Juan José REY

ENRIQUEZ DE VALDERRABANO

Siete obras de Cristóbal de Morales para una y dos vihuelas

(Separata de «Tesoro Sacro Musical», enero-marzo, I - 1976)

ENRIQUEZ DE VALDERRABANO

SIETE OBRAS DE CRISTOBAL DE MORALES PARA UNA Y DOS VIHUELAS

La adaptación de piezas vocales a los instrumentos de punteo aparece ya con las primeras ediciones hechas por Petrucci en Italia, con lo que parece atestiguarse una tradición de mucho tiempo atrás. El primer libro de vihuela editado en España, «El Maestro» de Luys Milán (Valencia, 1535), se aparta claramente de esta costumbre, que, sin embargo, encontramos en los seis libros de vihuela posteriores aparecidos a lo largo del s. XVI. Christóbal de Morales es, sin duda, uno de los compositores más utilizados por los vihuelistas para sus adaptaciones de música vocal, seguramente debido al prestigio que llegó a alcanzar en su tiempo y a la difusión que tuvieron sus obras. Fray Juan Bermudo aconseja a los principiantes que antes de componer música propia para la vihuela se acostumbren a poner obras de autores reconocidos, evitando así vicios que debían ser muy frecuentes: «*En las misas del egregio músico Christóbal de Morales hallareys mucha música que poner, con tantas y tan buenas cualidades que yo no soy suficiente a explicarlas. El que a esta música se diere no tan solamente quedará sabio, pero devoto contemplativo. Pocos componedores hallareys que guarden las cualidades y diferencias de las letras. Y entre los pocos es el sobredicho autor.*»

A veces da la impresión de que Bermudo al aconsejar a los principiantes no habla por experiencia propia, sino partiendo precisamente de la obra de Valderrábano, que demuestra conocer muy bien y estimar en mucho. Particularmente parece claro esto en lo que se refiere a concertar varios instrumentos de punteo para tañer obras que por su complejidad polifónica no admiten ser tañidas en uno solo, práctica que en España inaugura Valderrábano, sin que ningún otro vihuelista proporcione ejemplos. Dice Bermudo: «*Esto que dixe conocer dos bandurrias y cifrar para ellas: se entienda para cualquier instrumento. Pueden templar una vihuela, un discante y una guitarra: un discante, una guitarra y una bandurría: y finalmente instrumentos de diversas maneras los pueden poner en tono que lo suffran las cuerdas y cifrar para ellos y tañer en tres instrumentos a seys voces y a ocho. El concertar de las vihuelas que usan algunos: va fuera del arte de música: es salga lo que saliere. Empero si tres músicos artistas se concertassen con tres vihuelas, o con otros tres instrumentos puestos en buen temple: tañeñerían atinadamente. Si templasen un discante un diatessaron arriba de la vihuela, que la sexta del discante viniesse con la quin-*

Juan José REY

ta de la vihuela o de otras muchas maneras: y la guitarra en octava de la vihuela, que viniesse la quinta de la guitarra con el segundo traste de la quarta de la vihuela: y conforme a este temple pintassen los dichos instrumentos, y cifrassen algunas obras a seys voces de las dos missas últimas del libro primero del doctísimo Christóbal de Morales o algunos motetes de los muchos buenos que hay a seys y a siete (según lo hizo el excelente músico Anrríquez) sería música de gozar. Los que fueran músicos de veras, o tuvieren principios en la música y buen entendimiento, y en el estudio no fueren remisos: en estas pocas palabras entenderán qué diferencia hay de esta música de concierto, a la que tañen algunos solamente de oído.»

En la «Intavolatura de Lauto - Libro Primo» de F. Spinaccino (1507) —primer libro impreso de laúd, instrumento paralelo en Europa a la española vihuela— se encuentran ya cuatro composiciones para dos laúdes, técnica seguida en ediciones posteriores al menos por el mismo F. Spinaccino, G. A. Dalza y F. da Milano. Seguramente de aquí tomó Valderrábano la idea de combinar dos vihuelas, dado que con toda seguridad puede afirmarse que conocía bien las obras de los laudistas italianos. La influencia de estos últimos sobre el español fue muy grande dado que en más de un caso comete Valderrábano lo que hoy llamaríamos un plagio y que no era tal en la mentalidad de la época: toma una obra completa o un fragmento y lo publica tal cual, sin apenas cambios, pero sin indicar nombre de autor. Muchas de estas obras se han considerado como originales de Valderrábano, hasta que investigaciones más cuidadosas han ido separando lo propiamente original de lo extraño.

No es éste el caso de las obras a dos vihuelas, todas las cuales llevan claramente puesto el nombre del autor y son —excepto dos composiciones de música vocal de Morales, Willaert, Gomberth, Josquin y Mouton. El estilo de Valderrábano al adaptar estas obras es muy diferente al que empleaban los italianos, que encargaban a un instrumento el soporte armónico o reducción de la obra original, mientras el otro llevaba a cabo una glosa monódica en valores más rápidos como voz añadida. Por el contrario, Valderrábano se limita a distribuir las voces en el ámbito de las dos vihuelas, buscando siempre la mayor comodidad en la producción de los sonidos. Más adelante veremos cuáles son los cambios que el vihuelista introduce en la versión original.

Obras de Morales en la «Silva de Sirenas»

Siete son las obras de C. de Morales que Valderrábano incluyó en su «Silva de Sirenas» (Valladolid, 1547) (1). Transcribo a continuación el título completo, foliación y demás datos que aparecen en el libro sobre cada una de ellas.

1. *Nonme dissimulavi.* Libro segundo, folio 14 v.

«Este motete es del mismo tono que este passado y es el contrabaxo el que canta. Segundo grado.»

