

anuario
1986

INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCA MPO



ANUARIO 1986

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
«FLORIAN DE OCAMPO»

**anuario
1986**

**INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCA MPO**



CONSEJO DE REDACCION

Miguel Angel Mateos Rodríguez, Enrique Fernández-Prieto, Miguel de Unamuno,
Juan Carlos Alba López, Juan Ignacio Gutiérrez Nieto, Luciano García Lorenzo, Jorge Juan Fernández,
José Luis González Vallvé, Eusebio González.

Diseño Portada: Angel Luis Esteban Ramírez.

© INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
«FLORIAN DE OCAMPO»
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)
DIPUTACION PROVINCIAL DE ZAMORA

ISBN: 84-505-4497-1
Depósito legal: ZA-258-1986
Imprime: Gráficas Heraldo de Zamora. Santa Clara, 25. ZAMORA

INDICE

ARTICULOS

ALFARERIA	11
—Ramón Manuel Carnero Felipe y Víctor Redondo Tamame (Alfarero). <i>Catálogo de la Alfarería de Pereruela de Sayago en Zamora</i>	13
ARQUEOLOGIA	39
—Jesús Celis Sánchez. <i>Nuevo Yacimiento de la Edad del Hierro en Bena- vente (Zamora)</i>	41
—Jorge Juan Fernández. <i>Hallazgo Arqueológico en Hermisende (Zamora)</i> .	55
ECOLOGIA	65
—Carmen Urones Jambrina. <i>Distribución y ecología de las Arañas en la provincia de Zamora</i>	67
GEOGRAFIA	123
—Juan Ignacio Plaza Gutiérrez. <i>Manifestaciones de la Regresión demo- gráfica en la provincia de Zamora y representación de los últimos resulta- dos de su volumen de población: El padrón municipal de habitantes de 1986</i>	125
HISTORIA	143
—José Antonio Álvarez Vázquez. <i>Una experiencia ganadera en Zamora en el siglo XVIII. La Cabaña del Cabildo de la Catedral de Zamora en 1762-1766</i>	145
—Enrique Fernández Prieto. <i>Los Hidalgos en Sanabria al finalizar el si- glo XVII</i>	157
—Félix Alonso Alonso, Luis Fernando Delgado Rodríguez, Hilarión Pas- cual Gete y Adolfo Sánchez Benito. <i>La conciencia regional e histórica castellano-leonesa reflejada en un acuerdo municipal toresano del siglo XVIII</i>	187
—Manuel Fernando Ladero Quesada. <i>Sobre la marginación social en Za- mora a finales de la Edad Media: Prostitución, pobreza y esclavitud</i>	213
—Adelaida Sagarra Gamazo. <i>Don Juan Rodríguez de Fonseca. Aportación documental del Archivo General de Simancas</i>	223
LITERATURA	249
—Antonio Álvarez Tejedor. <i>Aproximación al Estudio del léxico rural de la provincia de Zamora</i>	251
—L. Díez Merino. <i>Carta a los Hebreos (Alfonso de Zamora)</i>	265
—Germán Andrés Marcos. <i>León Felipe, la encarnación poética del mito ...</i>	293
DEMOGRAFIA	317
—Natividad J. Rodríguez Blanco. <i>Estudio Biodemográfico del Ayunta- miento de San Justo (Sanabria)</i>	319
MUSICA	385
—Alejandro Luis Iglesias. <i>Dos Villancicos inéditos de Juan García de Sala- zar en la Catedral de Zamora</i>	387

ESTUDIOS SANITARIOS	441
—Félix Rodríguez Lozano. <i>Intervención clínica-psicológica en centros de atención primaria en la provincia de Zamora</i>	443
TEXTOS Y DOCUMENTOS	
—Antonio Matilla Tascón. <i>Zamora y zamoranos en la documentación notarial de Madrid (1987)</i>	453
—José Luis Barrio Moya. <i>La gran colección pictórica de Don Manuel Enríquez de Guzmán, X conde de Alba de Liste (1672)</i>	481
—Angel Benito y Durán. <i>Don Francisco de Zapata Vera y Morales, Obispo de Zamora, consejero de Felipe V Rey de España</i>	489
ACTIVIDADES Y CONFERENCIAS	
Memoria de actividades, 1986	525
Conferencias	
Salustiano del Campo. « <i>Clases Medias: Modelo Europeo</i> »	535
Ciclo de conferencias « <i>ESPAÑA SIGLO XX</i> »	559
Gabriel Cardona Escanero. « <i>La Dialéctica Guerrera</i> »	561
Antonio Fernández. « <i>La Iglesia y la Guerra Civil</i> »	575
Gabriel Jackson. « <i>Aspectos internacionales de la Guerra Civil</i> »	601
Angel Viñas. « <i>La internacionalización de la Guerra Civil de España</i> »	615
Julio Aróstegui, Alberto Reig y Luis Suñen. Mesa Redonda; TRES TEMAS CLAVES-GUERRA CIVIL. « <i>Revolución, Represión y Memoria popular</i> »	633
Ciclo de conferencias « <i>MIGUEL DE UNAMUNO</i> »	657
Ciríaco Morón. « <i>Miguel de Unamuno</i> »	659
José Luis Abellán. « <i>Miguel de Unamuno</i> »	677
Bibliografía de Zamora. 1986	701
IN MEMORIAM	
Mario Rodríguez Aragón por Luis Cortés Vázquez	707

ARTICULOS

DOS VILLANCICOS INEDITOS DE JUAN GARCIA DE SALAZAR EN LA CATEDRAL DE ZAMORA

ALEJANDRO LUIS IGLESIAS

Los Villancicos religiosos en el siglo XVII. Antecedentes.

Aparte de ciertas prácticas teatrales litúrgicas o paralitúrgicas medievales, que incluían representaciones musicales, los documentos concretos a los que poder hacer referencia aparecen a partir del siglo XVI, aunque la bibliografía sobre el tema sea todavía muy escasa¹.

El principio de introducción de este tipo de composiciones, parece que tuvo su origen en la sustitución de los responsorios latinos. Hay un conocido testimonio anónimo, en una biografía sobre Fray Hernando de Talavera², que copio a continuación.

«En lugar de responsos, hacía cantar algunas coplas devotísimas correspondientes a las liciones. Desta manera, atraía el santo varón la gente a los maitines como a la misa. Otras veces hacía hacer algunas devotas representaciones, tan devotas, que eran más duros que piedras los que no echaban lágrimas de devoción... En aquesto también, como en otras cosas que adelante se dirá, fue el señor murmurado, que viendo el enemigo quanto desta manera era nuestro Señor servido e por consiguiente él desamparado, movió a algunos que dixesen que no era bien mudar la universal costumbre de la iglesia, y que era cosa nueva decirse en la iglesia, cosa en lengua castellana; y murmuraban dello fasta decir que era cosa supersticiosa; pero viendo este varón eminente cuánto de lo dicho nuestro Señor era servido, y quanto el pueblo consolado y animado, tenía estos ladridos por picaduras de moscas, y por saetas echadas por manos de niños».

Asimismo Fray José de Sigüenza, en otra biografía sobre Talavera³, señala que «quedó la costumbre en toda España de hacer estas fiestas y regocijos de música en los maitines y oficio divino».

