTISSIMO SACRAMENTO, las que bastaren para seys passos de los Sacerdotes que llevaren la Custodia, a imitación de lo que ordenò el santo Rey David en la processión que se hizo con el Arca del Testamento, llevándola desde la casa de Obededón a la ciudad de David: conviene saber, que de seys en seys passos se ofreciesse sacrificio: y que para esparcir las flores se hinquen de rodillas, esparciendo de una vez lo que bastare para los dichos seys passos, de manera que como fuere andando, el Sacerdote las vaya pisando, y que esto continúen hasta acabar la processión”<sup>54</sup>.

La procesión se dividía en cuatro estaciones, cada una de las cuales cerraba con la interpretación de las danzas correspondientes; una vez finalizado el recorrido por el claustro, se retornaba a la iglesia, donde aún se interpretarían las últimas danzas frente a la custodia, a las que seguía el canto del *Tantum Ergo* y la reserva al son de la letanía al Santísimo Sacramento<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> *Constituciones de la Capilla...*, 1739, cap. XXXIII-7, p. 51. Corresponde al relato de 2 Sam 6: 12-15.

<sup>55</sup> Juan Bautista Comes, 1608, E-VAcP-Mus/CM-C-101.

## **Los infantillos danzantes. Maestros de cantar las Danzas y maestros de danza, 1606-1632**

La fundación contó con un conjunto de seis infantillos, cuyas funciones y gajes quedaron descritos en las constituciones de la capilla. La formación de estos niños, tanto en lo referente a la gramática como a la música, era esencial para lograr la continuidad de capellanes bien formados y aptos para la celebración del oficio cantado, no solo en canto llano, sino también polifónico. Cada infante accedía tras una valoración previa, pudiendo permanecer en el Colegio durante tres años prorrogables y/o pasar a ser mozos de coro; cobraría distribuciones en algunos sufragios y funciones, además del salario anual de 10 libras, que se recibiría solamente cuando el niño cantara “su parte”, es decir polifonía. En cuanto al aprendizaje musical, se iniciaba con la formación cantollanística, para avanzar en las diferentes técnicas polifónicas incluyendo el contrapunto, aunque no todos alcanzaban el mismo nivel. Encontramos un aspecto relevante de su formación en la práctica constante de determinados repertorios, como los gozos a la Virgen, san Mauro, san Vicente y al Ángel Custodio, atribuidos a Juan Bautista Comes, su participación diaria en el rito de la Salve, y la interpretación cantada y danzada de la obra que ocupa el presente estudio: la memorización y reproducción de estas piezas, así como su transmisión a lo largo del tiempo, deben ser consideradas parte esencial de un proceso de aprendizaje que permitiría diseminar determinadas prácticas musicales y su evolución en otros centros más o menos cercanos<sup>56</sup>.

Desde 1605 se celebró cada año una procesión de cabo de octava del Corpus en el Colegio; ya en 1606 hubo danzas en ella, aunque no se conserva música de las mismas hasta 1609 en que Comes compuso las suyas. Sistemáticamente los infantes prepararon el canto de las danzas con el maestro de capilla, y las danzas y bailes con un maestro de danza – de los seis niños eran cuatro los que danzaban– aunque en ambos casos fueron numerosas las ocasiones en que se designó un sustituto. Los maestros de danza y los sustitutos para la enseñanza del canto cobraron siempre 10 libras, mientras que los maestros de capilla titulares la harían con cargo a su salario. José Climent propuso como hipótesis que fueran las de Miguel Tarín para la Procesión de Traslado de 1604 las que continuaran haciéndose hasta la llegada de Comes en 1609<sup>57</sup>. Tarín era beneficiado de la Seu y hombre de confianza del Patriarca; procedía de Zaragoza y había sido maestro de capilla de la catedral de Huesca entre 1576 y 1578<sup>58</sup>; ya en Valencia, enseñó música y a cantar las danzas a los infantes hasta 1610 (desde 1609 las de Comes)<sup>59</sup>, mientras que el músico y danzador Onofre Perpiñán –creador de otra de las danzas encargadas por el Patriarca en 1604 para la procesión de traslado de la custodia desde la catedral al Colegio a la que asistió Felipe III– enseñaría a danzarlas a los infantes desde 1606 hasta 1620. Por tanto, estamos probablemente ante dos danzas diferentes coreografiadas por Onofre Perpiñán, con música quizá de Tarín hasta 1608 y de Comes a partir de 1609<sup>60</sup>.

56 *Constituciones de la Capilla...* 1739, caps. XVI, p. 24 y LXXIII, pp. 131-132. Todo lo referente a los infantillos del Colegio se puede consultar en Mireya Royo Conesa: “Cantors castrats en la Capella del Col·legi Seminari de Corpus Christi de València, entre les veus de tiple masculines adultes i infantils durant el segle XVII”, *Revista Catalana de Musicologia*, 10, 2017, pp. 91-105, y “Els infants de cor del Col·legi Seminari de Corpus Christi de València durant el segle XVII: admissions, sortides i vida quotidiana”, *Revista Catalana de Musicologia*, 12, 2019, pp. 161-193.

57 J. Climent: *Juan Bautista Comes y su tiempo ...*, p.51 y Mireya Royo Conesa: “La procesión de traslado de la custodia al Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia, 1604”, *Paisagens sonoras urbanas: História, Memória e Património*. Évora, Publicações do Cidehus, 2019, pp. 142-164. Disponible en línea.

58 Pedro Calahorra: *La Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, vol. 2, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977-1978, p. 182.

59 El maestro Narcís Leysa fue probablemente relevado de esta obligación hasta la llegada de Comes en octubre de 1608; Tarín aún colaboró en las Danzas en 1610, pero no en 1609 ni tras 1610.

60 M. Royo Conesa: “La procesión de traslado...”, pp. 142-164.

Las danzas de Comes se interpretaron hasta su salida de 1632, y fue él quien enseñó a cantarlas en 1609 y entre 1611 y 1612, como le correspondía por ser teniente de maestro de capilla de Joan Narcís Leysa, ya que en abril de 1613 marchó a la catedral; hasta 1632 fueron los maestros de capilla titulares o interinos quienes se ocuparían con cargo al salario, aunque no siempre, como prueba la documentación del archivo del Colegio<sup>61</sup>. Obsérvense los maestros de canto y de danza entre los años 1606 y 1632:

- 1606** - **Canto:** Miguel Tarín, 10L.  
- **Danza:** Onofre Perpiñán, 6L.
- 1607** - **Canto:** Miguel Tarín, 10L.  
- **Danza:** Onofre Perpiñán, 6L.
- 1608** - **Canto:** Miguel Tarín, 10L.  
- **Danza:** Onofre Perpiñán, 6L.
- 1609** - **Canto:** Juan Bautista Comes, teniente MC 10L.  
- **Danza:** Onofre Perpiñán, 6L.
- 1610** - **Canto:** Miguel Tarín, 10L.  
- **Danza:** Onofre Perpiñán, 6L.
- 1611** - **Canto:** Juan Bautista Comes, teniente MC.  
- **Danza:** Onofre Perpiñán, 6L.
- 1612** - **Canto:** Juan Bautista Comes, teniente MC.  
- **Danza:** Onofre Perpiñán, 6L.
- 1613** - **Canto:** Juan Bautista Comes o Pedro Ximeno, organista ayudante.  
- **Danza:** Onofre Perpiñán, 6L.
- 1614** - **Canto:** Jaime Mas, lleva Capilla.  
- **Danza:** Onofre Perpiñán, 10L.
- 1615** - **Canto:** Luis Navarro, MC interino.  
- **Danza:** Onofre Perpiñán, 10L.
- 1616** - **Canto:** Luis Navarro, MC interino.  
- **Danza:** Onofre Perpiñán, 10L.
- 1617** - **Canto:** Luis Navarro, MC interino.  
- **Danza:** Onofre Perpiñán, 10L.
- 1618** - **Canto:** Luis Navarro, MC interino 5L.  
- **Danza:** Onofre Perpiñán, 10L.
- 1619** - **Canto:** Jaime Mas, MC interino.  
- **Danza:** Onofre Perpiñán, 10L.
- 1620** - **Canto:** Jaime Mas o Vicente García.  
- **Danza:** Onofre Perpiñán, 10L.
- 1621** - **Canto:** Vicente García.  
- **Danza:** Honorat Juan Aguilar, 10L.
- 1622** - **Canto:** Luis Navarro, MC interino 10L.  
- **Danza:** Honorat Juan Aguilar, 10L.
- 1623** - **Canto:** Antonio de Oliveira.  
- **Danza:** Jacinto [Lafoz], mozo de coro, 5L?
- 1624** - **Canto:** Antonio de Oliveira.  
- **Danza:** Honorat Juan Aguilar, 10L.
- 1625** - **Canto:** Jaime Mas o Diego de Grado.  
- **Danza:** Honorat Juan Aguilar, 10L.
- 1626** - **Canto:** Diego de Grado.  
- **Danza:** Honorat Juan Aguilar, 10L.
- 1627** - **Canto:** Jacinto Lafoz, 10L pagadas por Diego de Grado  
- **Danza:** Honorat Juan Aguilar, 10L.
- 1628** - **Canto:** Jacinto Lafoz, maestro de canto, 25L.  
- **Danza:** Honorat Juan Aguilar, 10L.
- 1629** - **Canto:** Luis Navarro, 10L. Cobra en 1630.  
- **Danza:** Jusep Estellés maestro de danza, 10L.
- 1630** - **Canto:** Luis Navarro.  
- **Danza:** Jusep Estellés, 10L.
- 1631** - **Canto:** Luis Navarro.  
- **Danza:** Jusep Estellés, 10L.
- 1632** - **Canto:** Luis Navarro, 10L del salario de Comes.  
- **Danza:** Jusep Estellés, 10L.

## Maestros de cantar las Danzas y maestros de danza, 1633-1706

A partir de 1633 es Marcos Pérez el encargado de llevar el compás y enseñar a cantar las danzas a los infantes –aunque fue relevado de su formación musical desde 1637– cobrando específicamente por ello hasta 1640. Desde 1641 y comenzando en diciembre de 1640, el pago se realizaría junto al reconocimiento del interín de maestro de capilla<sup>62</sup>. En cuanto a los maestros de danza, Jusep Estellés es sustituido por Ignacio de Coria en 1633 y permanece en el puesto hasta 1641; a partir de 1642 se inicia un largo periodo en el que son infantillos –algunos habían pasado a ser mozos de coro o capellanes o incluso se encontraban fuera del Colegio– quienes harán

<sup>61</sup> M. Royo: *La capilla del Colegio...*, 2025. A partir de 1611 son los maestros de capilla titulares o interinos, o capellanes a los que se les asigna la tarea quienes enseñan a cantar las danzas y la documentación se encuentra reflejada en los salarios e interín de 1611 a 1632. No olvidemos que la formación musical de los niños era obligación del maestro de capilla. Generalmente el ensayo del canto de las danzas se retribuía junto a la enseñanza musical, y esta quedaba incluida en la remuneración del maestro de capilla. Las excepciones también se encuentran en el mencionado libro y apéndices documentales. Obsérvese que el pago a Ximeno correspondiente a 1613 se hace efectivo en 1614 y el de Luis Navarro correspondiente a 1629 en 1630, no cobrando en 1630 y 1631, sino solamente en 1632 con la detracción de salario a Comes.

<sup>62</sup> M. Royo: *La capilla del Colegio...*, 2025.

las veces de maestros de danza, lo que permite colegir que previamente las habían danzado. Aunque nunca se anotaron los cuatro infantillos danzantes, en 1664 cobraron 1L 4S por danzar Vicente Borrell, Antonio Ortells y Dionisio Navarro, debido a la ausencia de infantes preparados para la representación<sup>63</sup>. Mucho después, en 1694 y hasta 1705, encontraremos de nuevo un maestro de danzar profesional, Matías Godos, que será sustituido en 1706 por Francisco Fando. Obsérvense los maestros de canto y de danza entre los años 1633 y 1706:

- 1633** - **Canto:** Marcos Pérez, ayudante de MC, 10L.  
   - **Danza:** Ignacio de Coria, maestro de danzar, 10L.
- 1634** - **Canto:** Marcos Pérez, ayudante de MC, 10L.  
   - **Danza:** Ignacio de Coria, 10L.
- 1635** - **Canto:** Marcos Pérez, ayudante de MC, 10L.  
   - **Danza:** Ignacio de Coria, 10L.
- 1636** - **Canto:** Marcos Pérez, ayudante de MC, 10L.  
   - **Danza:** Ignacio de Coria, 10L.
- 1637** - **Canto:** Marcos Pérez, ayudante de MC, 10L.  
   - **Danza:** Ignacio de Coria, 10L.
- 1638** - **Canto:** Marcos Pérez, ayudante de MC, 10L.  
   - **Danza:** Ignacio de Coria, 10L.
- 1639** - **Canto:** Marcos Pérez, ayudante de MC, 10L.  
   - **Danza:** Ignacio de Coria, 10L.
- 1640** - **Canto:** Marcos Pérez, ayudante de MC, 10L.  
   - **Danza:** Ignacio de Coria, 10L.
- 1641** - **Canto:** Marcos Pérez, con ínterin MC.  
   - **Danza:** Ignacio de Coria, 10L.
- 1642** - **Canto:** Marcos Pérez, con ínterin MC.  
   - **Danza:** Joan Romero infante castrado (1635-1644), cobra en 1643 por 1642.
- 1643** - **Canto:** Marcos Pérez, con ínterin MC.  
   - **Danza:** Joan Romero infante, 10L cobradas en 1644.
- 1644** - **Canto:** Marcos Pérez, con ínterin MC.  
   - **Danza:** Joan Romero infante, 10L.
- 1645** - **Canto:** Marcos Pérez, con ínterin MC.  
   - **Danza:** Joan Romero capellán segundo, 10L.
- 1646** - **Canto:** Marcos Pérez, con ínterin MC.  
   - **Danza:** Joan Romero capellán segundo, 10L.
- 1647** - **Canto:** Marcos Pérez, con ínterin MC.  
   - **Danza:** Joan Romero capellán segundo, 10L.
- 1648** - **Canto:** Marcos Pérez, con ínterin MC.  
   - **Danza:** Joan Romero capellán segundo, 10L.
- 1649** - **Canto:** Marcos Pérez, con ínterin MC.  
   - **Danza:** Joan Romero capellán segundo, 10L.
- 1650** - **Canto:** Marcos Pérez, con ínterin MC.  
   - **Danza:** Joan Romero capellán segundo, 10L.
- 1651** - **Canto:** Marcos Pérez, con ínterin MC.  
   - **Danza:** Macià [Matías] Mira infante (1647-1652), 5L.
- 1652** - **Canto:** Marcos Pérez, con ínterin MC.  
   - **Danza:** Macià Mira infante, 5L.
- 1653** - **Canto:** Jacinto Barberán,  
   - **Danza:** Macià Mira mozo de coro, 10L. maestro de música desde septiembre 1640.
- 1654** - **Canto:** Jacinto Barberán.  
   - **Danza:** Macià Mira mozo de coro, 10L.
- 1655** - **Canto:** Jacinto Barberán.  
   - **Danza:** Macià Mira mozo de coro, 10L.
- 1656** - **Canto:** Jacinto Barberán.  
   - **Danza:** Macià Mira mozo de coro, 10L.
- 1657** - **Canto:** Jacinto Barberán.  
   - **Danza:** Matías Iranzo capellán segundo castrado, 10L (infante 1648-1653).
- 1658** - **Canto:** Jacinto Barberán.  
   - **Danza:** Jusepe Ortells [Ortel] mozo de coro, 10L (infante 1652-1657).
- 1659** - **Canto:** Jacinto Barberán.  
   - **Danza:** Jusepe Ortells mozo de coro, 10L.
- 1660** - **Canto:** Jacinto Barberán.  
   - **Danza:** Jusepe Ortells mozo de coro, 10L.
- 1661** - **Canto:** Jacinto Barberán,  
   - **Danza:** Jusepe Ortells mozo de coro, 10L.
- 1662** - **Canto:** Jacinto Barberán.  
   - **Danza:** Vicente Borrell mozo de coro, 10L (infante 1657-1662).
- 1663** - **Canto:** José Hinojosa, maestro de capilla.  
   - **Danza:** Vicente Borrell mozo de coro, 10L.
- 1664** - **Canto:** José Hinojosa.  
   - **Danza:** Vicente Borrell mozo de coro, 10L.
- 1665** - **Canto:** José Hinojosa.  
   - **Danza:** Vicente Borrell mozo de coro, 10L.
- 1666** - **Canto:** José Hinojosa.  
   - **Danza:** Antonio Ortells, 10L (infante 1657-1664).
- 1667** - **Canto:** José Hinojosa  
   - **Danza:** Félix Margarit mozo de coro, 10L (infante 1665-1666).

<sup>63</sup> ACCV, archivo de sacristía, carta de pago, 21-junio-1664. M. Royo: *La capilla del Colegio...*, 2025. Vicente Borrell era entonces mozo de coro y enseñó también las danzas ese año; Antonio Ortells había finalizado en mayo de aquel año su estancia en el Colegio, y Dionisio Navarro había sido infante entre 1657 y 1662 en que fue despedido por problemas de salud pese a ser buen músico. M. Royo: “Els infants de cor del Col·legi...”, 191-163. Navarro fue organista en Liria, su localidad natal, desde donde fue requerido por Roque Monserrat para incorporarse a la sede oriolana como organista y arpista en 1680. No se indica si llegó a hacerlo. Pérez Berná, Juan: *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666 – 1727)*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2007, p. 151. M. Royo: “Els infants de cor del Col·legi...”, 191-163. Habían sido despedidos los infantes nº 91-100-101-103.

- 1668** - **Canto:** José Hinojosa  
   - **Danza:** Félix Margarit mozo de coro, 10L.
- 1669** - **Canto:** José Hinojosa.  
   - **Danza:** Félix Margarit mozo de coro, 10L.
- 1670** - **Canto:** José Hinojosa.  
   - **Danza:** Vicente Pantoja mozo de coro, 10L (infante 1664-1669).
- 1671** - **Canto:** José Hinojosa.  
   - **Danza:** Vicente Pantoja mozo de coro, 10L.
- 1672** - **Canto:** José Hinojosa.  
   - **Danza:** Gabriel Irles mozo de coro, 10L (infante 1669-1671).
- 1673** - **Canto:** José Hinojosa.  
   - **Danza:** Gabriel Irles mozo de coro, 10L.
- 1674** - **Canto:** Antonio Ortells, capellán primero.  
   - **Danza:** Gabriel Irles mozo de coro, 10L.
- 1675** - **Canto:** Antonio Ortells.  
   - **Danza:** Ventura Asensi mozo de coro, 10L (infante 1668-1674).
- 1676** - **Canto:** Antonio Ortells, ínterin MC.  
   - **Danza:** Ventura Asensi mozo de coro, 10L.
- 1677** - **Canto:** Antonio Ortells o Aniceto Baylón.  
   - **Danza:** Ventura Asensi mozo de coro, 10L.
- 1678** - **Canto:** Aniceto Baylón, maestro de capilla.  
   - **Danza:** Ventura Asensi mozo de coro, 10L.
- 1679** - **Canto:** Aniceto Baylón.  
   - **Danza:** Ventura Asensi mozo de coro, 10L.
- 1680** - **Canto:** Aniceto Baylón.  
   - **Danza:** Gregorio Pérez mozo de coro castrado, 10L (infante 1674-1678).
- 1681** - **Canto:** Aniceto Baylón.  
   - **Danza:** sin datos.
- 1682** - **Canto:** Aniceto Baylón.  
   - **Danza:** Matheo Burriel capellán primero, 10L (infante 1648-1653).
- 1683** - **Canto:** Aniceto Baylón.  
   - **Danza:** Matheo Burriel, capellán primero, 10L.
- 1684** - **Canto:** Aniceto Baylón.  
   - **Danza:** Matheo Burriel capellán primero, 10L.
- 1685** - **Canto:** Pedro Oliver, ínterin MC.  
   - **Danza:** Matheo Burriel capellán primero, 10L.
- 1686** - **Canto:** Pedro Oliver.  
   - **Danza:** Francisco Muñoz mozo de coro, 10L (infante 1681-1685).
- 1687** - **Canto:** Máximo Ríos, maestro de capilla.  
   - **Danza:** Francisco Muñoz mozo de coro, 10L.
- 1688** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Jorge Abad mozo de coro, 10L (infante 1682-1688).
- 1689** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Jorge Abad mozo de coro, 10L.
- 1690** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Bautista Puchades, 10L (infante 1682-1684/monaguillo).
- 1691** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Matheo Burriel capellán primero, 10L.
- 1692** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Vicente Bernat, 10L (infante 1687-1688/monaguillo).
- 1693** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Octavio Serrano mozo de coro, 10L (infante 1689-1690/mozo de coro 1692).
- 1694** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Matías Godos maestro de danzar, 10L.
- 1695** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Matías Godos maestro de danzar, 10L.
- 1696** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Matías Godos maestro de danzar, 10L.
- 1697** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Matías Godos maestro de danzar, 10L.
- 1698** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Matías Godos maestro de danzar, 10L.
- 1699** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Matías Godos maestro de danzar, 10L.
- 1700** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Matías Godos maestro de danzar, 10L.
- 1701** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Matías Godos maestro de danzar, 10L.
- 1702** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Matías Godos maestro de danzar, 10L.
- 1703** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Matías Godos maestro de danzar, 10L.
- 1704** - **Canto:** Máximo Ríos.  
   - **Danza:** Matías Godos maestro de danzar, 10L.
- 1705** - **Canto:** Pedro Martínez de Orgambide, ínterin MC.  
   - **Danza:** Matías Godos maestro de danzar, 10L.
- 1706** - **Canto:** Pedro Martínez de Orgambide.  
   - **Danza:** Francisco Fando maestro de danzar, 10L.

# Ropas de danzar

## Las albas de 1609

Entre 1606 y 1642 los infantes vistieron unas albas *nacaradas*, no blancas, amplias de cuerpo y mangas, adornadas y ajustadas con cintas de seda y pasamanería diversa<sup>64</sup>. A lo largo del siglo los trajes se guarnecerán siempre con pasamanería, cintas de seda en diferentes anchos, veta fina, listón, *passamán[o]* y galón. Ocasionalmente se hace referencia al color rojo, pero predomina el uso del nacarado.

Como ropa interior vestían calzones, ligeramente holgados y hasta las rodillas, en el Colegio nombradas insistenteamente *calcillas*. Las pantorrillas quedaban cubiertas por unas *medias nacaradas*, o *calcetas*, mientras que los pies lo hacían con *peales* denominados también *escarpines*. Aunque el consueta prescribe que habían de ser encarnadas y se compraría cada tres años<sup>65</sup>, cada uno o dos años se compraron medias de estambre, estameña o lienzo color nácar y solo en ocasiones *escarlatinadas* o *coloradas*. Como calzado, invariablemente se utilizaron zapatos blancos, anudados con lazos de cinta y hechos con sólo dos suelas y no tres, para que resultaran menos duros y rígidos<sup>66</sup>.

Los niños lucieron desde 1606 unas pelucas o cabelleras rizadas decoradas desde 1613 con guirnaldas –mencionadas también como coronas–. A partir de 1617 se aderezaban con plumas blancas y rojas, entre seis y ocho en cada una, anotadas también como *penacho* por la forma de disponerlas en los tocados. Desde 1669 encontramos el empleo de flores artificiales: “[...] por haver aliñado y haver puesto rosas y mariposas de manos en las guirnaldas que sirven para los infantes que dançan [...]”<sup>67</sup>.

## Los baqueros de 1643

En 1643 se cosieron nuevos vestidos eligiéndose el corte de unos *baqueros*<sup>68</sup>, prenda adaptada por la corte hispánica de modas orientalizantes turcas, húngaras o albanesas durante el siglo XVI. El baquero se utilizaba como vestido masculino para las fiestas de toros y cañas y como femenino para ir a cazar. Posteriormente se cosió para niños<sup>69</sup>, ante la necesidad de “[...] flexibilizar la rigidez vestimentaria en los miembros más jóvenes de la familia real [...]” hasta la edad de siete años<sup>70</sup>.

64 “[...] por 84 varas de listón de seda carmesí y plata para las albas de los niños o infantes del Colegio que han de salir dançando delante del Santíssimo Sacramento el día de su prossessión, 25L 4S”, “[...] A Sor Ángela por haber desecho, descossido, y después buelto a coser, asentar y limpiar, assí passamanos, randas, como también limpiar las albillas de los diputados con las quales en cada un año dançan [...] 4L”. ACCV, *Libro de las cuentas de construcción y fábrica del Colegio de Corpus Christi, sign. ACC-SF-183c*, f.408r, 6-abril-1606 y ACCV, archivo de sacristía, 14 julio 1619. M. Royo: *La capilla del Colegio...*, 2025.

65 Toda la documentación referente a las ropas de danzar, ropa interior, calzado y complementos se encuentra en ACCV, archivo de sacristía, memoriales, cartas de pago, albaranes, y recibos, 1606-1706. Algunos de ellos pueden consultarse en M. Royo: *La capilla del Colegio...*, 2025.

66 “[...] por seis pares de zapatos negros de tres suelas y cuatro pares de blancos de dos suelas [...], 4L 12S”. ACCV, archivo de sacristía, recibo /-julio-1642. M. Royo: *La capilla del Colegio...*, 2025.

67 ACCV, archivo de sacristía, recibo 22-junio-1675. Entre 1669 y 1706 hay diversos recibos que mencionan rosas y flores de manos, es decir artificiales. *Diccionario de Autoridades* tomo III, 1732, voz *Flores*.

68 Hasta 1884 este término utilizó la forma *vaquero*, pasando a *baquero* en la duodécima edición del Diccionario de la Lengua Castellana, por proceder de la voz árabe “baquir, túnica corta y sin mangas”, que sería clarificada posteriormente como un “sayo abierto que se viste sin mangas”. José Antonio Fernández Fernández: “El baquero infantil en la Corte española de los Habsburgo (1556-1665)”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7, n°2, 2019, p.762.

69 Carmen Bernis: “El traje de la duquesa cazadora tal como lo vio don Quijote”, *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, XLIII, 1988, [https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote\\_antología/bernis.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antología/bernis.htm) (última consulta agosto 2025). Este texto y el anterior de J. A. Fernández contienen imágenes de diferentes baqueros.

70 J. A. Fernández: “El baquero infantil...”, p.744.

Esta prenda consistía en un “[...] un traje entero sin corte en la cintura [...]”<sup>71</sup>, bastante largo, de falda ancha trapezoidal, con raja o sin ella, bajo la que podía asomar un faldellín o *basquiña* con pretina, brahones en los hombros y unas curiosas mangas tubulares muy largas que caían tras los brazos, además de las que se vestían. La parte delantera se cerraba con alamares y se guarnecía más o menos lujosamente con pasamanería. Los cuellos podían ser lechuguillas o valonas: las segundas caían sobre los hombros en el atuendo masculino y así las lucirían nuestros infantes. Dada la fecha en que fueron cosidos, hay que señalar que pudieran haber seguido un modelo utilizado para los más pequeños infantes ya en durante el reinado de Felipe III, en el que desaparece la raja frontal para colocar el cierre detrás, por tanto sin alamares, que no son mencionados en ninguno de los documentos conservados, y con corte en el talle para incorporar una falda de capa<sup>72</sup>.

Los baqueros se hicieron con tafetán de color blanco y nacarado, “[...] guarnesidos [,] las primeras faldas ondeadas y los ombros ondeados y las segundas faldas largeadas de pasamán de oro [...]”<sup>73</sup>. Para la ropa interior, además de calzones, medias y escarpines o peales, se cosieron cuatro *armillas* de pañolat, utilizadas hasta 1671 en que aparecen las camisas y los calzones o calcillas de linete blanco y los *bobillos* que complementarían a las valonas. Como guarnición se adquirió galón y randa de oro y plata, y se elaboraron unas bandas con randa de plata<sup>74</sup>.

## Los vestidos con contramangas y corbata de 1688

En 1688 se cosieron nuevos vestidos con corbata, confeccionados con “[...] tafetán doble blanco [...] bonillo de oro y plata fina de Milán [...] para guarnecer las faldas de las enaguitas de los infantes, y de otro mayor para guarnecer las 4 bandas y 4 cintas con que ciñen que son de tafetán y cinta nácar [...]”<sup>75</sup>. El vestido quedaba ajustado con cinta carmesí y sobre él se colocaría la banda de tafetán nácar con el que también se cosieron las contramangas, que formaban “[...] un gran globo [...]”<sup>76</sup> para rematar la manga que llegaba hasta bajo del codo. Dado que para algunas danzas se utilizaban castañuelas, estas contramangas debían ser de gran simplicidad.

Las corbatas, complemento de moda en Francia, se inspiraban en el pañuelo de los mercenarios croatas que lucharon en su ejército durante la guerra de los treinta años (1618-1648). Se cosían “[...] guarnecidas de encajes, o bordadas de oro, plata, seda o hilo [...]”<sup>77</sup>, tal y como se confeccionaron para los infantillos: “[...] cinco varas y dos palmos randa abonillada [...] para corbatas [...] y tres palmos de *cambray* para assiento a las corbatas [...]”<sup>78</sup>.

Como desde 1671, la ropa interior los infantes consistía en camisa y calzones anchos, zapatos blancos, medias entrefinas de seda, casi siempre nacaradas y en ocasiones carmesí. Las coronas seguían alegrando las pelucas rizadas, decoradas con flores artificiales y el penacho de plumas blancas y coloradas.

71 *Idem*.

72 *Ibid.*, pp. 750-753. También las valonas caídas y las contramangas con forma de globo que veremos en los trajes de 1688 procedían de la moda francesa.

73 ACCV, archivo de sacristía, memorial y recibo 14-junio-1643. Siguieron dos más de 20-21 junio, 12-julio-1643. M. Royo: *La capilla del Colegio...*, 2025.

74 Bobillo: Se llama también el encaje que trahían las mugéres antiguamente prendido al rededor del escote, que caía hacia abajo como valona. Lat. *Muliebre quoddam ornamentum, ab uno ad alterum humerum excurrens*. Diccionario de Autoridades I, 1726, voz *Bobillo* (última consulta, agosto 2025).

75 ACCV, archivo de sacristía, memoria y carta de pago 22-julio-1688. M. Royo: *La capilla del Colegio...*, 2025. El *bonillo* podría hacer referencia al encaje, al igual que el *bobillo* mencionado en los baqueros de 1643.

76 Ruth de la Puerta Escribano: “La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras”, *Ars Longa*, núm. 17, 2008, p. 75.

77 *Diccionario de Autoridades*, tomo II, 1729, voz *Corbata* (última consulta, agosto 2025).

78 ACCV, archivo de sacristía, memoria y carta de pago 22-julio-1688. M. Royo: *La capilla del Colegio...*, 2025.

# Estudio musical

## Los manuscritos del siglo XVII

El conjunto de manuscritos de las Danzas del Corpus se encuentra en el Archivo del Real Colegio de Corpus Christi. La colección del siglo XVII, sig. E-VAcp-Mus/CM-C-86, consistía en un cuaderno para cada una de las voces de los dos coros –TiTiAT-TiATB– tanto para las danzas interpretadas frente a la custodia al inicio y al final de la procesión, como para las interpretadas en el claustro durante la misma: es decir, dieciséis cuadernos, sin acompañamiento escrito. Actualmente se conservan en el archivo once cuadernos copiados por cuatro manos diferentes, y por tanto faltan cinco cuadernos: los de tiples primeros de coros 1 y 2 para las danzas frente al altar y en el claustro, es decir cuatro cuadernos, y el quinto el de tenor de coro 1 para las danzas frente al altar. Todos los cuadernos son rectangulares con la escritura en sentido vertical y miden 31,5 x 32,3 cm.

Los manuscritos han sido clasificados como, A, B, C y D, para cada una de las cuatro manos: A es la colección más numerosa con nueve cuadernos, B tiene seis, y C y D solo uno respectivamente. Las colecciones A y B presentan plicas en el centro de los valores, mientras que en los manuscritos C y D las plicas descendentes están a la derecha de los valores y las ascendentes están centradas. Finalmente, en D los valores adoptan una forma claramente redondeada, frente a la de gota de agua de A, B y C. Obsérvese la tabla 1<sup>79</sup>:

Tabla 1. Juan Bautista Comes, manuscritos siglo XVII, sig. E- VAcp-Mus/CM-C-86

Manuscritos s. XVII	Altar <sup>80</sup>	Altar	Claustro	Claustro	Claustro	Claustro
Cantus I-1	-	-	-	-	-	-
Cantus II-1	Ms. A. Tapa: <i>Cantus 2º Primi</i> <i>Chori</i>	-	Ms. A. Tapa: <i>Cantus 2º Primi</i> <i>Chori</i>	-	-	-
Cantus 2	-	-	-	-	-	-
Altus 1	Ms. A. Tapa: <i>Contralto Primi</i> <i>chori</i>	Ms. B. Tapa: <i>Altus Primi</i> <i>Chori</i>	-	Ms. B. Sin tapa	-	-
Altus 2	Ms. A. Tapa: <i>Altus 2º chori</i>	Ms. B. Tapa: <i>Altus 2º Chori.</i> En f.2r indica <i>Comes</i>	Ms. A. Tapa: <i>Altus 2º chori</i>	-	-	Ms. D. Tapa en blanco
Tenor 1	-	-	-	-	Ms. C. Sin tapa. En f.1r indica <i>Juan Bautista</i> <i>Comes</i>	-
Tenor 2	Ms. A. Tapa: <i>Tenor 2º chori</i>	Ms. B. Tapa: <i>Altus 2º Chori.</i> En f.2r indica <i>Comes</i>	Ms. A. Tapa: <i>Tenor 2º chori</i>	Ms. B. Tapa con pauta sin inscripciones	-	-
Bassus 2	Ms. A. Tapa: <i>Bassus 2º chori</i>	Ms. B. Tapa: <i>Bassus 2º Chori.</i> En f.2r indica <i>Comes</i>	Ms. A. Tapa: <i>Bassus 2º Chori.</i> En f.2r indica <i>Comes</i>	-	-	-

79 Números árabes para coros 1-2, números romanos para las voces: cantus I-II, 1/ altus 1/ tenor 1/ cantus 2/ altus 2/ tenor 2/ bassus.

80 En los manuscritos se indica *Danças para el altar-Danças para el claustro*. Los manuscritos llevan en la tapa las acepciones latinas *Cantus-Altus-Tenor-Bassus* y así se presenta en la tabla 1.



Imagen 1. Cantus II-1.  
Ms. S.XVII-A, sig. E- VAcP-Mus/CM-C-86<sup>81</sup>



Imagen 2. Altus 1.  
Ms. S XVII-B, sig. E- VAcP-Mus/CM-C-86



Imagen 3. Altus 2.  
Ms. S XVII-D, sig. E- VAcP-Mus/CM-C-86



Imagen 4. Tenor 1.  
Ms. S XVII-C, sig. E- VAcP-Mus/CM-C-86

81 Todas las imágenes han sido reproducidas por cortesía del Colegio Seminario de Corpus Christi.

## Los manuscritos de Pedro Martínez de Orgambide (1706)

Pedro Martínez de Orgambide realizó en 1706 –sig. E-VAcP-Mus/CM-C-85– una copia en la que suprimió algunas secciones y compuso nueva música para otras, como se verá en la tabla 5. Asimismo, agrupó en un solo cuaderno las Danzas para el altar y claustro de cada voz, es decir, hizo cuatro cuadernos para cada coro TiTiAT-TiATB (tiple-alto-tenor-bajo). Además, realizó el acompañamiento del arpa en otro cuaderno. De esta colección de nueve cuadernos, nombraremos Orgambide A a los seis cuadernos copiados por el mismo maestro en 1706, y Orgambide B a los otros tres que son copias posteriores.

La notación de Orgambide A es redonda pero un poco achatada en el centro con las plicas a la derecha del valor, y barras de compás añadidas con posterioridad a la copia. El manuscrito del bajo incluye una melodía sin texto para las primeras tonadas a solo en el claustro, lo que hace pensar que eran acompañadas por el bajón. La notación de Orgambide B –pudiera ser copia de los últimos años del siglo XVIII– totalmente redonda, con barras de compás colocadas en el momento de la copia, numerando los compases de espera en la parte superior de los silencios. Tanto en A como en B las semínimas (negras) son representadas con plica y corchete y la cabeza sin llenar (corcheas con la cabeza vacía).

El acompañamiento de arpa de Orgambide, manuscrito A, presenta en la parte inferior unos recortes de papel pegados con las cuatro tonadas a solo cantadas y danzadas por los niños en cada esquina del claustro, así como los *Benditos*, cuatro series de alabanzas al Santísimo Sacramento para ser cantadas por los niños arrodillados en cada una de las cuatro esquinas del claustro durante las danzas, con su correspondiente acompañamiento<sup>82</sup>. Todo ello fue copiado por la mano de los cuadernos B, que añadió también algunos ornamentos. En el acompañamiento hay solo dos indicaciones de cifrado para *Que es la cifra y el caudal*, sección del inicio en el presbiterio bajo frente a la custodia, con música nuevamente compuesta por Orgambide.