2. *Et in spiritum de la misa Mille Regretz.* Lib. cuarto, fol. 46 v.

«El temple es en unisonus. Síguese la primera parte del Credo de la Missa sobre la canción de Mille regres: esta vihuela lleva el cantollano de la dicha canción y entra a do estuviere esta señal .(. .Segundo grado.»

3. *Andreas Christi.* Lib. cuarto, fol. 49 v.

«Vihuela mayor. Este temple es como el antes deste en terceras y a cada seis compases se verán en esta vihuela unos puntillos en la cifra que es el cantollano sobre que está hecha esta música. Segundo grado.»

fol. 50. *«Esta es la vihuela menor. Tañer se ha esta música el compás conforme al tiempo. Primero grado.»*

4. *Quanti mercenarii.* Lib. cuarto, folio 50 v.

«Vihuela mayor. El temple es como el antes deste, que es en tercera menor. Segundo grado.»

fol. 51. *«Vihuela menor. Esta vihuela lleva el cantollano del Paternoster y entra a do estuviere esta señal .(. . No se señala el dicho cantollano en la cifra porque a veces lo toma la vihuela mayor. Primero grado.»*

5. *Cum Sancto Spiritu de la misa de Beata Virgine.* Lib. cuarto, fol. 52 v.

«Este temple es como el de antes deste que es en cuarta. Primero grado.»

---

(1) E. Pujol en la edición del «Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas», Barcelona, 1965. Vol. I, no incluyó las obras sobre las que versa el presente estudio por ser música religiosa no original de Valderrábano. Para todo lo referente a descripción del libro, biografía, fuentes, etc., me remito a esta edición.

fol. 53. «*Vihuela menor. El temple es como el pasado. Tañer se ha conforme al tiempo. Segundo grado.*»

6. *Jubilate Deo omnis terra.* Lib. cuarto, fol. 61 v.

«*Vihuela mayor. Aquí se sigue un motete a seys sobre cantollano, el cual dicho cantollano lleva la vihuela menor y va señalado con unos puntillos en la cifra; el temple es en quintas como la obra passada. Tañer se ha conforme al tiempo. Primero grado.*»

7. *Agnus Dei de la misa Vulnerasti cor meum,* fol. 83 v. Iib. sexto.

«*Este Agnus que se sigue es a tres. Primero grado.*»

Los originales vocales de estas obras se encuentran editados por Higinio Anglés dentro de las «Opera omnia» de C. de Morales publicadas en Roma y Barcelona desde el año 1952 por el Instituto Español de Musicología, del C.S.I.C.

1. Secunda Pars del motete «Antequam comedam suspiro». Vol. II, Roma, 1953, página 42.
2. Vol. I. Roma, 1952, p. 257.
3. Vol. II. Roma, 1953, p. 157.
4. Vol. II. Roma, 1953, p. 166.
5. Vol. II. Roma, 1953, p. 81.
6. Vol. I. Roma, 1952, p. 184.
7. Vol. I. Roma, 1952, p. 99.

El transcriptor da la impresión de no haber consultado, o haberlo hecho muy superficialmente, las versiones de Valderrábano, puesto que en la parte crítica apenas reseña un número mínimo de las variantes que ofrece la versión vihuelística, en lo que sigue un criterio expuesto en el prólogo al vol. III (p. 41): «...no siempre la "semitonia subintellecta" que de las obras polifónicas aparece en los libros de cifra para vihuela, órgano o laúd del s. XVI nos puede servir como orientación segura para anotar accidentes supletorios en las ediciones modernas de aquella polifonía.»

Esta afirmación de H. Anglés se refiere directamente a las dos glosas que Antonio de Cabezón hizo del motete «Quaeramus cum pastoribus», de J. Mouton, caso muy diferente, creo, al que se nos presenta aquí. En efecto, la «glosa» (como construcción formal completa y no como adorno de un pasaje de la obra) por su misma naturaleza transforma o re-crea la composición sobre la que versa. Por ello es poco lo que este tipo de obras puede ofrecer al esclarecimiento de las alteraciones accidentales sobreentendidas.

Pero no es éste el tipo de las obras que nos ocupan. En otras obras a dos vihuelas señala el adaptador (fol. 60 v.): «En esta primera parte de este motete está añadido un tiple.» «En esta postrera parte no está añadida ninguna voz por quitar dificultad.» Las obras que van a continuación no llevan ninguna indicación similar; cabe, pues, pensar que se trata de una adaptación lo bastante simple como para respetar en lo fundamental el original. Sin embargo, ¿qué añade la versión instrumental a la vocal? ¿Qué retoques considera indispensable el tañedor para «instrumentalizar» la obra?

A dos problemas diferentes afectan estas preguntas: la «semitonía subintellecta» y la ornamentación, cuestiones que trataremos por separado a continuación.

LA «SEMITONIA SUBINTELLECTA»

La modalidad de las siete piezas que van a continuación es:

Protus (en sol): 1 - 4 - 6 - 7.
Deuterus: 2.
Tetrardus: 3 - 5.

El recuento de las cláusulas que en cada uno de los modos ocurre da el siguiente balance: (subrayo las cláusulas que según los tratadistas son propias del tono) (2).

Protus		Deuterus		Tetrardus	
Is	21	Ir	2	Is	12
Ir	1	IVs	5	Ir	3
IIr	4	IVr	4	IIIr	3
IIIs	2	Vr	2	IVs	9
IVr	1	VIs	1	Vs	7
IVs	3	VIIs	2	Vr	2
Vs	10			VIr	1
Vr	4			VIIs	2
VIIs	3				

De este simple recuento parece deducirse que el sistema utilizado por Valderrábano coincide bastante exactamente con el propuesto por los teóricos. Notemos, sin embargo, que no son escasos los momentos en que Valderrábano, sin razón aparente omite la

(2) Vid. P. Samuel Rubio, O.S.A., «La Polifonía clásica». El Escorial, p. 61 y ss.

alteración preceptiva, lo cual parece indicar que existía cierto margen para la excepción.