Aunque por esta última referencia, pudiese parecer que estas obras se ejecutasen en los maitines de todos los días del año, no conozco, al menos en la catedral de Zamora, documentación que así lo atestigüe, a no ser en Corpus y Navidad.

(1) Aunque muy parcial por referirse a una sola catedral, vide José López Calo, «La música en la catedral de Granada en el siglo XVI», (Granada, 1963), págs. 253-279, e id. «Historia de la música española, siglo XVII», (Madrid, 1983), págs. 113-122.

(2) Op. cit (Calo-Granada), pág. 254.

(3) Ibid. pág. 255.

Lo que sí conocemos, era la práctica existente todos los años que consistía en componer villancicos nuevos para cada una de las festividades, sin que se pudiesen repetir los de años anteriores. En el proceso contra Luis de Aranda en Granada, se dice lo siguiente:

«Y digo que en lo que se me advierte que no hago chanzonetas nuevas, es cosa muy cierta y sabida, que en ninguna de las iglesias de España se cantan tantas como en esta santa iglesia por ser las fiestas señaladas y en que se cantan, muchas, y en cada una de las dichas fiestas ser forzoso ocho o nueve, y en la del Santísimo Sacramento más»⁴.

Además, en todos los libros de actas, constan las remuneraciones dadas al maestro de capilla por escribir y ensayar los villancicos cada año.

En cuanto a ciertos excesos a que dio lugar la aparición de este nuevo género, hay un conocido párrafo de Cerone que transcribo a continuación:⁵

«No quiero decir que el uso de los villancicos sea malo, pues está recibido de todas las iglesias de España, y de tal manera que parece no se pueda hacer aquella cumplida solemnidad que conviene si no los hay. Mas tampoco quiere decir que sea siempre bueno, pues no sólomente no nos convida a devoción mas nos destrae della, particularmente aquellos villancicos que contienen diversidad de lenguajes... Porque el oír agora un portugués y agora un vizcaino, cuando un italiano, cuando un tudescos, primero un gitano y luego un negro, ¿qué efecto pueden hacer semejante música sino forzar a los oyentes aunque no quieran a reirse y burlarse y hacer de la iglesia de Dios un auditorio de comedias, y de casa de oración en sala de recreación? Que todo esto sea verdad, hállanse personas tan indevotas que por modo de hablar, non entran en la iglesia una vez al año, y las cuales quizá muchas veces pierden misa los días de precepto, sólo por pereza por no se levantar de la cama, y en sabiendo que hay villancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar, ni más vigilantes que estas, pues no dejan iglesia, oratorio ni humilladero que no anden, ni les pesa el levantarse a media noche, por mucho frío que haga, sólo para oírlos».

Debido a todos estos excesos, Felipe II, prohibió el 11 de junio de 1596, las canciones en castellano en la real capilla, aunque parece que la prohibición no fue operativa en dicha real capilla, ni por supuesto en el resto de catedrales españolas⁶.

(4) Op. cit. (Calo - Granada), pág. 265.

(5) Pedro Cerone, *«El Melopeo y Maestro»*, (Nápoles, 1613), págs. 196-7.

(6) Cf. Joan Moll, *«Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI, y principios del XVII»*, en *Anuario Musical*, XXV, 1970, págs. 81-96.

Juan García de Salazar, y la música en Zamora a finales del s. XVII

Los datos fundamentales de su vida, publicados por Dionisio Preciado ⁷, es de momento el más exacto acercamiento biográfico que existe, y a él haremos referencia.

Nada sabemos acerca de su fecha de nacimiento, pero perfectamente podría estar alrededor de los años 1638/43. La edad de toma de posesión del vice-rectorado de música de la catedral de Burgos en 1660, con 17-22 años aproximadamente, nos puede servir como punto válido de referencia.

Fue en Burgos donde nació, de familia pobre, como se hace constar en algún acta, y en la catedral de esta ciudad, fue donde inició sus estudios de música y primeramente prestó sus servicios: niño de coro al principio; vicerrector de música después, como ya hemos visto.

Dos miembros más de la familia aparecen en estos años, niños de coro al igual que su hermano: Mateo y Simón de Salazar. Al primero le perdemos pronto de vista; el segundo acompañó a Juan siendo este ya maestro de capilla en Burgo de Osma, como músico contralto.

Su primer magisterio de capilla lo desempeñó en tierras zamoranas, concretamente en la colegiata de Toro. Desgraciadamente se ha perdido la documentación que nos podría dar noticias concretas acerca de su paso por la ciudad, y de su hacer musical en ella. Sólo sabemos que empezó su trabajo a principios de 1662, y que en Mayo de 1663, era elegido maestro de capilla de Burgo de Osma (Soria), donde pasaría los cinco años siguientes hasta 1668, en que ya lo encontramos en Zamora.

En algunas catedrales españolas como la primada de Toledo o la que nos ocupa de Burgo de Osma, se hacía necesario antes de ocupar cualquier puesto en ellas, la confirmación de la limpieza de sangre de los solicitantes: se necesitaba probar mediante testimonios, el hecho de ser cristiano viejo. En 1663, nos encontramos a los dos hermanos, Juan y Simón, cumplimentando su expediente de limpieza de sangre, para poder acceder a las dos raciones ganadas por oposición.

Una prueba de la consideración en que el cabildo de Burgo de Osma tenía a Salazar, lo demuestra el hecho de la reorganización del archivo de música a él encomendada; en este aspecto, los cabildos eran extremadamente cuidadosos, queriendo siempre contar con obras de los más prestigiosos maestros de su época, en este caso, Galán, Patiño, Micieces, Mateo Romero, Vargas, y como no, Salazar; no se olvidaban por supuesto de los ya consagrados Morales, Guerrero o Palestrina. Repetidas veces se va a solicitar a Salazar que deje copias, tanto de las obras compuestas en la catedral, como de las que él tenga a bien enviar después de los cinco años de trabajo de Burgo de Osma.

(7) «Juan García de Salazar, maestro de capilla en Toro, Burgo de Osma y Zamora (1710)», en *Anuario Musical*, 1976-77, págs. 65-113.

Salazar llega a Zamora el 13 de agosto de 1668, fecha de la toma de posesión del cargo de maestro de capilla, y aquí permanecerá durante 42 años ininterrumpidos hasta el día de su muerte en 1710. Después de su período de juventud y formación, con siete años previos de magisterio, va a tener lugar en Zamora su madurez, y de aquí saldrán la inmensa mayoría de sus obras conservadas.

Al mismo tiempo que maestro de capilla, Salazar fue durante los 42 años, catedrático de música en el seminario de San Pablo de Zamora.

Su vida en esta ciudad, era la habitual de los maestros de capilla de entonces, que repartían su tiempo entre los ensayos, el rito, la educación de los seises y la composición, además del trabajo extra que suponía la escritura y práctica de los villancicos de navidad y corpus, que sin duda ha sido la parte peor parada de su producción: de los escritos durante sus casi cincuenta años de magisterio, apenas si nos han llegado una docena de títulos, y casi la mitad incompletos al faltarle alguna de sus partes.

El 8 de julio de 1710, Juan García de Salazar muere en Zamora. Tres años después, volverá a ser noticia, al ser necesario exhumar su cuerpo, hallándolo incorrupto.

Durante los años de magisterio de Salazar, y hasta once años después, (1675-1721)⁸, el organista en la catedral de Zamora fue Antonio de la Cruz Brocarte⁹, sobrino del famoso Antonio Brocarte¹⁰ de Salamanca, que tomó posesión por recomendación del propio Salazar, quien hace ver al cabildo sus dotes y juventud, que hacen de él un organista «que será de los mejores de España».