El conjunto está muy bien conservado, con la misma encuadernación y tapas realizadas por la mano que copió los cuadernos B; consiste en nueve cuadernos rectangulares con la escritura en sentido vertical que miden 29,1 x 22 cm; las portadas llevan inscrita la voz, número para los tiples I y II de primer coro y número de coro 1 y 2. Le sigue la indicación a 4. 6. y 8, y más abajo el título, *Danzas del Corpus de Comes*. Además, en los manuscritos hay indicación de las secciones danzadas y bailadas, así como del canto de los *Benditos* al final de cada estación en el claustro, inexistentes en las copias del siglo XVII. Dichos *Benditos* son cuatro series de alabanzas al Santísimo Sacramento, para ser cantadas por los niños arrodillados en cada una de las cuatro esquinas del claustro durante las danzas; después de 1706 se pegaron estas partes en el acompañamiento, probablemente para que el arpista las ensayara con los infantes, por lo que no es posible atribuirlos a Orgambide. Obsérvese la tabla 2:

---

82 Como veremos, los *Benditos* aparecen por primera vez en el manuscrito de Suárez de Herrera.

Tabla 2. Pedro Martínez de Orgambide, manuscritos siglo XVIII, sig. E-VAcp-Mus/CM-C-85

Manuscritos siglo XVIII		Altar y Claustro <sup>83</sup>
Tiple	1-I	Orgambide B, tapa: <i>Danzas del Corpus de Comes</i>
Tiple	1-II	Orgambide B, tapa: <i>Danzas del Corpus de Comes</i>
Contralto	1	Orgambide A, tapa: <i>Danzas del Corpus de Comes</i>
Tenor	1	Orgambide B, tapa: <i>Danzas del Corpus de Comes</i>
Tiple	2	Orgambide A, tapa: <i>Danzas del Corpus de Comes</i>
Contralto	2	Orgambide A, tapa: <i>Danzas del Corpus de Comes</i>
Tenor	2	Orgambide A, tapa: <i>Danzas del Corpus de Comes</i>
Bajo	2	Orgambide A, tapa: <i>Danzas del Corpus de Comes</i>
Acompañamiento al Arpa a las Danças		Orgambide A, tapa (copista ms B): <i>Acompañamiento Continuo á las Danzas del Corpus de Comes</i> Añadidas por el copista de Orgambide B: cuatro tonadas a solo cantadas y danzadas por los infantes y <i>Benditos</i> , en tiras de papel pegadas al cuaderno



Imagen 5. Bajo.  
Ms. S. XVIII-A, sig.  
E-VAcp-Mus/CM-C-85



Imagen 6. Tiple I-1.  
Ms. S. XVIII-B, sig.  
E-VAcp-Mus/CM-C-85



Imagen 7. Acompañamiento.  
Ms. S. XVIII-A y B, sig.  
E-VAcp-Mus/CM-C-85

## El cuaderno conservado de Pedro Suárez de Herrera (1633): aportaciones a la interpretación de las Danzas

En el manuscrito conservado de Pedro Suárez de Herrera –tres hojas, ff.1r-1v-2r-2v-3r correspondientes a las tonadas a solo para alto y tiple, sig. E-VAcp-Mus/CM-C-86– encontramos los mismos *Benditos* con música del maestro portugués a continuación de las tonadas a solo en el claustro, no presentes en las copias de Comes, con indicación de danzar en la tonada que los precede:

83 Los títulos se corresponden con los de las tapas de los manuscritos.

**Tabla 3. Suárez de Herrera, manuscritos siglo XVII, sig. E-VAcp-Mus/CM-C-8**

Suárez de Herrera, ff.1r-1v-2r-2v3r <sup>84</sup>				
<b>Folio 1r</b>				
<b>Claustro, primera estación</b>	Alto, tonada a solo <i>Venid mortales, venid.</i>	[Clave alta, Do 2 <sup>a</sup> , compás C3]	[Comes y Orgambide, seguida de responsión a 6]	
<b>Danza</b>	[Tiple], tonada <i>Pues que tanto bien tenemos.</i>	[Clave alta, Sol 2 <sup>a</sup> , compás C3, tonada/ Benditos]	[Igual en Orgambide ]	://: final de tonada, <i>Y diremos</i>
<b>Benditos</b>	<i>Bendito el Dios piadoso,</i>	<i>Bendito el Dios amoroso,</i>	<i>Bendito el Dios poderoso,</i>	<i>Bendito el Dios dadivoso</i> //:
<b>Folio 1v</b>				
<b>Claustro, segunda estación</b>	Tiple, tonada a solo <i>Hombres, qué más bien queréis.</i>	[Clave alta, Sol 2 <sup>a</sup> , compás C3]	[Comes y Orgambide, seguida de responsión a 6]	
<b>Danza</b>	[Tiple], tonada <i>Pues que Dios se hizo pan.</i>	[Clave alta, Sol 2 <sup>a</sup> , compás C, tonada/ Benditos]	[Igual en Orgambide ]	://: final de tonada, <i>Y le dirán</i>
<b>Benditos</b>	<i>Bendito el Dios que sustenta,</i>	<i>Bendito el Dios que alimenta,</i>	<i>Bendito el Dios que apacienta,</i>	<i>Bendito el Dios que acrecienta</i> //:
<b>Folio 2r</b>				
<b>Claustro, tercera estación</b>	Alto, tonada a solo, <i>No tenéis de qué tener cuidado.</i>	[Clave natural, Do 3 <sup>a</sup> , compás C3]	[Comes y Orgambide, seguida de responsión a 6]	
<b>Danza</b>	[Tiple], tonada <i>Oh, qué mesa, oh qué comida.</i>	[Clave natural, Do 1 <sup>a</sup> , compás C3, tonada/ Benditos]	[Igual en Orgambide ]	://: final de tonada, <i>Y digamos</i>
<b>Benditos</b>	<i>Bendito el Dios que combida,</i>	<i>Bendito el Dios que da vida,</i>	<i>Bendito el Dios y comida,</i>	<i>Bendito el Dios y bebida</i> //:
<b>Folio 2v-3r</b>				
<b>Claustro, cuarta estación</b>	Tiple, tonada a solo <i>Pues nos dexáis herederos.</i>	[Clave natural, Do 1 <sup>a</sup> , compás C3]	[En Comes seguida de responsión a 6]	
<b>Danza</b>	[Tiple], tonada <i>Alma, ya no más pecar.</i>	[Clave natural, Do 1 <sup>a</sup> , compás C3]		://: final de tonada, <i>Aquí viniendo</i>
<b>Benditos</b>	<i>Bendito el Dios que criaste,</i>	<i>Bendito el Dios que salvaste,</i>	<i>Bendito el Dios que libraste,</i>	<i>Bendito el Dios que hartaste</i> //:



**Imagen 8. Tonada a solo de alto.**  
Suárez de Herrera,  
manuscritos siglo XVII, sig.  
E-VAcp-Mus/CM-C-8 f. 1

Así pues, los *Benditos* son identificados por primera vez en la obra de Herrera (1633), aunque no se puede descartar que estas alabanzas u otras similares, fueran recitadas en la obra de Comes, porque los textos de las Danzas dejan fácilmente abierta esta posibilidad, como se verá en la edición presentada al final de este capítulo. En cualquier caso, a la vuelta de las partituras de Comes a mediados de siglo XVII, estos *Benditos* quedaron definitivamente fijados en la representación.

<sup>84</sup> Los signos //: son reexpediciones presentes en el manuscrito, y || indica fin. La información entre corchetes es de la autora.

## Comparativa de los manuscritos del original de Comes y la copia de Martínez de Orgambide

Obsérvese en la tabla 4 la escenificación comparando los manuscritos de Juan Bautista Comes-siglo XVII y Pedro Martínez de Orgambide-siglo XVIII:

Tabla 4-a. Inicio de las Danzas frente al altar

Juan Bautista Comes, 1609	Pedro Martínez de Orgambide, 1706
<b>Danzas para el altar</b>	<b>Principio de las danzas en el altar</b>
A 4, coro 1, <i>Dame la mano zagal.</i>	A 4 danzado, <i>Dame la mano zagal.</i>
Enlaza directamente con a 4, coro 1, <i>Que es la cifra y el caudal.</i>	Música nueva de Martínez de Orgambide A 4 bailado, <i>Que es la cifra y el caudal.</i>
Enlaza directamente con a 4, coro 1, <i>Ya de hoy más todos / Pues que comen a la mesa del rey del cielo.</i>	A 4 danzado, <i>Ya de hoy más todos / Pues que comen a la mesa del rey del cielo.</i>
Enlaza directamente con a 4, coro 1, <i>Ya de hoy más por el cordero / Pues que comen a la mesa del rey del cielo.</i>	A 4 danzado (“y bailado” en anotación posterior), <i>Ya de hoy más por el cordero / Pues que comen a la mesa del rey del cielo.</i>
Cambia de pentagrama, a 4, coro 1, <i>Y por aqueste favor.</i>	A 4 sin danzar, <i>Y por aqueste favor.</i>
Responsión a 7 y a 8, coros 1 y 2, <i>Ho, ho, ho, toro ho.</i>	A 8 bailado, <i>Ho, ho, ho, toro ho.</i>
Copla a 4, coro 1, <i>Servirále de rejón.</i> En la parte de contralto indica <i>Buelve a la Responsión a 7.</i>	A 4 sin danzar, <i>Servirále de rejón.</i> Indicación de volver a <i>Ho, ho, ho, toro ho</i> bailado.

Tabla 4-b. Danzas en el claustro, estaciones 1 y 2

Juan Bautista Comes, 1609	Pedro Martínez de Orgambide, 1706
<b>Danzas en el claustro</b> Cuaderno separado de las danzas en el altar	<b>Danzas en el claustro</b> (Mismo cuaderno de las danzas en el altar)
<b>1. Primera estación en el claustro:</b> tonada a solo de tiple desaparecida, <i>Venid, mortales, venid.</i>	<b>1. Primera estación en el claustro:</b> solo de tenor y bajón (cuaderno del bajo), danzado, <i>Venid, mortales, venid.</i>
Responsión a 6, coro 1 + tenor y bajo de coro 2, <i>Venid, mortales, venid.</i>	A 6, sin danzar, coro 1 + tenor y bajo de coro 2, <i>Venid, mortales, venid.</i>
Tonada a 4, coro 1, <i>Pues que tanto bien tenemos.</i>	Cantado y bailado de los infantes, <i>Pues que tanto bien tenemos.</i>
Responsión a 8, coros 1 y 2, <i>Pues que tanto bien tenemos.</i>	A 4 bailado, coro 1, <i>Pues que tanto bien tenemos.</i>
	<i>Benditos, que cantan de rodillas los infantes.</i>
	Se repite: <i>Pues que tanto bien tenemos</i> , a 4 y a 8, <i>danzando</i> [sic] Es bailado.
<b>2. Segunda estación en el claustro:</b> tonada a solo de tiple desaparecida, <i>Hombres qué más bien queréis.</i>	<b>2. Segunda estación en el claustro:</b> solo de alto y bajón (cuaderno del bajo), danzado, <i>Hombres qué más bien queréis.</i>
Responsión a 6, alto y tenor de coro 1 + coro 2, <i>Hombres qué más bien queréis.</i>	A 6 sin danzar, alto y tenor de coro 1 + coro 2, <i>Hombres qué más bien queréis.</i>
Tonada a 4, coro 1, <i>Pues que Dios se hizo pan.</i>	Cantado y bailado de los infantes, <i>Pues que Dios se hizo pan.</i>
Responsión a 8, coros 1 y 2, <i>Pues que Dios se hizo pan.</i>	A 4 bailado, coro 1, <i>Pues que Dios se hizo pan.</i>
	<i>Benditos, que cantan de rodillas los infantes</i>
	Se repite <i>Pues que Dios se hizo pan</i> , a 4 y a 8, bailado.

**Tabla 4-c. Danzas en el claustro, estaciones 3 y 4**

Juan Bautista Comes, 1609	Pedro Martínez de Orgambide, 1706
<b>3. Tercera estación en el claustro:</b> tonada a solo de tiple desaparecida, <i>No tenéis de qué tener cuidado.</i>	<b>3. Tercera estación en el claustro:</b> solo de tiple y bajón (cuaderno del bajo), danzado, <i>No tenéis de qué tener cuidado.</i>
Responsión a 6, alto y tenor de coro 1+ coro 2, <i>No tenéis de qué tener cuidado.</i>	A 6 sin danzar, alto y tenor coro 1+ coro 2, <i>No tenéis de qué tener cuidado.</i>
	Cantado y bailado de los infantes, <i>Oh qué mesa, oh qué comida.</i>
Tonada a 4 coro 1, <i>Oh que mesa, oh que comida.</i>	A 4 bailado, coro 1, <i>Oh qué mesa, oh qué comida.</i>
Responsión a 8, coros 1 y 2, <i>Oh qué mesa, oh qué comida.</i>	A 8 bailado, coros 1 y 2, <i>Oh qué mesa, oh qué comida.</i>
	<i>Benditos, que cantan de rodillas los infantes.</i>
	Se repite: <i>Oh qué mesa, oh qué comida</i> , a 4 y a 8, bailado.
<b>4. Cuarta estación en el claustro:</b> tonada a solo de tiple desaparecida, <i>Pues nos dexáis herederos.</i>	<b>4. Cuarta estación en el claustro:</b> Solo cantado y danzado de los infantes, <i>Pues nos dexáis herederos.</i> Nueva música.
Responsión a 6, tiple 2 y alto coro 1+ coro 2, <i>Pues nos dexáis herederos.</i>	A 6 suprimido.
Tonada a 4, coro 1, <i>Alma, ya no más pecar.</i>	A 4 bailado, coro 1, <i>Alma, ya no más pecar.</i>
Responsión a 8, coros 1 y 2, <i>Alma, ya no más pecar.</i>	A 8 bailado, coros 1 y 2, <i>Alma, ya no más pecar.</i>
	<i>Benditos, que cantan de rodillas los infantes.</i>
	Se repite: <i>Alma, ya no más pecar</i> , a 4 y a 8 bailado.

**Tabla 4-d. Final de las danzas frente al altar**

Juan Bautista Comes, 1609	Pedro Martínez de Orgambide, 1706
<b>Danzas para el altar (vuelta a la iglesia)</b>	<b>Conclusión de las Danzas en el altar</b>
Tonada a 4, coro 1, <i>Llegad corderillos.</i>	Omitida.
Responsión a 8, coros 1 y 2, <i>Llegad corderillos.</i>	Omitida.
Copla a 4, coro 1, <i>Llegad sin recelo.</i>	Omitida.
Repite segunda parte de la tonada a 4 y responsión a 8, coros 1 y 2, <i>Que para vosotros sembrado se ha.</i>	Omitida.
<i>Buelta a 4, coro 1, Ya que bailado habéis, zagalejos.</i>	Conclusión en el altar mayor. A 4 danzado, <i>Ya que bailado habéis, zagalejos.</i>
<i>Solo de alto, Viva, viva el mayoral.</i>	A 4 bailado, <i>Viva, viva el mayoral.</i>
Responsión a 8, coros 1 y 2, <i>Viva, viva el mayoral.</i>	A 8 bailado, <i>Viva, viva el mayoral<sup>85</sup>.</i>

<sup>85</sup> En los ms. Orgambide B aparece la indicación danzando-bailando. En el A indica siempre danzando-bailado y así se ha dejado en la tabla para ofrecer una información más ordenada y coherente y dado que, además, los ms. Orgambide B presentan más errores de copia. Errores de copia de los manuscritos B en las indicaciones de danza/baile:

Orgambide B: altar, inicio, Ho ho ho toro ho, tenor 1, indica danzando y abajo corregido *bailado*. Claustro: *Pues que tanto bien tenemos a 4 y a 8*, en tenor 1 indica danzando la primera vez y bailado en la repetición; en el solo de los infantes y la repetición tiple I-1 indica danzando; *Pues que Dios se hizo pan*, bailado, en triples no se anotó. En la repetición a 4 y a 8, bailado, tenor 1 danzado.

## Danza y baile. Aspectos coreológicos

La primera observación a la lectura de la tabla anterior, es la alternancia de secciones danzadas y secciones bailadas,

[...] caracterizándose los bailes –con sus movimientos de pies y brazos– por un estilo expresivo y “desarrapado”, que contrastaba con el estilo contenido, recogido o “fruncido” de las danzas, en las que no había movimiento de brazos, y que debían ser interpretadas “con gravedad a compás de instrumento, con orden, escuela y enseñanza de preceptos” (D. A.), de manera que al danzar el bailarín debía mostrar unas actitudes y “presencia” adecuadas a las exigencias del decoro. Por ello, mientras que los bailes (también llamados “danzas de cascabel”) eran vistos con recelo, la ejecución de las danzas (“danzas de cuenta”) apenas suscitaba críticas, siendo además una de las habilidades sociales más apreciadas [...]<sup>86</sup>.

No obstante, es difícil definir las diferencias entre las distintas danzas, entre las danzas y los bailes, y los bailes entre sí; de estos últimos solamente se conservan datos procedentes del ámbito teatral, por ser de tradición eminentemente oral:

[...] los únicos datos que tenemos son precisamente los que el teatro nos proporciona, pero éstos se limitan a indicar sus nombres y algunos movimientos espaciales o coreografía que realizaban los bailarines, tales como cruzados, vueltas en el puesto, bajar de costado encontrado, vuelta encontrado en medio, corro grande, caras afuera y adentro, etc., pero nada se nos dice sobre los pasos y movimientos de brazos que los caracterizaban. El caso de las danzas, aun siendo más complejas debido al alto nivel que la danza parece haber alcanzado en la España del siglo XVII, es algo diferente ya que, aunque escasos e incompletos, contamos con algunos escritos sobre ellas<sup>87</sup>.

También en las Danzas de Comes, concretamente en el cuaderno de tenor 1, manuscrito Orgambide B –posterior a 1706– hay unas acotaciones difíciles de leer, que parecen corresponder a indicaciones coreográficas y para coordinarse en el espacio:

Inicio en el altar, bailado, *Ho, ho, ho, toro ho*: indicación “danzado” tachada. Abajo indica “bailado” y “cadena”.

Claustro, primera estación, *Pues que tanto bien tenemos* a 4, bailado: “deje pasa[r]”. *Pues que tanto bien tenemos* a 8, bailado: “[d]esechos ○” [la d tapada por una tira de papel pegado sobre parte del texto].

Claustro segunda estación, *Pues que Dios se hizo Pan* a 4, bailado: “echos y dese[chos]”. *Pues que Dios se hizo Pan* a 8, bailado: “echos desecho[s] pasar”.

Claustro tercera estación, *No tenéis de qué tener cuidado* a 6. Esta sección no se danzaba, pero indica: “cadena [...] a la cadena”. *Oh, qué mesa* a 4, bailado: “cuatro caras, echos y pasar”. *Oh, qué mesa* a 8, bailado: “echos y dese[chos]” [papel roto].

Claustro cuarta estación, *Pues nos dexáis herederos*, solo danzado: “Echos para [...]. *Alma, ya no más pecar* a 8, bailado: “echos desechos pasar con [...]”.

Sin embargo, desconocemos cómo se adaptaban a los condicionamientos físicos del entorno donde discurrían –iglesia y claustro en procesión– y solamente en 1696 la incorporación de un tablado permite imaginar el espacio en el que los niños ejecutaban las coreografías:

[...] quedó determinado que para que las danzas se luciesen en los claustros en la Procesión de Cabo de Octava; se hiziese un tablado portátil y que se pusiese en los puntos destinados para las danzas para que sobre él danzasen los infantes, y assí se luciesen y gozase de la fiesta<sup>88</sup>.

86 María Asunción Flórez: *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias de la Música, 2006, p. 37 citando a Francisco Quevedo, *Entremés de la vieja Muñatones*, y al Diccionario de Autoridades (D. A.)

87 *Ibid.*, p. 41.

88 ACCV, archivo de sacristía, *Determinaciones I*, determinación 1-junio-1696. M. Royo: *La capilla del Colegio...*, 2025.

Del recibo correspondiente se deduce que este tablado tenía un tamaño de 1,90 metros cuadrados<sup>89</sup>: “38 pams de quarto de 6 dinés cada pam per a el taulat de les dances, 19S / De mans de fer lo taulat, 1L”<sup>90</sup>.

Es en los tratados italianos donde encontramos información sobre algunas danzas posiblemente de origen español con notación musical e ilustraciones<sup>91</sup>. El de Cesare Negri, *Le Gratia d'Amore* (1602), deja una valiosa información sobre las celebraciones organizadas a la llegada de Margarita de Austria para sus desposorios con Felipe III –a quien dedicaría el tratado– en 1598, y los de Isabel Clara Eugenia de España con el archiduque Alberto de Austria en 1599. Los fastos para estos dos acontecimientos estuvieron a la altura de la importancia de Milán, entonces periferia de los reinos hispánicos de importancia estratégica para la defensa de sus intereses en Europa, y sus danzas pertenecían “[...] inequívocamente a una explícita puesta en escena teatral de la que son elementos caracterizadores”<sup>92</sup>, como los son nuestras danzas en el Colegio, contribuyendo a generar una identificación que sirve, como veremos, “[...] de refuerzo político e ideológico ya que es arquitectura armónica de los cuerpos dirigida a duplicar la de la ciudad [...]”<sup>93</sup>. Por tanto, debemos tomar en consideración el análisis de este tratado para observar nuestra celebración valenciana como una más en la órbita del imperio hispánico:

La obra de Negri se revela principalmente como uno de los instrumentos cognoscitivos del poder español/imperial, cuyos valores esenciales, una vez filtrados por el cuerpo danzante, reaparecen en el tratado en forma de memoria de ese mismo cuerpo y se reactualizan, al menos en teoría, sin necesidad de modelos *in praesentia*<sup>94</sup>.

Cabe señalar que ya en 1490, durante las bodas de la nieta de Ferrante I de Nápoles Isabel de Aragón con el duque de Milán Gian Galeazzo Sforza, se bailaron danzas “a la napolitana o a la española”, además de disfrutar de danzas italianas y francesas y el espectáculo teatral *La Festa del Paradiso* de Leonardo da Vinci<sup>95</sup>. También en la corte del papa Alejandro VI, el valenciano Rodrigo de Borja, en enero de 1502 se celebró el matrimonio por poderes de su hija Lucrecia, quien danzó junto a diferentes damas y caballeros valencianos y “[...] se interpretaron comedias y una morisca [...]”<sup>96</sup>, nueva muestra del intercambio cultural constante desde el siglo XV entre los reinos hispánicos con los estados itálicos.

Finalmente, es relevante la presencia en el Colegio de Matías Godos –maestro de danza del Colegio de San Pablo de los Jesuitas de Valencia– entre 1694 y 1705, dada la importancia que esta orden dio a la educación en general y a la danza en particular, reconocida ya antes del siglo XVII en Milán:

89 Concepción Domingo Pérez: “Nota sobre medidas agrarias valencianas”, *Estudis: Revista de historia moderna*, nº 9, 1981-1982, p. 13.

90 ACCV, archivo de sacristía, recibo 30-junio-1696. M. Royo: *La capilla del Colegio...*, 2025.

91 Véanse Fabritio Caroso, *Il ballarino* (1581) donde hay cuatro danzas españolas y del mismo autor *Nobilità di Dame* (1600), dedicado a la reina Margarita, esposa de Felipe III, que contiene cuatro danzas españolas y proporciona tablatura de laúd, algo de notación y numerosas ilustraciones. En *Le Gratia d'Amore* (1602) de Cesare Negri, dedicado a Felipe III, encontramos dos danzas españolas e incluye también notación musical siendo sus pasos y danzas más complejos. Reeditado bajo el nombre de *Nuove Inventioni di Balli* en 1604, fue traducido al castellano con dedicatoria al príncipe Baltasar Carlos, bajo el título *Arte para Aprender a Dançar*, 1630. Se encuentra en la Biblioteca Nacional, Papeles Barbieri, ms. 14085 y actualmente se puede consultar su edición crítica, *Arte para Aprender a Dançar, compuesto por César Negri*, Ángel Manuel Olmos (ed.), con anotaciones de Melina Márquez García-Largo, Madrid, Discantus, 2017.

92 Alessandro Pontremoli: “Coreografiar la gloria: danza y allegrezze”, *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Beatriz Martínez del Fresno, ed., Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011, p. 43.

93 *Ibid.*, p. 44. Cabe señalar que Felipe II y sus descendientes eran patronos del Colegio Seminario de Corpus Christi.

94 *Ibid.*, p.48.

95 Barbara Sparti: “El baile español en Italia”, *III Semana de Música Española, “El Renacimiento”*. Madrid, Festival de Otoño, 1988, p. 184, 194.

96 *Ibid.*, p. 185.

[...] no es posible comprender la teatralidad del Milán de la dominación española sin tener en cuenta la contribución fundamental de la Compañía de Jesús en la asimilación de los modelos de pensamiento, productivos y fructíferos, relacionados con los mismos procesos retóricos que son el tejido portador de las formas espectaculares europeas entre el Cinquecento y el Seicento [...]”<sup>97</sup>.

La danzas cortesanas se incorporaron al teatro tras el primer cuarto de siglo XVII; a partir de ese momento -y pese a que muchas de ellas eran consideradas anticuadas- se mantuvieron en los escenarios hasta entrado el siglo XVIII, resistiendo incluso la presencia de la moda francesa “[...] de manera que junto a las contradanzas y el minué, permanecen vigentes las seguidillas, los fandangos, el guineo, las folías, el villano, el caballero, la pavana, el respingao, el “Ay, que me bamboleo”, canario, chacona [...]”<sup>98</sup>. Bailes como la chacona en compás ternario, o danzas como el villano -en binario y que se confunde con el baile por ser cantado con movimientos exagerados y saltos al son de las castañuelas- de melodías y estribillos aún hoy bien conocidos, como “*Al villano se la dan / la cebolla con el pan*” tenían sus

[...] versiones “a lo divino”, y desde fechas tan tempranas como 1601 o 1603, años en los que según Cota-relo escribió Rojas la loa sacramental que constituye uno de los primeros ejemplos de transformación “a lo divino” del célebre estribillo: “Hoy al hombre se lo dan / a Dios vivo en cuerpo y pan”. Valdivieso introduce una nueva versión también “a lo divino” en su auto *El Peregrino*: “Pues hoy al Villano dan / carne, vino, sangre y pan”<sup>99</sup>.

Por esta razón, no es descabellado pensar que nuestras danzas se escenificaran –aún con variaciones a lo largo de los cien años que estudiamos aquí– con danzas como el villano, la gallarda o la folía, junto a bailes como la seguidilla, la zarabanda, que aparecía también en procesiones y celebraciones religiosas, o la chacona:

Pese a que Cervantes en su entremés *El retablo de las maravillas* (1604) considera que tanto la chacona como la zarabanda estaban ya pasadas de moda, todavía encontramos chaconas en la segunda mitad del siglo XVII, aunque parece que a lo largo del siglo la chacona se fue transformando en otros bailes [...].

[...] diferenciándose claramente unos bailes de otros por su carácter, su letra o estribillo, y también parece que por su “tono”, según indica Calderón en la loa que escribió para la compañía de Escamilla (1669): “siendo de jácara el tono / son de gallarda los pasos”<sup>100</sup>.

Los manuscritos de Orgambide indican que los infantes cantaban y danzaban simultáneamente, algo anotado quizás en los cuadernos perdidos de tipos primeros del siglo XVII. Cebrià y Ara-til en el ceremonial para la Ciudad de Valencia explica sobre la procesión del Colegio: “[...] quando entran en el presbiterio, como está todo prevenido y la processión ordenada, empiezan a cantar los músicos de dicho Colegio unas coplas hechas por el mismo Venerable Patriarca para este efecto, las cuales repiten y dançan quattro infantillos de la misma casa”<sup>101</sup>. Mª Asunción Flores aborda también este asunto:

---

97 A. Pontremoli: “Coreografiar la gloria...”, p. 45. Indicar aquí que Juan de Ribera defendió el Seminario Jesuita de San Pablo como escuela principal de teología de Valencia, lo que provocó un grave enfrentamiento con la Ciudad. Ello permite concluir que las pautas de comportamiento registradas en Milán pudieron servir de modelo en los territorios hispánicos.

98 M. A. Flórez: *Música teatral...*, p. 62.

99 *Ibid.*, p. 59.

100 *Ibid.*, p. 68. Tanto Cervantes como Lope de Vega consideraban la chacona como un baile de origen indiano, *ibid.*, p. 67. “La presencia de la zarabanda en el Corpus y en fiestas cortesanas parece indicar que en la segunda década del XVII el baile ya había sido asimilado socialmente, perdiendo gran parte de su carácter escandaloso”, *ibid.*, p. 67. En torno a la zarabanda, ver Álvaro Torrente Sánchez-Guisande: “El destierro de la zarabanda (1585)”, *Revista de Musicología*, vol. 43-2, 2020, pp. 529-586, y “Anatomía de una errata: zarabanda, Panamá, 1539”, *Resonancias*, vol. 27, nº52, 2023, pp. 257-271.

101 F. Cebrià y Ara-til: “Ceremonial...”, p. 45.

[...] una de las cuestiones que más preocupaban a las autoridades y a los moralistas era el hecho de que los bailes teatrales solían ser además cantados; las danzas por el contrario parecen haber sido preferentemente instrumentales, [...].

La presencia de bailes cantados será característica del teatro español del Siglo de Oro ya desde principios de siglo XVII, y debemos a Cervantes repetidas noticias sobre lo habitual de esta costumbre<sup>102</sup>.

Esta realidad permite delimitar las secciones en que los cuatro infantillos cantaban y bailaban: dado que la descripción de Arazil es de 1693 o algo posterior, podemos establecer la hipótesis de que bailaran cantando las segundas tonadas de cada estación así como otras secciones bailadas –indicadas en los manuscritos de Orgambide– aunque nunca podremos saber si esto se hizo desde 1609, año de su creación, o a la vuelta de los manuscritos de Comes al Colegio. En cuanto a los *Benditos*, es muy posible que existieran ya en 1609 y simplemente se recitasen o *dijeran*, como los propios textos de las danzas indican en las secciones que los introducen.

## Villancicos danzados

Observando la estructura de las diferentes secciones de las Danzas se hace patente la relación formal con los villancicos de Juan Bautista Comes: una sección de cuatro estrofas a 4 voces Ti-TiAT frente a la custodia –desde *Dame la mano zaga* hasta *Ya de hoy más por el cordero* – abre la representación danzada de un banquete celestial; le sigue una nueva sección, *Y por aqueste favor* también a 4 voces, que presenta la responsión policoral *Ho, ho, ho, toro ho*, seguida de la copla *Servirale de rejón* a 4, para volver después a la responsión que cierra la primera parte de la representación. José Climent describió toda esta sección como “[...] una tonada de cinco estrofas, todas a 4 voces, seguida de su responsión; luego viene una copla a 4 y vuelta a la responsión a 8”<sup>103</sup>. Sin embargo, su estructura se atiene realmente al curso de la acción: inicia con una reverencia -algo propio de la danza cortesana- y da paso a tres secciones encadenadas en tiempo binario; de éstas, la segunda y la tercera forman parte de una misma estructura a la que sigue el anuncio del relator presentando la responsión. Si nos atenemos al mismo Climent, la tonada expone el tema que desarrollará seguidamente la responsión, pero esta condición no se cumple<sup>104</sup>. Contrariamente a la idea de una estructura formal fija y “clásica”, el villancico del siglo XVII se caracteriza por su forma abierta y flexible, de una plasticidad que solo permite definirlo por su función:

[...] se aplica toda una variedad de nombres a composiciones que un estudioso actual de música y un poeta o compositor de los siglos XVII o XVIII identificarían como villancicos; la extensa lista puede ilustrarse con unos pocos ejemplos: canción, coplas, chansoneta, villanesca, ensalada, tonadilla, cuatro, pastorela, cantada, letrilla, negro, calenda, etc. La cuestión resulta todavía más compleja cuando uno trata de comprender el villancico sagrado en base a su función. Sus fuertes conexiones con el drama litúrgico de una parte, y con las festividades populares de la otra, deben ser tenidas en cuenta<sup>105</sup>.

Esta aseveración es muy pertinente si continuamos analizando la estructura de las Danzas; una vez finalizado el inicio en la iglesia, la procesión se dirigía al claustro, donde cuatro estaciones quedaban delimitadas por cuatro secuencias danzadas y bailadas, una en cada esquina. La estructura musical en esta parte es totalmente simétrica en los manuscritos de Comes: tonada

102 M. A. Flórez: *Música teatral...*, p. 77, 78. Flórez ofrece también un ejemplo de danza cantada, concretamente una fuga, de la misma manera que en las Danzas de Comes se baila sobre texturas contrapuntísticas: “[...] las ninfas-bacantes “bailan”, mientras que las damas “danzan”, y lo hacen “mientras se canta esta fuga”, lo que parece añadir una mayor complejidad musical”. *Ibid.*, p. 72.

103 J. Climent: *Juan Bautista Comes...*, p. 57. Climent describe el villancico de Comes como A-B-C en su forma simple y A-B-C-A-B en la completa, aunque la tonada a menudo se repite incompleta. José Climent: *Villancico Barroco Valenciano*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1997, pp. 36-37.

104 *Ibid.*, p. 39.

105 Álvaro Torrente Sánchez-Guisande: “The Sacred Villancico in Early Modern Spain: issues of form, genre and function”, *Journal of Romance Studies*, VIII, 2000, p. 59.

inicial, muy probablemente para tiple solista, y su responsión a seis voces en dos coros y tonada a cuatro con su responsión a 8 voces en dos coros. La ausencia de coplas durante el transcurso por el claustro, confiere protagonismo a la alegoría bíblica de la procesión, mientras que las danzas enfatizan el dogma de la transsubstanciación y la eucaristía.

La última sección se inicia con un villancico que por primera vez responde a la estructura tonada-responsión-copla-tonada parcial-responsión. Esta última se vincula temáticamente con la tonada y la copla responde a ambas. Es importante recordar que Orgambide suprimió esta sección, cuyo texto indica que podría haber sido interpretado mientras la procesión y los fieles volvían a la iglesia (*Llegad corderillos-Llegad sin recelo*). Finalmente, y ya dentro del templo, la *buelta a 4 Ya que bailado habéis zagalejos* seguida del solo de alto *Viva, viva el mayoral* y su responsión a 8 a dos coros finalizaban las Danzas.

Así pues, nos encontramos ante un conjunto de villancicos danzados y bailados, insertados en un drama eucarístico en el seno de una procesión del Corpus, cuya elección no habría sido casual, pues “[...] su presencia sistemática en las ceremonias celebradas en la capilla real hicieron inevitablemente más fuerte la asociación del villancico con la expresión del poder”<sup>106</sup>.

En 1766 Francisco Celma, rector de Catí, describía la representación en su devocionario, incluyendo algunas novedades:

El solo inicial de cada estación en el claustro era danzado por un solo niño.

Después de la responsión a 6 los niños cantaban y danzaban (o bailaban) solos la melodía de la tonada a 4, y seguidamente cantaban los Benditos; tras estos, los infantes repetían solos la última sección de dicha tonada a 4<sup>107</sup>.

A continuación, se interpretaba la tonada a 4 y la responsión a 8 de cada estación una única vez, como parece que se hacía en la música de Herrera (ver tabla 3).

El inicio de la cuarta estación en el claustro, *Pues nos dexáis herederos*, era cantada por todos los infantes pero no danzada ni bailada.

Por tanto, se redujeron repeticiones y se suprimió la danza al inicio de la cuarta estación en el claustro<sup>108</sup>.

106 “[...] its consistent presence in the ceremonies celebrated in the royal chapel inevitably made it even stronger the association of the villancico with the expression of power.” Andrea Bombi: “The third villancico was a motet: the villancico and related genres”, *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Tess Knighton and Álvaro Torrente (eds.). Aldershot, Ashgate, 2007, p. 159. La traducción es de la autora.

107 Primera estación, “Y diremos”; segunda estación, “Y le dirán”; tercera estación, “Comamos, bebamos, y digamos”; cuarta estación, “Y en fuego ardiendo amar, gozar de Dios aquí viviendo, y diciendo”.

108 Francisco Celma: *Devocionario eucarístico*. Valencia, José Lucas, 1766, pp. 14-21.

## Policoralidad

La policoralidad estaba presente en la música española ya a finales del siglo XVI, como demuestran los inventarios de diferentes sedes e instituciones de los reinos hispánicos, por influencia romana y concretamente de la música de Palestrina y Victoria. Juan Bautista Comes estructura las Danzas a doble coro, primero TiTiAT con el tenor haciendo la función de bajete, y segundo TiATB; esta disposición aparece también en muchos de sus villancicos policorales, lo que indica una práctica corriente ya durante la primera mitad de siglo XVII, aunque Pietro Cerone no la menciona en su tratado. Tendremos que esperar a 1672, cuando Andrés Lorente publique *El porqué de la música*, para encontrar escrita esta disposición, como sucede también con la distribución a dos coros de menos de 8 voces<sup>109</sup>.