Fuera de las cláusulas sigue Valderrábano generalmente las normas más expuestas en los tratados (3). Sin embargo, en ningún caso hemos visto confirmada la regla según la cual deben ser mayores los intervalos de tercera que por movimiento contrario y grados conjuntos preceden a uno de quinta. Muy numerosos aparecen, por el contrario los casos en los que Valderrábano sigue la práctica a la que alude el P. Santa María en el siguiente párrafo: «*Las desgracias de la solfa por la mayor parte se cometen en los semitonos al subir y al baxar. Así como mi-fa subiendo y fa-mi bajando, aunque las menos veces se cometen al bajar. Esto se verá claramente al subir cuando se hiciere mi-fa-sol, aunque se comience desde el ut o desde el re, porque entonces se convierte el semitono en tono, haziendo mi-fa, re-mi, así como subiendo desde la tecla blanca de elami, hasta la tecla blanca de gesolreut, primero siguiente, porque entonces la solfa dice mi-fa, que es semitono y la voz entona re-mi, que es tono. De suerte que con la lengua decimos semitono y con la voz entonamos tono.*»

Prácticamente en todos los demás casos el empleo que hace Valderrábano de las alteraciones accidentales es perfectamente lógico y creo que puede considerarse una buena guía para fijar la «semitonia subintellecta» de los originales vocales.

LA ORNAMENTACION

Sobre la ornamentación de la música española del Renacimiento existen opiniones encontradas que dimanan principalmente de las posturas adoptadas por dos teóricos de la época. Un partidario decidido de la costumbre de glosar es el P. Tomás de Santa María. A ello dedica un capítulo especial de su «Arte de tañer fantasía» (4): «*Para bien glosar una obra dos cosas se han de notar. La una es que si ser pudiere todas las voces igualmente lleven glosa, esto es, que tanta glosa lleve una voz como la otra. La otra cosa es que así como se remedan las voces, así también se remeden las glosas con todas las voces, excepto cuando algún inpedimento oviere, el cual muchas veces se ofrece. Y para que cumplidamente y con perfección cualquiera sepa glosar las obras que pusiere, se pornán aquí apuntadas todas las mejores maneras de glosas que oviere, así para unisonar, como para subir y bajar segunda, tercera, quarta, quinta, sexta, séptima, octava.*» A continuación expone de modo casi exhaustivo todas las maneras de glosar intervalos ascendentes y descendentes utilizando grupos característicos, el más pequeño de los cuales es de cuatro notas. Más adelante veremos que los sonidos que Valderrábano añade al adoptar estas obras vocales a la vihuela van sueltos, por lo general, y rara vez forman grupos coracterísticos, no coincidiendo en ningún caso con los propuestos por el P. Santa María.

Fray Juan Bermudo pasa por ser un enemigo declarado da las glosas y en mi opinión es conveniente entender en su contexto el pensamiento de Bermudo. Si tomamos completo uno de sus párrafos sobre este tema, podremos comprender mejor su sentido (5): «El saber poner las manos sobre la vihuela, que ha de aprender el que de este libro se ha de aprovechar, le suplico no sea de bárbaros tañedores. Los que de los tales toman lición no entienden cuánto mal les causan. Destruyen los tales las buenas habilidades de los discípulos intruyéndoles con mal ayre de música. Quedan cuasi imposibilitados para ser buenos tañedores. Cuento verdad, que algunas veces me he visto en gran trabajo con tañedores de órgano, para hacerles dejar el mal ayre de tañer, y del todo no poder con ellos. Queda tan cansado el oído con la falsedad y corrupción de la música que aunque pongan la mejor música del mundo la destruyen con sus glosas. Pues por no venir a tales pérdidas tomen los principios de los mejores tañedores que pudieren. Tengo por mejores tañedores a Narváez, a Martín de Jaén, a Hernando de Jaén, vezinos de la cibdad de Granada, a López, músico del señor duque de Arcos, a Fuenllana, músico de la señora marquesa de Taripha, a Mudarra, canónigo de la yglesia mayor de Sevilla, y Anrrique, músico del señor conde de Miranda y a otros semejantes que por los no conoscer en éste no señalo. Tenga por aviso principal el que de este libro se quiere aprovechar que en la música no eche glosas. La mayor corrupción y pérdida de música que entre tañedores hallo es las inoportunas glosas.»

Parece desprenderse de aquí que Bermudo es poco partidario de las glosas, pero conviene tener presente que en este caso está dando «avisos para principiantes». De otro mo-

(3) Samuel Rubio, o. c., pp. 76 y ss.
(4) Tomás de Santa María, «Arte de tañer fantasía». Valladolid, fol. 74 v.
(5) Declaración de Instrumentos musicales». Osuna, 1555. Libro II, Cap. XXXV.

do no entenderíamos la estima que dice tener de Narváez (recuérdese su glosa sobre «Mille regretz» o la habilidad que, según Luis Zapata, tenía para «sobre cuatro voces de canto de órgano echar otras cuatro de contrapunto»), de Fuenllana (que incluye en su libro varias glosas) y de los demás tañedores citados, incluido Valderrábano, que tampoco dejó de tocar este punto. Tan absurdo sería pensar que Bermudo condena la costumbre de glosar con este párrafo, como aducir que tampoco era partidario de la «Fantasía» por este otro fragmento que continúa inmediatamente al anterior: «Tome el principiante por último aviso de no tañer fantasía, hasta que haya puesto mucha y buena música en la vihuela. Después de haber puesto esta música y tañerla liberalmente, puede della sacar excelente fantasía... No poco yerran los principiantes que en comenzando a tañer quieren salir con su fantasía.»