Hay dos hechos a destacar de la relación Salazar de la Cruz, que son, en primer lugar, la construcción, inspección y entrega del nuevo órgano de la catedral en junio de 1710, de los que se encargarán los dos personajes.

El segundo de los aspectos, es la publicación de *«Médula de la música teórica, cuya inspección manifiesta claramente la ejecución de la práctica, en división de cuatro discursos; en los cuales se da exacta noticia de las cosas más principales que pertenecen al Cantollano, Canto de Organo, Contrapunto y Composición, con toda brevedad y claridad. Por D. Antonio de la Cruz Brocarte, racionero y organista de la Santa Iglesia de Zamora»*, impreso en la imprenta de Eugenio Antonio García, de Salamanca en el año de 1707.

La primera característica del tratado, es su tamaño: la brevedad y claridad a que alude en el título, son absolutamente ciertas. Denota una claridad conceptual poco frecuente en otros tratados de la época. Su teoría armónica, es además, de las más claras en cuanto a exposición, de entre las de sus contemporáneos¹¹.

(8) Vide. Dionisio Preciado, «Antonio de la Cruz Brocarte, cuarenta y cinco años de organista en Zamora», en *Revista de Musicología* I, 1-2, 1978, págs. 61-106.

(9) Se conserva en Salamanca su «*Alma Redemptoris Mater*», a 8 voces.

(10) Cuando el artículo estaba en imprenta, apareció el libro de Dionisio Preciado «*Los Brocarte, ilustres organistas riojanos del siglo XVIII*», (Logroño, 1987).

(11) Hay una recensión del tratado en Francisco José León Tello, «*La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*». (Madrid, 1974).

Apoya su escrito en autores que cita al principio de la obra: Guillermo de Podio¹², Fanachino Gaforio¹³, Blas Roseto¹⁴, Iacobo Fabro, Alberto Veniciano¹⁵, Tomás de Santa María¹⁶, Montanos¹⁷, Juan Pérez Moya, Andrés Lorente¹⁸, Andrés de Montserrat¹⁹, José de Torres²⁰, y como no, el inevitable Cerone²¹. Habla también de Nasarre, y remite en sus ejemplos a Victoria y Alonso Lobo.

Son muy interesantes las definiciones que hace de música y canto de órgano al final del tratado; de la primera, dice que «es una ciencia que sirve al conocimiento de poder cantar; sabiduría modulativa que consiste en sonido y canto». Del canto de órgano, dice «es una diversa cantidad de señales y desigualdad de figuras, las cuales se aumentan y disminuyen según demuestran el tiempo, modo y prolación».

En cuanto a intervalos melódicos, la sexta mayor ascendente y descendente, «es entonación escabrosa», así como las sextas menores, «son de lindo procedimiento». La séptima y la novena, son «difíciles y escabrosas».

Otras indicaciones sobre variados aspectos, pero que no dejan de ofrecer interés, como luego veremos, son las siguientes:

Que no se dé nunca semibreve ni mínima con puntillo tanto en ascenso como en descenso; la razón, es porque aquella figura con el puntillo, hace el mismo efecto, como si diesen dos puntos en un mismo signo, uno en la

(12) Guillermo de Podio, «*Ars musicorum*», (Valencia, 1495). Se conserva además en un manuscrito del Liceo Musicale De Bologna, en el cod. 159, fols. 134-190, su libro titulado «*In Enchiridion de principiis musicae disciplinae*».

(13) La extensa obra teórica de Franchinus Gaffurius, la constituyen los siguientes títulos: «*Theoricum opus*», (Nápoles, 1480). «*Theorica musicae*», (Milán, 1492). «*Tractato vulgare del canto figurato*», (Milán, 1492), publicado bajo el nombre de Francesco Caza. «*Practica musicae*», (Milán, 1496). «*Angelicum ac divinum opus musicae*», (Milán, 1508). «*De harmonia musicorum instrumentorum opus*», (Milán, 1518). «*Apologia ad Ioannem Spatarium*», (Turín, 1520). «*Epistula prima in solutiones abiectorum Io. Vaginarii Bononien*», (Milán, 1521). «*Epistula secunda apologetica*», (Milán, 1521). Se conservan además manuscritos, «*Extractus parvus musicae*», (c. a. 1474). «*Tractatus brevis cantus plani*», (c. a. 1474). «*Flos musicae*», dedicado a Ludovico Gonzaga III, marqués de Mantua. «*Musicae institutionis colloquutiones*», dedicado a Carlo Pallavicino. «*Theoriae musicae tractatus*», (c. a. 1479, que es el manuscrito del impreso citado «*Theoricum opus*»). «*Musices practicabilis libellum*», (c. a. 1480). «*Tractatus practicabilium proportiorum*», (c. a. 1482). «*Micrologus vulgaris cantus plani*», (c. a. 1482).

(14) Biogio Rossetti, «*Libellus de rudimentis musices*», (Verona, 1529).

(15) No sé si este Alberto Veniciano, podría tener alguna relación con el napolitano Gaetano Veneziano, muerto en 1716, del que no conozco ninguna obra teórica.

(16) Tomás de Santa María, «*Arte de tañer fantasía*», (Valladolid), 1565).

(17) Francisco de Montanos, «*Arte de música teórica y práctica*», (Valladolid, 1592). «*Arte de canto llano*», (Valladolid, 1598). Este último, es la primera parte del anterior, editada de forma separada, y que conoció hasta el año 1756, 13 reediciones, de las que nos interesan las siguientes: (Salamanca, 1610 y 1625); (Zaragoza, 1640); (Madrid, 1648); corregida y aumentada por Sebastián López de Velasco. (Zaragoza, 1665 y 1670); (Madrid, 1693); (Madrid, 1705), corregido y aumentado con un tratado práctico de órgano y algunos motetes por José de Torres.

(18) Andrés Lorente, «*El porqué de la música*», (Alcalá de Henares, 1672). También se tiene noticia de un libro de órgano, y de un tratado de arpa suyos, que hoy son desconocidos.

(19) Andrés de Monserrate, «*Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*», (Valencia, 1614).

(20) Además de las numerosas añadiduras y revisiones que hizo sobre otros autores, algunas de las cuales aquí se citan, su obra más conocida, es «*Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*», (Madrid, 1702).

(21) Pedro Cerone, op. cit. En cuanto a Nasarre, antes del tratado de Brocarte, publicó «*Fragmentos músicos*», (Zaragoza, 1683), con una 2ª edición revisada también por José de Torres, (madrid, 1700).

figura, y otro en el puntillo. Y así, para evitar la figura con puntillo, si fuere semibreve, se omitirá el puntillo, y en su lugar se hará otro semibreve, todo consonante con el punto subseguinte del canto llano.

Quanto más tiradas y dilatadas sean las carreras, tanto más galante y airoso será el contrapunto.

No hacer cláusulas ajenas del tono que fuere el canto llano.

Pueden ir seguidas una quinta y una docena, o una octava i una quincena, (como son de la opinión Alfonso Lobo y Victoria), y es de advertir que estos movimientos no se ejecuten en composiciones de menos número que a seis voces.

Las octavas no se pueden dar por mucho número de voces, excepto entre los bajos unos con otros en composiciones de a ocho y más número de voces.