En cuanto a la estructura formal de las Danzas desde el punto de vista de la policoralidad, no se anotó nunca la posición exacta de los dos coros, pero solamente en las secciones a ocho y dos coros podrían alejarse entre ellos; como se verá en la edición musical en las secciones a seis, pese a configurarse con voces de ambos coros, Comes desarrolla texturas contrapuntísticas que no sugieren dispersión en el espacio, claramente acotado frente al altar y en cada esquina del claustro. En las responsiones a ocho en dos coros recurre a la alternancia de bloques sonoros, manteniendo una práctica compositiva que refleja la asimilación de los modelos posttridentinos de priorizar la comprensión del texto; es probablemente este rasgo el que confiere a su música una expresividad alejada de la teatralidad que comunican los villancicos de otros compositores posteriores del siglo XVII:

Para Comes, la policoralidad es un medio compositivo neutro, particularmente en el sentido de que no asume relevancia expresiva en cuanto a la interpretación del texto. [...]. La policoralidad produce, por lo tanto, una ampliación de los medios destinados a expresar los contenidos textuales, pero no se convierte en sí misma en un recurso en este sentido<sup>110</sup>.

---

109 Luis Robledo Estaire: “Hacer choro con los ángeles. El concepto de policoralidad en la teoría musical española de Cerone a Nassarre”, *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*. Juan José Carreras & Iain Fenlon (eds.). Kassel, Reichenberger, 2013, pp.187-190.

110 “La policoralità è per Comes un mezzo compositivo neutrale, particolarmente nel senso che non assume rilevanza espressiva in quanto all’interpretazione del testo. [...] La policoralità produce dunque un’amplificazione dei mezzi destinati ad esprimere i contenuti testuali, ma non diviene essa stessa una risorsa in questo senso”. Andrea Bombi: “Villancicos policorali nella Corona aragonesa”, *Polychoralities...*, p. 224. La traducción es de la autora.

## Métrica y compás, ennegrecimientos y ligaduras

Los manuscritos de las Danzas presentan la notación mensural blanca tal y como era utilizada en el siglo XVII, sujeta a ennegrecimiento ocasional. En las Danzas predominan los tiempos imperfectos C, tiempos imperfectos *proporio tripla* C3 –compás menor (compasillo) y proporción menor respectivamente en sus equivalentes hispánicos– comunes en música en lengua romance de la época, tanto religiosa como profana. Hay muy poco uso del tiempo imperfecto proporción mayor C3 y es inexistente el tiempo perfecto proporción mayor. Las equivalencias en esta edición, serán las siguientes:

C3 = 3/2. Unidad de tiempo: mínima = transcripción a blanca / unidad de compás: semibreve = transcripción a redonda con puntillo.

C 3 = 3/1. Unidad de tiempo: semibreve = transcripción a redonda / unidad de compás: breve = transcripción a cuadrada.

C = 2/2. Unidad de tiempo: mínima = transcripción a blanca / unidad de compás: semibreve = transcripción a redonda.

El tiempo imperfecto de proporción menor (C3=3/2) es el más utilizado por Comes en esta obra, con diferentes grafías para anotarlo: predominan C3 en las copias del siglo XVII, aunque en el tiple II coro 1-manuscrito A del siglo XVII, la grafía es más parecida a CZ que a C3. En la copia de Martínez de Orgambide predomina la Z. En tres ocasiones aparece el tiempo imperfecto proporción mayor (C3=3/1, en Orgambide indicado 3/2) en las secciones centrales de las estaciones 2 y 4 en el claustro, y finalmente en una sección a la vuelta de la procesión en la iglesia.

El ennegrecimiento en la obra musical que nos concierne, es utilizado en el tiempo C3 para restar a la semibreve un tercio de su valor, equivaliendo entonces a dos mínimas y forzando el ennegrecimiento de otros valores próximos. Ello provoca un cambio constante de proporción menor a mayor, tal como Luis Robledo Estaíre aborda en su audaz edición de la obra musical de Juan Blas de Castro (1561-1631):

Este carácter de transición del ternario de proporción menor durante el primer tercio de siglo XVII se puede observar también en la notación. A modo de resumen, podemos decir que a lo largo del siglo se va desarrollando un modo especial de escribir en este compás que se consolidará a mediados de él y que llegará hasta muy entrado el siglo XVIII, motivado por el intento de eliminar resabios del sistema mensural antiguo como los puntos de perfección, división y alteración, que se materializa en el empleo de figuras “de nota negra<sup>111</sup>”.

Ocasionalmente y siempre en cláusulas, los manuscritos del siglo XVII presentan ligaduras como la que se puede observar en la imagen:

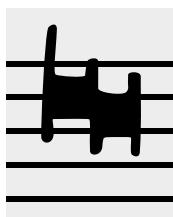


Imagen 9. Ligadura

La plica ascendente de la que penden los dos valores representa dos semibreves. Cada semibreve equivale en compás C3 a una redonda con punto: en este caso, al aparecer ennegrecida perderá un tiempo, resultando una redonda en la notación actual. Esta ligadura aparece también sin ennegrecer al inicio de las Danzas en el altar (contralto 1 y tenor 1).

<sup>111</sup> Luis Robledo Estaíre: *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, p. 96. El estudio de Robledo es referencia para el análisis de la mensuración en el primer barroco hispánico junto a Judith Etzion (ed.): *El Cancionero de La Sablonara*. Londres, Tamesis Books, 1996.

## Ámbito melódico de las voces en las Danzas, claves y tonos

En lo referente a la extensión y tesitura de las voces, la de los tenores era próxima a la de los barítonos actuales, la de los contraltos a la de los tenores ligeros o muy jóvenes, y los típles podían ser falsetistas, castrados y niños antes de mudar la voz. Obsérvese la extensión de las voces en cada sección de las Danzas que se conserva:

**Tabla 5. Claves y extensión de las voces en las Danzas según el índice acústico franco-belga**

Claves/extensión de las voces- Coro 1	Ti 1-I	Ti 1-II	A 1	T 1
<b>Danzas altar: claves naturales</b>	Do3-Fa4	Do3-Re4	Fa2-La3	Sib1-Fa3
<b>Claves/extensión de las voces- Coro 2</b>	Ti 2	A 2	T 2	B
<b>Danzas altar: claves naturales</b>	Do3-Do4	Fa2-Sol3	Fa2-Fa3	Fa1-Sib2
<b>Claves/extensión de las voces- Coro 1</b>	Ti 1-I	Ti 1-II	A 1	T 1
<b>Danzas claustro: claves altas</b>	Fa3-La4	Fa3-La4	Do3-Re4	Fa2-La3
<i>Descenso de 4<sup>a</sup></i>	<i>Do3-Mi4</i>	<i>Do3-Mi4</i>	<i>Sol2-La3</i>	<i>Do2-Mi3</i>
<b>Claves/extensión de las voces- Coro 2</b>	Ti 2	A 2	T 2	B
<b>Danzas claustro: claves altas</b>	Fa3-La4	Sib2-Re4	Fa2-La3	Sib1-Re3
<i>Descenso de 4<sup>a</sup></i>	<i>Do3-Mi4</i>	<i>Fa2-La3</i>	<i>Do2-mi3</i>	<i>Fa1-La2</i>

Seguidamente, obsérvese la información contenida en la tabla 6<sup>112</sup>:

1. Claves de cada voz conservada en cada coro y sección de las Danzas.
2. En números romanos se indica el tono. Le sigue una t si es transportado de origen y una n, si es un tono natural de origen.
3. Nota final de cada tono: con claves altas se observarán dos notas, la final del tono alto y la final del tono al descender una cuarta [Fa/Do].

<sup>112</sup> Pedro Cerone: *El Melopeo y Maestro. Tractado de Música Theórica y práctica... repartido en XXII Libros*. Nápoles, J.B. Gargano y L. Nucci, 1613, pp. 881-912.

**Tabla 6a. Claves y tonos. Inicio en la iglesia**

Iglesia	Coro 1				Coro 2				T. transportado [t], T. natural [n]	
Claves naturales	T I	T II	A <sup>113</sup>	Tn	T	A	Tn	B	Tono	Final
<i>Dame la mano zagal a 4</i>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 4 <sup>a</sup>					XII t Fa	Fa
<i>Que es la cifra... a 4</i>	[ Do 1 <sup>a</sup> ]	Do 1 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	[ Do 4 <sup>a</sup> ]					XII t Fa	Fa
<i>Ya de hoy cavalleros a 4</i>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 4 <sup>a</sup>	Secciones a 4, coro 1				XII t Fa	Fa
<i>Ya de hoy cordero a 4</i>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 4 <sup>a</sup>					XII t Fa	Fa
<i>Y por aqueste a 4</i>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 4 <sup>a</sup>					XII t Fa	Fa
<i>Responsión Ho ho, toro ho ho a 8</i>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 4 <sup>a</sup>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Do 4 <sup>a</sup>	Fa 4 <sup>a</sup>	XII t Fa	Fa
<i>Copla Servirale de rejón a 4</i>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 4 <sup>a</sup>					XII t Fa	Fa

**Tabla 6b. Claves y tonos. Claustro, primera estación**

Claustro 1	Coro 1				Coro 2				T. transportado [t], T. natural [n]	
Claves altas	T I	T II	A1	Tn1	T 2	A 2	Tn2	B	Tono	Final
<i>Tonada a solo triple</i>										
<i>Responsión a 6</i>	Sol 2 <sup>a</sup>	Sol 2 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>			Do 3 <sup>a</sup>	Do 4 <sup>a</sup>	VII n Sol	Sol/Re
<i>Tonada a 4</i>	Sol 2 <sup>a</sup>	Sol 2 <sup>a</sup>	Do 1 <sup>a</sup> <sup>114</sup>	Do 3 <sup>a</sup>					XII n Do	Do/Sol
<i>Responsión a 8</i>	Sol 2 <sup>a</sup>	Sol 2 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Sol 2 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Do 4 <sup>a</sup>	XII n Do	Do/Sol

**Tabla 6c. Claves y tonos. Claustro, segunda estación**

Claustro 2	Coro 1				Coro 2				T. transportado [t], T. natural [n]	
Claves altas	T I	T II	A	Tn	T	A	Tn	B	Tono	Final
<i>Tonada a solo triple</i>										
<i>Responsión a 6</i>			Do 1 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Sol 2 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Fa 3 <sup>a</sup>	XI t Fa	Fa/Do
<i>Tonada a 4</i>	Sol 2 <sup>a</sup>	Sol 2 <sup>a</sup>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>					XI t Fa	Fa/Do
<i>Responsión a 8</i>	Sol 2 <sup>a</sup>	Sol 2 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Sol 2 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Fa 3 <sup>a</sup>	XI t Fa	Fa/Do

113 Obsérvese esta excepción: la clave de alto es Do 3<sup>a</sup>, pero aquí es Do 2<sup>a</sup>.

114 Se observará en varias ocasiones Do en primera y no en segunda.

**Tabla 6d. Claves y tonos. Claustro, tercera estación**

Claustro 3	Coro 1				Coro 2				T. transportado [t], T. natural [n]	
	T I	T II	A	Tn	T	A	Tn	B	Tono	Final
Claves altas										
<i>Tonada a solo tiple</i>										
<i>Responsión a 6</i>			Do 1 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Sol 2 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Fa 3 <sup>a</sup>	XI t Fa	Fa/Do
<i>Tonada a 4</i>	Sol 2 <sup>a</sup>	Sol 2 <sup>a</sup>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>					XI t Fa	Fa/Do
<i>Responsión a 8</i>	Sol 2 <sup>a</sup>	Sol 2 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Sol 2 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Fa 3 <sup>a</sup>	XI t Fa	Fa/Do

**Tabla 6e. Claves y tonos. Claustro, cuarta estación**

Claustro 4	Coro 1				Coro 2				T. transportado [t], T. natural [n]	
	T I	T II	A	Tn	T	A	Tn	B	Tono	Final
Claves altas										
<i>Tonada a solo tiple</i>										
<i>Responsión a 6</i>		Sol 2 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>		[ Sol 2 <sup>a</sup> ]	Do 2 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Fa 3 <sup>a</sup>	XI t Fa	Fa/Do
<i>Tonada a 4</i>	Sol 2 <sup>a</sup>	Sol 2 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>					XI t Fa	Fa/Do
<i>Responsión a 8</i>	Sol 2 <sup>a</sup>	Sol 2 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Sol 2 <sup>a</sup>	Do 2 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Fa 3 <sup>a</sup>	XI t Fa	Fa/Do

**Tabla 6f. Claves y tonos. Final en la iglesia**

Iglesia	Coro 1				Coro 2				T. transportado [t], T. natural [n]	
	T I	T II	A	Tn	T	A	Tn	B	Tono	Final
Claves naturales										
<i>Llegad corderillos a 4</i>	[Do 1 <sup>a</sup> ]	Do 1 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	[Do 4 <sup>a</sup> ]					II t Sol	Sol
<i>Llegad corderillos a 8</i>	[Do 1 <sup>a</sup> ]	Do 1 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	[Do 4 <sup>a</sup> ]	Do 1 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Do 4 <sup>a</sup>	Fa 4 <sup>a</sup>	II t Sol	Sol
<i>Llegad sin recelo a 4</i>	[Do 1 <sup>a</sup> ]	Do 1 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	[Do 4 <sup>a</sup> ]					II t Sol	Sol
<i>Ya que bailado habéis</i>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	[Do 4 <sup>a</sup> ]					II t Sol	Sol
<i>Viva, viva el mayoral alto solo</i>			Do 3 <sup>a</sup>						XII t Fa	Fa
<i>Viva, viva el mayoral a 8</i>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Do 4 <sup>a</sup>	Do 1 <sup>a</sup>	Do 3 <sup>a</sup>	Do 4 <sup>a</sup>	Fa 4 <sup>a</sup>	XII t Fa	Fa

# Los textos de las danzas: contenido y significación

## Los versos, su autoría y asunto

La primera referencia al Patriarca como autor de los textos de las Danzas es la mención de Cebriá y Arazil: “[...] unas coplas hechas por el mismo Venerable Patriarcha [...]”<sup>115</sup>. A lo largo de los siglos XVII y XIX prevaleció esta idea, y a esta información se refiere Manuel Palau en la edición de Vicente García Julbe sobre la copia de Martínez de Orgambide<sup>116</sup>. Desde el punto de vista de la versificación, los textos de las Danzas presentan una factura que no se corresponde con la de un poeta experto, pero a pesar de esto Suárez de Herrera los utilizó en 1633 con su música. Esta circunstancia reforzaría la teoría de que el mismo Juan de Ribera fuera el creador o que al menos hubiera participado en su creación.

En las Danzas se encuentra presente la tradición popular del romancero hispánico, aunque con esquemas métricos irregulares; prevalece la rima asonante y el verso octosilábico sin número de estrofas fijo, alternándose con los de pie quebrado que presentan también una factura poco consistente. Fray Bernardo Tarín, antiguo archivero del Colegio, informó a Simón de la Rosa a través de Pascual Boronat:

He visto también en ciertos legajos de música unos motetes, cuya letra, en malos versos, terminaba con cierto estribillo en que se repetía la palabra toro, toro, referente á una danza alegórica en que los muchachos figuraban torear al diablo, y para burlarse, se acercaban a él, buscando luego refugio en el Santísimo Sacramento<sup>117</sup>.

La estructura tripartita de las Danzas, con inicio en la iglesia, procesión central en el claustro y final en la iglesia, se muestra también en la temática de los textos presentados a continuación. Para su edición se ha utilizado el manuscrito B-siglo XVII, normalizando ortografía y mayúsculas, salvo las grafías cuya pronunciación cambia. En cuanto a la disposición de los textos, hay que aclarar que no existen pliegos con estos ordenados y que –más allá de la mención a si se trata de una tonada, responsión o copla (y *buelta* en la última danza)– no se hace referencia a secciones específicas de cada una de las formas poéticas que conforman los villancicos.

Las Danzas inician apelando al público presente como fieles, a incorporarse a una procesión que comienza con una secuencia de estrofas encadenadas a cuatro voces en las cuales, tras la reverencia inicial a la custodia, cuatro niños danzan la alegoría de una cena celestial en la que el rey-Dios ofrece la eucaristía a los invitados, caballeros de la orden del Toisón de Oro. Esta mención no es casual: la orden fue establecida en 1430 por Felipe el Bueno, duque de Borgoña, e identificaba la ascendencia borgoñona de la Casa de Austria y a Felipe III como soberano de la misma en 1609. Además, la insignia, que cuelga de una cadena de eslabones, consiste en una piel de carnero dorado o *vellocino de oro* que introduce la alegoría del cordero como representación de Cristo inmolado, propia de la tradición musical eucarística en lengua romance.

La primera celebración de las danzas de Juan Bautista Comes en 1609, a las puertas del proceso de expulsión de los moriscos de tierras valencianas, evidencia con claridad la intencionalidad

115 F. Cebriá: *Ceremonial...*, p. 45.

116 S. de la Rosa: *Los Seises...*, p. 365; V. García (ed.): *Danzas...*, notas históricas de Manuel Palau citando al padre Juan María Solá, p. s/n.

117 *Idem.*

propagandística y de exaltación de la casa real encabezando el primigenio proyecto político de la orden del Toisón desde su fundación: ”[...] reforzar y liderar los programas de cruzada contra los turcos desarrollados por los duques de Borgoña, y reunir a los príncipes cristianos ‘en una santa congregación’ que despertara su espíritu cruzado”<sup>118</sup>:

[...] en 1571, cuando la Real, como nave capitana de la Santa Liga, se enfrentara a la Sultana del turco, o cuando navevara a la vista de la flota, transmitiría con enorme claridad un mensaje, que era una constante en el providencialismo Habsburgo: Felipe II, *Chef et Souverain de l'Ordre de la Toison d'Or*, como un segundo Jasón, conseguiría la victoria sobre los turcos, conquistaría Constantinopla y liberaría Tierra Santa [...] en aquel simbólico momento para la Cristiandad, ese barco y esa flota eran el instrumento divino que permitiría hacer manifiesta la promesa de salvación que, desde el principio de los tiempos, había sido codificada en el cielo a través del cordero de Aries<sup>119</sup>.

Las circunstancias de 1609 remitían a la orden del Toisón en el marco de un proyecto imperial-católico que haría propias las disposiciones postridentinas y tendría en Valencia a Juan de Ribera como máximo valedor. Obsérvense los textos explicados:

### **Principio de las Danzas en la iglesia**

*Dame la mano zagal*, a 4 danzado frente a la custodia.

Dame la mano zagal,  
y haciendo una reverencia,  
canta y baila en la presencia  
de aqueste pan celestial.

*Que es la cifra y el caudal*<sup>120</sup> a 4, bailado frente a la custodia.

Que es la cifra y el caudal  
de Dios que aquí nos convida,  
a la más rica comida  
que en algún tiempo se ha visto,  
do carne y sangre de Cristo  
se come y bebe en el pan.

Y pues a todos le dan,  
vamos a comelle todos  
y cantando de mil modos  
porque en algo le alabemos  
desta suerte le diremos:

*Ya de hoy más todos los hombres son caballeros*, a 4 danzado.

Ya de hoy más todos los hombres  
son caballeros,  
pues que comen a la mesa

118 Elena Postigo Castellanos: “Capturaré una piel que nos volverá a la Edad de Oro”, *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias*. Madrid, Marcial Pons-Fundación Carlos de Amberes, 2010, p. 400.

119 E. Postigo: “Capturaré una piel...”, p. 432.

120 “Cifra y caudal” hace referencia al poder y la riqueza de Dios, que es la eucaristía. Cifra: “Enlace de dos o más letras, generalmente las iniciales de nombres y apellidos, que como abreviatura se emplea en sellos, marcas, etc.” Caudal: entre otros, “Hacienda, bienes de cualquier especie, y más comúnmente dinero”. www.rae.es (última consulta, agosto 2025).

*del rey del cielo.*

*Pues que comen a la mesa  
del rey del cielo  
son caballeros,  
pues que comen a la mesa  
del rey del cielo,  
pues que comen a la mesa  
del rey del cielo.*

*Ya de hoy más por el cordero, a 4 danzado.*

Ya de hoy más por el cordero  
que en ella comen,  
caballeros del Toisón  
es bien se nombren,  
con bien eterno,  
*pues que comen a la mesa  
del rey del cielo.*  
*Pues que comen a la mesa  
del rey del cielo,  
son caballeros,  
pues que comen a la mesa  
del rey del cielo,  
pues que comen a la mesa  
del rey del cielo.*

Seguidamente y todavía frente a la custodia, el primer coro como relator proponía un desafío a los comensales con una tonada a 4, a la manera de las celebraciones cortesanas:

El desafío se enmarcaba en medio de otros festejos como la danza o la cena [...]. Su marco escénico era el ámbito cerrado de los salones de los palacios. El esquema era generalmente el mismo: unos personajes disfrazados irrumpían, interrumpiendo otros espectáculos, anuncianaban la justa por medio de una ficción verosímil, jugando a provocar la sorpresa del auditorio [...]<sup>121</sup>.

En las Danzas el desafío –una responsión a 8 con verso de villancico y una copla a 4– consistiría en la lidia de un toro representando a Lucifer y el pecado como alegoría del infiel que, tras aludir al Santísimo Sacramento, será vencido por la confesión después de que los comensales-fieles le provoquen alborotadamente –*toro ho toro ho [...] guarda, guarda, muu [...] metámosle en confusión, toro ho [...]*–:

*Y por aqueste favor, a 4 sin danzar.*

Y por aqueste favor  
que hace el rey nuestro señor  
a los que en su casa estamos,  
que un bravo toro corramos

<sup>121</sup> Teresa Ferrer Valls: *La práctica escénica cortesana*. Londres, Tamesis Books, 1991, p. 20.

y este sea Lucifer,  
que ya todo su poder  
este pan se lo quitó.

*Ho ho ho, toro ho*, responsión a 7 y a 8 bailada.

*Ho ho ho, toro ho,*  
*no le he miedo yo,*  
guarda, guarda, guarda, guarda,  
que ya el bravo toro brama,  
Jesús, Jesús, toro ho,  
*no le he miedo yo.*

Pues Dios al hombre le dio  
con que a este toro destruya,  
en esta merienda suya  
la vida que él le quitó

*Ho ho ho, toro ho,*  
*no le he miedo yo.*

*Servirale de rejón*, copla a 4, sin danzar<sup>122</sup>.

Servirale de rejón,  
porque quede bien corrido,  
aqueste toro ha traído  
la bien hecha confesión.  
Metámosle en confusión,  
Diciendo todos cual yo:

Vuelve a la responsión a 8, *Toro ho, toro ho*, bailada.

---

<sup>122</sup> Rejón, m. Asta de madera, de metro y medio aproximadamente, con una cuchilla de acero en la punta, que sirve para rejonear. [www.rae.es](http://www.rae.es) (última consulta, agosto 2025).

## Danzas en el claustro

La procesión continuaba hacia el claustro donde, iniciando la vuelta desde la izquierda, los infantes danzaban en cada una de las esquinas. Todas las estaciones presentan una estructura idéntica –Martínez de Orgambide la deshizo al eliminar la responsión a 6 de la cuarta y última– y los textos desarrollan el tema eucarístico con un carácter más devocional que festivo, mostrando el punto culminante en la tercera estación con dos indicaciones que otorgan expresividad al texto:

*Oh, qué mesa, oh, qué comida, [...] del cielo venida:* indica “despacio”.

*Comamos, bebamos y digamos:* indica “con aire”.

Obsérvense los textos:

### Primera estación en el claustro

Tonada inicial *Venid mortales venid*, desaparecida.

*Venid mortales venid*, responsión a 6 sin danzar.

Venid mortales, venid,  
comed mortales, comed,  
esta carne por vos dada  
y esta sangre derramada,  
con sed divina, bebed.

*Pues que tanto bien tenemos*, tonada a 4 y responsión a 8, danzadas y bailadas.

Pues que tanto bien tenemos,  
cantaremos, bailaremos  
y diremos:  
→ en Orgambide a Benditos.

### Segunda estación en el claustro

Tonada inicial *Hombres, ¿qué más bien queréis?* desaparecida.

*Hombres, ¿qué más bien queréis?*, responsión a 6 sin danzar.

Hombres, [¿] qué más bien queréis [?]  
pues a Dios entero y todo,  
por este divino modo  
en un bocado coméis.

*Pues que Dios se hizo pan*, tonada a 4 y responsión a 8 bailadas.

Pues que Dios se hizo pan,  
sin duda los hombres  
le comerán  
y le dirán:  
→ en Orgambide a Benditos.

## Tercera estación en el claustro

Tonada inicial *No tenéis de que tener cuidado* desaparecida.

*No tenéis de que tener cuidado*, responsión a 6 sin danzar.

No tenéis de que tener  
Cuidado de la comida  
Pues teniendo el pan de vida  
Tenéis también de comer.

*Oh, qué mesa*, tonada a 4 y responsión a 8 bailadas.

Oh, qué mesa,  
oh, qué comida,  
oh, qué bebida  
(indica *despacio*)  
del cielo venida.  
(indica *con aire*)  
Comamos y bebamos  
y digamos:  
→ en Orgambide a Benditos.

## Cuarta estación en el claustro

Tonada inicial *Pues nos dexáis herederos* desaparecida (en Orgambide, *cantada y bailada de los infantes* con nueva música. Según Celma, 1766, los infantillos cantaban, pero no bailaban).

*Pues nos dexáis herederos*, responsión a 6 (suprimida por Orgambide).

Pues nos dexáis herederos  
de vuestra carne sagrada,  
*hago promesa jurada*  
*de nunca más ofenderos*. (Según Celma, 1766, alzan el dedo en señal de juramento)  
<sup>123</sup>.

*Alma, ya no más pecar*, tonada a 4 y responsión a 8 bailadas.

Alma, ya no más pecar,  
antes reventar  
y en fuego / ardiendo,  
amar, gozar de Dios  
aquí viviendo y diciendo:  
→ en Orgambide a Benditos.

123 F. Celma: *Devocionario...*, p. 20. Esta observación es del siglo XVIII y no podemos asegurar que se hiciera en 1609. Sobre el juramento, dice la RAE: Dedo: Alzar el – Coloq. Levantar el en señal de dar palabra o asegurar el cumplimiento de algo. En los juramentos de los servidores de la casa real era una de las ceremonias levantar el dedo índice y el de en medio, cruzando el pulgar y el cuarto. [www.rae.es](http://www.rae.es) (última consulta, agosto 2025).

## Vuelta de la procesión a la iglesia, final de las danzas

Probablemente durante el tránsito de los fieles y la procesión, de retorno a la iglesia, los coros interpretaban sin danzar las coplas *Llegad corderillos* a 4 con su responsión a 8. Una vez en el presbiterio bajo, la *buelta* a 4 danzada introducía el final de las Danzas con una tonada a solo de alto y su responsión a 8 bailadas. De nuevo y como el inicio, la danza es una alegoría de los fieles, rebaño guiado por Dios como mayoral<sup>124</sup> —en referencia a la lidia de la primera sección— que ofrece la eucaristía. Obsérvense los textos:

*Llegad corderillos*, coplas a 4 y responsión a 8 (omitidas por Orgambide).

Llegad corderillos,

paced deste pan,

*que para vosotros*

*sembrado se ha.*

Llegad sin recelo

de qué pasará,

a su rico dueño

y fiel mayoral.

Porque en él ha puesto

todo su caudal,

a fin de que todos,

todos le comáis.

En él hallaréis

que esperando está,

corred y buscalde,

comelde, llegad.

*Que para vosotros*

*sembrado se ha,*

*que para vosotros*

*sembrado se ha.*

*Ya que bailado habéis, zagalejos, buelta a 4 danzado*<sup>125</sup>.

Ya que bailado / habéis, zagalejos

y apacentado

vuestros corderos,

y unos cantando,

y otros comiendo,

todos alegres quedáis y contentos.

<sup>124</sup> Mayoral, m. Pastor principal entre los que cuidan de los rebaños, especialmente de reses bravas. [www.rae.es](http://www.rae.es) (Última consulta, agosto 2025).

<sup>125</sup> La indicación *buelta* no se corresponde con la forma poética o musical, sino más bien con el final de la procesión y congregación en la iglesia para finalizar la celebración.

Bien será pues que / el gran ganadero y  
fiel mayoral,  
pastor bueno y manso,  
cuyos ganados  
ricos y bellos  
llenan la tierra y ocupan el cielo.

Pues nos ha dado / un pan tan ameno,  
en quien se comen  
bienes inmensos,  
dándole gracias  
que le cantemos  
esta letrilla con mucho concierto:

*Viva, viva el mayoral*, solo de alto y responsión a 8 bailados.

Viva, viva el mayoral,  
pues nos apacienta en pan  
de / eterna vida.

Fin de las Danzas, canto de *Tantum Ergo* frente a la custodia y reserva cantando la letanía al Santísimo Sacramento de Juan Bautista Comes.

# Bibliografía

ASENJO BARBIERI, FRANCISCO: “Danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII”, *Ilustración Española y Americana*, nº XLIII, 1857, en *Escritos*, Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias de la Música, 1994.

BERNIS, CARMEN: “El traje de la duquesa cazadora tal como lo vio don Quijote”, *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, XLIII, 1988, [https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote\\_antologia/bernis.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/bernis.htm).

BOMBI, ANDREA: “The third villancico was a motet’: the villancico and related genres”, *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Tess Knighton and Álvaro Torrente (eds.). Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 149-187.

\_\_\_\_\_: *Entre tradición y modernidad. El italiano musical en Valencia (1685-1738)*. Valencia, IVM, 2012.

\_\_\_\_\_: “Villancicos policorali nella Corona aragonesa”, *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, José Carreras and Iain Fenlon eds. Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi. Kassel, Reichenberger, 2013, pp.209-253.

BUENO, FRANCISCO ET AL.: “Epístolas de la música religiosa española del siglo XIX. La correspondencia entre Juan Bautista Guzmán, Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell Sabaté”, *Cuadernos de Bellas Artes* / 25. La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2013.

CEBRIÁ Y ARAZIL, FÉLIX: *Ceremonial de la ciudad de Valencia para la Fiesta del Corpus*, ca. 1693. Reedición del Ayuntamiento de Valencia, 1958.

CELMA, FRANCISCO: *Devocionario eucarístico*. Valencia, José Lucas, 1766.

CERONE, PEDRO: *El Melopeo y Maestro. Tractado de Música Theórica y práctica...* repartido en XXII Libros. Nápoles, J.B. Gargano y L. Nucci, 1613.

CLIMENT, JOSÉ ET AL.: *Juan bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico*. Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1977.

CUSCÓ I CLARASÓ, JOAN: “Ministrers i joglars a la Catalunya Nova (segles XIV-XVII)”, *Revista Catalana de Musicología*, 6, 2013, pp. 11-29.

DOMINGO PÉREZ, CONCEPCIÓN: “Nota sobre medidas agrarias valencianas”, *Estudis: Revista de historia moderna*, nº 9, 1981-1982, pp. 7-13.

ESQUIVEL NAVARRO, JUAN: *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1642.

ETZION, JUDITH (ED.): *El Cancionero de La Sablonara*. Londres, Tamesis Books, 1996.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ ANTONIO: “El baquero infantil en la Corte española de los Habsburgo (1556-1665)”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 7, nº2, 2019, pp. 743-767.

FERRER VALLS, TERESA: *La práctica escénica cortesana*. Londres, Tamesis Books, 1991.

FLÓREZ, MARÍA ASUNCIÓN: *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias de la Música, 2006.

FURIÓ, ANTONI: “Orgue de Sueca, (Valencia)”, *Orgues del País Valencià*, nº XIII-XIV, 1980.

GARCÍA JULBE, VICENTE (ED.): *Danzas del Santísimo Corpus Christi de Juan Bautista Comes*, con biografía de Comes y notas históricas de Manuel Palau. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1952.

GARCÍA-MATOS, CARMEN: “Una polémica en torno a las danzas de cuenta y los bailes de cascabel de los siglos XVI y XVII”, *Revista Nassarre*, vol. XII-2, 1996, pp. 121-134.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, HERMINIO: *Los seises de Sevilla*. Sevilla, editorial Castillejo, 1992.

GUZMÁN, JUAN BAUTISTA (ED.): *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVI Juan Bautista Comes, escogidas, puestas en partitura e ilustradas por Don Juan Bautista Guzmán, presbítero y maestro de capilla de la santa iglesia Catedral de Valencia*. Publicadas de Real Orden, 2 vols. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de sordo-mudos y de ciegos, 1888.

HERRERO, ABELARDO (ED.): *La Seu-Colegiata de Santa María de Gandia*, Gandia, Amics de la Seu, 2002.

JAMBOU, LOUIS: *Toledo: una fiesta sonora y musical en el siglo XVII (1620-1680)*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias de la Música, editorial DAIREA, 2019.

LLERGO OJALVO, EVA: “Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales”, *eHumanista*, 21, 2012, pp. 132-161.

LÓPEZ-CALO, JOSÉ: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, vols. 1-2. Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963.

———: *La música en la catedral de Plasencia*. Trujillo, Ediciones de la Coria-Fundación Xavier Salas, 1995.

LÓPEZ DE VELASCO, SEBASTIÁN: “Libro de missas, motetes, salmos, magnificas y otras cosas tocantes al culto divino” nº I. Estudio biográfico, histórico y analítico por Rafael Mota Murillo. Madrid, SEdeM, 1980.

MOLL, JAUME: “Documentos para la historia de la música de la catedral Toledo”, *Anuario Musical*, 13, 1958, pp. 159-166.

MUJAL ELÍAS, JUAN: *Lérida. Historia de la Música*. Lérida, Dilagro ediciones, 1975.

NEGRI, CESARE: *Arte para Aprender a Dançar; compuesto por César Negri*, Ángel Manuel Olmos (ed.), con anotaciones de Melina Márquez García-Largo, Madrid, Discantus, 2017.

PÉREZ BERNÁ, JUAN: *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666 – 1727)*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

PONTREMOLI, ALESSANDRO: “Coreografiar la gloria: danza y allegrezze”, *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Beatriz Martínez del Fresno, ed., Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011, pp. 39-70.

POSTIGO CASTELLANOS, ELENA: “Capturaré una piel que nos volverá a la Edad de Oro”, *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias*. Madrid, Marcial Pons-Fundación Carlos de Amberes, 2010.

PUERTA ESCRIBANO (DE LA), RUTH: “La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras”, *Ars Longa*, núm. 17, 2008, pp. 68-80.

RAMOS LÓPEZ, PILAR: *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*. Granada, Diputación Provincial, 1994.

———: “Música y autorrepresentación en las procesiones del Corpus de la España Moderna”, *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Andrea Bombi, Juan J. Carreras, Miguel Á. Marín (eds.). Universidad de Valencia, 2005, pp. 243-254.

REYNAUD, FRANÇOIS: “Contribution à l'étude des danseurs et des musiciens des fêtes du Corpus Christi et de l'Assomption à Tolède aux XVIe et XVIIe siècles”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1974, pp. 133-168.

ROBLEDO ESTAIRE, LUIS: Luis Robledo Estaire: *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.

\_\_\_\_\_: “Hacer choro con los ángeles. El concepto de policoralidad en la teoría musical española de Cerone a Nassarre”, *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*. Juan José Carreras & Iain Fenlon (eds.). Kassel, Reichenberger, 2013, pp. 181-208.

ROSA Y LÓPEZ (DE LA), SIMÓN: *Los seises de la catedral de Sevilla*. Sevilla, Francisco de Paula y López, 1904.

ROYO CONESA, MIREYA: “Cantors castrats en la Capella del Col·legi Seminari de Corpus Christi de València, entre les veus de tiple masculines adultes i infantils durant el segle XVII”, *Revista Catalana de Musicologia*, 10, 2017, pp. 91-105.

\_\_\_\_\_: “Els infants de cor del Col·legi Seminari de Corpus Christi de València durant el segle XVII: admissions, sortides i vida quotidiana”, *Revista Catalana de Musicologia*, 12, 2019, pp. 161-193.

\_\_\_\_\_: “La procesión de traslado de la custodia al Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia, 1604”, *Paisagens sonoras urbanas: História, Memória e Património*. Évora, Publicações do Cidehus, 2019, pp. 142-164.

\_\_\_\_\_: “Órganos, organistas y organeros del Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia: nuevas aportaciones documentales para su estudio (1603-1647). *Nassarre*, nº 36, 2020, pp. 235-273.

\_\_\_\_\_: *La capilla del Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia: intérpretes, prácticas musicales y repertorios litúrgicos para un ceremonial seiscentista (1605-1706)*, premio Humanidades e Ilustración Antonio Mestre 2024, Valencia, Real Colegio Seminario de Corpus Christi, 2025.

SIERRA, JOSÉ: “La música en el Escorial, según el padre José de Sigüenza”, *Revista de Musicología*, vol. 6 nº 1/2, 1983, pp. 506-507.

SPARTI, BARBARA: “El baile español en Italia”, *III Semana de Música Española, “El Renacimiento”*. Madrid, Festival de Otoño, 1988, pp. 183-196.

SUÁREZ-PAJARES, JAVIER: *La música en la catedral de Sigüenza (1600-1750)*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias de la Música, 1998, vols. 1-2.

TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, ÁLVARO: “The Sacred Villancico in Early Modern Spain: issues of form, genre and function”, *Journal of Romance Studies*, VIII, 2000, pp. 57-76.

\_\_\_\_\_: “El destierro de la zarabanda (1585)”, *Revista de Musicología*, vol. 43-2, 2020, pp. 529-586.

\_\_\_\_\_: “Anatomía de una errata: zarabanda, Panamá, 1539”, *Resonancias*, vol. 27, nº52, 2023, pp. 257-271.