La postura de Valderrábano en esta cuestión queda expresada así: «No puse glosa en todo lo de compostura, porque meior y con menor dificultad se pueda tañer y cada uno glose según su mano, y porque la música que ahora se compone lleva tanto contrapunto que no sufre glosa, aunque en algunos puse lo que convenía, como muestra para los que la quisieren tañer.»

Las obras que tenemos a la vista son seguramente de las que Anríquez pensaba «que no sufren glosa», a juzgar por lo parco que es en ornamentaciones.

El estudio comparativo de las obras vocales y de las instrumentalizaciones puede darnos al menos el estilo peculiar de ornamentar de cada autor, pudiendo aclararse de este modo características que a primera vista pasan desapercibidas.

1. *Notas suprimidas.*

Según se nos explica en el Prólogo: «Es de saber que si en algunas composturas de las que tengo puestas en dos vihuelas acaesciere parecer aver falta de alguna mínima o semibreve, sepan que no fue descuido, sino porque para que la música fuese más sabrosa fue necesario tomar la una vihuela a la otra dicha mínima o semibreve; y por excusar golpes desabridos que sola una vihuela trae consigo y ansí mismo por quitar dificultad en esto y en algunas composturas que se tañan por sí.»

Las razones que se aducen para suprimir una nota son, por tanto:

a) «por excusar golpes desabridos»,
b) «por quitar dificultad.»

Por la razón primera se pueden justificar los cc. 26 y 27 del Tenor núm. 2, que producirían en la vihuela menor una serie de cuartas seguidas. En casos semejantes suele Valderrábano pasar dicha voz a la otra vihuela, cosa que aquí podría haber hecho sin dificultad. Quizás en este pasaje maneje el autor una versión distinta a la que nosotros conocemos, puesto que en los compases siguientes aparece en la versión para vihuelas una voz que no consta en el original vocal editado por H. Anglés.

La búsqueda de una buena sonoridad en cada vihuela lleva al autor a evitar siempre los acordes en segunda inversión, intercambiando las voces en los dos instrumentos o suprimiendo una de las notas, pero estas supresiones son las menos.

La segunda regla sirve para explicar supresiones de notas que dentro de un mismo acorde se encuentran duplicadas a la octava o también la desaparición frecuente de notas de paso. Esto último es especialmente claro en el motete «Quanti mercenarii», donde una vihuela tañe cuatro voces. El total de notas de paso suprimidas es de 49 en las siete obras. Se omite la anticipación con cierta frecuencia, indicando quizás que este recurso estaba ya en decadencia en la época de Valderrábano, en contraposición con el uso (e incluso el abuso) que de ella hacían los compositores flamencos de la generación inmediatamente anterior.

Un caso particular de omisión lo encontramos en el motete «Quanti Mercenarii», c. 29 del Tenor II, donde suprime una nota (fa en el original, do en la transcripción maestra) para poder hacer sostenida la cláusula larga del Altus I.

2. *Notas añadidas.*

El modo más normal de instrumentalizar obras vocales es en Valderrábano dividir una nota larga en varias más breves. Así, las redondas aparecen sistemáticamente divididas en dos blancas, cuatro negras o figuraciones similares. Pueden verse casos de este fenómeno en cualquier compás y huelgan por tanto los ejemplos.

La índole sonora de la vihuela es la causa de estas mutaciones dado que los sonidos se pierden con rapidez. Evidentemente ello no supone un enriquecimiento armónico y por

otra parte no parece existir un sistema fijo de división.

El floreo inferior y la nota de paso descendente son los artificios de que Valderrábano se sirve con más frecuencia. El primero es utilizado sobre todo para conseguir diseños melódicos en los que la cuarta nota puede ser de paso o floreo superior. El floreo superior es muy poco frecuente resultando sintomática la diferencia de empleo de ambos recursos.

Muy significativo es también el hecho de que la anticipación sea empleada una sola vez como nota añadida al original vocal.

Pero los recursos más típicamente instrumentales consisten en colocar una o varias notas uniendo dos voces (núm. 4, c. 39 - número 5 c. 11), o notas sueltas que tienen una función sonora aunque no puedan integrarse dentro de una voz (núm. 2 c. 65, núm. 3 c. 22, núm. 4 c. 53).

Un diseño melódico más cercano a lo que el P. Santa María considera «glosa» es el que aparece en el núm. 2 c. 31 y núm. 4 c. 17. Aunque no está sobre ninguna cláusula puede considerársele como diseño cadencial. No coincide con ninguno de los cinco ejemplos que el P. Santa María pone «para subir segunda», dentro de los ejemplos de «glosar mínimas».

Los retardos producidos por Valderrábano intentan generalmente producir un efecto semejante al de la cláusula, aunque la figuración no sea sincopada tal como exigen los teóricos. En algún momento el retardo se produce por dificultades técnicas de atacar la nota en un primer momento, siendo atacada más tarde, a veces incluso en la corchea siguiente.

Otro caso de añadidos lo constituye la duplicación de notas en ambas vihuelas (números 3 c. 4, 9, 32, etc.) procedimiento éste que en la música para dos instrumentos de pulso se suele evitar y que de hecho Valderrábano evita en otros momentos.

Finalmente los «rellenos» de acordes, cosa habitual en las adaptaciones instrumentales del s. XVI, son muy escasos aquí; no aparecen en los acordes finales de las obras y no pasan de ser una nota.