Las disonancias en confusión y desorden, son aullidos ofensivos, empero, mezclándose las especies disonantes con las consonantes, hacen variedad agradable, pues la Música Práctica, consta su composición de consonancias y disonancias: de consonancias como de principios esenciales, y de disonancias como de accidentes, por lo cual, las disonancias hacen tal efecto en la música, que influyen más dulzura y sonoridad en las consonancias.

De las disonancias, la segunda rara vez concurre por no tener salida, causándolo la cercanía inmediata del unisonus, cuyo impedimento sustituye la novena.

Cada disonancia, está abonada por una consonancia: quinta y sexta a la cuarta, tercera y quinta a la séptima, y tercera a la novena, aunque no es necesario que concurren ambas al abono de la disonancia, y como la octava es tan uniforme como el unisonus, necesita de otra especie consonante para este abono.

La disonancia se coloca en la parte superior, y no en la inferior, porque si así fuere, se sigue ser falso el fundamento de la postura de las voces.

Cláusula, (sigue a Montanos), es terminación, fin o período de la obra. Toda cláusula, consta de tres períodos: Uno que da principio en un signo, otro que se mueve a signo inmeto ascendente o descendente, y otro que se reduce al signo del principio.

Dos tipos de cláusula: sostenida, (con el bajo do-re-do), y remisa, (con el bajo mi-fa-mi).

Dos géneros de cláusulas: simples las que proceden por figuras de igual valor sin figura sincopada ni disonancia como las anteriores; figuradas, con figuras diversas en su valor, entre las que se halla síncopa en cuya figura se contienen dos especies: la una consonante y la otra disonante, las cuales están atadas en dicha figura, cuya trabazón es el efecto de la ligadura.

Es de advertir que la composición de a ocho y de menos número de voces, cuando es compuesta con algunas voces de la misma cualidad, esto es, con demasía de tiples o contraltos o tenores, en tales composiciones, pueden encontrarse las voces en especies unisonantes; la razón, es porque la posición de las especies no pueden tener extensión, en la cualidad aguda y sobreaguda, sin tener gran violencia las voces por proferirlas; y lo mismo sucede en la cualidad grave, pues extendiéndose las especies en grado muy profundo, no se oyen las voces con plenitud y desmallan por hallarse cercanas al silencio, y asimismo se debe entender que cuando en algunas composiciones unisonen muchas veces los tiples con los contraltos, y los contraltos con los tenores, será factible el no poder alcanzar con la voz, por defecto de carecer de altos, pues se ven muchos cantores que tienen este defecto, por lo cual si dichas composiciones son obradas por Maestros Doctos, no hay que atribuirlo a ignorancia, pues cada maestro se conforma con las voces que tiene en su capilla.

Es lógico pensar que este libro es un resumen de la teoría y práctica que se realizaban en la capilla zamorana, y de hecho, al principio del libro, aparece una aprobación de Salazar, en la que declara ser muy amigo del autor, y dice textualmente: «Aprobación de D. Iuan García de Salazar, Racionero y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Zamora, y Regente en la erudición de música del Colegio Seminario de San Pablo de la dicha ciudad. Es obra muy llena de erudición, utilísima doctrina y singular; y manifiesta con vedades bien fundadas la esencia y partes que componen la música».

Zamora, a 27 de septiembre de 1707.

Los villancicos y obras en castellano de Juan García de Salazar

Hasta ahora, la producción de música en castellano de Salazar, se limitaba a unos escasos números, conservados todos ellos fuera de la catedral de Zamora, que fue donde pasó la mayor parte de su vida, entre 1668 y 1710, y para la que es lógico escribiese el mayor número de ellos.

Las referencias conservadas, son las siguientes:

Catedral de Segovia. Un sólo humano recitativo, de «maestro Salazar»²².

Monasterio de S. Lorenzo del Escorial. «Heridas de amor», al Ssmo. Sacramento, a 3 v²³.

Catedral de Burgos. «Reina y madre», salve en romance a 4 v. (ssat),

(22) José López Calo, «La música en la catedral de Zamora». (Zamora, 1985).

(23) Samuel Rubio, «Catálogo del archivo de música de San Lorenzo el Real del Escorial». (Cuenca, 1976).

y acompañamiento para arpa. «Salve reina de los cielos», también otra salve en romance, para cuatro voces, (ssat), y violón²⁴.

Los nuevos villancicos aparecidos en la catedral de Zamora, incrementan en siete el número de títulos conocidos, y en dos, el número de partituras que conservamos de Salazar; por otra parte, vienen a llenar ese hueco existente en Zamora, de obras castellanas anteriores al siglo XVIII, y aunque algunas obras aparezcan firmadas en los primeros años de este siglo, y últimos de la vida de Salazar, su música hemos de considerarla plenamente integrada en el siglo XVII.

Como ya hemos señalado, la funcionalidad «consumista» de los villancicos, escritos y pensados en una fiesta y año concretos, los convierte en música inútil, y por tanto no digna de ser conservada: algo muy típico de la mentalidad de la época, donde todo aquello no necesario, se deshechaba, o se reutilizaba, como ha ocurrido en el caso concreto de los villancicos que nos ocupan.

Todas estas obras, no recogidas en catálogo²⁵, están en las partes de atrás de obras escritas o copiadas con posterioridad a la fecha del villancico, del que antes de tirarlo, se prefirió aprovechar el papel, por lo que lógicamente, no se guarda ningún orden o coherencia, y hace que hoy nos encontremos con restos, algunos casi completos, de este tipo de música.

La tabla de correspondencias entre las obras reseñadas en catálogo, y aquellas sobre las que se aprovechó el papel, es la siguiente:

Sign. 1/39. Motete de ntra. señora, a sólo y a cinco. (s satb) y acompañamiento. «Sub tuum praesidium».

En la parte de atrás del acompañamiento, «bajoncillo a 3», del villancico «Ay que dolor tan tierno» Juan García de Salazar.

Sign. 1/42. «Cantate Domino a 4. para todas las dominicas y fiestas del Señor. Salazar» (satb).

En la parte de atrás de la cubierta, «acompañamiento a 4 recitado», y portada del «Villancico a 4 recitado/ a la colocación de N.^a S.^a de el / S.^o Corro. / Hombre que da la vida/ en la dulce cadena de Morfeo/. Año de 1708». Aunque la fecha corresponda, no aparece en ningún lugar el nombre de Salazar, ni de ningún otro autor.

Sign. 1/48 y 1/49. «Dos motetes, uno de la dedicación de la iglesia, y otro para santas viudas, del Mro. Don Juan de Salazar». In dedicatione templi y Regnum Mundi, (atb). (Incompletos).

Parte de atrás de la portada, «arpa», de navidad a 6, de título «Ay que se anega». Sin indicación de autor.

Parte de atrás del alto, «tenor a 4». «Ay que me quemó», Juan García de Salazar.

(24) Signs. 52/7 y 52/8.

(25) (Calo-Zamora), op. cit.

Parte de atrás del tenor, «a 4», (tiple) del mismo villancico.

Parte de atrás del bajo, «arpa» de «al Ssmo. llégate al altar alma mía», sin indicación de autor.

Sign. 1/50. «Motete a 4 doctores. Mro. el Sr. Salazar. O doctor optime. (satb) y acompañamiento.