VIRGILI BLANQUET, MARÍA ANTONIA: “Danza y teatro en la celebración del Corpus Christi”, *Cuadernos de Arte*, 26, 1995, pp. 15-26.

# Edición musical

## Criterios de edición

En la presente edición musical, la transcripción ha sido realizada sin reducción de valores: tiempo imperfecto de proporción menor C3= compás 3/2, tiempo imperfecto de proporción mayor C3= compás 3/1, tiempo imperfecto o compás menor C= compás 2/2. Ello permite visualizar los cambios de proporción de los ennegrecimientos mediante corchetes, así como respetar las corcheas que aparecen en el compás menor.

Se han indicado los ennegrecimientos con corchetes de apertura y cierre de los mismos.

Se han señalado las ligaduras con corchete superior sobre los valores afectados.

Se han respetado las semitonías originales, indicando entre paréntesis las de las cláusulas ausentes en los manuscritos.

Los manuscritos empleados para cada una de las voces en las danzas frente al altar y las danzas en el claustro son los siguientes:

Tabla 7. Manuscritos empleados en la edición musical

Coro 1	Tiple I	Tiple II	Alto	Tenor
	Altar-Claustro Orgambide-B	Altar-Claustro S. XVII-A	Altar, S. XVII-A Claustro, S XVII-B	Altar, Orgambide-B Claustro, S. XVII-C

Coro 2	Tiple	Alto	Tenor	Bajo
	Altar-Claustro Orgambide-A	Altar, S. XVII-B Claustro, S. XVII-A	Altar-Claustro S. XVII-B	Altar, S. XVII-B Claustro, S. XVII-A

Recuérdese que quedan sin voz de tiple –o tenor de primer coro en el inicio y vuelta frente al altar– aquellas secciones que Orgambide suprimió o a las que puso nueva música. En el caso de las tonadas a solo en el claustro previas a las responsiones a 6, no aparecen en ningún cuaderno del siglo XVII, lo que hace pensar que serían interpretadas por las voces de tiple que no se conservan; por tanto, se numerarán las secciones omitiendo el número 1, desde el 2.

## Notas críticas

### Principio de las danzas en el altar

*Dame la mano, zagal a 4*

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
31-32	Tiple I	Orgambide B	Breve
31-32	Tenor	Orgambide B	Breve
9	Tiple I	Orgambide B	Semibreve sin silencio
9	Tenor	Orgambide B	Semibreve sin silencio

*Y por aqueste favor a 4*

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
14. 2-3	Tiple II	S. XVII A	La3
6-7. 3-1	Tenor	Orgambide B	Semibreve ennegrecida con puntillo

*Responsión a 8, Toro ho*

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
50-51.1-3.1-3	Tiple I	Orgambide B	2 mínimas-1 semibreve-2 mínimas ennegrecidas
44-45. 3,1-3	Tiple II	S. XVII A	Sol3-La3, semibreves ennegrecidas

Compás	Coro 2 - Parte	Fuente	Comentario
40	Alto	S. XVII B	Semibreve y silencio de mínima
63	Alto	S. XVII B	Semibreve y silencio de mínima
19-20-21	Tenor	S. XVII B	Tachaduras, se acude a S. XVII A

*Servirale de rejón a 4*

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
25	Tenor	Orgambide B	Breve

## Primera estación en el claustro

### Responsión a 6, *Venid mortales*

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
73-74	Tiple II	S. XVII A	Longa

Compás	Coro 2- Parte	Fuente	Comentario
73-74	Bajo	S. XVII A	Longa

### Tonada a 4, *Pues que tanto bien tenemos*

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
42	Tiple I	Orgambide B	Breve
42	Tiple II	S. XVII A	Longa
42	Alto	S. XVII B	Breve (S. XVII A-Longa)
42	Tenor	S. XVII C	Longa

### Responsión a 8, *Pues que tanto bien tenemos*

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
66-67	Tiple I	Orgambide B	Breve
66-67	Tiple II	S. XVII A	Longa
66-67	Alto	S. XVII B	Breve
66-67	Tenor	S. XVII C	Longa

Compás	Coro 2- Parte	Fuente	Comentario
66-67	Alto	S. XVII A	Longa
66-67	Bajo	S. XVII A	Longa (plica hacia arriba)

## Segunda estación en el claustro

### Responsión a 6, *Hombres, qué más bien queréis*

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
39-40	Alto	Orgambide-A (Do2 <sup>a</sup> )	S. XVII B papel roto
36.1	Tenor	S. XVII C	La2
40	Tenor	S. XVII C	Semibreve

Compás	Coro 2 - Parte	Fuente	Comentario
40	Tiple	Orgambide A	Breve
38-40	Alto	S. XVII A	Longa
40-40	Tenor	S. XVII B	Semibreve
40-40	Bajo	S. XVII A	Semibreve

**Tonada a 4, *Pues que Dios se hizo pan***

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
43	Tiple II	S. XVII A	Longa

**Responsión a 8, *Pues que Dios se hizo pan***

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
76	Tiple II	S. XVII A	Longa
53.1-2	Tenor	S. XVII C	Semibreve con punto
70. 3	Tenor	S. XVII C	Primera semínima Fa3

Compás	Coro 2 - Parte	Fuente	Comentario
76	Bajo	S. XVII A	Longa

**Tercera estación en el claustro**

**Responsión a 6, *No tenéis de qué tener cuidado***

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
33	Alto	S. XVII B	Semibreve
Compás	Coro 2 - Parte	Fuente	Comentario
33	Tiple	Orgambide A	Breve
27.1	Alto	S. XVII A	Silencio Sm-Fusa
33	Alto	S. XVII A	Semibreve (S. XVII D, Breve)
33	Tenor	S. XVII B	Semibreve
33-34	Bajo	S. XVII A	Longa

**Tonada a 4, *Oh, qué mesa***

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
6-7. 3, 1-3	Tiple II	S. XVII A	Semibreves
45-46	Tiple II	S. XVII A	Longa

**Responsión a 8, *Oh, qué mesa***

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
30. 2	Tenor	S. XVII C	Mi3

## Cuarta estación en el claustro

### Responsión a 6, *Pues nos dejáis herederos*

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
9-10. 2, 1	Tiple II	S. XVII A	Semínima retrazada como mínima
35-36. 1-2, 1-2	Tiple II	S. XVII A	Idéntico a 25-26 / 53-54, pero sin ennegrecimiento

Compás	Coro 2 - Parte	Fuente	Comentario
56-57	Bajo	S. XVII A	Longa

### Tonada a 4, *Alma, ya no más pecar*

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
49-50	Tiple II	S. XVII A	Longa
24-25-26. 3, 1-3, 1-2	Alto	Orgambide A	S. XVII B papel roto

### Responsión a 8, *Alma, ya no más pecar*

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
79-80	Tiple II	S. XVII A	Longa
18	Alto	S. XVII B	Semínima retrazada como mínima
39-40. 2-3, 1-3	Alto	Orgambide A	S. XVII B papel roto

Compás	Coro 2 - Parte	Fuente	Comentario
79-80	Alto	S. XVII A	Longa

## Final de las danzas en el altar

### Buelta a 4, *Ya que bailado habéis, zagalejos*

Compás	Coro 1 - Parte	Fuente	Comentario
7, 23, 39. 3	Tiple I	Orgambide B	Fa3#
16, 32	Tiple I	Orgambide B	Compás siguiente, silencio
3, 19, 35. 1	Tenor	Orgambide B	Fa2#
16, 32	Tenor	Orgambide B	Compás siguiente, silencio

### Responsión a 8, *Viva, viva el mayoral*

Compás	Coro 2 - Parte	Fuente	Comentario
2. 1-2	Tiple	Orgambide A	Mínimas

## **Partituras**

Inicio de las danzas frente al altar

1. Dame la mano zagal a 4

Tiple Da - me la

Tiple Da - me la

Alto Da - me la

Tenor Da - me la

Tiple 6 re - ve - ren - cia can - ta\_y bai - la en la pre - sen -

Ti. re - ve - ren - cia, can - ta\_y bai - la en la pre - sen - cia can - ta\_y bai - la en -

A. re - ve - ren - cia can - ta\_y bai - la en la pre - sen - cia, en la pre -

T. re - ve - ren - cia can - ta\_y bai - la en la pre - sen - cia, en

Ti. 15 - - - cia can - ta\_y - bai - la en la pre - sen cia, pre -

Ti. la pre - sen - cia can - ta\_y bai - la en la pre - sen - cia, can - ta\_y bai - la en la pre - sen -

A. sen - - - cia can - ta\_y bai - la en la pre - sen - cia en la pre -

T. la pre - sen - cia can - ta\_y bai - la can - ta\_y bai - la en la pre -

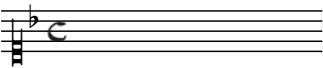
Ti. 24 sen - cia, de\_a ques - te pan - ce - les - tial, de\_a - ques - te pan - ce - les - tial.

Ti. cia, de\_a ques - te pan - ce - les - tial, de\_a - ques - te pan - ce - les - tial.

A. sen cia, de\_a ques - te pan - ce - les - tial, de\_a - ques - te pan - ce - les - tial.

T. sen cia, de\_a ques - te pan - ce - les - tial, de\_a - ques - te pan - ce - les - tial.

2. Que es la cifra y el caudal a 4

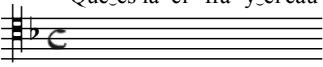
Tiple 

Tiple 

Que es la ci - fra - y el cau

Alto 

Que es la ci - fra - y el cau

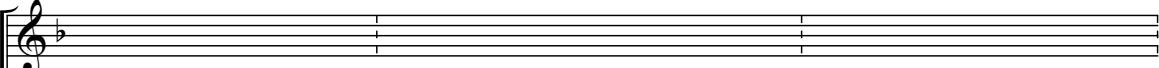
Tenor 

Que es la ci - fra - y el cau - dal de Dios que a - qui nos con -

Que es la ci - fra - y el cau - dal de Dios que a - qui nos con -

8

3

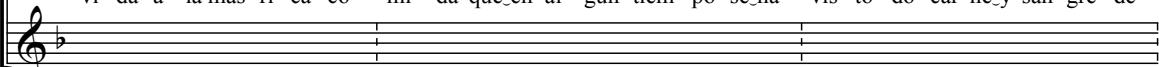
Ti. 

Ti. 

vi - da a la más ri - ca co - mi - da que en al - gún tiem - po se ha vis - to do car - ne y san - gre de

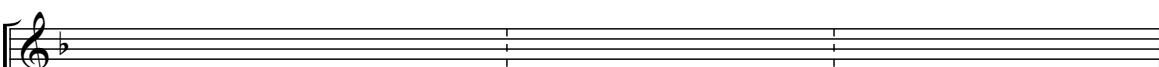
A. 

vi - da a la más ri - ca co - mi - da que en al - gún tiem - po se ha vis - to do car - ne y san - gre de

T. 

8

6

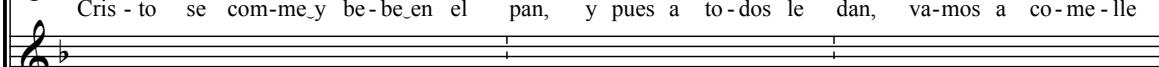
Ti. 

Ti. 

Cris - to se co - me y be - be en el pan, y pues a to - dos le dan, va - mos a co - me - lle

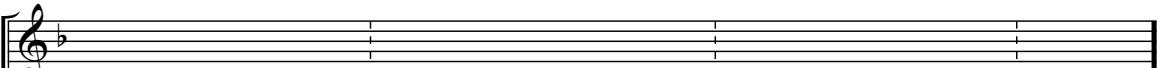
A. 

Cris - to se com - me y be - be en el pan, y pues a to - dos le dan, va - mos a co - me - lle

T. 

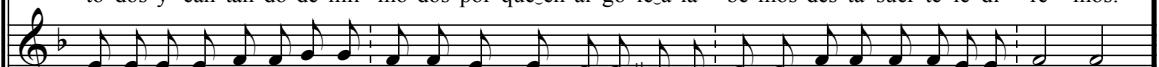
8

9

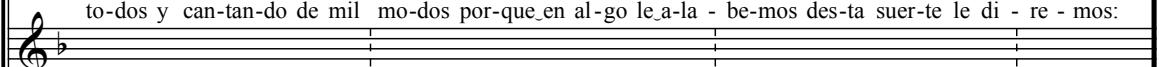
Ti. 

Ti. 

to - dos y can - tan - do de mil mo - dos por - que en al - go le - a - la - be - mos des - ta suer - te le di - re - mos:

A. 

to - dos y can - tan - do de mil mo - dos por - que en al - go le - a - la - be - mos des - ta suer - te le di - re - mos:

T. 

8

### 3. *Ya de hoy más todos los hombres, a 4*

Tiple 

4

Ti. ba - lle - ros son ca - ba - lle - ros pues que co - men -

Ti. ba - lle - ros son ca - ba - lle - ros pues que co - men -

A. ba - lle - ros son ca - ba - lle - ros pues que co - men -

T. ba - lle - ros son ca - ba - lle - ros pues que co - men -

9

Ti. a la me - sa del rey del cie - lo, pues que co - men a la me - sa

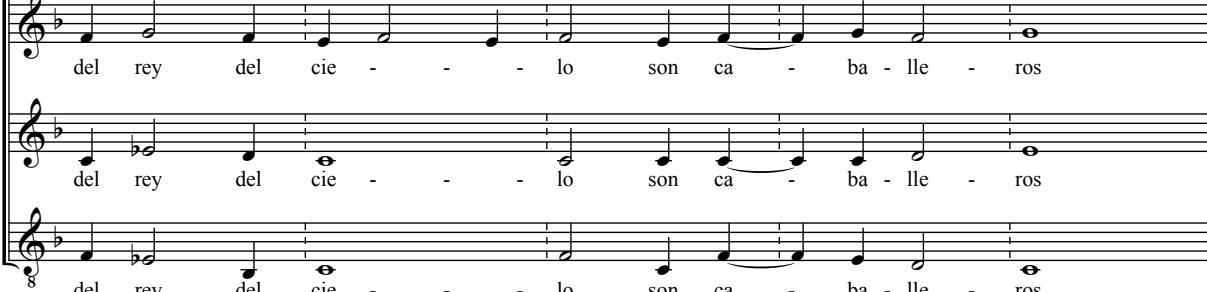
Ti. a la me - sa del rey del cie - lo, pues que co - men a la me - sa

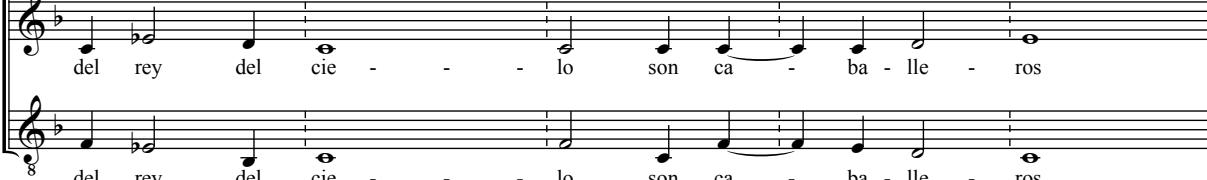
A. a la me - sa del rey del cie - lo, pues que co - men a la me - sa

T. a la me - sa del rey del cie - lo, pues que co - men a la me - sa

14

Ti. 

Ti. 

A. 

T. 

19

Ti. 

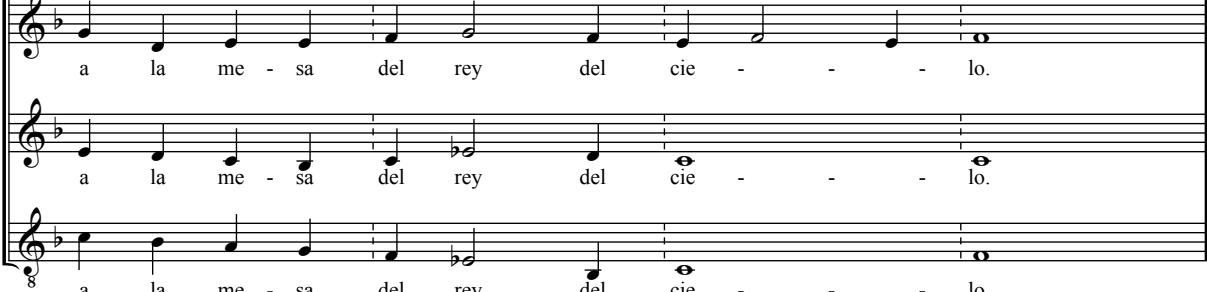
Ti. 

A. 

T. 

24

Ti. 

Ti. 

A. 

T. 

4. Ya de hoy más por el cordero a 4

Tiple

Tiple

Alto

Tenor

3

Ti.

Ti.

A.

T.

9

Ti.

Ti.

A.

T.

Ti. *cie - lo pues que co - men a la me - sa del rey del cie - - - lo son ca -*

Ti. *cie - lo pues que co - men a la me - sa del rey del cie - - - lo son ca -*

A. *cie - lo pues que co - men a la me - sa del rey del cie - - - lo son ca -*

T. *cie - lo pues que co - men a la me - sa del rey del cie - - - lo son ca -*

8 *cie - lo pues que co - men a la me - sa del rey del cie - - - lo son ca -*

Ti. *- ba - lle - ros pues que co - men a la me - sa del rey del cie - - lo*

Ti. *- ba - lle - ros pues que co - men a la me - sa del rey del cie - - lo*

A. *- ba - lle - ros pues que co - men a la me - sa del rey del cie - - lo*

T. *- ba - lle - ros pues que co - men a la me - sa del rey del cie - - lo*

8 *- ba - lle - ros pues que co - men a la me - sa del rey del cie - - lo*

Ti. *pues que co - men a la me - sa del rey del cie - - - lo*

Ti. *pues que co - men a la me - sa del rey del cie - - - lo*

A. *pues que co - men a la me - sa del rey del cie - - - lo*

T. *pues que co - men a la me - sa del rey del cie - - - lo*

8 *pues que co - men a la me - sa del rey del cie - - - lo*

5. *Y por aqueste favor a 4*

Tiple  Y por

Tiple  Y por

Alto  Y por

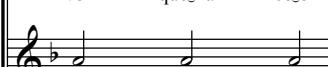
Tenor  Y por

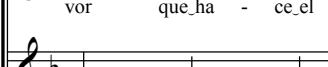
8 Y por a - ques - te fa -

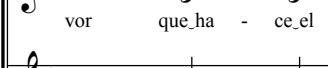


4

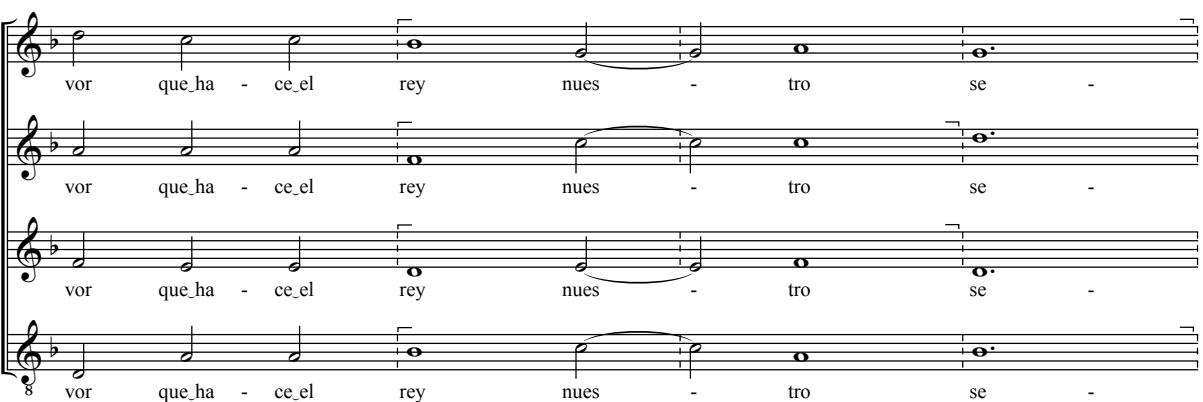
Ti.  vor que\_ha - ce\_el rey nues - tro se -

Ti.  vor que\_ha - ce\_el rey nues - tro se -

A.  vor que\_ha - ce\_el rey nues - tro se -

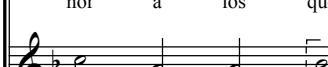
T.  vor que\_ha - ce\_el rey nues - tro se -

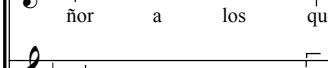
8 vor que\_ha - ce\_el rey nues - tro se -

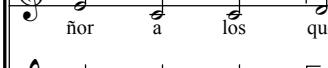


8

Ti.  ñor a los que\_en su ca - sa\_es - ta - mos, que\_un

Ti.  ñor a los que\_en su ca - sa\_es - ta - mos, que\_un

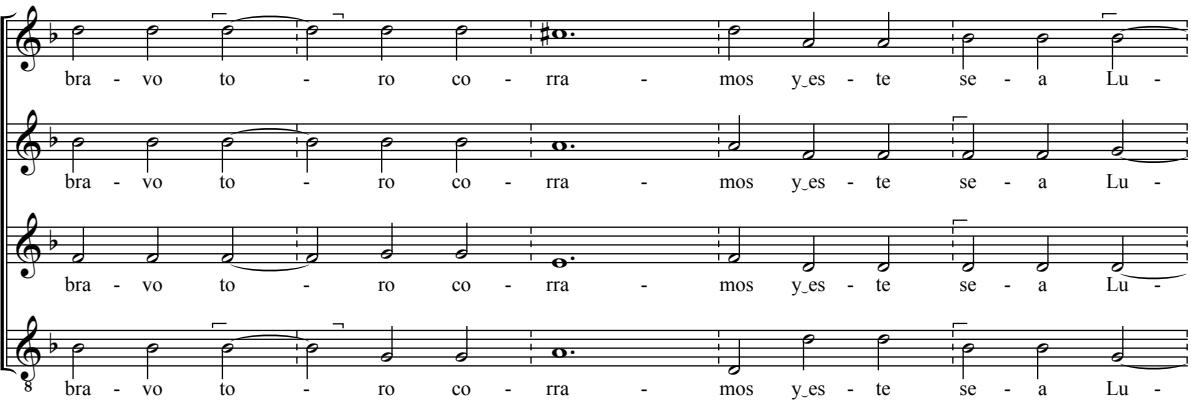
A.  ñor a los que\_en su ca - sa\_es - ta - mos, que\_un

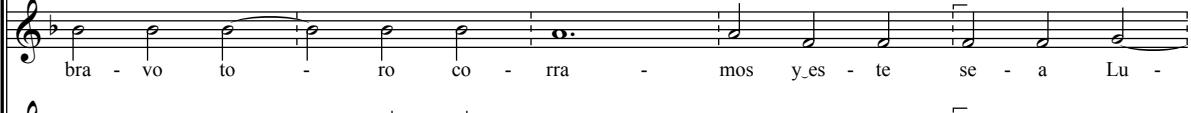
T.  ñor a los que\_en su ca - sa\_es - ta - mos, que\_un

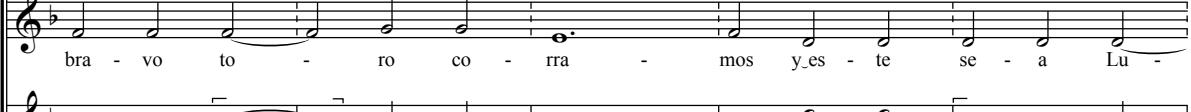
8 ñor a los que\_en su ca - sa\_es - ta - mos, que\_un

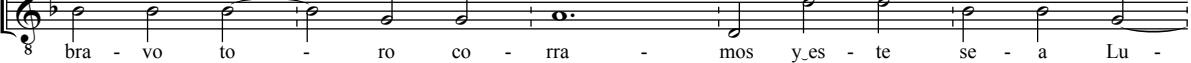


13

Ti. 

Ti. 

A. 

T. 

18

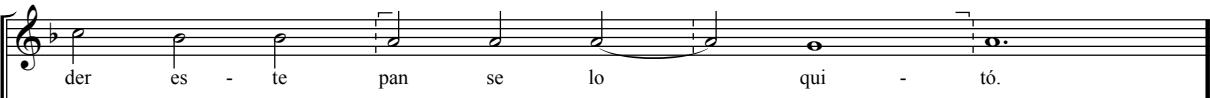
Ti. 

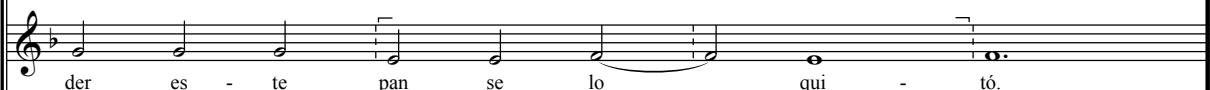
Ti. 

A. 

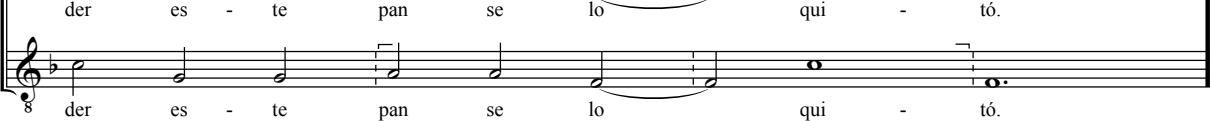
T. 

23

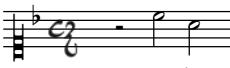
Ti. 

Ti. 

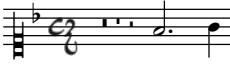
A. 

T. 

6. *Ho, ho, toro, ho*, Respuesta a 7 y a 8

Tiple      

Ho, ho

Tiple      

To - ro

Alto      

No

Tenor      

To - ho

Tiple      

To - ro

Alto      

To - ro

Tenor      

To - ro

Bajo      

No

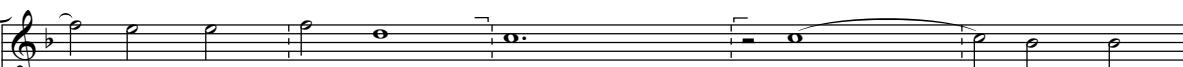
Ho, ho, ho, to - ro ho, to - ro ho, no

To - ro ho, to - ro

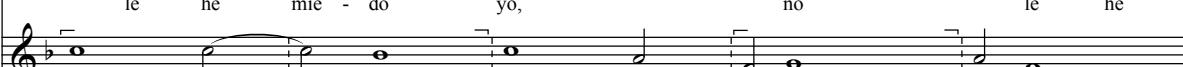
To - ro ho, to - ro ho, no

To - ro

6

Ti.      

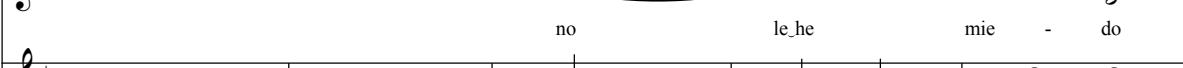
le he mie - do yo, no le he

Ti.      

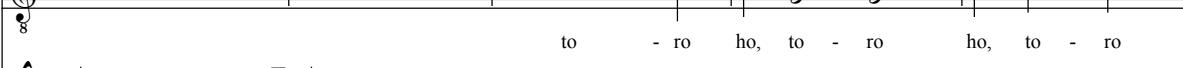
ho, no le\_he mie - do, no le\_he mie - do

A.      

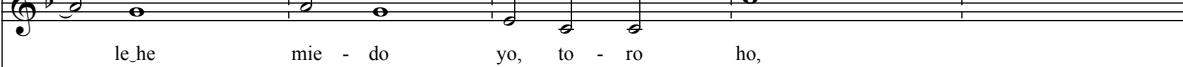
no le\_he mie - do

T.      

to - ro ho, to - ro ho, to - ro

Ti.      

le\_he mie - do yo, to - ro ho,

A.      

ho, to - ro ho, to - ro ho, no le\_he mie - do

Tn.      

To - ro ho, to - ro ho, to - ro

B.      

No le\_he mie - do

18

Ti. guar - da, guar - da guar - da,

Ti. guar - da, Je - sús Je sús que ya\_el bra - vo to ro bra

A. - da, guar - da, guar - da, que ya\_el bra - vo - to ro bra -

T. 8 guar - da guar - da, guar - da Je - sús

Ti. guar - da, guar - da guar - da,

A. guar - da, que ya\_el bra - vo to ro bra -

Tn. 8 guar - da guar - da guar - da, Je - sús

B. guar - da, guar - da, guar - da, que ya\_el bra - vo to ro bra -

25

Ti. que ya\_el bra - vo to - ro bra - ma, Je - sús, Je -

Ti. ma Je - sús, Je - sús,

A. ma Je - sús, Je - sús,

T. que ya\_el bra - vo to - ro bra - ma, Je - sús, Je - sús, Je -

Ti. que ya\_el bra - vo to - ro bra - ma Je - sús, Je -

A. ma Je - sús, Je - sús,

Tn. que ya\_el bra - vo to - ro bra - ma, Je - sús, Je - sús, Je -

B. ma, mu \_\_\_\_\_ mu \_\_\_\_\_

33

Ti. sús, to - ro ho, Je - sús, Je - sús, to - ro ho, no le

Ti. Je - sús, to - ro ho, no le\_he

A. Je - sús, Je - sús, Je - sus Je - sús, to - ro ho, no le\_he

T. sús, Je - sús to - ro ho, to - ro ho, no le\_he mie - do yo,

Ti. sús, to - ro ho, to - ro ho, Je - sus, Je - sús, to - ro ho,

A. Je - sús, Je - sús, Je - sús to - ro ho, Je - sús, Je - sús, to - ro ho

Tn. sús, Je - sús to - ro ho, to - ro ho, no le\_he mie - do yo,

B. \_\_\_\_\_ to - ro ho, no le\_he

Fl. he mie - do yo, pues Dios al hom-bre le diô

Fl. mie - do yo, pues Dios al hom-bre le diô

A. mie - do yo, pues Dios al hom - bre le diô

T. no le he mie - do yo, al hom - bre le

Fl. no le he mie - do yo, al hom - bre le

A. no le he mie - do yo, al hom - bre le

N. no le he mie - do yo, al hom - bre le

B. mie - do yo, pues Dios al hom-bre le diô

Fl. con que\_a es te to - ro des - tru - ya, la

Fl. con que\_a es te to - ro des - tru - ya, la

A. con que\_a es te to - ro des - tru - ya, la

T. diô con que\_a es - te to - ro des - tru

Fl. diô y\_en es - ta me - rien - da su

A. diô y\_en es - ta me - rien - da su

N. diô y\_en es - ta me - rien - da su

B. con que\_a es - te to - ro des - tru - ya, la

Fl. vi - da que\_él le qui - tō, que\_él le qui - tō, ho, ho, ho, to - ro ho, to - ro ho,

Fl. vi - da que\_él le qui - tō, que\_él le qui - tō, to - ro

A. vi - da que\_él le qui - tō, que\_él le qui - tō, to - ro ho to - ro ho,

T. ya, la vi - da que\_él le qui - tō

Fl. ya la vi - da que\_él le qui - tō, to - ro ho, to - ro

A. ya la vi - da que\_él le qui - tō, to - ro ho, to - ro ho,

N. ya la vi - da que\_él le qui - tō

B. vi - da que\_él le qui - tō, que\_él le qui - tō, to - ro ho, to - ro ho,

Fl. no le he mie - do yo, no le he mie - do yo,

Fl. ho, to - ro ho, no le he mie - do, no le he mie - do yo, guar - da guar - da,

A. no le he mie - do yo, to - ro ho, to - ro

T. to - ro ho, to - ro ho, to - ro ho, to - ro ho, to - ro

Fl. ho, no le he mie - do yo to - ro ho, guar - da, guar - da, guar - da

A. to - ro ho, to - ro ho, to - ro ho, no le he mie - do - yo, to - ro

N. to - ro ho, to - ro ho, to - ro ho, to - ho, to - ro

B. no le he mie - do yo, to - ro ho, to - ro

Ti. to - ro ho, to - ro ho, no le he mie-do, mie - do yo.

Ti. guar - da, to - ro ho, no le he mie - do yo.

A. ho, Je - sús, no le he mie - do, mie - do yo

T. 8 ho, no le he mie - do, mie - do yo.

Ti. - da, to - ro ho, no le he mie - do, mie - do yo.

A. ho, to - ro ho, no le he mie - do yo, no le he mie - do yo.

Tn. 8 ho, no le he mie - do, mie - do yo.

B. ho, no le he mie - do, mie - do yo

7. *Servirale de rejón*, copla a 4

Tiple      Ser-vi - ra - le

Tiple      Ser-vi - ra - le

Alto      Ser-vi - ra - le

Tenor      Ser-vi - ra - le

Tiple      Ser-vi - ra - le de re - jón por-que que de bien co -

Tiple      Ser-vi - ra - le de re - jón por-que que de bien co -

Alto      Ser-vi - ra - le de re - jón por-que que de bien co -

Tenor      Ser-vi - ra - le de re - jón por-que que de bien co -

8      Ser-vi - ra - le de re - jón por-que que de bien co -

5

Ti.      rri - - - - do a - ques - te to - ro\_ha tra - í do la bien

Ti.      rri - - - - do a - ques - te to - ro\_ha - tra - í - do la bien

A.      rri - do, co - rri - - do a - ques - te to - ro\_ha tra - í - do la bien

T.      8 rri - - - - do a - ques - te to - ro\_ha tra - í - do la bien

II

Ti.      he - cha con - - - fe - sión, me - tá - mos -

Ti.      he - cha con - fe - - - - sión, me - tá - mos -

A.      he - cha con - fe - sión, con - fe - - sión, me - tá - mos -

T.      8 he - cha con - fe - sión, con - fe - - sión, me - tá - mos -

16

Ti. le\_en con - fu - sión, con - fu - sión di - cien - do to - dos cual

Ti. le en con - fu - sión di - cien - do

A. le\_en con - fu - sión di - cien - do to - dos cual yo, di - cien - do

T. 8 le\_en con - fu - sión di - cien - do to - dos cual yo, di -

21

Da Capo Ho, toro ho

Ti. yo, di - cien - do to - dos - cual yo, to - dos cual yo.

Ti. to - dos cual yo, di - cien - do to - dos cual yo.

A. to - dos cual yo, di - cien - do to - dos cual yo.

T. 8 cien - do to - dos, to - dos cual yo.

## Claustro. Primera estación 1. 2. *Venid mortales venid.* Responsión a 6

4

Ti. *nid, ve - nid, ve - nid, ve - nid mor - ta - les, co - med, co -*

Ti. *ta - les, ve - nid, ve - nid, ve - nid mor -*

A. *ta - les, ve - nid, ve - nid mor - ta - les, ve - nid*

T. I. *ve - nid mor - ta - les, ve - nid, ve - nid, mor - ta -*

T. II. *ve - nid mor - ta - les, ve - nid, ve -*

B. *ve - nid mor - ta - les, ve - nid, ve -*

10

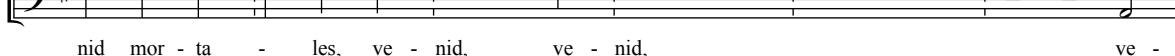
Ti. 

Ti. 

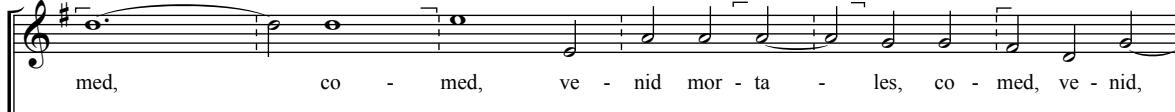
A. 

T. I. 

T. II. 

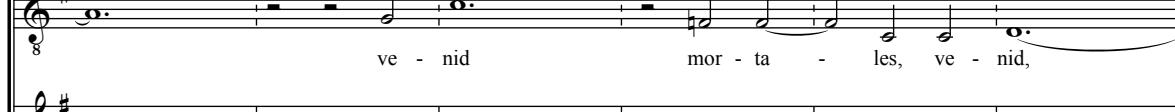
B. 

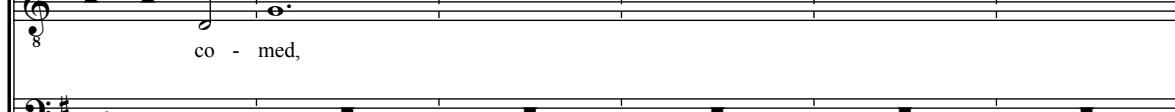
16

Ti. 

Ti. 