NOTAS ACERCA DE LA TRANSCRIPCION

— En todo momento la transcripción intenta reconstruir en partitura reducida el original vocal, de modo que cada voz pueda leerse sin dificultad. Por la colocación de las plicas y por la altura a que se sitúan los silencios intento clarificar la lectura, pero esto es especialmente difícil cuando en una vihuela se reúnen cuatro voces. Para facilitar la lectura de las voces, mantengo la duración de las notas todo lo que lo exige el original vocal, aunque en una vihuela, por sus características organológicas, muchas notas se detengan antes. Por ello no es una transcripción «real» sino idealmente acercada al original vocal.

— En las obras a dos vihuelas coloco en la parte superior la vihuela menor (o la vihuela segunda en caso de afinación al unísono) que suele tañer la voz más aguda.

— Transcribo el compás partido de Valderrábano ¢ por el compasillo nuestro C, reuniendo dos del primero en uno del segundo.

— Los puntos que en la tablatura se colocan detrás del signo del compás especifican el aire que debe llevar la pieza.

— La lectura de las piezas para vihuela sola y dos vihuelas en unísono es la que resultaría al tocar la cifra directamente en una guitarra actual (equivalente a una vihuela en Mi). En las obras para dos vihuelas en tercera, cuarta o quinta sigo el criterio anterior para la vihuela mayor, situando la vihuela menor en el tono resultante. Es seguro que Valderrábano no pretendía que estas obras sonasen en la tesitura del original vocal; en caso contrario se necesitarían instrumentos de muy diversas cualidades y tamaños. La única indicación que Valderrábano hace sobre el tamaño de los instrumentos es muy vaga: «Porque se ha puesto música en unísonus y en tercera y en cuarta, se pone en quinta, ha do se seguirá que esta vihuela mayor será grande y la menor muy pequeña, ya que así conviene al temple.» Con ello parece indicar que la diferencia mayor entre dos vihuelas es de una quinta.

— Un círculo rodea las notas que no se encuentran en el original y han sido añadidas por el vihuelista.

— Conviene tener siempre delante a efectos comparativos los originales vocales editados por H. Anglés en las ya citadas Opera omnia. Para las características generales de la obra de Valderrábano consúltese la transcripción de E. Pujol reseñada anteriormente.

SIETE OBRAS DE CRISTOBAL DE MORALES

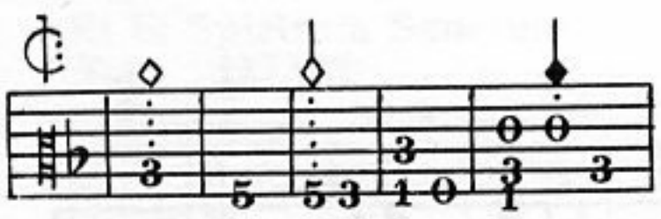
ADAPTADAS POR VALDERRABANO PARA UNA Y DOS VIHUELAS *