Parte de atrás del bajo, «arpa», «de corpus Ay que dulce prisión estramboht, 1705». Salazar.

Parte de atrás del tenor, «bajón estrambot a 3» del mismo villancico.

Parte de atrás del alto, «bajoncillo estrambot a 3», del mismo villancico.

Parte de atrás del tiple, tiple del mismo villancico.

Sign. 2/21. Alonso Corbalea, «Motete para confesores», a 5 v. (satb). «Non est inventus». 1731.

Todas las partes de atrás corresponden al villancico «De navidad, Amante mío a 6. 1692, del mr. Salazar», con las siguientes correspondencias.

Parte de atrás del tiple de 1.º coro, arpa.

Parte de atrás del tiple de 2.º coro, alto 2.º coro.

Parte de atrás del alto de 2.º coro, tiple 2.º coro.

Parte de atrás del tenor de 2.º coro, tenor 1.º coro.

Parte de atrás del bajo de 2.º coro, tiple 1.º coro.

En resúmen, los títulos y partes conservadas, presentados de manera esquemática, son:

- 1.—Ay que dolor tan tierno a 3. (bajoncillo)
- 2.—Hombre que de la vida en la dulce cadena de Morfeo, a 4. 1708. (acompañamiento)
- 3.—Ay que se anega, a 6. (arpa)
- 4.—Ay que me quemo, a 4. (st)
- 5.—Llégate al altar alma mía. (arpa)
- 6.—Ay que dulce prisión, 1705. (s bajoncillo bajón arpa)
- 7.—Amante mío, a 6. 1692. (st sa arpa)

Reconstrucciones y música

Las dos únicas obras con posibilidades de reconstrucción son las números 6 y 7, de títulos «Ay que dulce prisión», y «Amante mío».

En la primera de ellas, las tres partes conservadas, (además del acompañamiento para el arpa que nunca se tenía en cuenta a la hora de cifrar el número de voces de una composición en la nomenclatura de la época), ofrecía ciertas dudas, en cuanto a que las tres voces a que hace referencia el original, se correspondiesen con las citadas tres partes, o por el contrario, fuesen tres voces, de las que conservaríamos sólo una, más

instrumentos²⁶. Una vez transcrita la obra, se puede ver como es una obra completa para tres voces, en donde una es vocal, y las otras dos instrumentales.

Aún así, faltaba un fragmento de papel en la particella del arpa, con su correspondiente notación musical, pero que no ofrecía mayores problemas de reconstrucción. Estas notas que faltan en el original, son señaladas en la transcripción mediante corchetes.

La segunda de las obras, «Ay que dulce prisión», es la que más problemas de reconstrucción presentaba, ya que faltaban dos de las voces de que constaba originalmente, aunque existía una pista clara, al coincidir en la música de la época, en lo que a este tipo de composiciones respecta, el acompañamiento con la más grave de las voces de la composición, cuando esta intervenía, con lo que los pasajes de armonía vertical, quedaban así fácilmente resueltos, siendo necesario simplemente completar la voz de tenor de segundo coro, que en varias ocasiones completa una nota que le faltaba al acorde; cuando esto último no estaba tan claro, se ha procurado seguir al máximo la independencia armónica funcional del segundo coro, que contiene por sí solo todas las notas del acorde, y que es algo bastante marcado en la música de Salazar.

Otra de las bases utilizadas para la reconstrucción ha sido el principio de oposición y alternancia entre los coros, que constituyen un bloque homogéneo independiente, en cuanto a sus sucesivas apariciones.

Así, el problema se limitaba casi exclusivamente a los pasajes contrapuntísticos, a lo que se añade la superposición de textos diferentes que aparece en este tipo de pasajes en esta obra, con su respectiva estructura rítmica diferente para cada uno de ellos. El proceso seguido en estos casos, fue en primer lugar el de llenar espacios notoriamente vacíos, siempre siguiendo en la melodía del bajo la del arpa, e intentar reorganizar una cierta alternancia-contraposición que se parece intuir dentro del segundo coro entre soprano-tenor, frente a contralto-bajo, en unos lugares, y de soprano frente a contralto-tenor-bajo en otros, apoyándonos donde fue posible en las hemiolias indicadas en el acompañamiento por medio del ennegrecimiento de la notación blanca.

En cuanto a la música, cada una de las obras responden a dos conceptos distintos, «Amante mío», sigue el esquema de obra policoral, y se presta más atención al diálogo fluido y en cierta manera exótico entre los dos grupos vocales, y a la semantización de ideas puramente gramaticales, que a cuestiones estrictamente musicales, tanto melódicas como armónicas, siendo constantes y tremendamente repetitivas las sucesiones tónica-dominante, tónica-subdominante. A pesar de estas repeticiones constantes, la obra está dotada de una cierta fuerza interna, basada como dije en la movilidad de los dos grupos vocales, con voces que aparecen y

(26) Véase como ejemplo de lo que podría ser una obra de este tipo, el magnificat a 6 con bajones, del propio Salazar. (Zamora, 1/20).

desaparecen rápidamente, lo que no deja de constituir un elemento más visual que musical que hacía las delicias de los espectadores de la época.

Por su parte, «Ay que dulce prisión», se trata de una obra de carácter solístico, en la que existe una igualdad de tratamiento entre los dos instrumentos y la voz, con estructuras contrapuntísticas mucho más elaboradas, y modulaciones que no son escasas para lo habitual que podía ser en la música española de la época. Al ser además una obra pensada para que sea una sola voz la que «diga» el texto, la melodía cobra mayor grado de interés, y aunque sin perder todos esos elementos alegóricos marcados por el texto, guarda mucha más riqueza y originalidad; las voces intermedias, de naturaleza más armónica, parten de inicios más estrictamente melódicos, en el comienzo de la frase, de planteamiento formulado a base de células imitativas.

De una manera más general, estas dos obras, y no sólo ellas, sino todo el repertorio similar de la época, mantienen ciertas características comunes que lo diferencian aunque sólo sea formalmente de sus contemporáneas latinas, y que se manifiestan en primer lugar en el empleo de ritmos ternarios, que constituyen verdaderas excepciones en las obras latinas, que además estaban mucho más sujetas a una serie de normas heredadas de la tradición polifónica anterior, y que constituyen una especie de retórica musical subyacente en todas ellas.

Las obras castellanas, aunque estuviesen incluidas dentro del rito, son por así decirlo, más experimentales, partiendo de premisas tan simples como un texto que en ocasiones se ofrece a dobles sentidos de comprensión²⁷, y algunos de cuyos excesos, (o formas consideradas como tales), son a los que el Padre Feijoo hace referencia en su discurso «La música de los templos»²⁸.

Textos

Presento a continuación, los textos de los dos villancicos reconstruidos con cierta garantía, más del cuarto, «Ay que me quemo», para cuatro voces, del que se conservan tan sólo dos voces, pero que permite reconstruir enteramente el texto.

Literariamente, todos ellos son textos muy flojos que, casi con toda seguridad, como era costumbre, y así está documentado en otras catedrales, eran escritos expresamente para la ocasión, y esto es lo que nos da la pista sobre su estilo.

En todos los textos teóricos de la época, existen continuas referencias a la adecuación de palabra y música, y como ésta, ha de estar pensada de manera que

(27) Sirva como ejemplo un fragmento de «Ay que dulce prisión», aquí incluido.