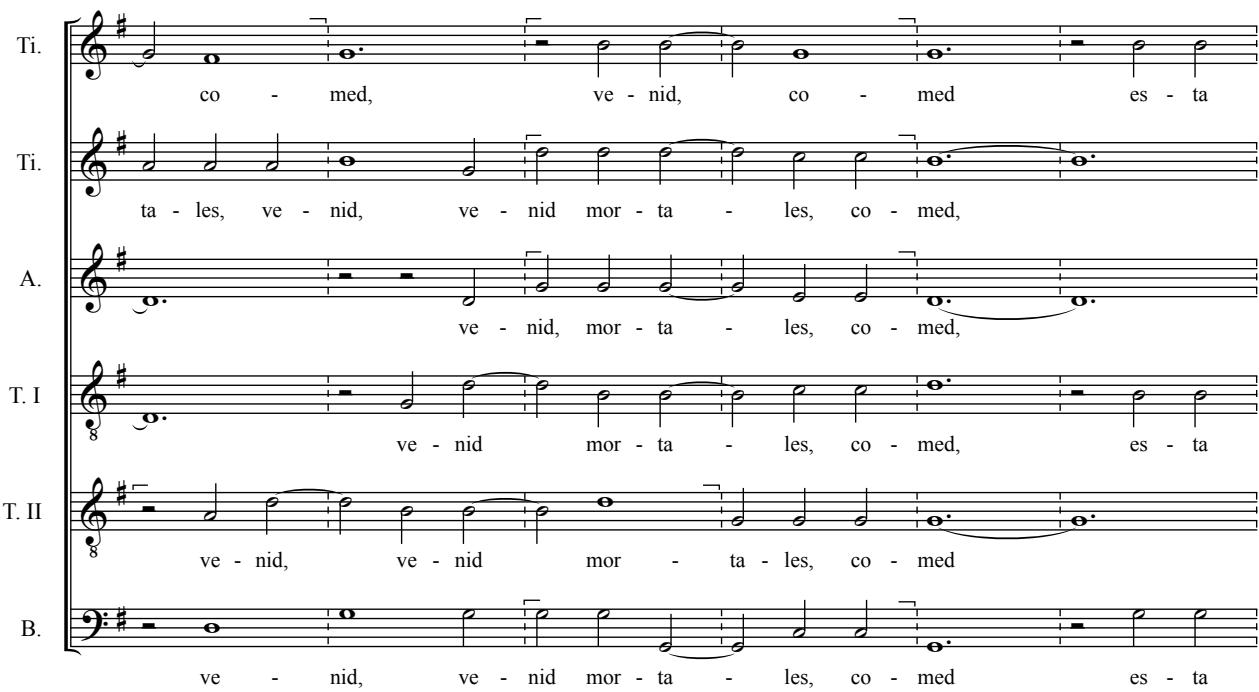
A. 

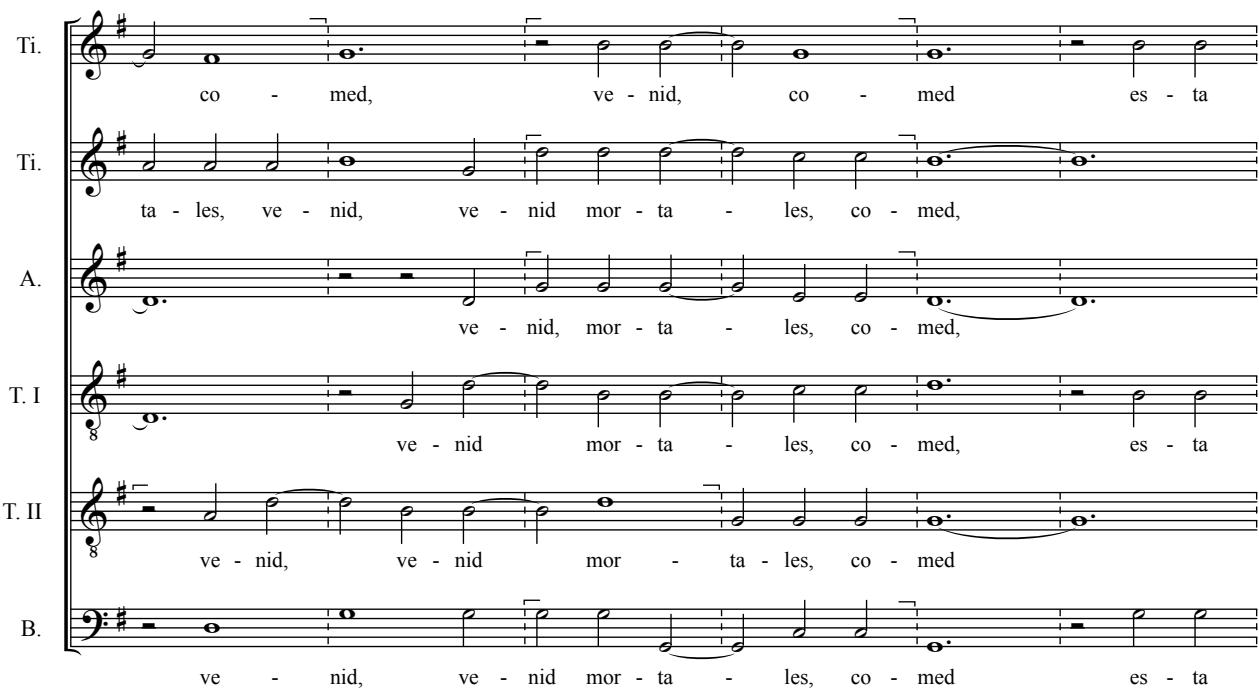
T. I. 

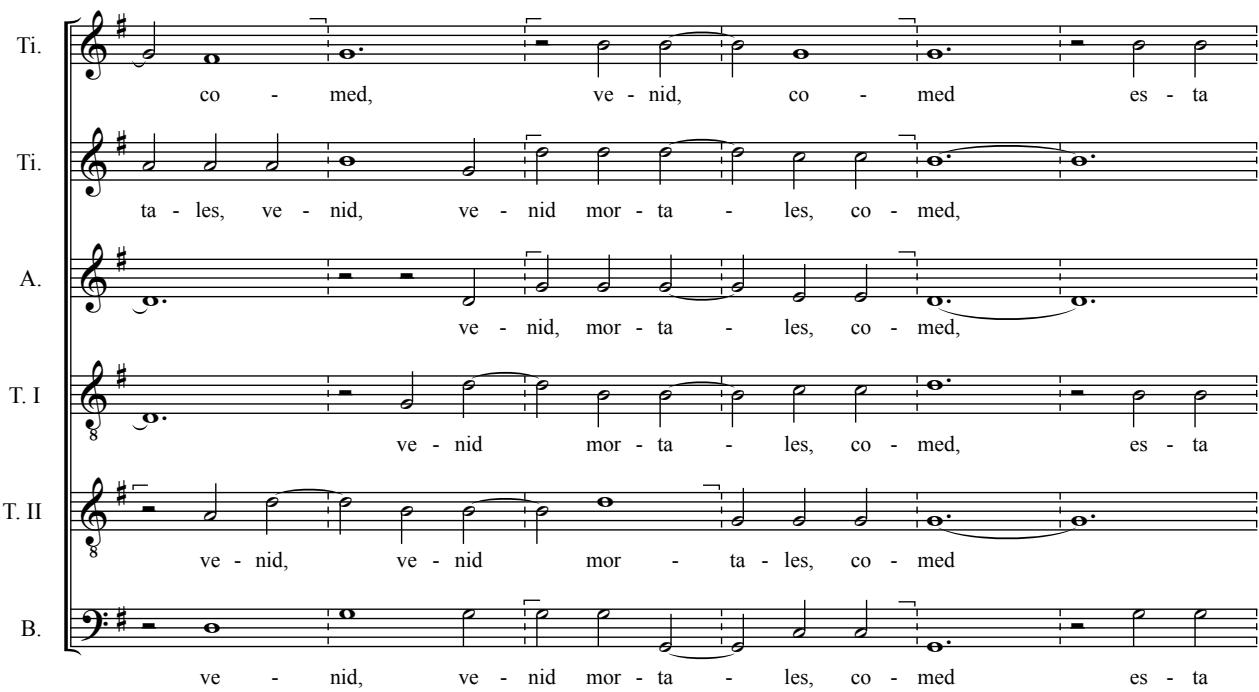
T. II. 

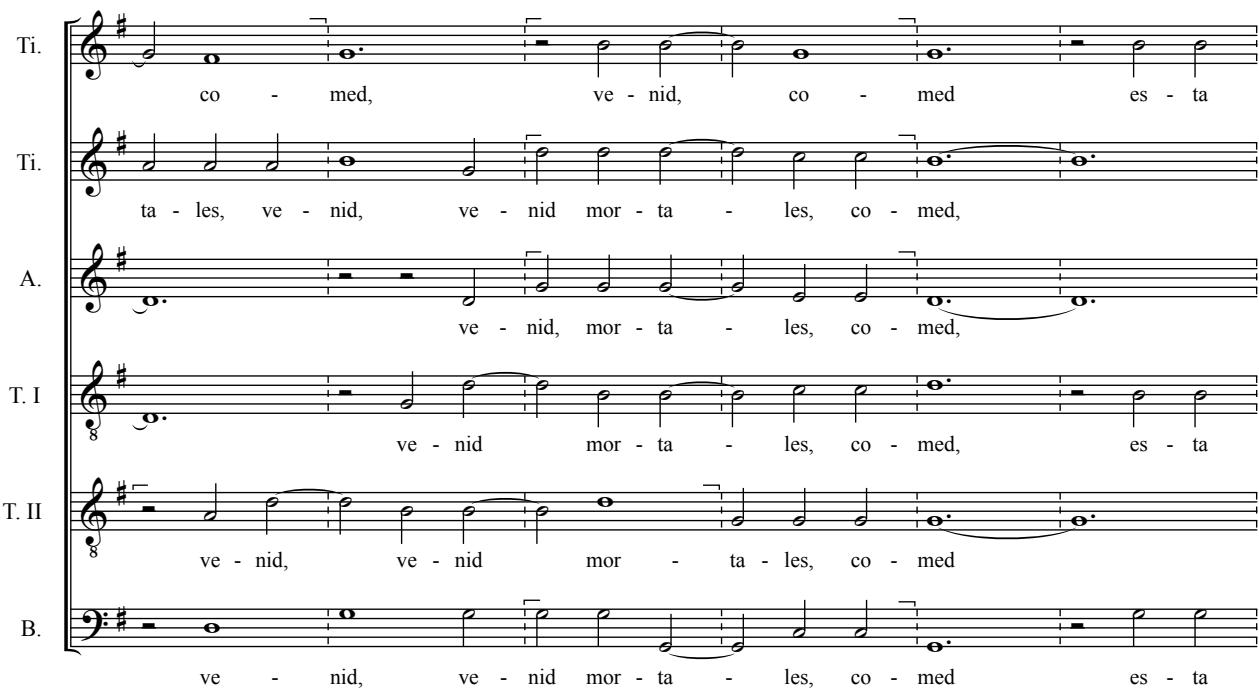
B. 

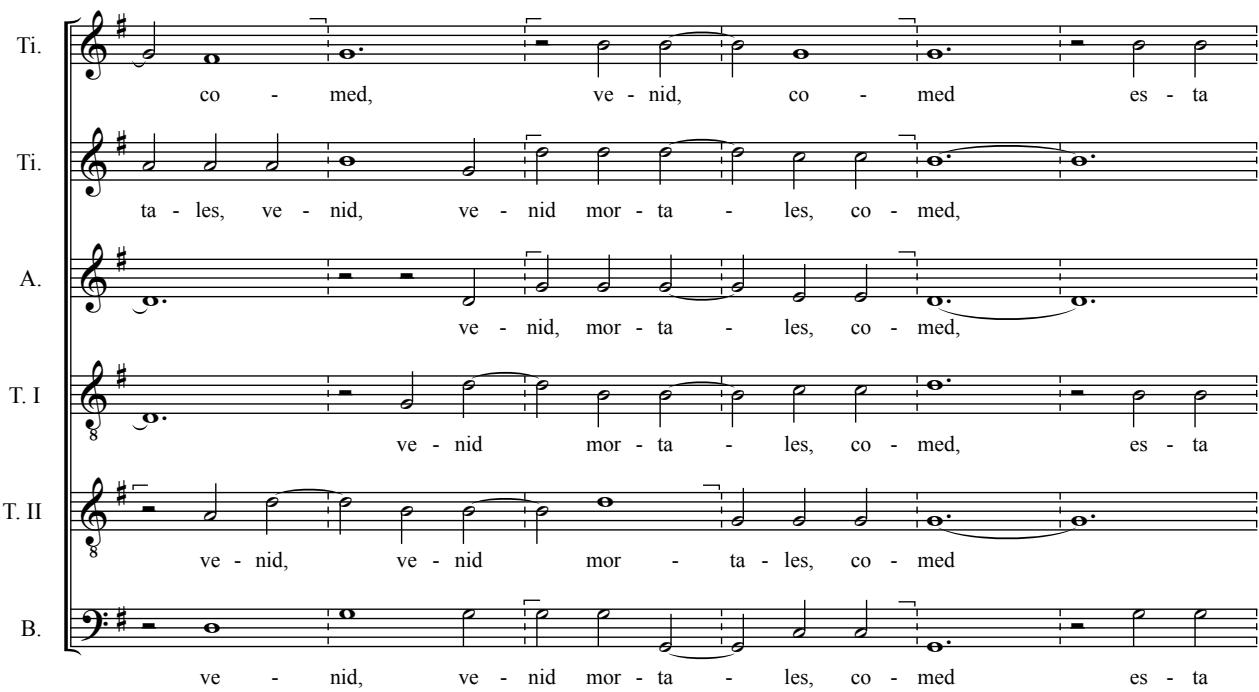
22

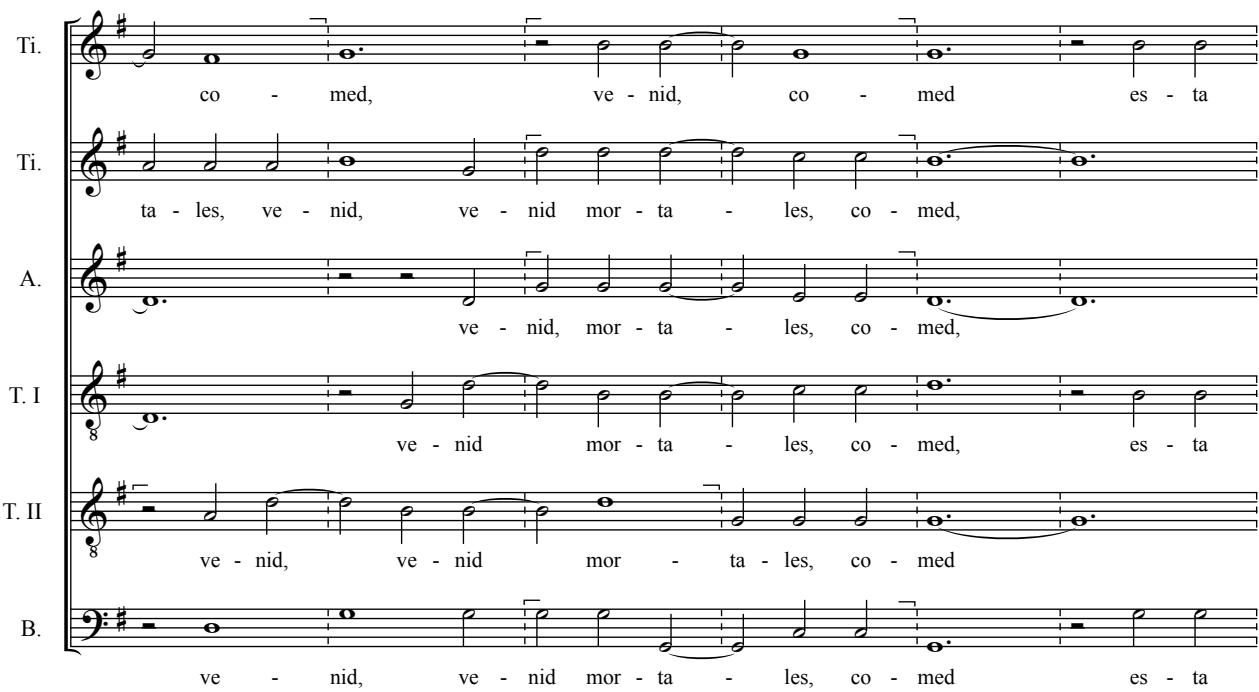
Ti. 

Ti. 

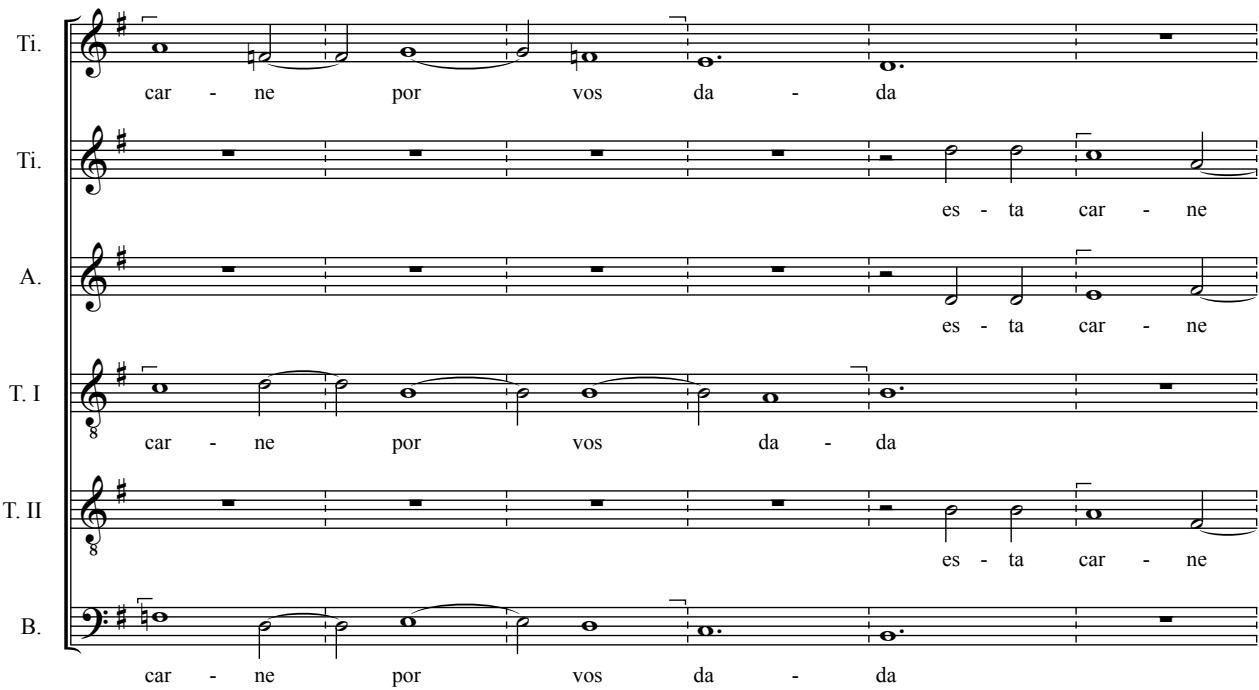
A. 

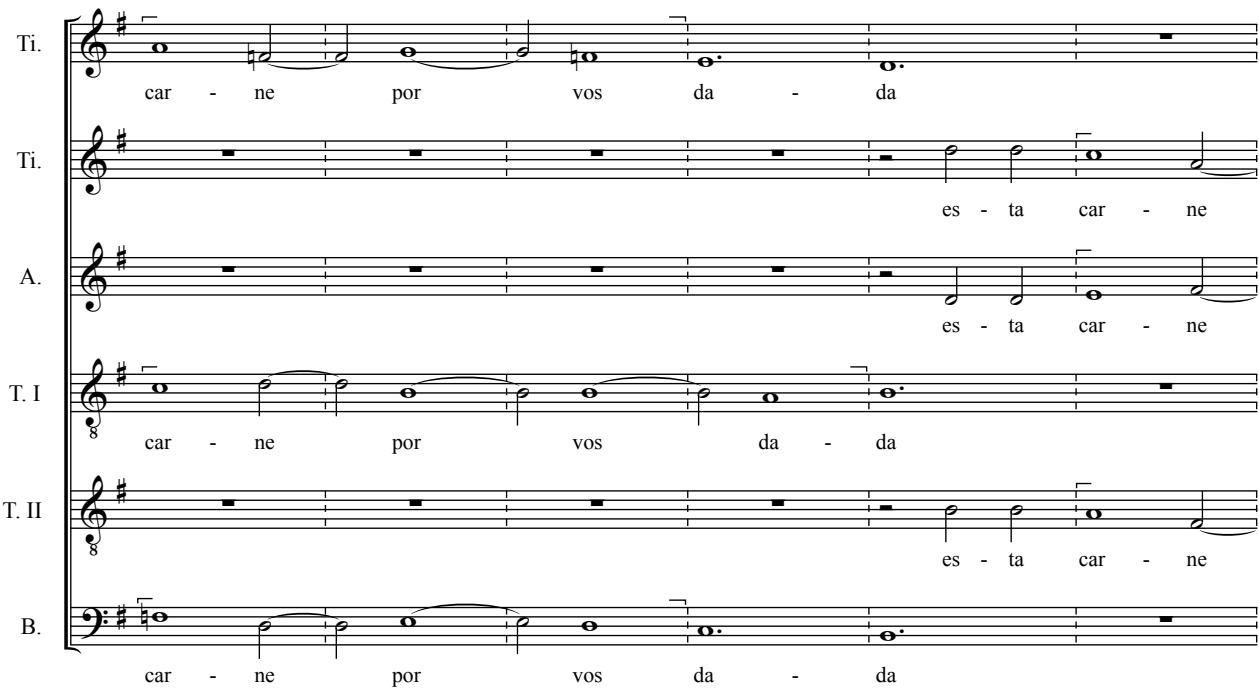
T. I. 

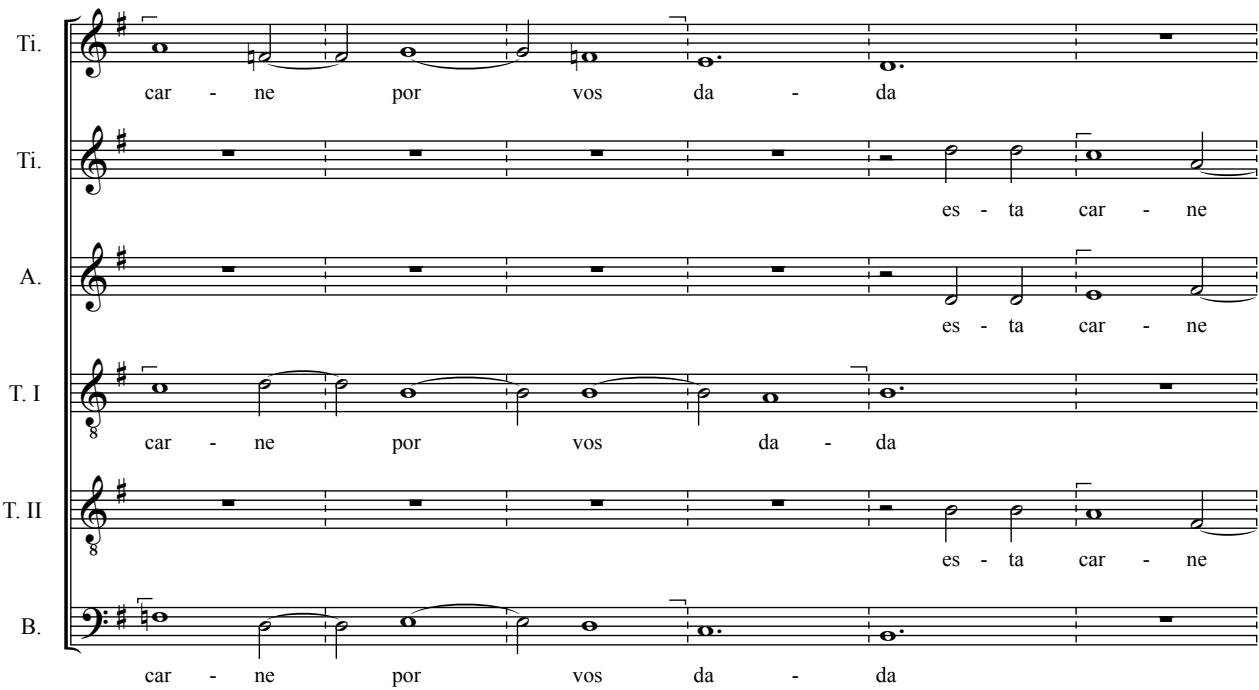
T. II. 

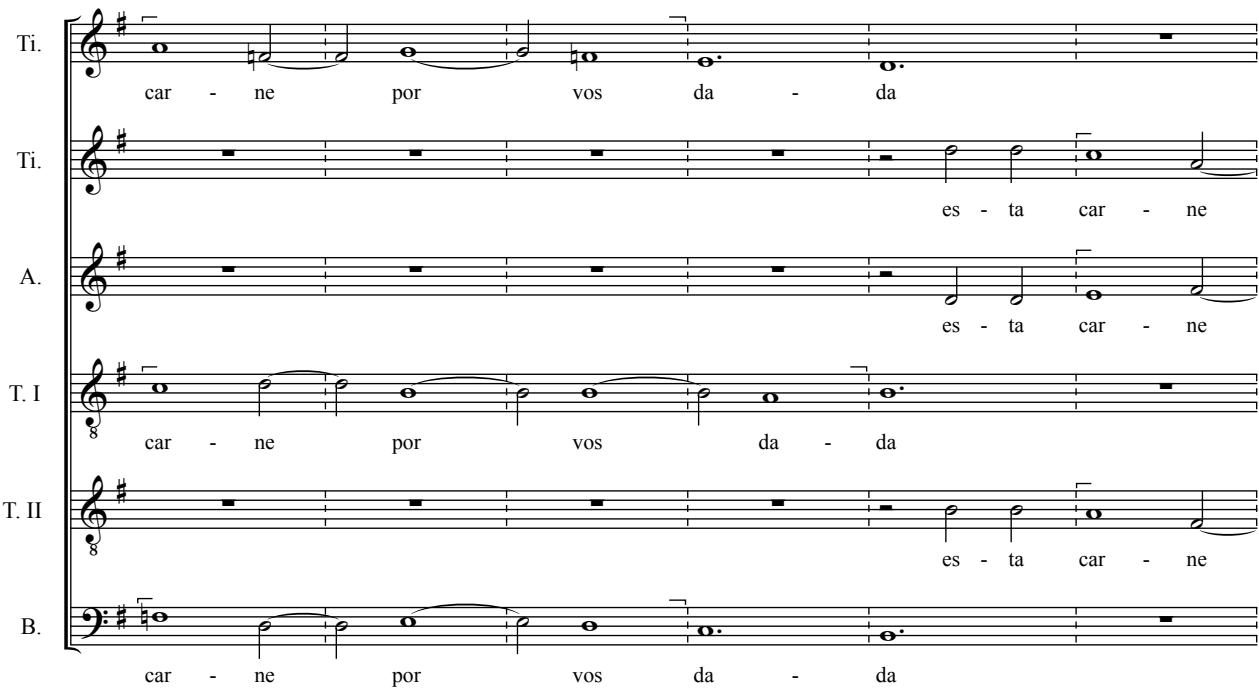
B. 

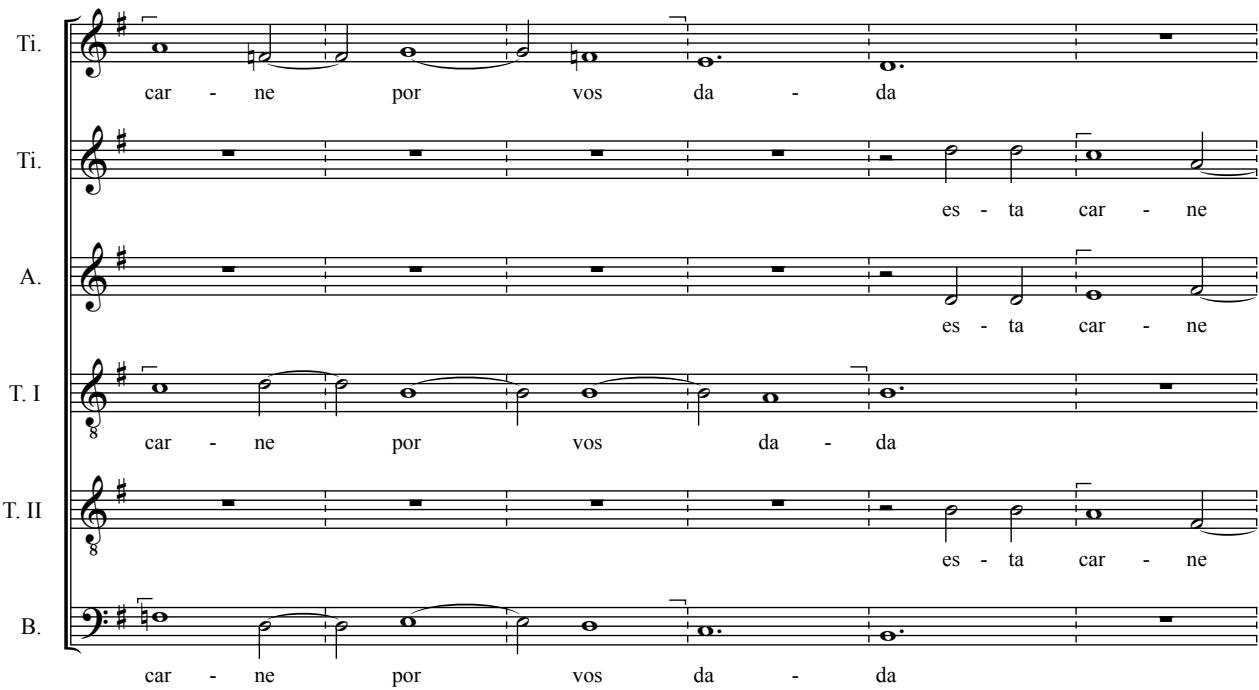
28

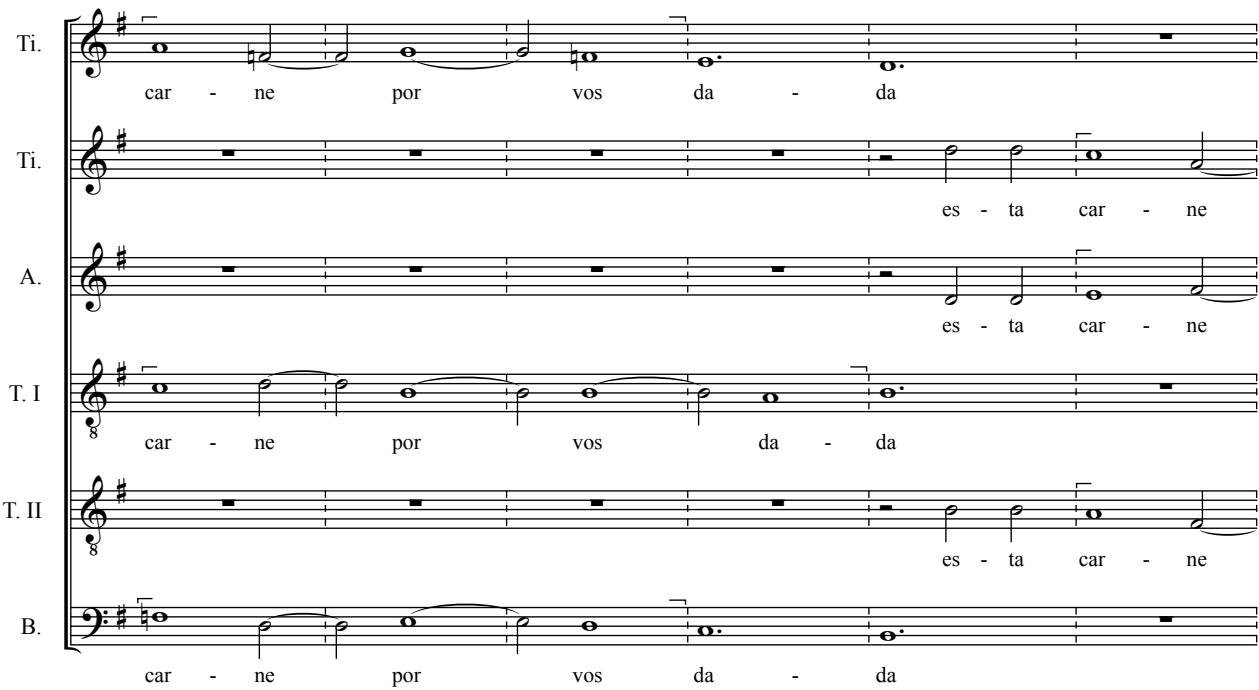
Ti. 

Ti. 

A. 

T. I. 

T. II. 

B. 

Music score for six voices (Ti., Ti., A., T. I., T. II., B.) in G major, 2/4 time. The vocal parts are arranged in two groups: Ti., Ti., A. in the upper section, and T. I., T. II., B. in the lower section. The lyrics are in Spanish, with some words underlined for emphasis.

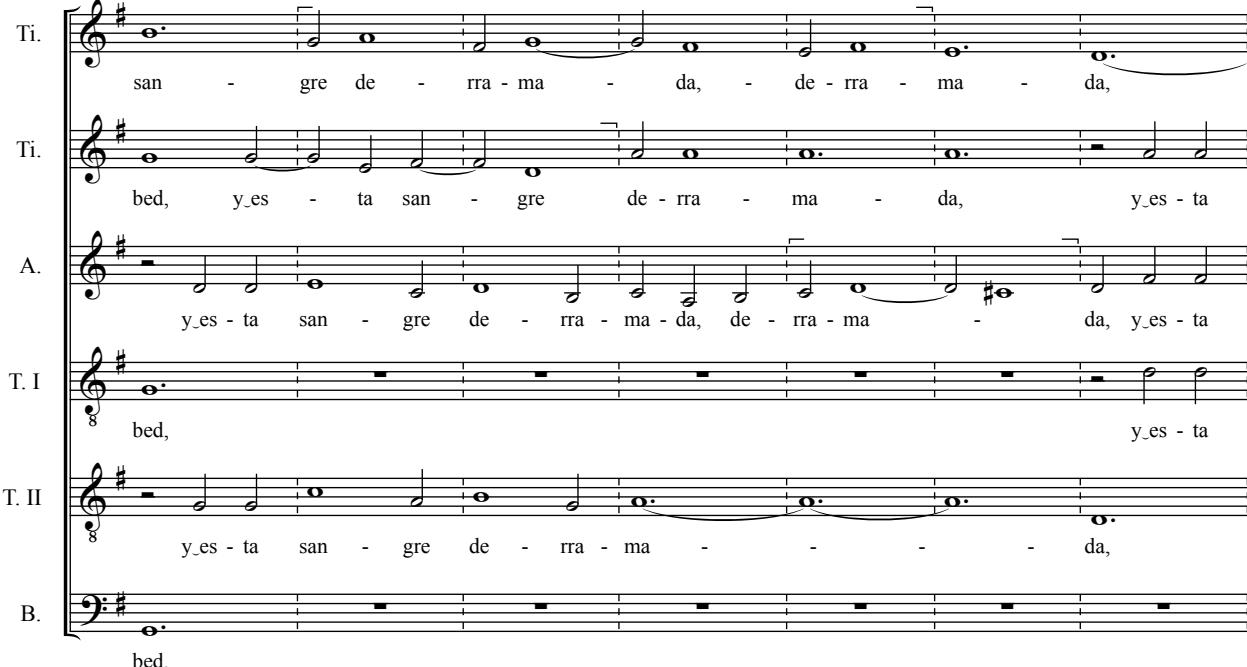
34

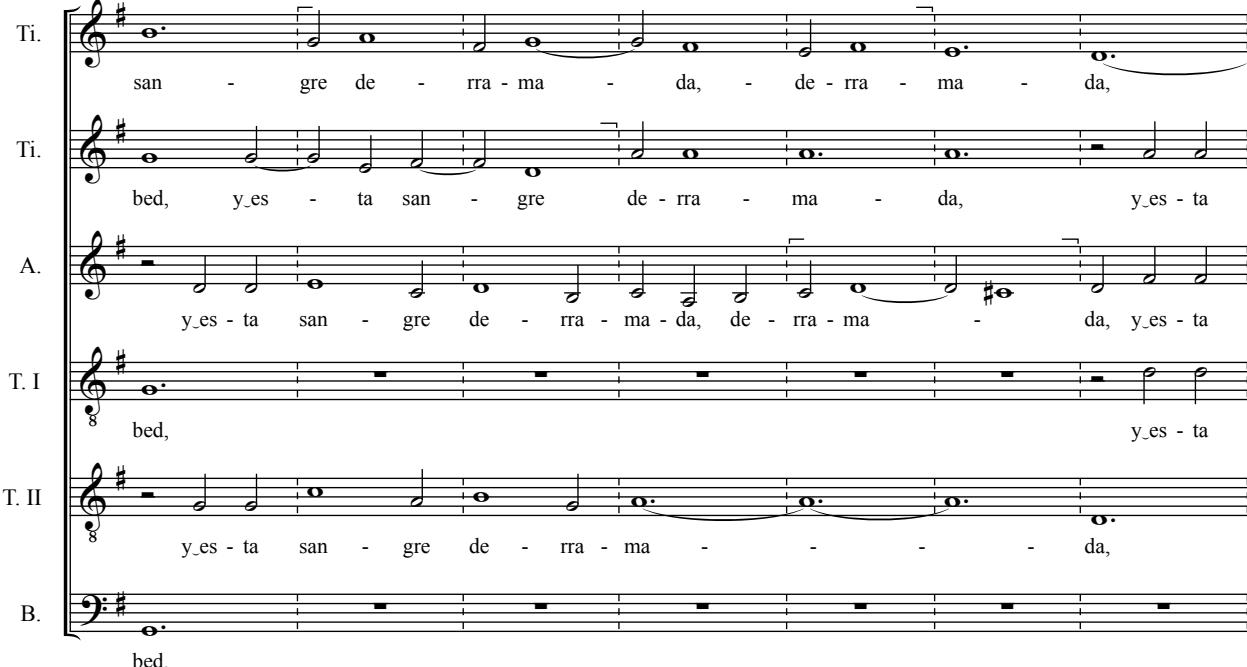
Ti. *yes - ta san - gre de - rra - ma -*  
 Ti. *por vos da - da, por vos da - da*  
 A. *por vos da - da yes - ta san - gre de - rra -*  
 T. I. *yes - ta san - gre de - rra - ma - - - da*  
 T. II. *por vos da - da yes - ta san - gre de - rra -*  
 B. *yes - ta san - gre de - rra -*

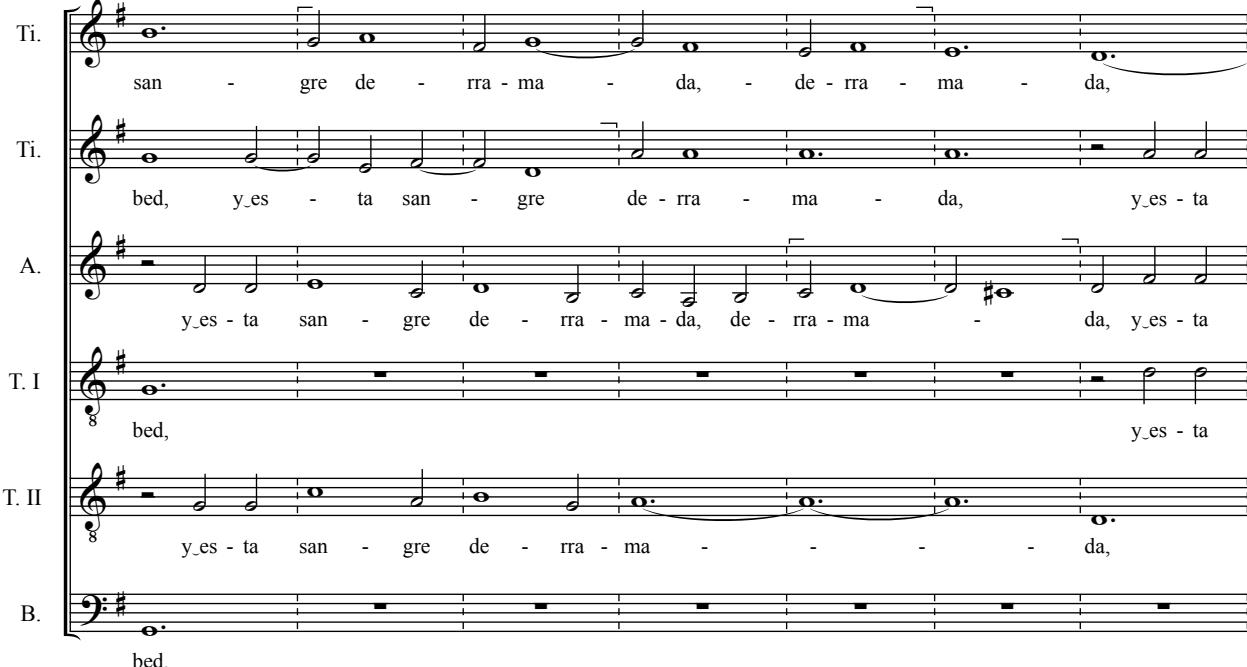
Music score for six voices (Ti., Ti., A., T. I., T. II., B.) in G major, 2/4 time. The vocal parts are arranged in two groups: Ti., Ti., A. in the upper section, and T. I., T. II., B. in the lower section. The lyrics are in Spanish, with some words underlined for emphasis.