Transcr.: **Juan José Rey**

I

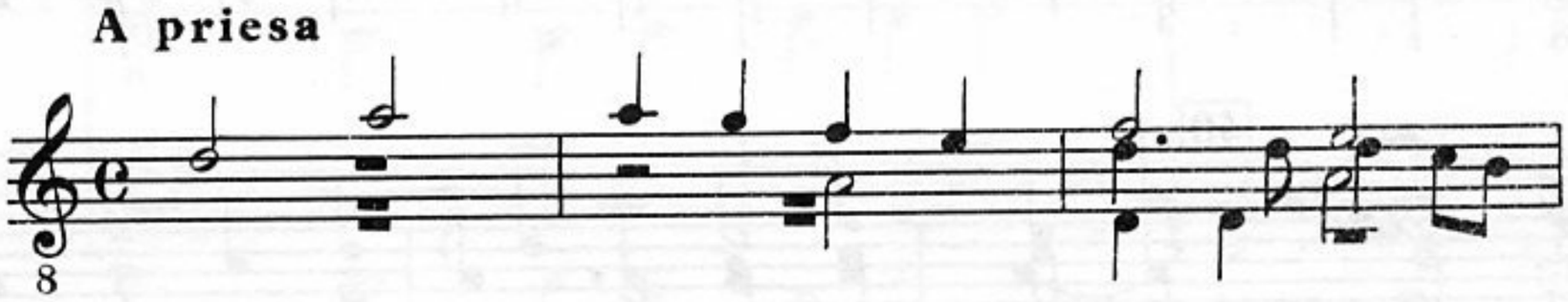
Nonne dissimulavi

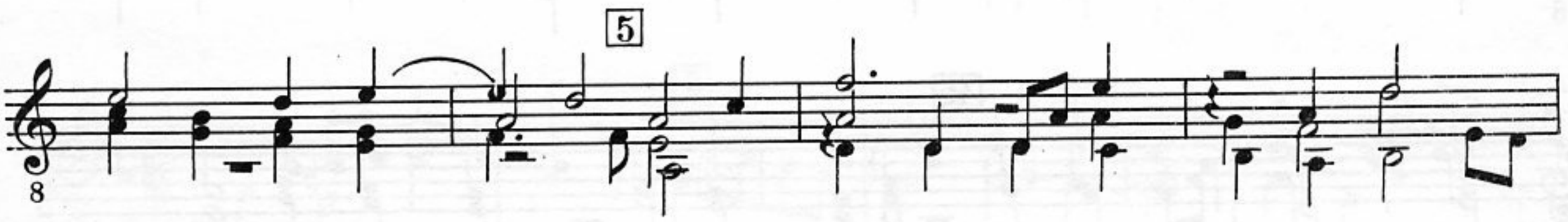
Fol. XV

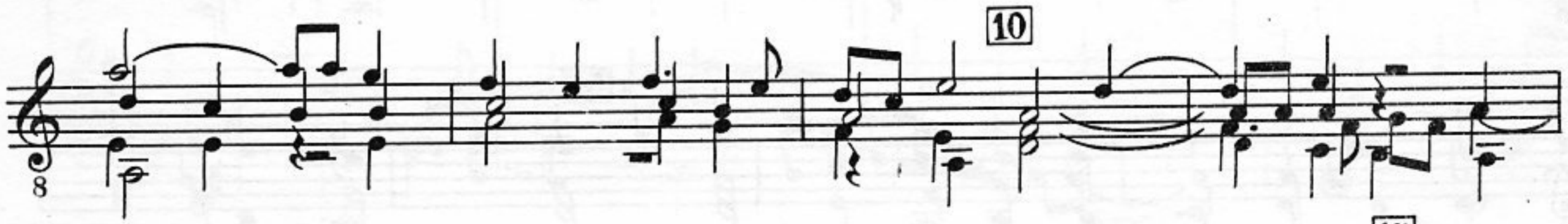


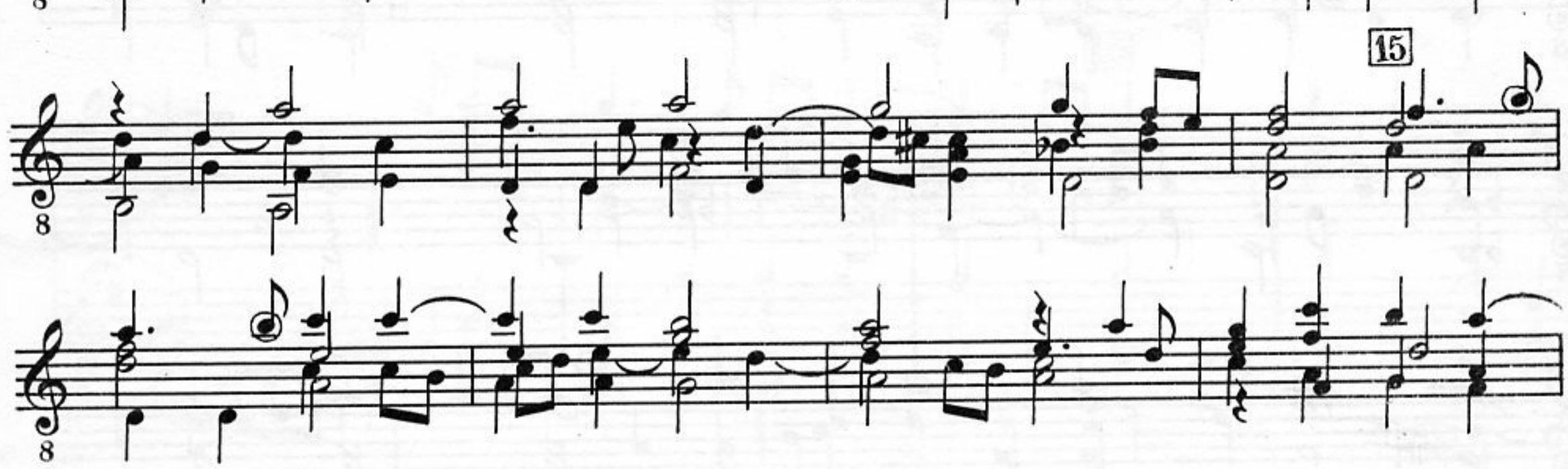
Nonne

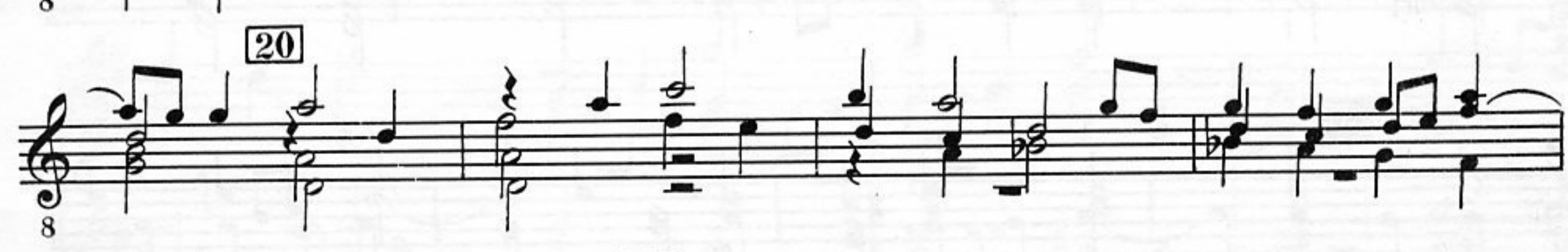
A priesa

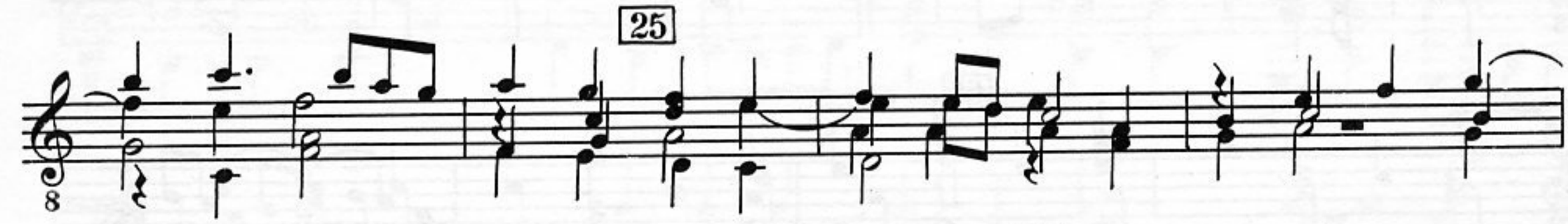


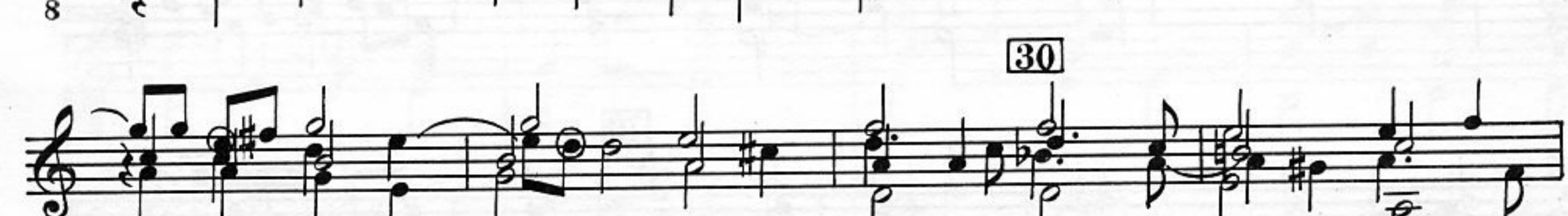












* *Un círculo redondeando la cabeza de una nota indica que dicha nota está añadida por Valderrábano al original de Morales. Las notas suprimidas por el vihuelista producen vacíos en la marcha de alguna voz.*

TESORO SACRO MUSICAL.—Año LIX.-Enero-Marzo, 1976