Ay que aprisionadito
amor me ha puesto
...
Sólo se
que de amores
estoy preso.

(28) El tema se desarrolla en Antonio Martín Moreno, «El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España». (Orense, 1976).

resalte el sentido de aquella. Así, son numerosos los lugares en que vemos que el texto recurre a palabras, giros o expresiones de fácil semantización musical; los estereotipos de cortar la frase sobre la palabra «suspende», o llevar la voz hacia el registro agudo sobre la palabra «cielo», entre otros muchos, son continuamente repetidos en todos los compositores de la época.

No obstante, y a pesar de la cierta vulgaridad literaria que se observa, aparecen imágenes de indudable ingenio, directamente influida por el gongorismo, tan de moda en la época: véase por ejemplo, los versos que dicen: Bello cupido de nieve/
que con arpones de fuego/ purifica cuanto abrasa/ la candidez de tu incendio.

Por razones de espacio, en la transcripción musical, sólo incluyo la primera estrofa de la copla, pero que aquí quedan con su contenido íntegro.

En el caso de «Ay que me quemó», cada una de las coplas está conformada por una estrofa de ocho versos más los dos de estribillo, donde las cuatro voces cantaban los cuatro primeros versos, y los cuatro segundos, eran cantados por una voz a solo; las estrofas 1 y 3, fueron encomendadas al tenor, y las 2 y 4, a una de las dos voces que no se conserva, por lo que también falta el texto correspondiente.

AY QUE DULCE PRISION

Ay que dulce prisión
que suave cautiverio
es el que tengo
por mi dueño.
Ay que aprisionadito
amor me ha puesto.
Si esta es prisión
como estoy suelto
yo no lo entiendo.
Sólo sé
que de amores
estoy preso.

COPLAS

Preso estoy por mis delitos
en la cárcel del silencio
y por confesarlo a voces
tengo cárcel de los cielos.
Si esto es estar preso
no quiero más prisión
que la que tengo.

No fuera hombre a no haber
cometido tantos yerros
mas ya de la confesión
han nacido mis aciertos.
Si esto es estar preso
no quiero más prisión
que la que tengo.

Mis potencias y sentidos
fueron libres bandoleros
pero en la divina cárcel
han quedado prisioneros.
Si esto es estar preso
no quiero más prisión
que la que tengo.

Ya que en cárcel tan dichosa
lograron tan alto empleo
no saldrán a ser más libres
que encarcelados los tengo.
Si esto es estar preso
no quiero más prisión
que la que tengo.

AMANTE MIO

Amante mío
que expuesto al frío
de mi albedrío
lloras luceros
lloras estrellas de amor
calla, no llores
supende el dolor.
Yo turbado
tu abrasado
lloramos, cantamos
dulce enamorado
tormento y dolor.
Ven ya señor
que el orbe te espera
el cielo se altera
la bola de luz
se bambanea severa.

Ven ya señor
que el orbe te espera.

COPLAS

Que amante al mundo
lloroso que el alba.
Ven ya señor
que el orbe te espera.
Que triste desata
su risa por llanto.
Ven ya señor
que el orbe te espera.
No yace que llora
con ambos las sombras.
Ven ya señor
que el orbe te espera.
Los sustos, las sombras
esta noche ha hecho.
Ven ya señor
que el orbe te espera.
Muy firme el orbe
de nadie con todo.
Ven ya señor
que el orbe te espera.
Espira jazmínes
de nácar con todo.
Ven ya señor
que el orbe te espera.
Espira sus ojos
por rizos sus sienas.
Ven ya señor
que el orbe te espera.
Se admiran los cielos
con susto un norte.
Ven ya señor
que el orbe te espera.

AY QUE ME QUEMO

Ay que me quemo
ay que me abraso.

Socorro cielos
 que me abraso
 que me anego.
 Que en diluvios de luces
 ardo y me anego.
 Ay que me abraso
 Ay que me quemo.

COPLAS

Bello cupido de nieve
 que en arpones de fuego
 purifica cuanto abrasa
 la candidez de tu incendio.
 Fogoso armiño eres
 racional monjivelo (sic ?)
 nevada tez la cara
 purpúreo ardor el pecho.

Ay que me abraso
 ay que me quemo.

Ningún sagrado procura
 quien de tus llamas huyendo
 voluntariamente pierde
 la seguridad del riesgo.

...

Ay que me abraso
 ay que me quemo.

A tan soberanas luces
 ofrecer fácil el pecho
 más e gloria que ruina
 blasón más que rendimiento.
 Si nace fénix quien
 se exhala en tus incendios
 no es malograr la vida
 morir por ser eterno.

Ay que me abraso
 ay que me quemo.

Patente y sacramentado
 sabe tu amoroso exceso

dar a entender las finezas
sin descifrar los misterios.

...

Ay que me abraso
ay que me quemo.

PARTITURAS DE LOS VILLANCICOS INEDITOS
DE JUAN GARCIA DE SALAZAR

¡Ay, que dulce prisión!

Juan García de Salazar

Musical score for instruments: Tiple, Baxoncillo, Baxon, and Arpa. The score is written in 3/4 time and consists of four staves. A vertical bar line is present after the first measure. The Tiple and Baxoncillo parts are in the treble clef, while the Baxon and Arpa parts are in the bass clef.

Musical score with lyrics: Ay que dulce prisión que suave cautiverio. The score is written in 3/4 time and consists of four staves. The first staff contains the vocal line with lyrics. The second staff is a treble clef accompaniment. The third and fourth staves are bass clef accompaniment.

que sua-ve cau-ti ve - rio cau-ti-ve - rio

This system contains four measures of music. The vocal line (top staff) begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and a half note D5. The piano accompaniment (middle and bottom staves) consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and single notes.

es el que ten - go es el que ten - go

This system contains four measures of music. The vocal line (top staff) has a whole rest in the first measure, followed by quarter notes G4, A4, B4, and a half note C5. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and single notes.

por mi due-ño mi due - - - - - ño ay ay

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "por mi due-ño mi due - - - - - ño ay ay". The second staff is a piano accompaniment in treble clef. The third and fourth staves are piano accompaniment in bass clef.

ay ay ay ay que a - prisio - na - di - to

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "ay ay ay ay que a - prisio - na - di - to". The second staff is a piano accompaniment in treble clef. The third and fourth staves are piano accompaniment in bass clef.

a - prisiona - di-to a - pri siona di - - - to_a - mor a - mor

This system contains a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line is in treble clef and includes the lyrics. The piano accompaniment consists of a right-hand staff in treble clef and a left-hand staff in bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

me ha pues - - - to si es - ta es prisión

This system continues the musical score with a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line is in treble clef and includes the lyrics. The piano accompaniment consists of a right-hand staff in treble clef and a left-hand staff in bass clef. The music continues in the same key and time signature as the first system.

como esto - y suel - to si es - ta es pri sión

The first system of the musical score consists of four measures. The vocal line (top staff) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "como esto - y suel - to" in the first measure, "si" in the second, and "es - ta es pri sión" in the third. The piano accompaniment includes a right-hand part (second staff) and a left-hand part (third and fourth staves). The right-hand part features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left-hand part provides a harmonic foundation with quarter and eighth notes.

co - mo esto - y suel - to yo no lo entien - do

The second system of the musical score consists of three measures. The vocal line (top staff) continues with the lyrics: "co - mo esto - y suel - to" in the first measure, "yo no lo entien -" in the second, and "do" in the third. The piano accompaniment continues with the right-hand part (second staff) and left-hand part (third and fourth staves). The right-hand part maintains the melodic flow, and the left-hand part continues the harmonic support.

yo no lo_entien - do yo no lo_entien - do yo no

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "yo no lo_entien - do yo no lo_entien - do yo no". The second staff is a piano accompaniment in treble clef. The third and fourth staves are piano accompaniment in bass clef. The music is in a 4/4 time signature and features a simple harmonic structure with a mix of quarter and eighth notes.

lo_entien - - - do so-lo se que de_amo - res a-mo - res a -

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "lo_entien - - - do so-lo se que de_amo - res a-mo - res a -". The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The music maintains the same 4/4 time signature and harmonic style as the first system.