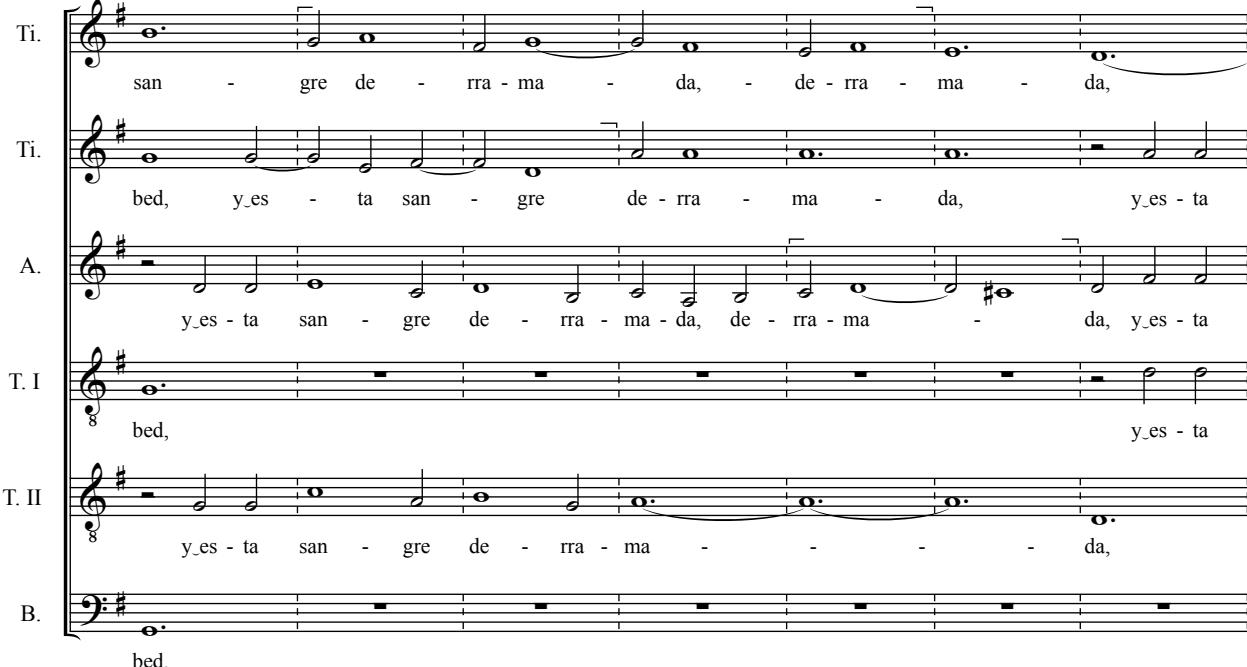
41

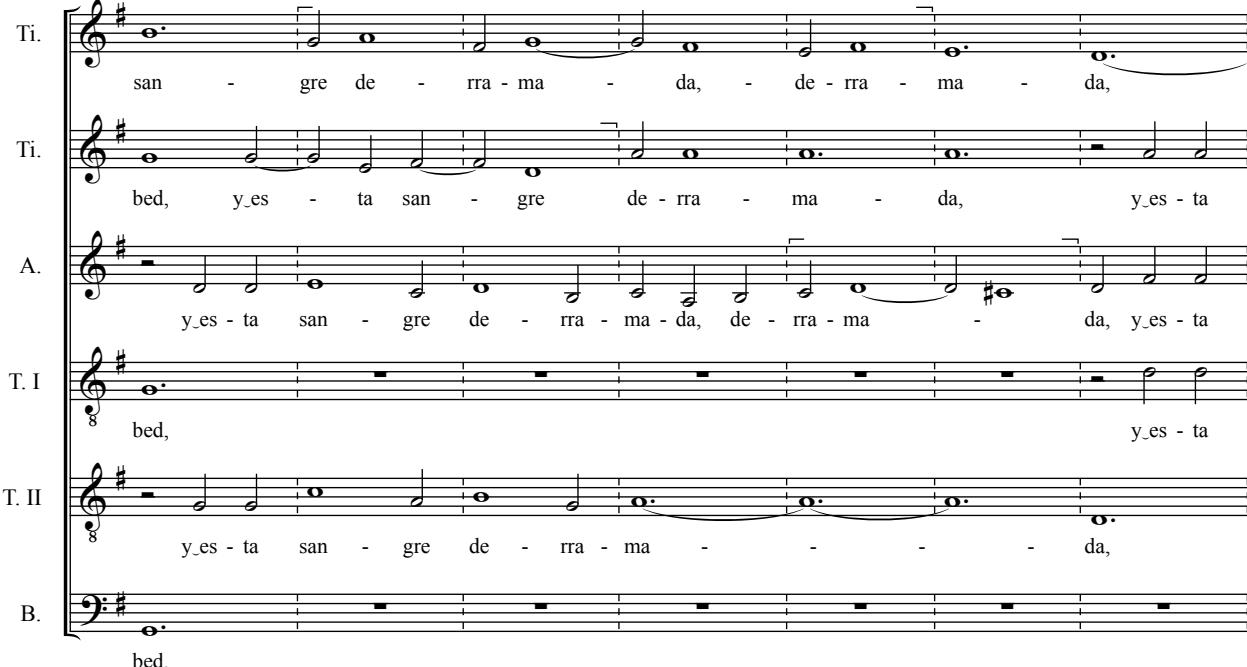
Ti. *da yes - ta*  
 Ti. *con sed di - vi - na be -*  
 A. *ma - da*  
 T. I. *con sed, con sed di - vi - na be -*  
 T. II. *ma - da*  
 B. *ma - da, de - rra - ma - da con sed di - vi - na be -*

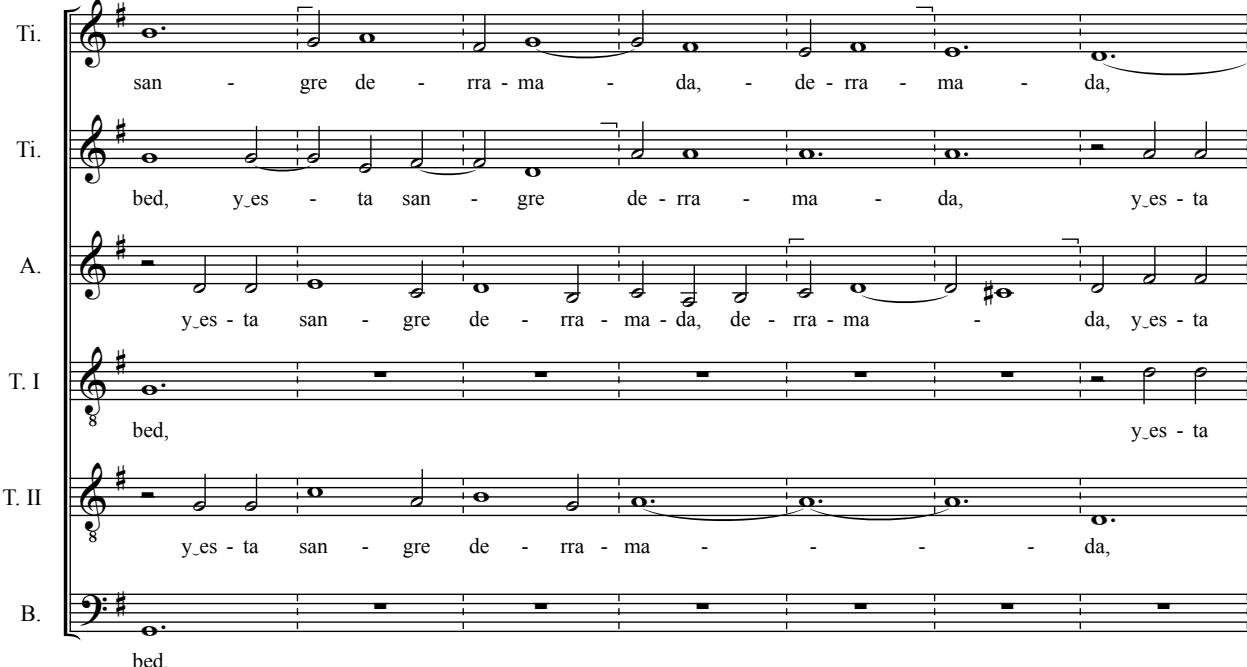
Ti. 

Ti. 

A. 

T. I. 

T. II. 

B. 

Ti. 

Ti. 

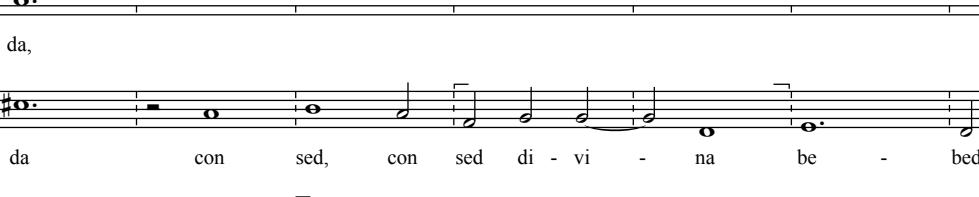
A. 

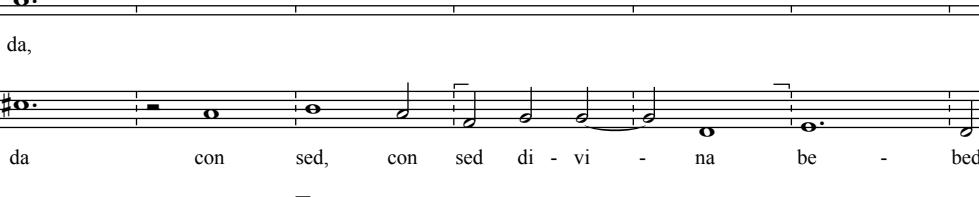
T. I. 

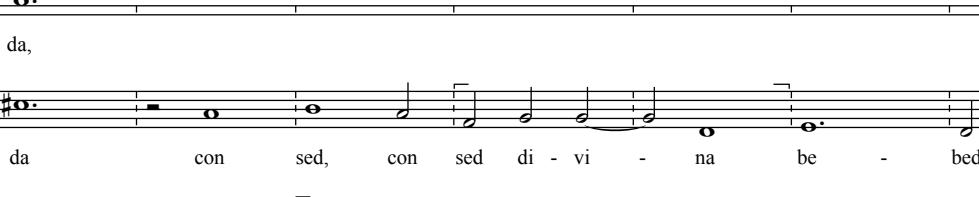
T. II. 

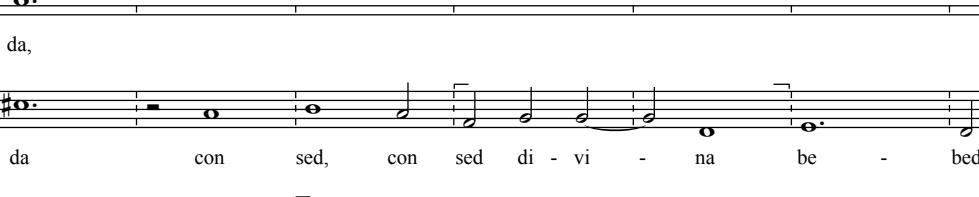
B. 

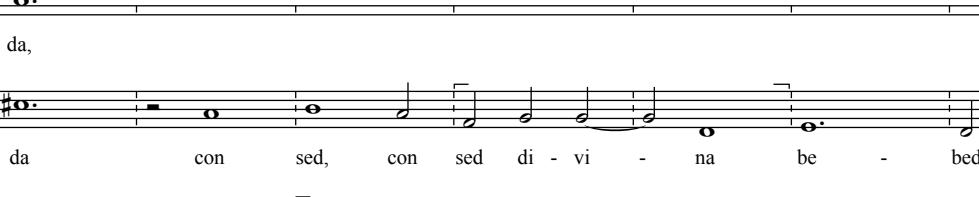
62

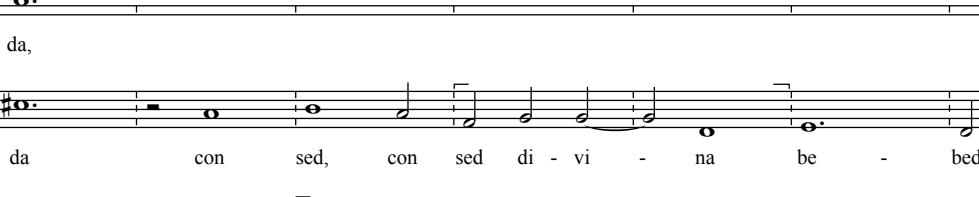
Ti. 

Ti. 

A. 

T. I. 

T. II. 

B. 

69

Ti. sed di - vi - na be - bed.

Ti. sed di - vi - na be - bed.

A. sed di - vi - na be - bed.

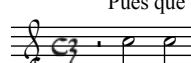
T. I. sed di - vi - na be - bed.

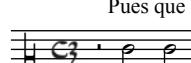
T. II. sed con sed di - vi - na be - bed.

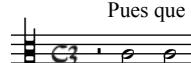
B. sed di - vi - na be - bed.

1.3. *Pues que tanto bien tenemos*. Tonada a 4

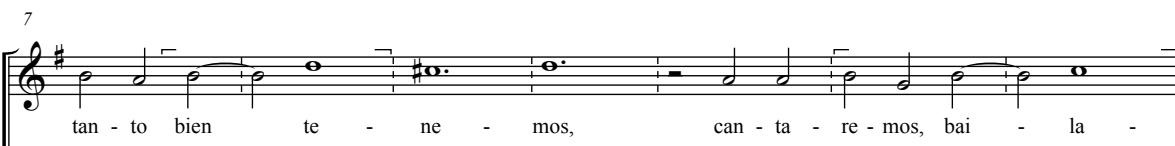
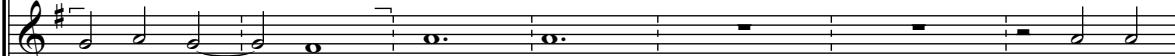
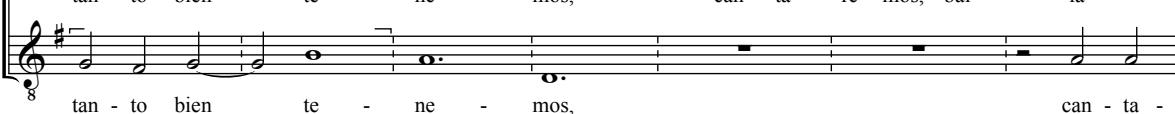
Tiple       Pues que

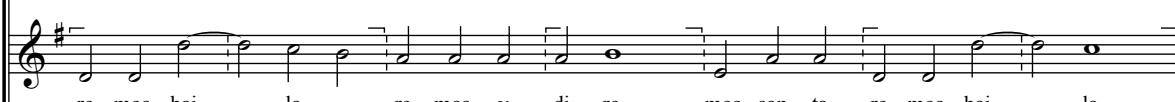
Tiple       Pues que

Alto       Pues que

Tenor       Pues que

8       Pues que tan - to bien te - ne - mos, pues que  
 Pues que tan - to bien te - ne - mos, pues que  
 Pues que tan - to bien te - ne - mos, pues que  
 Pues que tan - to bien te - ne - mos, pues que  
 Pues que tan - to bien te - ne - mos, pues que

7       tan - to bien te - ne - mos, can - ta - re - mos, bai - la -  
 Ti.       tan - to bien te - ne - mos, can - ta -  
 A.       tan - to bien te - ne - mos, can - ta - re - mos, bai - la -  
 T.       tan - to bien te - ne - mos, can - ta -

14       re - mos, y di - re - mos, can - ta - re - mos, bai - la - re - mos, can - ta -  
 Ti.       re - mos, bai - la - re - mos, y di - re - mos, can - ta - re - mos, bai - la -  
 A.       re - mos, can - ta - re - mos, y di - re - mos, y di - re -  
 T.       re - mos, bai - la - re - mos, y di - re - mos, can - ta -

21

Ti. 

28

mos, can - ta - re - mos, bai - la - re -

mos, can - ta - re - mos, la - re -

la - re - mos, can - ta - re - mos, bai - la - re -

mos, can - ta - re - mos, bai - la - re -

35

mos, y di - re - mos, y di - re - - - mos

mos, y di - re - mos, y di - re - - - mos

mos, y di - re - mos, di - re - - - mos

mos, y di - re - mos, di - re - - - mos

#### 1.4. *Pues que tanto bien tenemos. Respónsalos a 8*

Sheet music for a vocal ensemble of eight parts: Tiple, Tiple, Alto, Tenor, Tiple, Alto, Tenor, and Bajo. The music is in 3/2 time, key signature of one sharp, and consists of two systems. The vocal parts sing the phrase "Pues que" in a repeating pattern. The Bajo part begins with a sustained note in the first system. The Alto and Tenor parts enter in the second system, singing "Pues que tan - to bien te - ne -". The vocal parts are written on five-line staves, and the Bajo part is on a bass staff.

5

Ti. tan - to bien te - ne - mos,

Ti. tan - to bien te - ne - mos, can - ta -

A. tan - to bien te - ne - mos,

T. 8 tan - to bien te - ne - mos, pues que

Ti. mos Pues que tan - to bien te - ne - mos,

A. mos Pues que tan - to bien te - ne - mos,

T. 8 mos Pues que tan - to bien te - ne - mos,

B. mos Pues que tan - to bien te - ne - mos,

12

Ti. can - ta - re - mos, bai - la - re - mos, y di - re - mos,  
 Ti. re - mos, bai - la - re - mos, can - ta - re - mos, bai - la - re - mos, can - ta -  
 A. can - ta - re - mos, bai - la - re - mos, can - ta - re - mos, bai -  
 T. tan - to bien te - ne - mos,  
 Ti. can - ta - re - mos, bai -  
 A. can - ta - re - mos, bai - la -  
 T. can - ta - re - mos, bai - la - re - mos y  
 B. can - ta - re - mos, bai - la - re - mos y

19

Ti. can - ta - re - mos, bai - la - re - mos  
 Ti. re - mos, bai - la - re - mos y di - re - mos, can - ta -  
 A. - la - re - mos, can - ta - re - mos, bai -  
 T. can - ta - re - mos, bai - la - re - mos  
 Ti. - la - re - mos, can - ta - re - mos, bai - la - re - mos, can -  
 A. re - mos, can - ta - re - mos, bai - la - re - mos,  
 T. di - re - mos, can - ta - re - mos, bai - la -  
 B. di - re - mos, can - ta - re - mos y

26

Ti. - - - - - can - ta - - re - mos, bai - - la - - re - - -

Ti. re - mos, bai - la - re - - mos, bai - - la - - re - mos y di - re - -

A. la - re - - - - mos, can - ta - - re - mos, bai - - la - - re - -

T. 8 can - ta - - re - mos, bai - - la - - re - mos y di - - re - - -

Ti. - ta - - re - mos, bai - - la - - re - mos y di - - re - - mos,

A. - - - - - can - ta - - re - mos y di - - re - mos, y di - -

T. 8 re - mos, can - ta - - re - - mos, bai - la - - re - - mos y di - - re - -

B. di - - re - mos, y di - - re - mos, y di - - re - - -

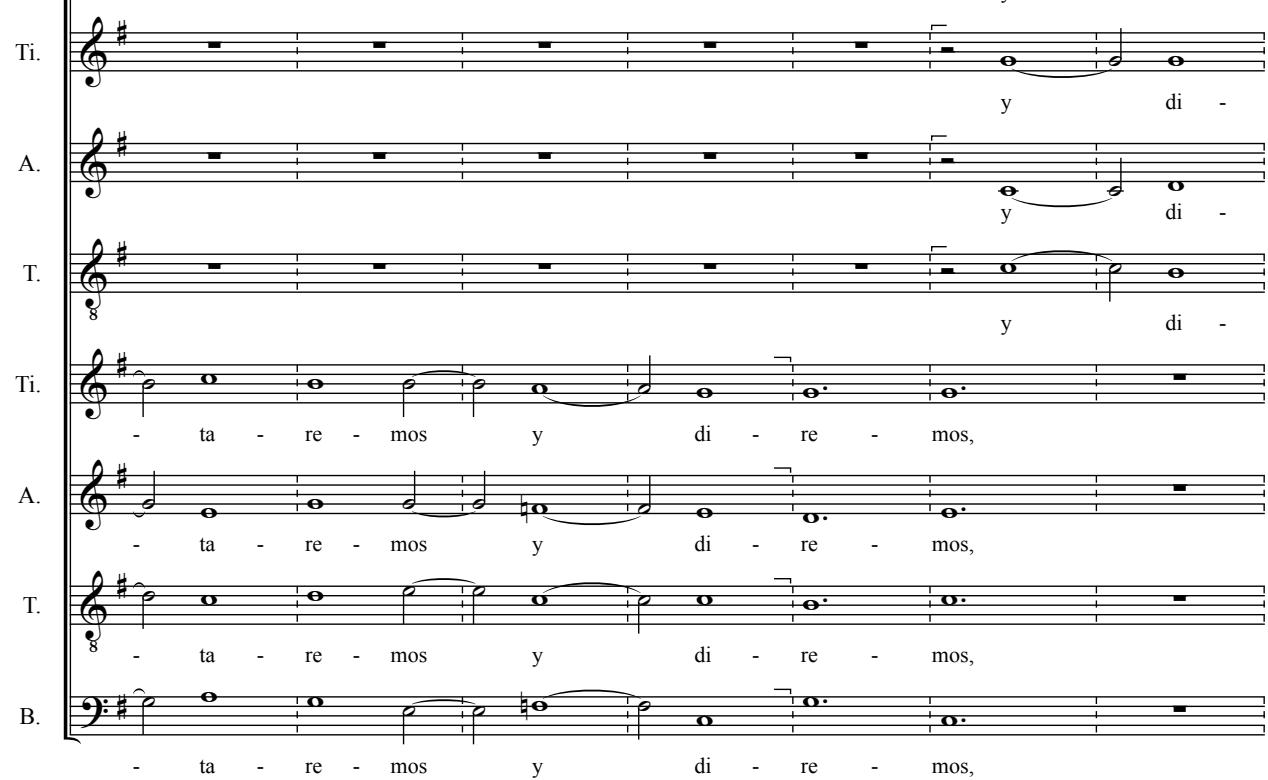
33

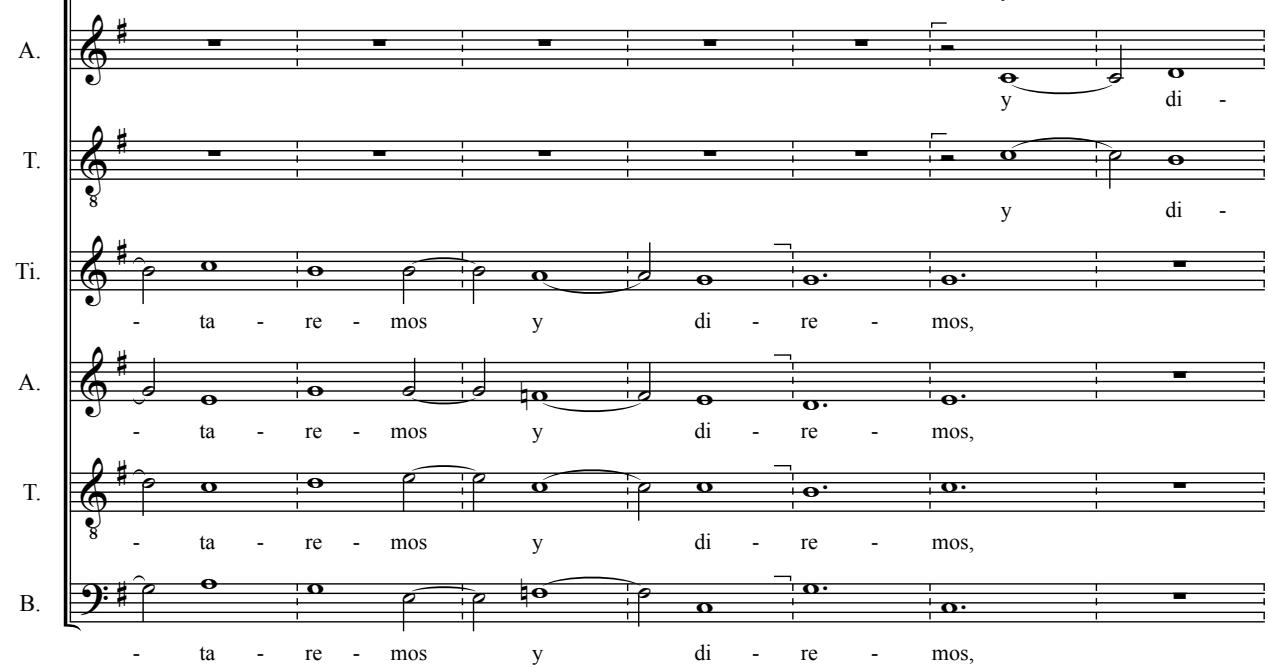
Ti. mos, can - ta - re - mos, bai - la - re - mos,  
 Ti. mos, can - ta - re - mos y di - re - mos,  
 A. mos, can - ta - re - mos, bai - la - re - mos,  
 T. mos, can - ta - re - mos, bai - la - re - mos,  
 Ti. can -  
 A. can -  
 T. can -  
 B. can -

re - mos, can -  
 mos, can -  
 mos, can -

40

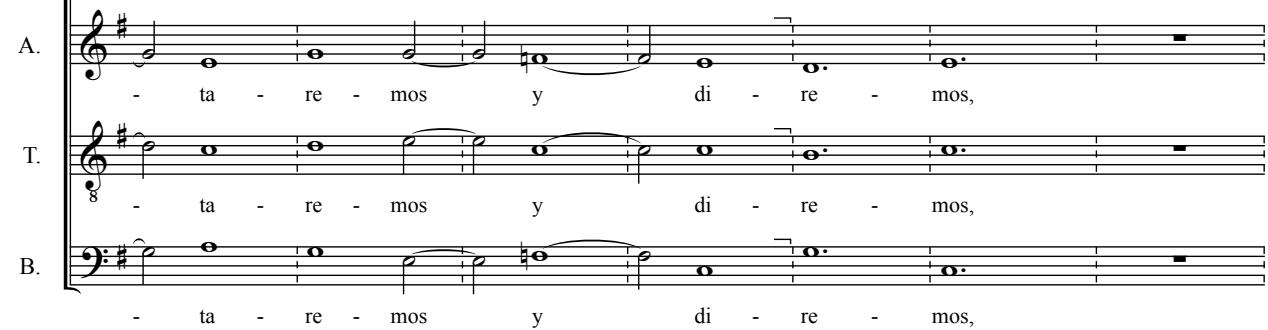
Ti. 

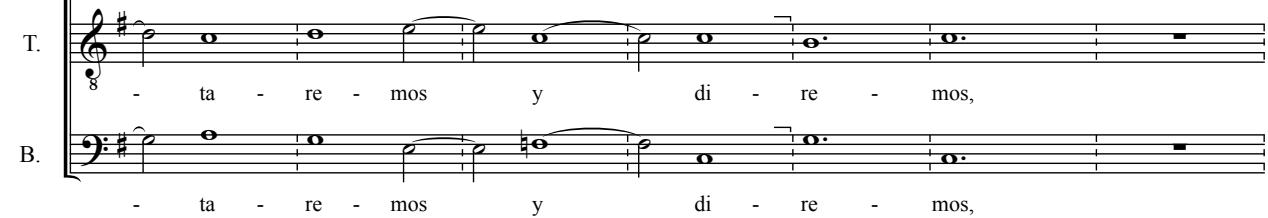
Ti. 

A. 

T. 

Ti. 

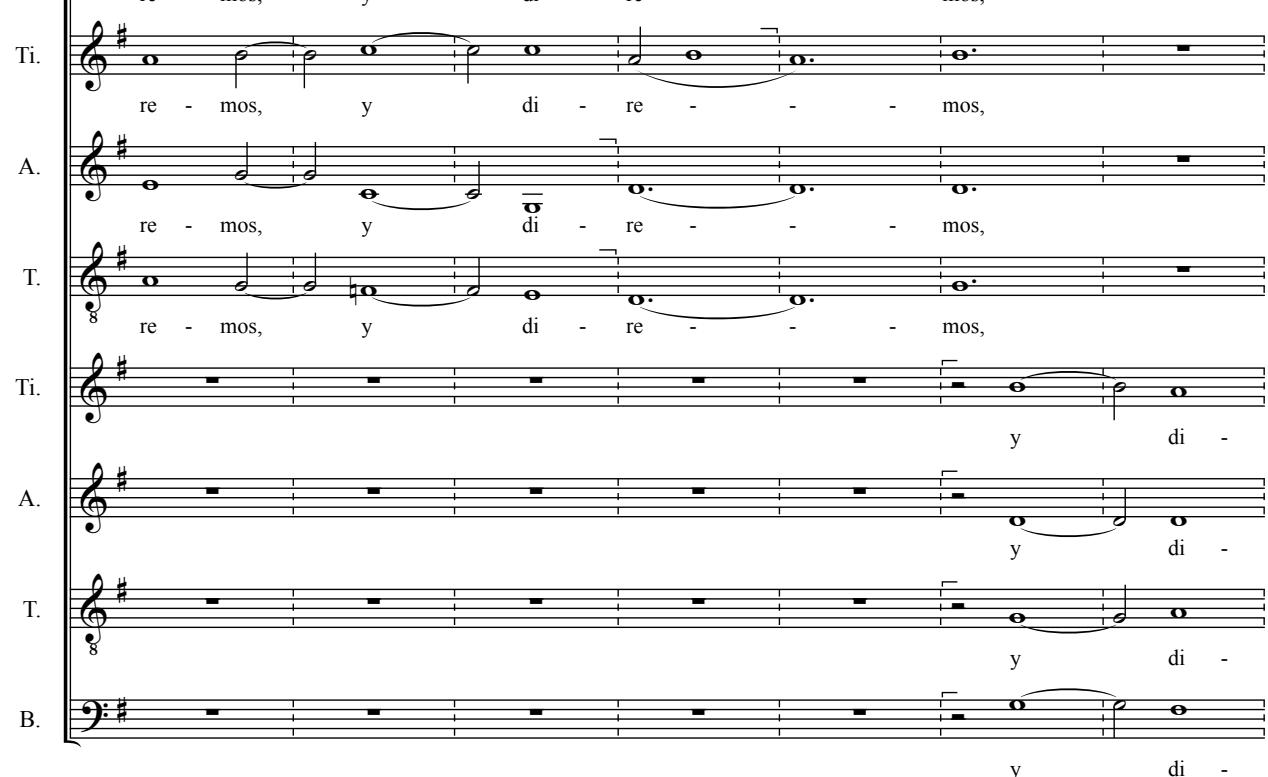
A. 

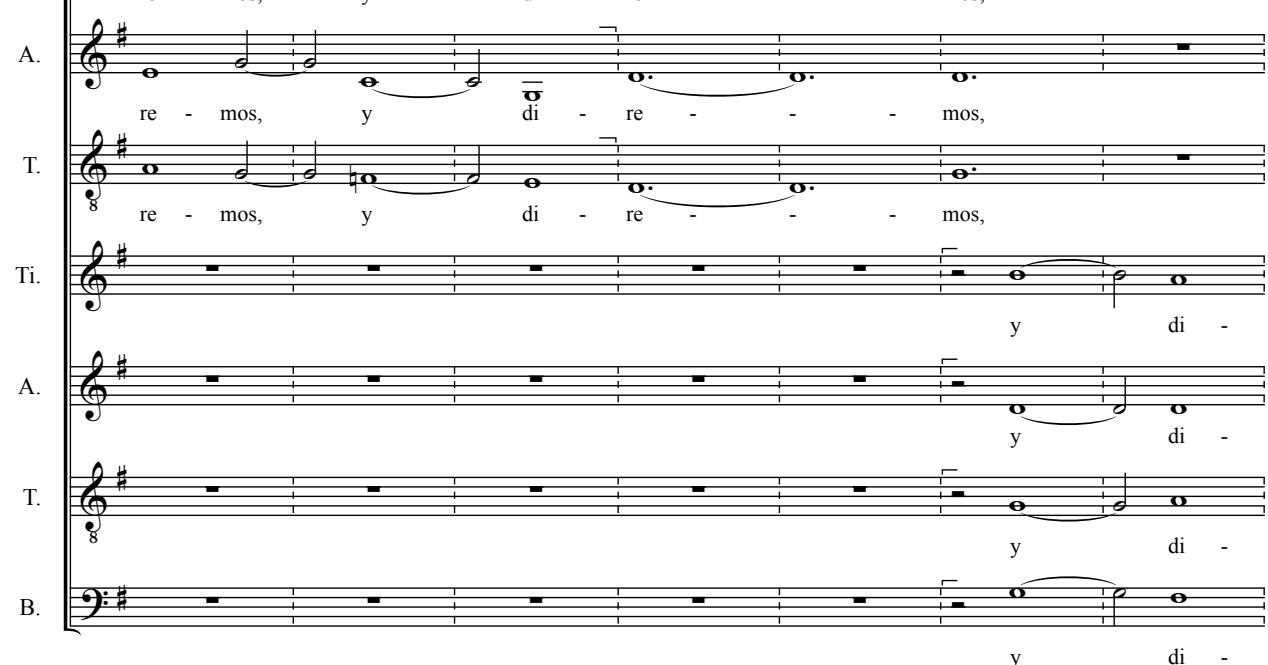
T. 

B. 