Buen Suceso, 22. Madrid.-8.

35

40

45

50

55

60

65

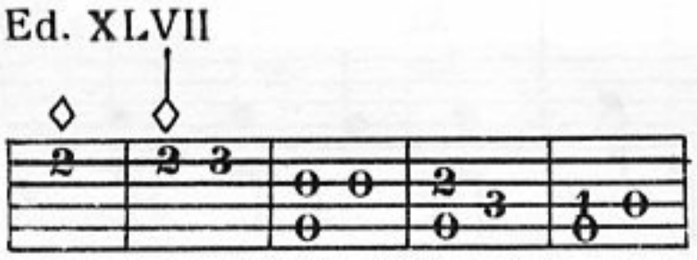
70

II

Et in Spiritum

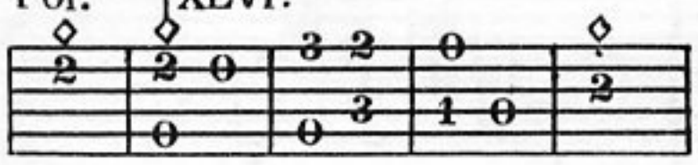
(Del credo de la Misa «Mille regretz»)

Ed. XLVII



Et in Spiritum Sanctum

Fol. XLVI v.



Et in Spiritum Sanctum

20

25

30

35

40

45

50

55

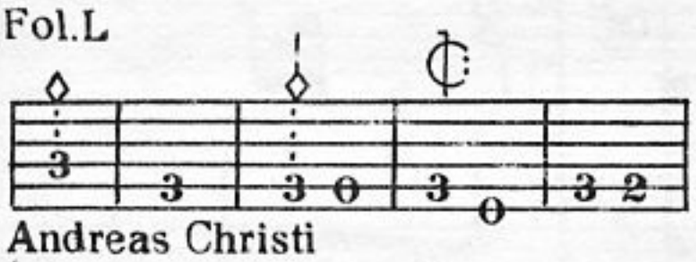
60

65

III

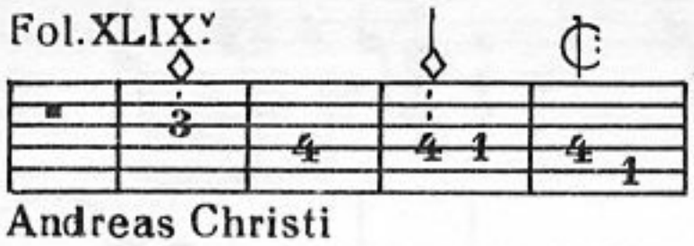
Andreas Christi

Fol.L



Andreas Christi

Fol.XLIX^{v}



Andreas Christi

A priesa

30

35

40

45

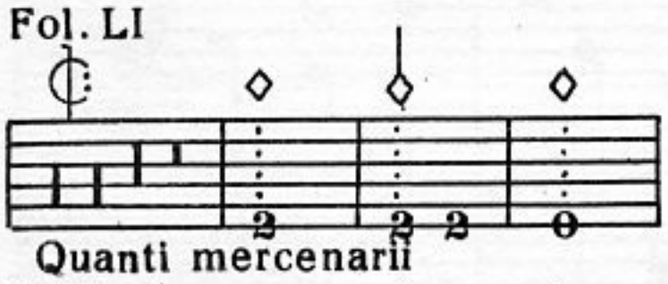
50

55

IV

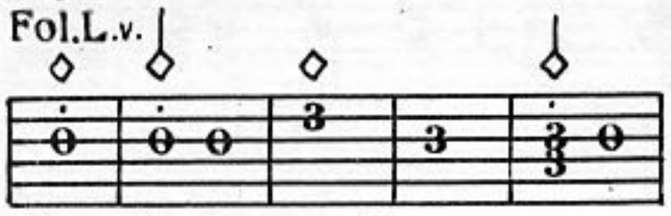
Quanti mercenarii

Fol. LI



Quanti mercenarii

Fol.L.v.