- mo - res es-to - - - y pre - - - so pre - - - - -

The first system of music consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The second staff is a piano accompaniment in treble clef. The third and fourth staves are piano accompaniment in bass clef. The music is in a 4/4 time signature and features a key signature of one sharp (F#).

- so so-lo se que de amo - res a-mo - res a - mo - res es-to -

The second system of music also consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The second staff is a piano accompaniment in treble clef. The third and fourth staves are piano accompaniment in bass clef. The music continues in the same 4/4 time signature and key signature of one sharp (F#).

COPLAS

- - y pre - so es - to - y pre - - - so

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is a bass clef accompaniment. The fourth staff is a bass clef accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "- - y pre - so es - to - y pre - - - so".

preso es - toy por mis de - li - tos en la car - cel del si -

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is a bass clef accompaniment. The fourth staff is a bass clef accompaniment. The music continues in the same key and time signature as the first system. The lyrics are: "preso es - toy por mis de - li - tos en la car - cel del si -".

len - cio en la car - cel del si - len - cio

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The second staff is a piano accompaniment in treble clef. The third and fourth staves are piano accompaniment in bass clef. The music is in a 4/4 time signature and features a key signature of one sharp (F#).

y por confe - sar - lo a vo - - - - - ces a

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The second staff is a piano accompaniment in treble clef. The third and fourth staves are piano accompaniment in bass clef. The music continues in the same 4/4 time signature and key signature of one sharp (F#).

vo - - - - - ces tengo

This system contains the first four measures of a musical piece. The vocal line is written on a treble clef staff with lyrics 'vo - - - - - ces tengo'. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal melody starts on a half note, followed by a quarter note, and then a half note with a slur over it. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a melody in the right hand that includes a half note, a quarter note, and a half note with a slur.

car - cel de los cie - los ten-go car - cel de

This system contains the next four measures of the musical piece. The vocal line continues with lyrics 'car - cel de los cie - los ten-go car - cel de'. The piano accompaniment continues on the same two staves. The vocal melody includes a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and the right-hand melody, which includes a half note, a quarter note, and a half note with a slur.

los cie - - - - los si es-to es es-tar

This system contains four measures of music. The vocal line (top staff) begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lyrics 'los cie - - - - los' are aligned under the first three notes. The fourth measure contains a whole rest. The vocal line continues in the fifth measure with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5, with the lyrics 'si es-to es es-tar' underneath. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of a bass line and a treble line. The bass line starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The treble line starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns in the subsequent measures.

preso es es-tar pre - - - so no quiero más pri-sión no

This system contains four measures of music. The vocal line (top staff) begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lyrics 'preso es es-tar' are aligned under the first three notes. The fourth measure contains a whole rest. The vocal line continues in the fifth measure with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5, with the lyrics 'pre - - - so no quiero más pri-sión no' underneath. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of a bass line and a treble line. The bass line starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The treble line starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns in the subsequent measures.

quiero más prisión más pri-sión que la que ten - - - -

This system contains four staves. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics underneath. The second staff is the right-hand piano accompaniment in treble clef. The third and fourth staves are the left-hand piano accompaniment in bass clef.

- - - - - go que la que ten - - - - - go.

This system contains four staves. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics underneath. The second staff is the right-hand piano accompaniment in treble clef. The third and fourth staves are the left-hand piano accompaniment in bass clef.

De navidad, a 6 "AMANTE MIO"

Juan García de Salazar

The musical score is for a six-part setting of "AMANTE MIO". It features the following parts:

- Tiple 1º choro**: Treble clef, 3/4 time signature.
- Tenor 1º choro**: Bass clef, 3/4 time signature.
- Tiple 2º choro**: Treble clef, 3/4 time signature.
- Alto 2º choro**: Bass clef, 3/4 time signature.
- (Tenor 2º choro)**: Treble clef, 3/4 time signature.
- (Bajo 2º choro)**: Bass clef, 3/4 time signature.
- Basso Continuo**: Bass clef, 3/4 time signature.

The score is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are:

A - man - te mí - o
A - man - te mí - o que expuesto al

de mi al-be - dri - o al - be - dri - o al - be - dri - o

frí - o que expuesto al frí - o de mi al-be - dri - o

A - man - te

A - man - te

A - man - te

A - man - te

Musical score for a song in G major (one sharp). The score consists of seven staves. The first two staves are vocal lines. The third, fourth, and fifth staves are piano accompaniment for the right hand, and the sixth and seventh staves are piano accompaniment for the left hand. The lyrics are: "de mi al-be - dri - o al - be - dri - o al - be - dri - o" on the first staff, "frí - o que expuesto al frí - o de mi al-be - dri - o" on the second staff, and "A - man - te" repeated on the third, fourth, fifth, and sixth staves. The music is in 4/4 time and features a simple harmonic structure with a mix of quarter and eighth notes.

The image shows a musical score for a song in G major (one sharp). It consists of seven staves. The first five staves are vocal lines, and the last two are piano accompaniment. The lyrics are: "a - man - te mí - o de - mi al - be - dri - o", "a - man - te mí - o de mi al - be - dri - o al - be - dri - o", "mí - o que expuesto al frí - o a - man - te mí - o", "mí - o que expuesto al frí - o", "mí - o que expuesto al frí - o", and "mí - o que expuesto al frí - o". The piano accompaniment features a steady bass line and a treble line with chords and moving lines.

a - man - te mí - o de - mi al - be - dri - o

a - man - te mí - o de mi al - be - dri - o al - be - dri - o

mí - o que expuesto al frí - o a - man - te mí - o

mí - o que expuesto al frí - o

mí - o que expuesto al frí - o

mí - o que expuesto al frí - o

es - tre - llas es - tre - llas de a - mor no

llo - ras llo - ras ca - lla

llo - ras es - tre - llas llo - ras es - tre - llas de a - mor

llo - ras llo - ras llo - ras es - tre - llas de a - mor

llo - ras es - tre - llas llo - ras es - tre - llas de a - mor

llo - ras llo - ras es - tre - llas de a - mor

llo - ras llo - ras es - tre - llas de a - mor

The image shows a musical score for a song. It consists of seven staves. The first five staves are vocal lines, and the last two are instrumental lines. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'es - tre - llas es - tre - llas de a - mor no llo - ras llo - ras ca - lla llo - ras es - tre - llas llo - ras es - tre - llas de a - mor llo - ras llo - ras llo - ras es - tre - llas de a - mor llo - ras es - tre - llas llo - ras es - tre - llas de a - mor llo - ras llo - ras es - tre - llas de a - mor'. The lyrics are written below the notes on each staff.