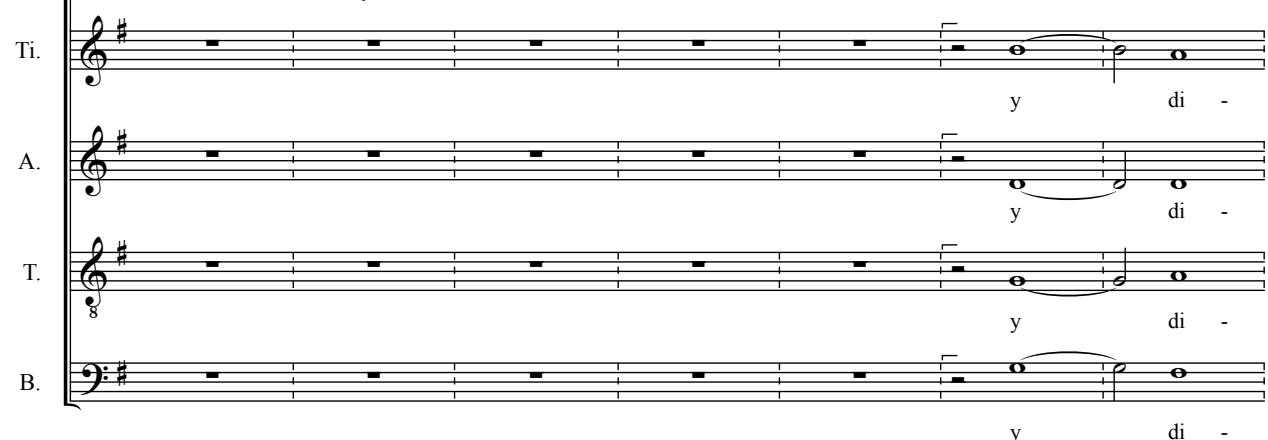
47

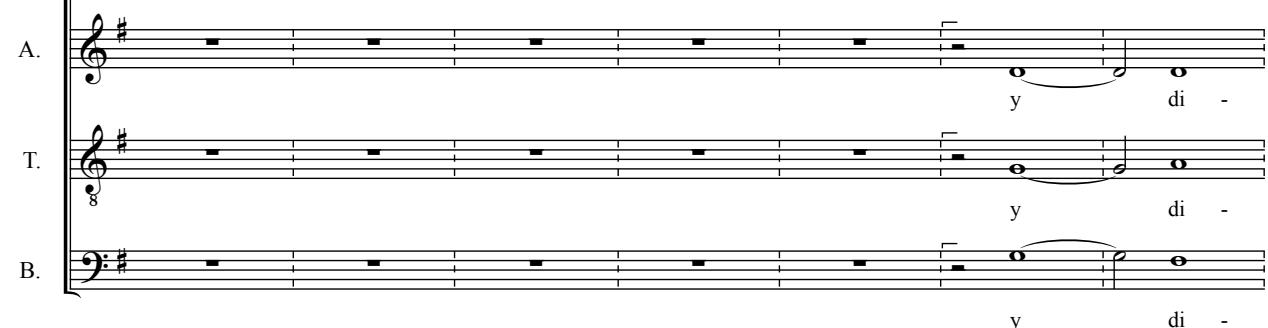
Ti. 

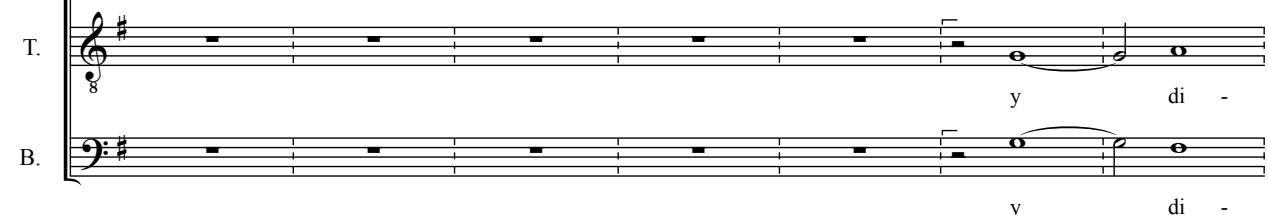
Ti. 

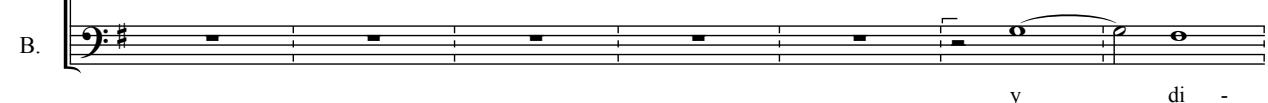
A. 

T. 

Ti. 

A. 

T. 

B. 

54

Ti. y di -

Ti. y di -

A. y di -

T. y di -

Ti. re - mos, y di - re - - - mos, y di -

A. re - mos, y di - re - - - mos, y di -

T. re - mos, y di - re - - - mos, y di -

B. re - mos, y di - re - - - mos, y di -

61

Ti. re - mos, y di - re - - - mos.

Ti. re - mos, y di - re - - - mos.

A. re - mos, y di - re - - - mos.

T. re - mos, y di - re - - - mos.

Ti. re - mos, y di - re - - - mos.

A. re - mos, y di - re - - - mos.

T. re - mos, y di - re - - - mos.

B. re - mos, y di - re - - - mos.

Claustro. Segunda estación

2. 2. *Hombres, qué más bien queréis*. Responsión a 6

Alto I      Hom - bres qué más bien que

Tenor I      Hom - bres qué más bien que

Tiple      Hom - bres qué más bien que

Alto      Hom - bres qué más bien que

Tenor      Hom - bres qué más bien que

Bajo      Hom - bres qué más bien que

Hom - bres qué más bien que -

Hom -

Hom-bres qué más bien que - réis, qué más

3

A. I      Hom - bres qué más bien que - réis,      qué más bien que - réis, qué

T. I      réis,      qué más bien que-réis, qué      más      bien que - réis      hom - bres, qué más

Ti.      Hom - bres, qué más bien que - réis      qué más bien      que-réis      hom -

A.      Hom - bres, qué más bien      que      réis      hom - bres, qué más bien      que-

T. II      bres qué más bien que - réis, que-réis      hom - bres qué más bien que - réis,      qué -

B.      bien      qué - réis, que-réis,      hom - bres qué más bien que - réis, qué más

A. I

to - - do, pues a Dios en - te - ro\_y to - do

T. I

8 te - ro\_y to - - do, pues a Dios en - te - ro\_y to - do, pues a Dios en - te - ro\_y to -

Ti.

pues a Dios en - te - ro\_y to do, en - te - ro\_y to -

A.

te - ro\_y to - do\_y to - do pues a Dios en - te - ro\_y to -

T. II

8 to - - do pues a Dios en - te - ro\_y to - do

B.

to - - do pues a Dios en - te - ro\_y to -

A. I

Dios en - te - ro\_y to - do\_y to - do por es - te di - vi - no

T. I

8 do, en - te - ro\_y to - do en un bo - ca - do co-méis, co -

Ti.

do, pues a Dios en - te - ro\_y to - do en un bo -

A.

do y to - do por es - te di - vi - no mo - do, di -

T. II

8 pues a Dios en - te - ro\_y to - do

B.

do, en - te - ro\_y to - do por

A. I

mo - do, di - vi - no mo - do en un bo - ca - do co - méis, co - méis

T. I

8 meis por es - te di - vi - no mo - do, por es - te di - vi - no mo -

Ti.

ca - do co-méis, en un bo - ca - do co - méis, bo - ca - do co - méis, co - méis por es - te di -

A.

vi - no mo - do en un bo - ca - do co - méis, en

T. II

8 en un bo - ca - do co - méis por es - te di - vi - no mo - do

B.

es - te di - vi - no mo - do, di - vi - no mo - do en un bo - ca - do co -

A. I

T. I

Ti.

A.

T. II

B.

A. I

T. I

Ti.

A.

T. II

B.

2.3. *Pues que Dios se hizo pan*. Tonada a 4

Tiple I

Pues que

Tiple II

Pues que

Alto

Pues que

Tenor

Pues que

4

Ti. I

pan, se hi - zo pan, se hi - zo pan sin du - da los

Ti. II

pan, se hi - zo pan, se hi - zo pan

A.

pan, se hi - zo pan, se hi - zo pan sin du - da los

T.

8 pan, se hi - zo pan, se hi - zo pan sin du - da,

II

Ti. I

hom-bres le co - me - rán, sin du - da los hom-bres le co - me - rán y le

Ti. II

sin du - da los hom - bres, sin du - da los hom-bres le

A.

hom-bres le co - me - rán y le di - rán, y le di - rán sin du - hom-bres le co - me - rán y le di - rán y le

T.

8 sin du - da los hom-bres le co - me - rán y le di - rán y le sin du - da los hom-bres le co - me - rán y le di - rán y le

Ti. I

di - rán, sin du - da los hom-bres le co - me - rán y le di -

Ti. II

co - me - rán y le di - rán sin du - da, sin du - da los

A.

- da los hom-bres le co - me - rán y le di - rán, le co - me -

T.

8 di - rán sin du - da los hom-bres le co - me -

Ti. I

rán, y le di - rán, sin du - da los hom-bres le co - me - rán y le di -

Ti. II

hom-bres le co - me - rán y le di - rán y le di - rán, le co - me -

A.

rán, sin du - da los hom-bres le co - me - rán y le di - rán,

T.

8 rán y le di - rán, y le di - rán, y le di - rán, le co - me -

Ti. I

rán, y le di - rán, y le di - rán, le co-me - rán y le di - rán, y le di - rán, le di -

Ti. II

rán, le co - me - rán y le di - rán, y le di - rán, le di - rán, y le di - rán, le di -

A.

y le di - rán, le di - rán, le co-me - rán y le di - rán, le di - rán, le co - me -

T.

8 rán y le di - rán, le di - rán, le co-me - rán y le di - rán, le di - rán, le di -

Ti. I

Ti. II

A.

T.

rá, le co-me - rán y le di - rán, le di - rán y le di - rán, le di - rán.

rá, y le di - rán, y le di - rán, le di - rán y le di - rán, le di - rán.

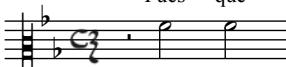
rá, le co-me - rán y le di - rán, le di - rán y le di - rán, le di - rán.

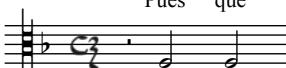
rá, le co-me - rán y le di - rán, le di - rán y le di - rán, le di - rán.

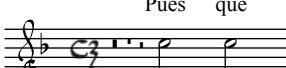
2. 4. *Pues que Dios se hizo pan*. Respónsion a 8

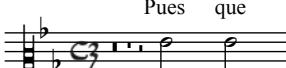
Tiple       Pues que

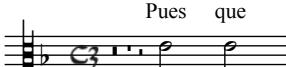
Tiple       Pues que

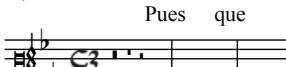
Alto       Pues que

Tenor       Pues que

Tiple       Pues que

Alto       Pues que

Tenor       Pues que

Bajo       Pues que

Pues que

Pues que

Pues que

5

Ti.       se hi - zo pan

Ti.       se hi - zo pan

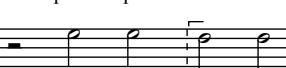
A.       se hi - zo pan

T.       se hi - zo pan

Ti.       Dios se hi - zo pan,       pues que Dios se hi -

A.       Dios se hi - zo pan,       pues que Dios se hi -

T.       Dios se hi - zo pan,       pues que Dios se hi -

B.       Dios se hi - zo pan,       pues que Dios se hi -

II

Ti. se hi - zo pan

Ti. se hi - zo pan

A. se hi - zo pan

T. 8 se hi - zo pan

Ti. - zo pan se hi - zo pan sin du - da los

A. - zo pan se hi - zo pan sin du - da los

T. - zo pan se hi - zo pan

B. - zo pan, se hi - zo pan sin du - da los

17

Ti. sin du - da los hom - bres, sin du - da los

Ti. sin du - da los hom - bres,

A. sin du - da los hom - bres le co - me - rán

T. 8 sin du - da los hom - bres

Ti. hom - bres, sin du - da los hom - bres le co - me -

A. hom - bres co - me - rán y le di - rán, y le di -

T. 8 sin du - da los hom - bres le co - me - rán y le di -

B. hom - bres, sin du - da los hom - bres le co - me -

23

Ti. hom - bres le co - me - rán y le di - rán,

Ti. sin du - da los hom - bres le co - me - rán y le di -

A. le co - me - rán y le di - rán, le co - me -

T. 8 sin du - da los

Ti. rán, sin du - da los hom - bres le co - me -

A. rán, le co - me - rán y le di - rán

T. 8 rán le co - me - rán

B. rán y le di - rán, y le di - rán

29

Ti. sin du - da los hom - bres le co - me - rán y le di -

Ti. rán, y le di - rán, le le di - rán, sin du - da los hom - bres le co - me -

A. rán y le di - rán, sin du - da los hom - bres le co - me -

T. 8 hom - bres le co - me - rán y le di - rán, y le di -

Ti. rán

A.

T. 8

B.

Ti. *rán y le di - rán sin du - da los*

Ti. *hom - bres le co - me - rán y le di - rán,*

A. *rán y le di - rán le co - me -*

T. *8 rán y le di - rán le co - me -*

Ti. *sin du - da los hom - bres le co - me -*

A. *rán le di - rán, le di - rán*

T. *le co - me - rán y le di -*

B. *le co - me - rán*

Ti. *hom - bres le co - me - rán y le di - rán, y le*

Ti. *y le di - rán*

A. *rán y le di - rán, le co - me - rán y*

T. *8 rán y le di - rán le co -*

Ti. *rán y le di - rán*

A.

T. *8 rán sin du - da los hom - bres le co - me - rán, le co -*

B. *sin du - da los hom - bres le*

46

Ti. di - rán, y le di - rán, le co - me -

Ti. sin du - da los

A. le di - rán, y le

T. me - rán, le co - me - rán y le di -

Ti. sin du - da los hom - bres le co - me -

A. da los hom - bres le co - me - rán y le di -

T. me - rán y le di - rán le co - me -

B. co - me - rán, le co - me - rán y le di -

51

Ti. rán, y le di - rán, y le di - rán, y le di - rán, y le di -

Ti. hom-bres le co - me - rán, y le di - rán, y le di - rán, y le di -

A. di - rán, le di - rán, le co - me - rán y le di - rán, le di -

T. rán y le di - rán, le co - me - rán y le di - rán, le di -

Ti. rán y le di - rán,

A. rán y le di - rán,

T. rán y le di - rán,

B. rán, y le di - rán,

Ti. rán, y le di - rán, le di - rán,

Ti. rán, y le di - rán, le di - rán,

A. rán, y le di - rán, le di - rán,

T. rán y le di - rán, le di - rán,

Ti. y le di - rán, y le di - rán, y le di -

A. le co - me - rán y le di - rán, y le di -

T. y le di - rán, le di - rán, y le di -

B. y le di - rán, le di - rán, y le di -

Ti. le co - me - rán, le co - me - rán,

Ti. le co - me - rán, le co - me - rán,

A. le co - me - rán, le co - me - rán,

T. le co - me - rán, le co - me - rán,

Ti. rán, le di - rán, y le di - rán, y le di -

A. rán, le di - rán, y le di - rán, y le di -

T. rán, le di - rán, y le di - rán, y le di -

B. rán, le di - rán, y le di - rán, y le di -

66

Ti. le co-me - rán, le co-me - rán

Ti. le co-me - rán, le co-me - rán

A. le co-me - rán, le co-me - rán

T. 8 le co-me - rán, le co-me - rán

Ti. rán, le di - rán, y le di - rán, le di - rán, le co-me -

A. rán, le di - rán, y le di - rán, le di - rán, le co-me -

T. 8 rán, le di - rán, y le di - rán, le di - rán, le co-me -

B. rán, le di - rán, y le di - rán, le di - rán, le co-me -

72

Ti. y le di - rán, le di - rán, y le di - rán, le di - rán.

Ti. y le di - rán, le di - rán, y le di - rán, le di - rán.

A. y le di - rán, le di - rán, y le di - rán, le di - rán.

T. 8 y le di - rán, le di - rán, y le di - rán, le di - rán.

Ti. rán y le di - rán, le di - rán.

A. rán y le di - rán, le di - rán.

T. 8 rán y le di - rán, le di - rán.

B. rán y le di - rán, le di - rán.

rán y le di - rán, le di - rán.

### Claustro. Tercera estación

### 3.2. *No tenéis de que tener cuidado.* Respuesta a 6

5

A. I. mi - da, no te - néis de qué te - ner cui - da - do de

T. I. 8 te - néis de qué te - ner cui - da - do, cui - da - do de la co - mi - da, cui -

Ti. do, cui - da - do de la co - mi - da, no te - néis de qué te -

A. No te - néis de qué te - ner cui - da - do, no

T. 8 mi - da, no te - néis de qué te -

B. te - néis de qué te - ner cui - da - do, cui - da - do de la co - mi -

10

A. I. la co - mi - da, de la co - mi - da, pues te - nien-do\_el pan de

T. I. 8 da - do de la co - mi - da, de la co - mi - da

Ti. ner cui - da - do de la co - mi - da

A. te - néis de qué te - ner cui - da - do de la co - mi - da,

T. ner cui - da - do de la co - mi - da

B. - da, de la co - mi - da, pues te - nien-do\_el pan de

15

A. I. vi - da te - néis pues te-nien-do\_el pan de vi - da, de vi - da

T. I. 8 pues te-nien-do\_el pan de vi - da, de vi - da,

Ti. pues te-nien-do\_el pan de vi - da, pues te-nien-do\_el pan de

A. pues te-nien-do\_el pan de

T. 8 pues te-nien-do\_el pan de vi - da, pues te-nien-do\_el pan de vi - da, de

B. vi - da, de vi - da, pues te-nien-do\_el pan de vi - da, de

19

A. I

T. I

8 pues te nien do\_el pan de vi - da, te - néis tam - bién de co - mer, te - néis

Ti.

vi - da, te - néis tam - bién de co - mer,

A.

vi - da, te - néis tam - bién de co - mer, te -

T.

8 vi - da, te - néis tam - bién de co - mer,

B.

vi - da, te - néis tam - bién

23

A. I

nien-do\_el pan de vi - da, te - néis tam - bién de co - mer,

T. I

8 tam - bién de co - mer, pues te nien do\_el pan de

Ti.

pues te - nien-do\_el pan de vi - da,

A.

néis tam - bién de co - mer, pues te - nien-do\_el pan de

T.

8 pues te - nien do\_el pan de vi - da, de

B.

de co - mer, tam - bién de co - mer,

A. I

te - néis tam - bién de co - mer,

T. I

8 vi - da, te - néis tam - bién de co - mer,

Ti.

pues te - nien-do el pan de vi - da, te - néis tam - bién, tam - bién \_\_\_\_\_

A.

vi - da, te - néis tam-bién de co-mer, te - néis tam - bién

T.

8 vi - da, te - néis tam - bién de co -

B.

pues te - nien-do el pan de vi - da, de vi - da te - néis tam -

3.3. *Oh qué mesa*. Tonada a 4

Tiple      Oh que

Tiple      Oh que

Alto      Oh que

Tenor      Oh que

5

Ti. mi - da, oh qué be - bi - da, oh qué me - sa,

Ti. mi - da, oh qué be - bi - da, oh qué me - sa,

A. mi - da, oh qué be - bi - da, oh qué me - sa,

T. 8 mi - da, oh qué be - bi - da, oh qué me - sa,

II

Ti. oh qué co - mi - da, oh qué be - bi - da, oh qué be - bi -

Ti. oh qué co - mi - da, oh qué be - bi - da, oh qué be - bi -

A. oh qué co - mi - da, oh qué be - bi - da, oh qué be - bi -

T. 8 oh qué co - mi - da, oh qué be - bi - da, oh qué be - bi -

17      *despacio*

Ti. da del cie - lo, del cie - lo ve - ni - - - da...

Ti. da del cie - lo, del cie - lo ve - ni - - - da...

A. da del cie - lo, del cie - lo ve - ni - - - da, ve - ni - - - da...

T. 8 da del cie - lo, del cie - lo ve - ni - - - da...

25

*con aire*

Ti. — Co - ma - mos y di - ga - mos, di - ga -

Ti. — Co - ma - mos y be - ba - mos, co - ma - mos, be - va -

A. — Co - ma - mos y be - ba - mos, co - ma - mos y di - ga -

T. — Co - ma - mos y be - ba - mos y di - ga - mos, di - ga -

8 —

33

Ti. — mos, co - ma - mos y di - ga - mos, co - ma - mos y di - ga - mos,

Ti. — mos, co - ma - mos y di - ga - mos, co - ma - mos, be - ba -

A. — mos, co - ma - mos y di - ga - mos, co - ma - mos

T. — mos, co - ma - mos y di - ga - mos, co - ma - mos y di - ga - mos

41

Ti. — y di - ga - mos, di - ga - mos.

Ti. — mos, co - ma - mos y di - ga - mos.

A. — y be - ba - mos y di - ga - mos.

T. — y di - ga - mos, di - ga - mos.

### 3.4. *Oh que mesa. Responsión a 8*

12

Ti. oh qué me - sa oh qué  
 Ti. oh qué me - sa, oh qué  
 A. oh qué me - sa, oh qué  
 T. 8 oh qué me - sa, oh qué  
 Ti. oh qué be - bi - da, oh qué me - sa,  
 A. oh qué be - bi - da, oh qué me - sa,  
 T. 8 oh qué be - bi - da, oh qué me - sa,  
 B. oh qué co - mi - da, oh \_\_\_\_\_ qué me - sa,

19

Ti. me - sa, oh qué me - sa  
 Ti. me - sa, oh qué me - sa  
 A. me - sa, oh qué me - sa  
 T. 8 me - sa, oh qué me - sa  
 Ti. oh qué me - sa, oh qué me - sa  
 A. oh qué me - sa, oh qué me - sa  
 T. 8 oh qué me - sa, oh qué me - sa  
 B. oh qué me - sa, oh \_\_\_\_\_ qué me - sa,

26

*despacio*

Ti. oh qué co - mi - da, oh qué be - bi - da,  
 Ti. oh qué be - bi - da, oh qué be - bi - da,  
 A. oh qué be - bi - da, oh qué be - bi - da, del  
 T. 8 oh qué be - bi - da, oh qué be - bi - da,  
 Ti. oh qué co - mi - da, oh qué be - bi - da, oh qué be - bi - da  
 A. oh qué co - mi - da, oh qué be - bi - da, oh qué be - bi - da  
 T. 8 oh qué co - mi - da, oh qué be - bi - da, oh qué be - bi - da  
 B. oh qué co - mi - da, oh qué be - bi - da, oh qué be - bi - da

33

Ti. del cie - lo del cie - lo ve - ni - -  
 Ti. del cie - lo, del cie - lo ve - ni - -  
 A. cie - lo, del cie - lo ve - ni - -  
 T. 8 del cie - lo, del cie - lo ve - ni - -  
 Ti. del cie - lo, del cie - lo  
 A. del cie - lo,  
 T. 8 del cie - lo,  
 B. del cie - lo,

40

*con aire*

Ti. - da. Co - ma -

Ti. - da. Co - ma - mos y be - ba -

A. - da. Co - ma - mos y be - ba -

T. - da. Co - ma - mos y be - ba -

Ti. del cie - lo ve - ni - - - da.

A. del cie - lo ve - ni - - - **da.**

T. del cie - lo ve - ni - - - da.

B. del cie - lo ve - ni - - - da.

47

Ti. - mos y be - ba - mos,

Ti. - mos y di - ga - mos,

A. - mos y di - ga - mos,

T. - mos y di - ga - mos,

Ti. Co - ma - mos, be - va - mos y di - ga -

A. Co - ma - mos y be - va - mos y di - ga -

T. Co - ma - mos y be - va - mos y di - ga -

B. Co - ma - mos y be - va - mos y di - ga -

Ti. co - ma - mos, co - ma - mos y di - ga - mos,  
 Ti. co - ma - mos, co - ma - mos y di - ga - mos,  
 A. co - ma - mos, co - ma - mos y di - ga - mos,  
 T. 8 co - ma - mos, co - ma - mos y di - ga - mos,  
 Ti. - mos, co - ma - mos co - ma - mos  
 A. - mos, co - ma - mos co - ma - mos  
 T. 8 - mos, co - ma - mos co - ma - mos  
 B. - mos, co - ma - mos co - ma - mos

Ti. co - ma - mos y di - ga - mos,

Ti. co - ma - mos y be - be - mos,

A. co - ma - mos y di - ga - mos,

T. 8 co - ma - mos y di - ga - mos,

Ti. y di - ga - mos, co - ma - mos

A. y di - ga - mos, co - ma - mos

T. 8 y di - ga - mos, co - ma - mos

B. y di - ga - mos, co - ma - mos

67

Ti. co - ma - mos y di - ga - mos, y di -  
 Ti. co - ma - mos y be - ba - mos, y di -  
 A. co - ma - mos y di - ga - mos, co -  
 T. co - ma - mos y di - ga - mos, y di -  
 Ti. y di - ga - mos, co - ma - mos  
 A. y di - ga - mos, co - ma - mos  
 T. y di - ga - mos, co - ma - mos  
 B. y di - ga - mos, co - ma - mos

73

Ti. ga - mos, y di - ga - - - mos.  
 Ti. ga - mos y di - ga - - - mos.  
 A. ma - mos y di - ga - - - mos.  
 T. ga - mos y di - ga - - - mos.  
 Ti. y di - ga - - mos, di - ga - - - mos.  
 A. y di - ga - - mos y di - ga - - - mos.  
 T. y di - ga - - mos, di - ga - - - mos.  
 B. y di - ga - - mos, di - ga - - - mos.

Claustro. Cuarta estación

4.2. *Pues nos dexáis herederos*. Tonada a 6

Tiple II-1

Alto I

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Pues nos de  
Pues nos de

Pues nos de - xáis he - re - de -

Pues nos de - xáis he - re - de -

Pues nos de - xáis he - re - de -

Pues nos de - xáis he - re - de -

4

Ti. I

ros, he - re - de - ros, pues nos de - xáis he-re - de - ros -

A. I

Pues nos de-xáis he - re - de - - - ros, he - re - de -

A.

ros, pues nos de - xáis he - re - de - - ros, pues nos de - xáis he - re - de -

T.

ros, he - re - de - - ros, pues nos de-xáis he - re - de - ros, pues nos de - xáis he - re -

B.

Pues nos de-xáis he - re - de - - ros, he - re - de -

10

Ti. I

he - re - de - ros de vues - tra car - ne sa - gra - da, de vues - tra car -

A. I

ros de vues - tra car - ne sa - gra -

A.

ros, he-re-de - ros de vues - tra car - ne sa - gra - da, sa - gra - da, de

T.

de - ros de vues - tra car - ne sa - gra - da

B.

ros de vues - tra car - ne sa - gra - da,

16

Ti. I

ne sa - gra - da, de vues - tra car - ne sa - gra - da,

A. I

da, de vues - tra car - ne sa - gra - da,

A.

vues - tra car - ne sa - gra - da, de vues - tra car - ne sa - gra - da,

T.

pues nos de - xáis he-re-de - ros de vues - tra car - ne sa - gra - da,

B.

de vues - tra car - ne sa - gra - da, car - ne sa - gra - da,

22

Ti. I

ha - go pro - me - sa ju - ra - da de nun - ca más o - fen - de -

A. I

ha - go pro - me - sa ju - ra - da de nun - ca más o - fen - de -

A.

T.

ha - go pro - me - sa ju - ra - da de nun - ca más o - fen - de -

B.

28

Ti. I  
ros, ha - go pro - me - sa ju -

A. I  
ros,

A. ha - go pro - ne - sa ju - ra - da de nun - ca más o - fen - de -

T. ros,

B. ha - go pro - me - sa ju - ra - da de nun - ca más o - fen - de -

34

Ti. I ra - da de nun - ca más o - fen - de - ros,

A. I de nun - ca más o - fen - de - ros,

A. ros, de nun - ca más

T. de nun - ca más o - fen - de - ros,

B. ros, de nun - ca más

40

Ti. I de nun - ca más o - fen - de - ros,

A. I ha - go pro - me - sa ju - ra - da,

A. o - fen - de - ros, ha - go pro - me - sa ju -

T. ha - go pro - me - sa ju - ra - da,

B. o - fen - de - ros, ha - go pro - me - sa ju -

Ti. I

de nun - ca más o - fen - de - ros, de nun - ca más o - fen -

A. I

ha - go pro - me - sa ju - ra - da, ha - go pro - me - sa ju -

A.

ra - da, ha - go pro - me - sa ju - ra - da, pro - me - sa ju -

T.

ha - go pro - me - sa ju - ra - da, ha - go pro - me - sa ju -

B.

ra - da, ha - go pro - me - sa ju - ra - da, pro - me - sa ju -

Ti. I

de - ros, de nun - ca más o - fen - de - ros.

A. I

ra - da de nun - ca más o - fen - de - ros.

A.

ra - da de nun - ca más o - fen - de - ros.

T.

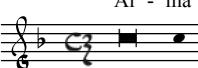
ra - da de nun - ca más o - fen - de - ros.

B.

ra - da de nun - ca más o - fen - de - ros.

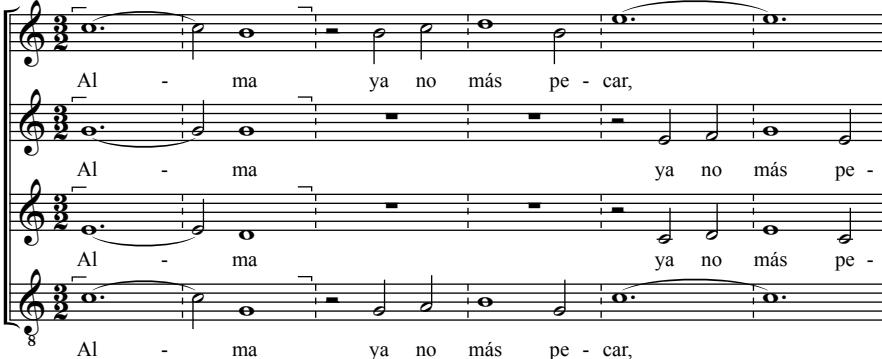
4.3. *Alma, ya no más pecar*. Tonada a 4

Tiple       Al - ma

Tiple       Al - ma

Alto       Al - ma

Tenor       Al - ma

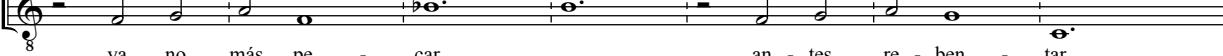
Al - ma       Al - ma      ya no más pe - car,  
Al - ma      ya no más pe -  
Al - ma      ya no más pe -  
Al - ma      ya no más pe - car,

7

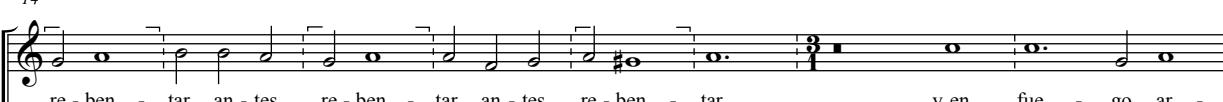
Ti.       ya no más pe - car,      an - tes re - ben - tar, an - tes

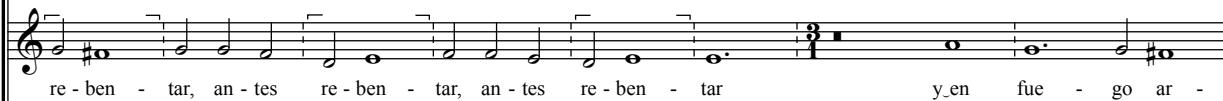
Ti.       car,      pe - car,      an - tes re - ben - tar, an - tes

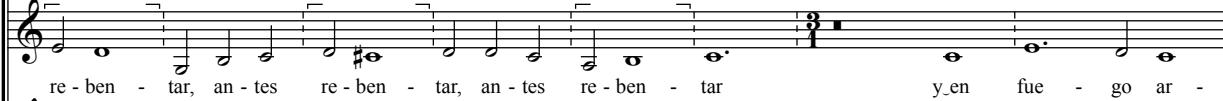
A.       car,      pe - car,      an - tes re - ben - tar, an - tes

T.       ya no más pe - car,      an - tes re - ben - tar,

14

Ti.       re - ben - tar, an - tes re - ben - tar, an - tes re - ben - tar      y\_en      fue - go ar -

Ti.       re - ben - tar, an - tes re - ben - tar, an - tes re - ben - tar      y\_en      fue - go ar -

A.       re - ben - tar, an - tes re - ben - tar, an - tes re - ben - tar      y\_en      fue - go ar -

T.       an - tes re - ben - tar, an - tes re - ben - tar      y\_en      fue - go ar -

Ti. dien - do, ar - dien - do a - mar, go - zar de Dios a -

Ti. dien - do, ar - dien - do a - mar, go - zar de Dios a -

A. dien - do, ar - dien - do a - mar, go - zar de Dios a -

T. dien - do, ar - dien - do a - mar, go - zar de Dios a -

8 dien - do, ar - dien - do a - mar, go - zar de Dios a -

Ti. quí vi - vien - do\_y di - cien - do, a - quí vi - vien - do\_y di - cien -

Ti. quí vi - vien-do\_y di - cien - do, a - quí vi - vien-do\_y di - cien -

A. quí vi - vien - do\_y di - cien - do, a - quí vi - vien - do\_y di - cien -

T. quí vi - vien - do\_y di - cien - do, a - quí vi - vien - do\_y di - cien - do,

8 quí vi - vien - do\_y di - cien - do, a - quí vi - vien - do\_y di - cien - do,

Ti. do, a - quí vi - vien - do, a - quí vi - vien - do, a - quí

Ti. do, a - quí vi - vien - do, a - quí vi - vien - do, a - quí vi - vien - do, a - quí

A. do, a - quí vi - vien - do, a - quí vi - vien - do, a - quí vi - vien - do, a - quí

T. do, a - quí vi - vien - do, a - quí vi - vien - do, a - quí vi - vien - do, a - quí

8 a - quí vi - vien - do, a - quí vi - vien - do, a - quí vi - vien - do, a - quí

Ti. vi - vien - do, a - quí vi - vien - do\_y di - cien - do.

Ti. vi - vien - do, a - quí vi - vien - do\_y di - cien - do.

A. vi - vien - do, a - quí vi - vien - do\_y di - cien - do.

T. vi - vien - do, a - quí vi - vien - do\_y di - cien - do.

8 vi - vien - do, a - quí vi - vien - do\_y di - cien - do.

4.4. *Alma, ya no más pecar*: Responsión a 8

5

Tiple      Ti.  
Tiple      Ti.  
Alto      A.  
Tenor      T.  
Tiple      Ti.  
Alto      A.  
Tenor      T.  
Bajo      B.

Al - ma      Al - ma  
Al - ma

Ti.  
T.      8  
Ti.  
T.      8  
A.  
T.  
B.

ya no más pe - car      ya no más pe -  
ya no más pe - car      ya no más pe -  
ya no más pe - car      ya no más pe -  
ya no más pe - car      ya no más pe -  
Al - ma      ya no más pe - car  
Al - ma      ya no más pe - car  
Al - ma      ya no más pe - car  
Al - ma      ya no más pe - car

12

Ti. car ya no más pe - car an - tes

Ti. car ya no más pe - car an - tes

A. car ya no más pe - car an - tes

T. 8 car ya no más pe - car an - tes

Ti. ya no más pe - car

A. 8 ya no más pe - car

T. 8 ya no más pe - car

B. ya no más pe - car

19

Ti. re - ben - tar an - tes re - ben - tar

Ti. re - ben - tar an - tes re - ben - tar

A. re - ben - tar an - tes re - ben - tar

T. 8 re - ben - tar an - tes re - ben - tar

Ti. an - tes re - ben - tar an - tes re - ben -

A. 8 an - tes re - ben - tar an - tes re - ben -

T. 8 an - tes re - ben - tar an - tes re - ben -

B. an - tes re - ben - tar an - tes re - ben -

Ti. an - tes re - ben - tar y\_en fue - go ar - dien do

Ti. an - tes re - ben - tar y\_en fue - go ar - dien do

A. an - tes re - ben - tar y\_en fue - go ar - dien do

T. 8 an - tes re - ben - tar y\_en fue - go ar - dien do

Ti. tar, an - tes re - ben - tar y\_en

A. tar, an - tes re - ben - tar y\_en

T. tar, an - tes re - ben - tar y\_en

B. tar, an - tes re - ben - tar y\_en

Ti. a - mar, go - zar de Dios a - qui vi vien -

Ti. a - mar, go - zar de Dios a - qui vi -

A. a - mar, go - zar de Dios a - qui vi vien -

T. 8 a - mar, go - zar de Dios a - qui vi -

Ti. fue - go ar - dien - do

A. 8 fue - go ar - dien - do

T. 8 fue - go ar - dien - do

B. 8 fue - go ar - dien - do

40

Ti. - do\_y di - cien - do

Ti. vien-do\_y di - cien - do

A. - do\_y di - cien - do

T. vien-do\_y di - cien - do

Ti. a - mar, go - zar de Dios a - qui vi - vien -

A. a - mar, go - zar de Dios a - qui vi

T. a - mar, go - zar de Dios a - qui vi - vien -

B. a - mar, go - zar de Dios a - qui vi

47

Ti. a qui vi - vien - do\_y di - cien - do

Ti. a qui vi vien-do\_y di - cien - do

A. a qui vi - vien - do\_y di - cien - do

T. a qui vi - vien-do\_y di - cien - do

Ti. - do\_y di - cien - do a -

A. vien-do\_y di - cien - do a -

T. - do\_y di - cien - do a -

B. vien-do\_y di - cien - do a -

54

Ti. a - qui vi - vien - do<sub>y</sub> di - cien -

Ti. a - qui vi - vien - do<sub>y</sub> di - cien -

A. a - qui vi - vien - do<sub>y</sub> di - cien -

T. a - qui vi - vien - do<sub>y</sub> di - cien -

Ti. qui vi - vien do<sub>y</sub> di - cien - do

A. qui vi - vien do<sub>y</sub> di - cien - do

T. qui vi - vien - do<sub>y</sub> di - cien - do

B. qui vi - vien - do<sub>y</sub> di - cien - do

61

Ti. do

Ti. do a - qui

A. do a - qui

T. do a - qui

Ti. a - qui vi - vien - do, a - qui vi - vien - do, a - qui vi - vien - do

A. a - qui vi - vien - do, a - qui vi - vien - do, a - qui vi - vien - do

T. a - qui vi - vien - do, a - qui vi - vien - do, a - qui vi - vien - do

B. a - qui vi - vien - do, a - qui vi - vien - do, a - qui vi - vien - do

68

Ti. a - qui vi - vien - do, a - qui vi - vien - do, a - qui vi - vien -

Ti. vi - vien - do, a - qui vi - vien do, a - qui vi - vien - do, a - qui vi - vien -

A. vi - vien - do, a - qui vi - vien do, a - qui vi - vien - do, a - qui vi - vien -

T. vi - vien - do, a - qui vi - vien do, a - qui vi - vien - do, a - qui vi - vien -

Ti. a - qui vi - vien -

A. a - qui vi - vien -

T. a - qui vi - vien -

B. a - qui vi - vien -

75

Ti. do, a - qui vi - vien - do\_y di - cien - do.