llo - res no llo - res no no suspen - de suspen - de
ca - lla suspen - de suspen - de
ca - lla
ca - lla
ca - lla
ca - lla
ca - lla

This musical score is for a choir, featuring six staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom four are accompaniment. The lyrics are in Spanish and are distributed across the staves. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "sus-pen - - de el do - lor ca - lla ca - lla" on the first staff; "sus-pen - - de el do - lor sus-pen - - de sus-pen -" on the second staff; "sus-pen - - de ca - lla" on the third staff; "sus-pen - - de sus-pen..." on the fourth staff; "sus-pen - - de sus-pen..." on the fifth staff; and "sus-pen - - de sus-pen..." on the sixth staff.

sus-pen - - de el do - lor ca - lla ca - lla

sus-pen - - de el do - lor sus-pen - - de sus-pen -

sus-pen - - de ca - lla

sus-pen - - de sus-pen...

sus-pen - - de sus-pen...

sus-pen - - de sus-pen...

ca - lla sus - pen - - de el do - lor sus - pen -

de sus - pen - - de el do - lor yo tur -

sus - pen... sus - pen - - de el do - lor sus - pen - - de

sus - pen... sus - pen - - de el do - lor el do -

sus - pen... sus - pen - - de el do - lor sus - pen - - de

sus - pen... sus - pen - - de el do - lor el do -

The image shows a musical score for a choir, consisting of seven staves. The first five staves are vocal parts, and the last two are bass accompaniment. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Spanish and are repeated across the staves. The lyrics are: ca - lla, sus - pen - - de el do - lor, sus - pen -; de, sus - pen - - de el do - lor, yo tur -; sus - pen..., sus - pen - - de el do - lor, sus - pen - - de; sus - pen..., sus - pen - - de el do - lor, el do -; sus - pen..., sus - pen - - de el do - lor, sus - pen - - de; sus - pen..., sus - pen - - de el do - lor, el do -.

- de sus-pen - - de yo tur - ba - do
ba - do tu a - bra - sa - do sus-pen - - de
sus-pen - - de sus - pen - de el do - lor tur - ba -
lor tur - ba do sus-pen - - de
sus-pen - - de sus - pen - de sus-pen - - de
lor tur - ba do sus-pen - - de

The image shows a musical score for a vocal piece in G major, consisting of seven staves. The first five staves are vocal lines, and the last two are bass lines. The lyrics are: "- de sus-pen - - de yo tur - ba - do", "ba - do tu a - bra - sa - do sus-pen - - de", "sus-pen - - de sus - pen - de el do - lor tur - ba -", "lor tur - ba do sus-pen - - de", "sus-pen - - de sus - pen - de sus-pen - - de", and "lor tur - ba do sus-pen - - de". The music features a mix of quarter, eighth, and half notes, with some phrases spanning across bar lines.

tu a - bra - sa - do dulce na - mo ra - do

sus - pen - - de can - ta - mos

do tur - ba - - do can - ta - mos

sus - pen - - de llo - ra - mos tor -

sus - pen - - de llo - ra - mos

sus - pen - - de llo - ra - mos

dulce ena-mo-ra - do ven ya se - ñor que el

tor-men-to y do - lor ven ya se -

tor-men-to y do - lor ven ven

men - to tor-men-to y do - lor ven ya se -

tor-men-to y do - lor ven ya se -

tor-men-to y do - lor ven ya se -

tor-men-to y do - lor ven ya se -

- ne - a se - ve - ra ven ya se - ñor ven ya se -
el cie - lo se al - te - ra
que el or - be te es - pe ra la bo - la de
que el or - be ven ya se - ñor
que el or - be ven ya se - ñor
que el or - be ven ya se - ñor

The image shows a musical score for a hymn in Spanish. It consists of seven staves. The first staff is the vocal line, with lyrics: "- ne - a se - ve - ra ven ya se - ñor ven ya se -". The second staff has lyrics: "el cie - lo se al - te - ra". The third staff has lyrics: "que el or - be te es - pe ra la bo - la de". The fourth, fifth, sixth, and seventh staves all have lyrics: "que el or - be ven ya se - ñor". The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and a fermata at the end of the seventh staff.

-ñor se bambane - a bamba - ne-a bamba-ne-a ven ya se -

bambane - a bamba - ne-a bamba-ne-a ven ya se -

luz se bambane - a bam - bane - a bam - bane - a bam - ba - ne-a

se bambane - a bam - bane - a bam - bane - a bam - ba - ne-a

se bambane - a bam - bane - a bam - bane - a bam - ba - ne-a

se bambane - a bamba - ne-a bam - bane - a bam - ba - ñe-a

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six staves. The first five staves are vocal parts, and the sixth is a bass line. The lyrics are in Romanian and describe a child's game of 'bam-bane-a'.

-ñor ven ya se - ñor ven ya se -
ñor que el or - be te es-pe - ra
ven ven ya se - ñor ven ya se -
ven ven ya se - ñor ven ya se -
ven ven ya se - ñor ven ya se -
ven ven ya se - ñor ven ya se -

The image shows a musical score for a hymn in G major, consisting of seven staves. The first six staves are vocal parts, and the seventh is a bass line. The lyrics are in Spanish and are repeated across the staves. The music is written in a 4/4 time signature with a key signature of one sharp (F#).

-ñor ven ya se - ñor que el or - be te es - pe - ra.

ven ven ven que el or - be te es - pe - ra.

-ñor ven ya se - ñor que el or - be te es - pe - ra.

-ñor ven ya se - ñor que el or - be te es - pe - ra.

-ñor ven ya se - ñor que el or - be te es - pe - ra.

-ñor ven ya se - ñor que el or - be te es - pe - ra.

-ñor ven ya se - ñor que el or - be te es - pe - ra.

COPLAS A 6

que a-man - te

al mun - do

The image shows a musical score for a piece titled "COPLAS A 6". It consists of seven staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics "que a-man - te" and "al mun - do" respectively. The bottom five staves are piano accompaniment, with the bottom-most staff in bass clef and the others in treble clef. The music is in 3/4 time and G major. The vocal lines are sparse, with notes appearing in the second and third measures of the first two staves. The piano accompaniment is mostly rests, with some notes in the bottom-most staff.

que al al - ba

llo - ro - so

ven ya se -

ven ya se -

The image shows a musical score for a hymn. It consists of seven staves. The top two staves are vocal parts, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'ven ya se -' are written below the first two staves. The next three staves are empty, likely for instruments. The bottom staff is a bass line in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The first three measures of each staff contain whole rests. In the fourth measure, the vocal parts begin with a half note 'ven', followed by a quarter note 'ya', and a half note 'se' with a dash indicating it continues. The bass line begins in the first measure with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3 in the second measure, a whole note D2 in the third measure, and a whole note E2 in the fourth measure.

se - ñor ven ya se - ñor que el or -
ven que el or - be te es - pe ra que el
ven ya se - ñor ven ven que el or -
ven ya se - ñor se - ñor se - ñor que el or -
ven ya se - ñor ven que el or -
ven ya se - ñor ven que el or -

be te es - pe - ra.

or - be te es pe - ra.

be te es - pe - ra.

be te es - pe - ra.

be te es - pe - ra.

be te es pe - ra.

**DIPUTACION
de ZAMORA** 

instituto de estudios zamoranos
florián de ocampo
(C.S.I.C.)