Ti. do, a - qui vi - vien - do\_y di - cien - do.

A. do, a - qui vi - vien - do\_y di - cien - do.

T. do, a - qui vi - vien - do\_y di - cien - do.

Ti. do, a - qui vi - vien - do\_y di - cien - do.

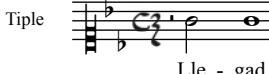
A. do, a - qui vi - vien - do\_y di - cien - do.

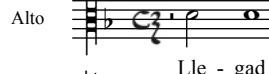
T. do, a - qui vi - vien - do\_y di - cien - do.

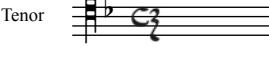
B. do, a - qui vi - vien - do\_y di - cien - do.

Vuelta a la iglesia. Danzas frente a la custodia  
 1. *Llegad corderillos a 4. Faltan tiple y tenor*

Tiple 

Tiple 

Alto 

Tenor 



5

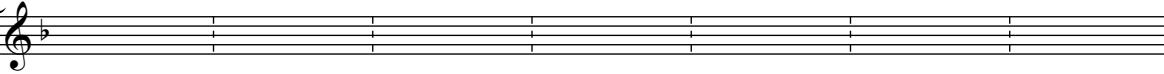
Ti. 

Ti. 

A. 

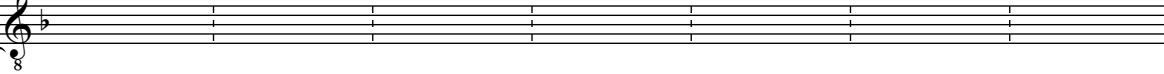
T. 

12

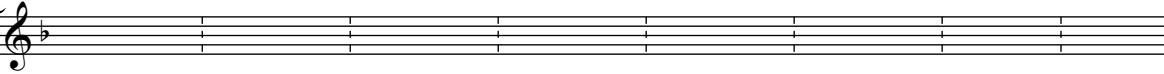
Ti. 

Ti. 

A. 

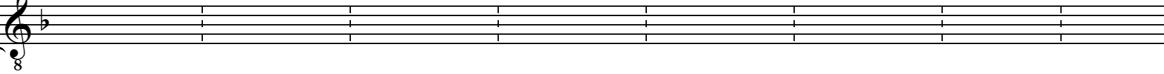
T. 

19

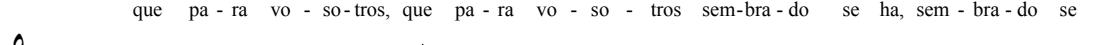
Ti. 

Ti. 

A. 

T. 

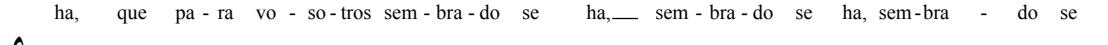
27

Ti.     

A.    

T.    

35

Ti.     

A.    

T.    

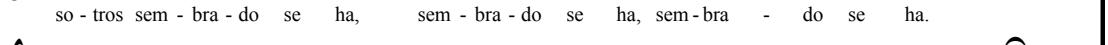
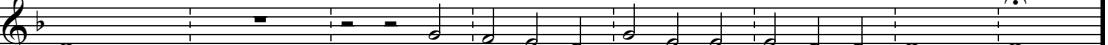
43

Ti.     

A.    

T.    

51

Ti.     

A.    

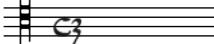
T.    

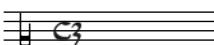
2. *Llegad corderillos*. Responsión a 8. Faltan tiples I de coros 1-2 y tenor de coro 1

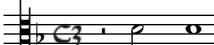
Tiple 

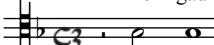
Tiple 

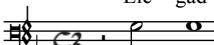
Alto Lle - gad 

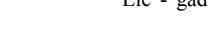
Alto Lle - gad 

Tenor 

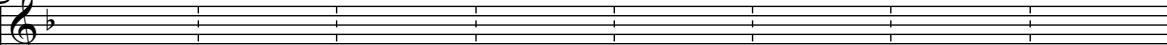
Tiple 

Alto Lle - gad 

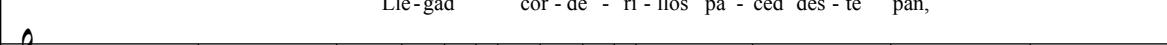
Tenor Lle - gad 

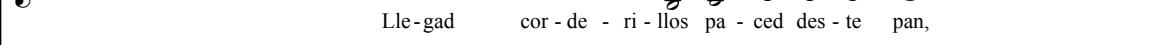
Bajo Lle - gad 

5

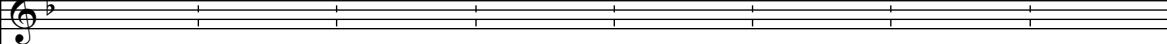
Ti. 

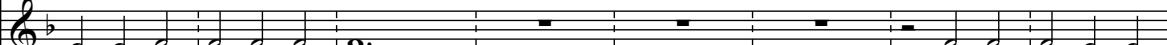
Ti. Lle - gad cor - de - ri - llos pa - ced des - te pan, 

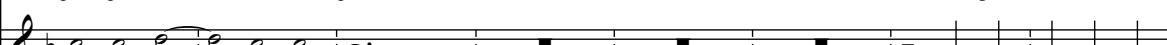
A. Lle - gad cor - de - ri - llos pa - ced des - te pan, 

T. 

Ti. 

A. pan, pa - ced - des - te pan, lle - gad cor - de - 

T. pan, pa - ced - des - te pan, lle - gad cor - de - 

B. pan, pa - ced - des - te pan, lle - gad cor - de - 

13

Ti. (Treble Clef, B-flat key signature)

Ti. (Treble Clef, B-flat key signature)

lle - gad cor - de - ri - llos, lle - gad cor - de - ri - llos,

A. (Treble Clef, B-flat key signature)

lle - gad cor - de - ri - llos, lle - gad cor - de - ri - llos,

T. (Treble Clef, B-flat key signature)

8

Ti. (Treble Clef, B-flat key signature)

A. (Treble Clef, B-flat key signature)

ri - llos, pa - ced de\_es-te pan, pa - ced des - te

T. (Treble Clef, B-flat key signature)

8 ri - llos, pa - ced de\_es-te pan, pa - ced des - te

B. (Bass Clef, B-flat key signature)

ri - llos, pa ced de\_es te pan, pa - ced des - te

21

Ti. (Treble Clef, B-flat key signature)

Ti. (Treble Clef, B-flat key signature)

lle - gad cor - de - ri - llos, lle - gad cor - de - ri - llos,

A. (Treble Clef, B-flat key signature)

lle - gad cor - de - ri - llos, lle - gad cor - de - ri - llos,

T. (Treble Clef, B-flat key signature)

8

Ti. (Treble Clef, B-flat key signature)

A. (Treble Clef, B-flat key signature)

pan, pa - ced des - te pan, pa - ced des - te

T. (Treble Clef, B-flat key signature)

8 pan, pa - ced des - te pan, pa - ced des - te

B. (Bass Clef, B-flat key signature)

pan, pa - ced des - te pan, pa - ced des - te

29

Ti. (Treble Clef, B-flat key signature)

Ti. (Treble Clef, B-flat key signature)

A. (Treble Clef, B-flat key signature)

T. (Treble Clef, B-flat key signature)

Ti. (Treble Clef, B-flat key signature)

A. (Treble Clef, B-flat key signature)

T. (Treble Clef, B-flat key signature)

B. (Bass Clef, B-flat key signature)

pa - ced des - te pan, lle - gad cor - de - ri - llos, pa - ced des - te  
pa - ced des - te pan, lle - gad cor - de - ri - llos, pa - ced des - te  
pa - ced des - te pan, lle - gad cor - de -  
pan, pa - ced des - te pan, lle - gad cor - de -  
pan, pa - ced des - te pan, lle - gad cor - de -  
pan, pa - ced des - te pan, lle - gad cor - de -

37

Ti. (Treble Clef, B-flat key signature)

Ti. (Treble Clef, B-flat key signature)

A. (Treble Clef, B-flat key signature)

T. (Treble Clef, B-flat key signature)

Ti. (Treble Clef, B-flat key signature)

A. (Treble Clef, B-flat key signature)

T. (Treble Clef, B-flat key signature)

B. (Bass Clef, B-flat key signature)

pan, pa - ced des - te pan, pa - ced des - te pan que pa - ra vo - so - tros sem -  
pan, pa - ced des - te pan, pa - ced des - te pan que pa - ra vo - so - tros sem -  
que pa - ra vo - so - tros sem -  
ri - llos, pa - ced des - te pan, pa - ced des - te pan  
ri - llos, pa - ced des - te pan, pa - ced des - te pan  
ri - llos, pa - ced des - te pan, pa - ced des - te pan

45

Ti. (empty staff)

Ti. bra - do se ha, que pa - ra vo - so - tros sem - bra - do se ha,

A. bra - do se ha, que pa - ra vo - so - tros sem - bra - do se ha,

T. (empty staff)

Ti. (empty staff)

A. que pa - ra vo - so - tros sem - bra - do se ha, que pa - ra vo -

T. que pa - ra vo - so - tros sem - bra - do se ha, que pa - ra vo -

B. que pa - ra vo - so - tros sem - bra - do se ha, que pa - ra vo -

53

Ti. (empty staff)

Ti. sem-bra - do se ha, sem-bra - do se

A. sem-bra - do se ha, sem-bra - do se

T. (empty staff)

Ti. (empty staff)

A. so - tros sem - bra - do se ha, sem-bra - do se ha,

T. so - tros sem - bra - do se ha, sem-bra - do se ha,

B. so - tros sem - bra - do se ha, sem-bra - do se ha,

61

Ti. (empty staff)

Ti. ha, que pa - ra vo - so - - tros, que pa - ra vo -

A. ha, que pa - ra vo - so - - tros, que pa - ra vo -

T. 8

Ti. (empty staff)

A. que pa - ra vo - so - - tros, que pa - ra vo - so - - tros,

T. 8 que pa - ra vo - so - - tros, que pa - ra vo - so - - tros,

B. que pa - ra vo - so - - tros, que pa - ra vo - so - - tros,

69

Ti. (empty staff)

Ti. so - - tros, que pa - ra vo - so - - tros,

A. so - - tros, que pa - ra vo - so - - tros,

T. 8

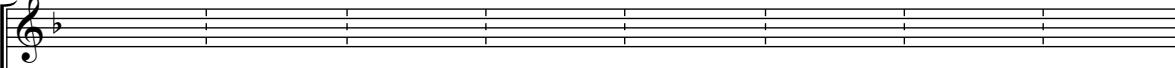
Ti. (empty staff)

A. que pa - ra vo - so - - tros, que pa - ra vo - so - - tros sem - bra - do se

T. 8 que pa - ra vo - so - - tros, que pa - ra vo - so - - tros sem - bra - do se

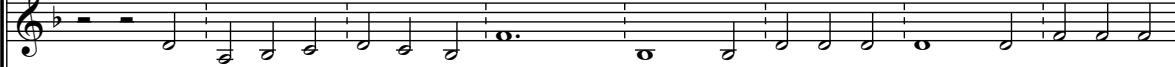
B. que pa - ra vo - so - - tros, que pa - ra vo - so - - tros sem - bra - do se

77

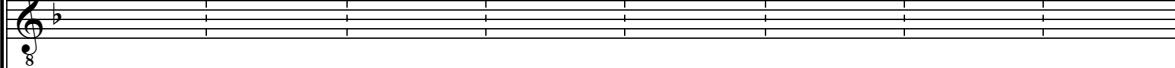
Ti. 

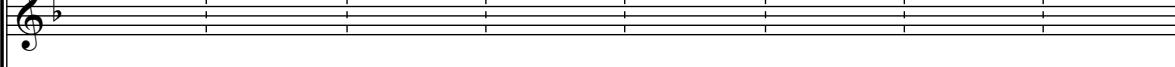
Ti. 

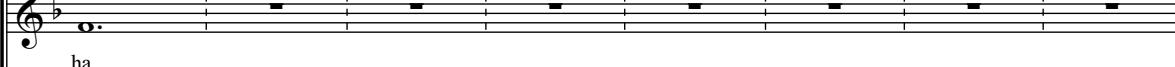
que pa - ra vo - so - tros sem - bra - do, sem - bra - do, sem - bra - do se ha, sem - bra - do se

A. 

que pa - ra vo - so - tros sem - bra - do, sem - bra - do se ha, sem - bra - do se

T. 

Ti. 

A. 

ha,

T. 

ha,

B. 

ha,

85

Ti. 

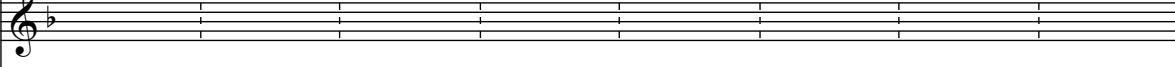
Ti. 

ha, sem - bra - do se

A. 

ha, sem - bra - do se

T. 

Ti. 

A. 

que pa - ra vo - so - tros sem - bra - do se ha, sem - bra - do se ha,

T. 

que pa - ra vo - so - tros sem - bra - do se ha, sem - bra - do se ha,

B. 

que pa - ra vo - so - tros sem - bra - do se ha, sem - bra - do se ha,

Ti.   

Ti.  ha, sem - bra - do se ha, sem - bra - do se ha.

A.  ha, sem - bra - do se ha, sem - bra - do se  

T.  

Ti. 

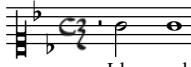
A.   sem - bra - do se ha, sem - bra - do se ha.

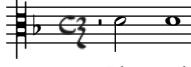
T.    sem - bra - do se ha, sem - bra - do se ha.

B.   sem - bra - do se ha, sem - bra - do se ha.

3. *Llegad sin recelo*. Copla a 4. Falta tiple y tenor

Tiple 

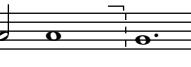
Tiple 

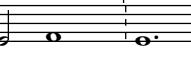
Alto 

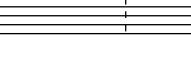
Tenor 

5

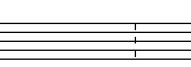
Ti. 

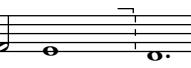
Ti. 

A. 

T. 

13

Ti. 

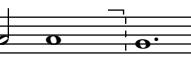
Ti. 

A. 

T. 

21

Ti. 

Ti. 

A. 

29

Ti. 

Ti. 

le co - más. En él ha - lla - réis que es - pe - ran -

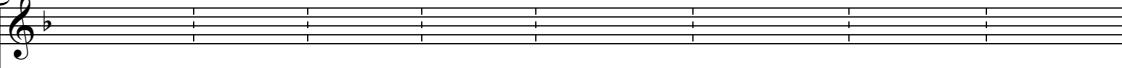
A. 

le co - más. En él ha - lla - réis que es - pe - ran -

T. 

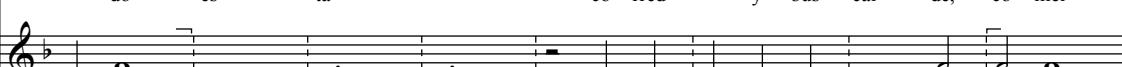
8

37

Ti. 

Ti. 

- do es - tá co - rred y bus - cal - de, co - mel -

A. 

- do es - tá, co - rred y bus - cal - de, co - mel -

T. 

8

45

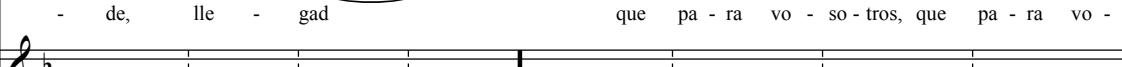
Ti. 

Ti. 

- de, lle - gad que pa - ra vo - so - tros sem - bra - do se

A. 

- de, lle - gad que pa - ra vo - so - tros, que pa - ra vo -

T. 

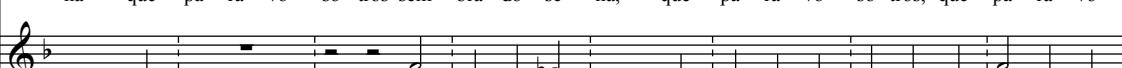
8

53

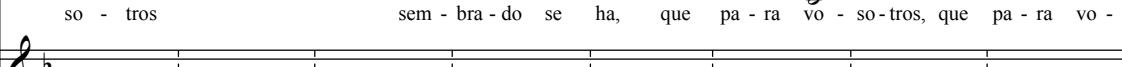
Ti. 

Ti. 

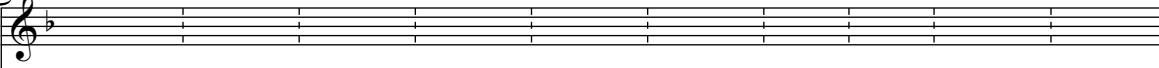
ha que pa - ra vo - so - tros sem - bra - do se ha, que pa - ra vo - so - tros, que pa - ra vo -

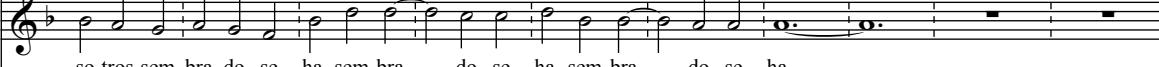
A. 

so - tros sem - bra - do se ha, que pa - ra vo - so - tros, que pa - ra vo -

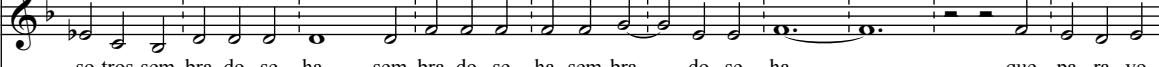
T. 

61

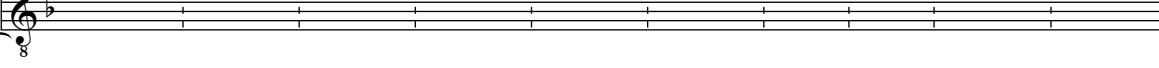
Ti. 

Ti. 

so-tros sem-bra-do se ha, sem-bra - do se ha, sem-bra - do se ha,

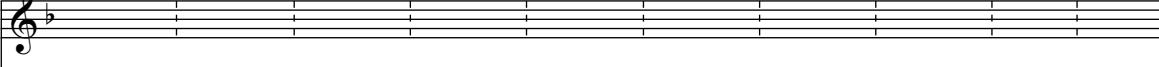
A. 

so-tros sem-bra-do se ha, sem-bra-do se ha, sem-bra - do se ha que pa - ra vo -

T. 

8

71

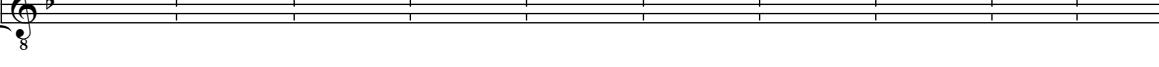
Ti. 

Ti. 

que pa - ra vo - so-tros sem-bra-do se ha, sem - bra-do se ha, sem-bra - do se ha.

A. 

so-tros sem-bra-do se ha, pa - ra vo - so - tros sem-bra - do se ha.

T. 

8

4. Ya que bailado habéis. Buelta a 4

Tiple      Ya que bai-

Tiple      Ya que bai-

Alto      Ya que bai-

Tenor      Ya que bai-

Tiple      Ya que bai - la - do ha - véis za - ga - le - jos

Tiple      Ya que bai - la - do ha - véis za - ga - le - jos

Alto      Ya que bai - la - do ha - véis za - ga - le - jos

Tenor      Ya que bai - la - do ha - véis za - ga - le - jos

8      Ya que bai - la - do ha - véis za - ga - le - jos

5

Ti.      y\_a - pa-cen - ta - do vues-tros cor - de - ros y\_u - nos can - tan - do y\_o-tros co - mien - do to - dos a -

Ti.      y\_a - pa-cen - ta - do vues-tros cor - de - ros y\_u - nos can - tan - do y\_o-tros co - mien - do to - dos a -

A.      y\_a - pa-cen - ta - do vues-tros cor - de - ros y\_u - nos can - tan - do y\_o-tros co - mien - do to - dos a -

T.      8 y\_a - pa-cen - ta - do vues-tros cor - de - ros y\_u - nos can - tan - do y\_o-tros co - mien - do to - dos a -

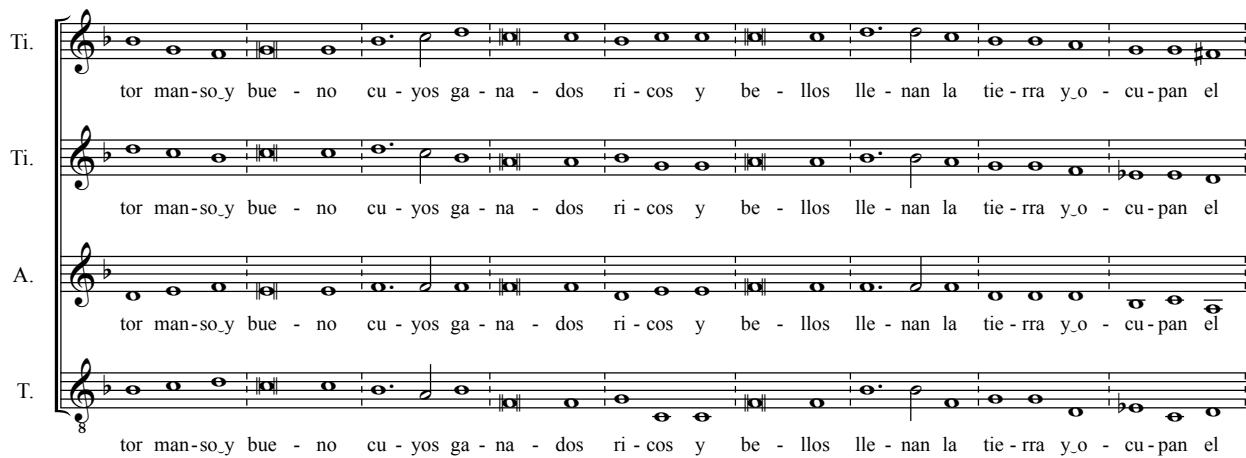
14

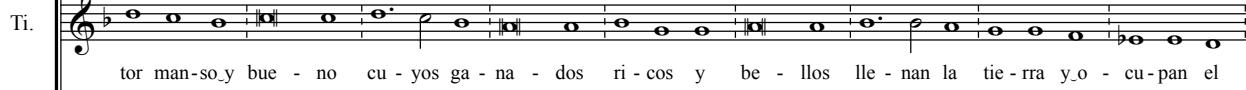
Ti.      le - gres que - dáis y con - ten - tos. Bien se-rá pues que el gran ga - na - de - ro\_y fiel ma-yo - ral, pas -

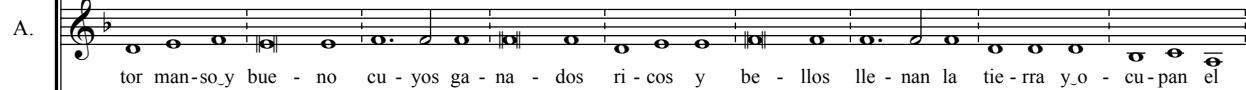
Ti.      le - gres que - dáis y con - ten - tos. Bien se-rá pues que el gran ga - na - de - ro\_y fiel ma-yo - ral, pas -

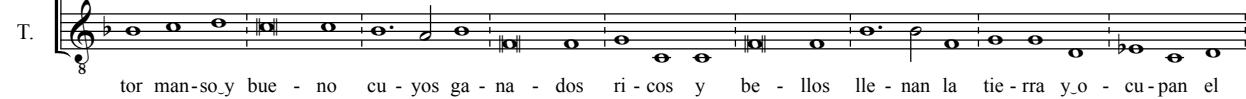
A.      le - gres que - dáis y con - ten - tos. Bien se-rá pues que el gran ga - na - de - ro\_y fiel ma-yo - ral, pas -

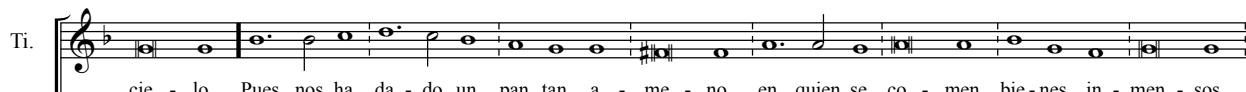
T.      8 le - gres que - dáis y con - ten - tos. Bien se-rá pues que el gran ga - na - de - ro\_y fiel ma-yo - ral, pas -

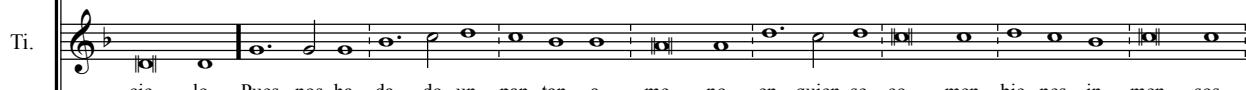
Ti. 

Ti. 

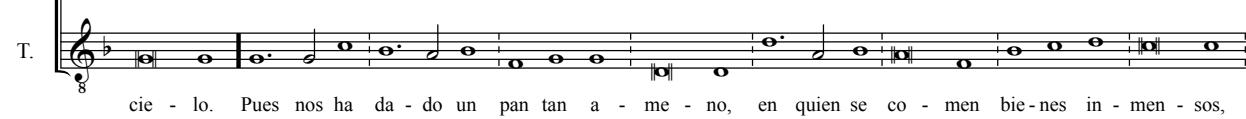
A. 

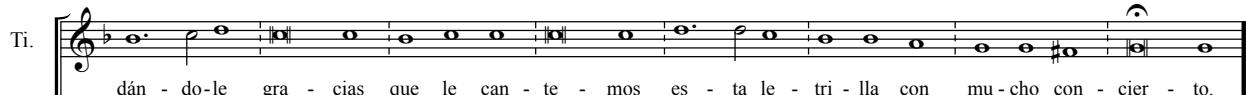
T. 

Ti. 

Ti. 

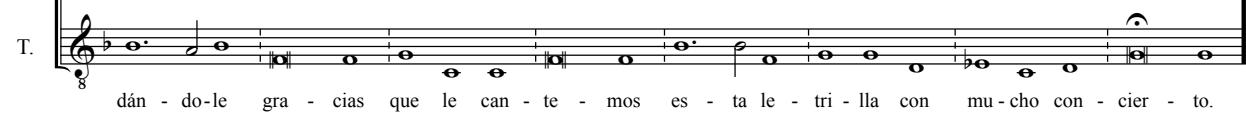
A. 

T. 

Ti. 

Ti. 

A. 

T. 

12. Dice solo

Alto

1

2

8

16

Vi - va vi - va el

Vi - va vi - va el ma-yo - ral vi - va vi - va,

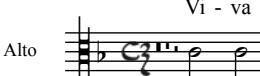
vi - va vi - va pues nos a - pa - cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da,

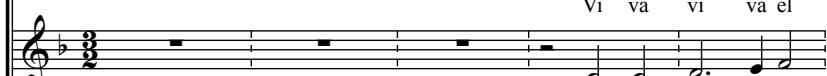
vi - va vi - va pues nos a - pa - cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da.

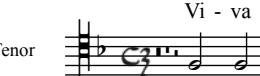
6. *Viva, viva el mayoral. Respónsion a 8*

Tiple       Vi - va

Tiple       Vi - va vi - va el

Alto       Vi - va

Alto       Vi - va vi - va el

Tenor       Vi - va

Tenor       Vi - va vi - va el

Tiple       Vi - va

Tiple       Vi - va vi - va el ma - yo - ral

Alto       Vi - va

Alto       Vi - va vi - va el ma - yo - ral

Tenor       Vi - va

Tenor       Vi - va vi - va el ma - yo - ral

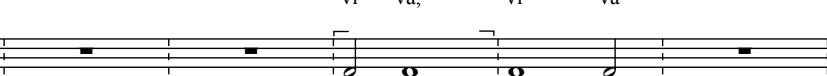
Bajo       Vi - va

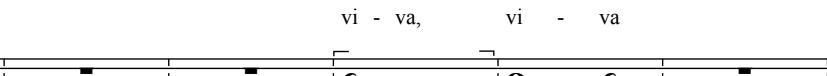
Bajo       Vi - va vi - va el ma - yo - ral

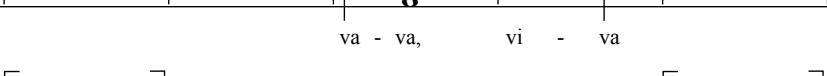
6

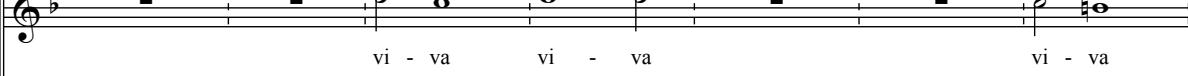
Ti.       ma - yo - ral       vi - va, vi - va

Ti.       ma - yo - ral       vi - va, vi - va

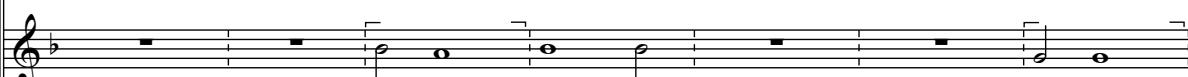
A.       ma - yo - ral       vi - va, vi - va

T.       ma - yo - ral       va - va, vi - va

Ti.       vi - va       vi - va       vi - va

A.       vi - va       vi - va       vi - va

T.       vi - va       vi - va       vi - va

B.       vi - va       vi - va       vi - va

13

Ti. vi - va vi - va, vi - va vi - va pues nos a - pa -

Ti. vi - va vi - va, vi - va vi - va pues nos a - pa -

A. vi - va vi - va, vi - va vi - va pues nos a - pa -

T. vi - va vi - va, vi - va vi - va pues nos a - pa -

Ti. vi - va vi - va vi - va

A. vi - va vi - va vi - va

T. vi - va vi - va vi - va

B. vi - va vi - va vi - va

20

Ti. cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da vi - va

Ti. cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da vi - va

A. cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da vi - va

T. cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da vi - va

Ti. vi - va vi - va vi - va

A. vi - va vi - va vi - va

T. vi - va vi - va vi - va

B. vi - va vi - va vi - va

27

Music score for five voices (Ti., Ti., A., T., B.) in G minor, 2/4 time. The vocal parts are arranged in two staves: the first three voices (Ti., Ti., A.) in the upper staff, and the T. and B. voices in the lower staff. The vocal parts sing the word "vi - va" in a repeating pattern. The B. voice enters at measure 8.

27

Ti. vi - va vi - va vi - va

Ti. vi - va vi - va vi - va

A. vi - va vi - va vi - va

T. vi - va vi - va vi - va

Ti. vi - va vi - va vi - va vi - va vi - va

A. vi - va vi - va vi - va vi - va vi - va

T. vi - va vi - va vi - va vi - va vi - va

B. vi - va vi - va vi - va vi - va vi - va

34

Music score for five voices (Ti., Ti., A., T., B.) in G minor, 2/4 time. The vocal parts are arranged in two staves: the first three voices (Ti., Ti., A.) in the upper staff, and the T. and B. voices in the lower staff. The vocal parts sing the word "vi - va" in a repeating pattern. The B. voice enters at measure 8. The vocal parts sing "vi - va, vi - va" in measures 14-15, followed by "pues nos" in measure 16.

34

Ti. vi - va vi - va

Ti. vi - va vi - va

A. vi - va vi - va

T. vi - va vi - va

Ti. vi - va pues nos

A. vi - va pues nos

T. vi - va pues nos

B. vi - va pues nos

41

Ti. de e - ter - na vi - da

Ti. de e - ter - na vi - da

A. de e - ter - na vi - da

T. 8 de e - ter - na vi - da

Ti. a - pa - cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da

A. a - pa - cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da

T. 8 a - pa - cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da

B. a - pa - cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da

48

Ti. vi - va vi - va vi - va

Ti. vi - va vi - va vi - va

A. vi - va vi - va vi - va

T. 8 vi - va vi - va vi - va

Ti. vi - va vi - va vi - va vi - va vi - va

A. vi - va vi - va vi - va vi - va vi - va

T. 8 vi - va vi - va vi - va vi - va vi - va

B. vi - va vi - va vi - va vi - va vi - va

Ti. vi - va pues nos a - pa - cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da

Ti. vi - va pues nos a - pa - cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da

A. vi - va pues nos a - pa - cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da

T. vi - va pues nos a - pa - cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da

Ti. vi - va pues nos a - pa - cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da

A. vi - va pues nos a - pa - cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da

T. vi - va pues nos a - pa - cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da

B. vi - va pues nos a - pa - cien-ta\_en pan de e - ter - na vi - da

Ti. pues nos a - pa - cien - ta\_en pan de e - ter - na vi - da

Ti. pues nos a - pa - cien - ta\_en pan de e - ter - na vi - da

A. pues nos a - pa - cien - ta\_en pan de e - ter - na vi - da

T. pues nos a - pa - cien - ta\_en pan de e - ter - na vi - da

Ti. pues nos a - pa - cien - ta\_en pan de e - ter - na vi - da

A. pues nos a - pa - cien - ta\_en pan de e - ter - na vi - da

T. pues nos a - pa - cien - ta\_en pan de e - ter - na vi - da

B. pues nos a - pa - cien - ta\_en pan de e - ter - na vi - da

# Mireya Royo Conesa

Mireya Royo Conesa es doctora en musicología por la Universidad de Oviedo. Formada musicalmente en el Conservatorio Joaquín Rodrigo de Valencia y en el Conservatorio Héctor Berlioz de París, fue becada por el Instituto Nacional de Artes Escénicas para cursar estudios en la Royal Academy of Music de Londres con la especialidad flauta travesera. Ha participado en diferentes agrupaciones instrumentales camerísticas y orquestales con las que ha actuado en diversos países europeos y americanos, ejerciendo también como profesora de educación secundaria y bachillerato, especialidad Música.

Ha sido ponente en el ciclo de conferencias *Paraules al Concert* organizadas por el Vicerrectorado de Cultura e Igualdad de la Universidad de Valencia, interviniendo en el programa de À Punt Radio *Música al descobert* con una semblanza de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes.

Ha publicado artículos en *Early Music*, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *Revista Catalana de Musicología y Nassarre*, *Revista Aragonesa de Musicología*, y en los textos colectivos *Paisagens sonoras urbanas: História, Memória e Património* editado por Vanda de Sá y Antónia Fialho Conde, *La Música de la Corona d'Aragó*, vols. 1 y 3 editados por Francesc Villanueva Serrano y Rosa Isusi Fagoaga y *Sonido y espacio en la ciudad de Valencia, c.1400–c.1700*, editado por Eduardo Carrero de Santamaría y Tess Knighton. En el año 2024 recibió el Premio Humanidades e Ilustración Antonio Mestre del Colegio Seminario de Corpus Christi, publicando *La capilla del Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia: intérpretes, prácticas musicales y repertorios litúrgicos para un ceremonial seiscentista (1605-1706)*, Valencia, Real Colegio Seminario de Corpus Christi, 2025.

Col·lecció Monografies i Aproximacions

MA