Quanti mercenarii

A priesa

30

35

40

45

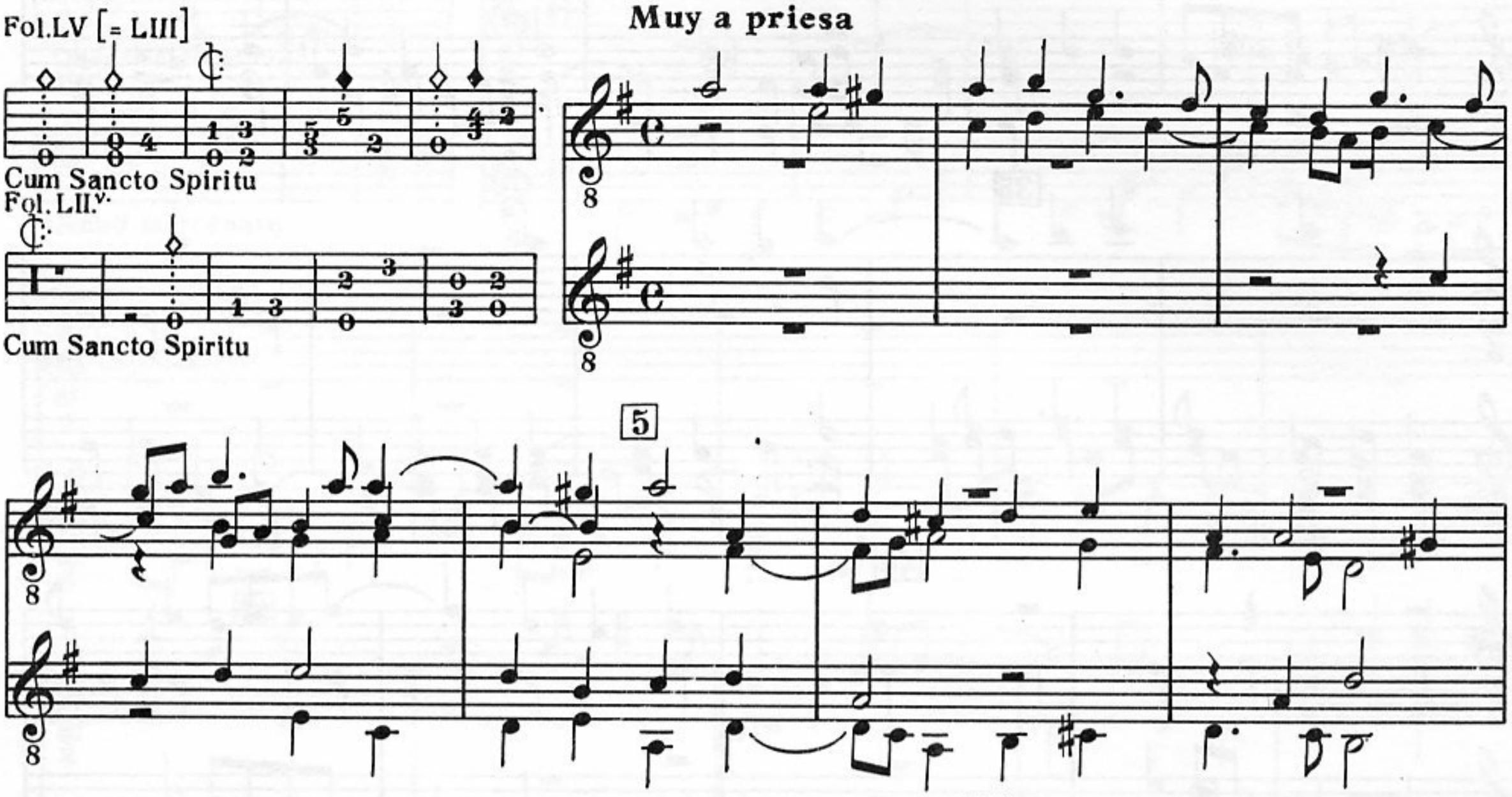
50

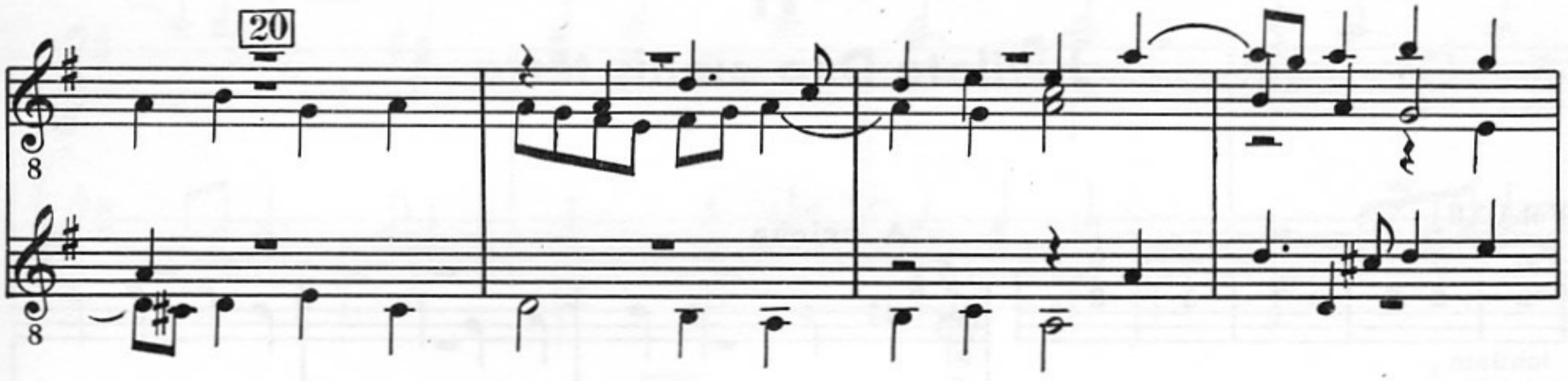
55

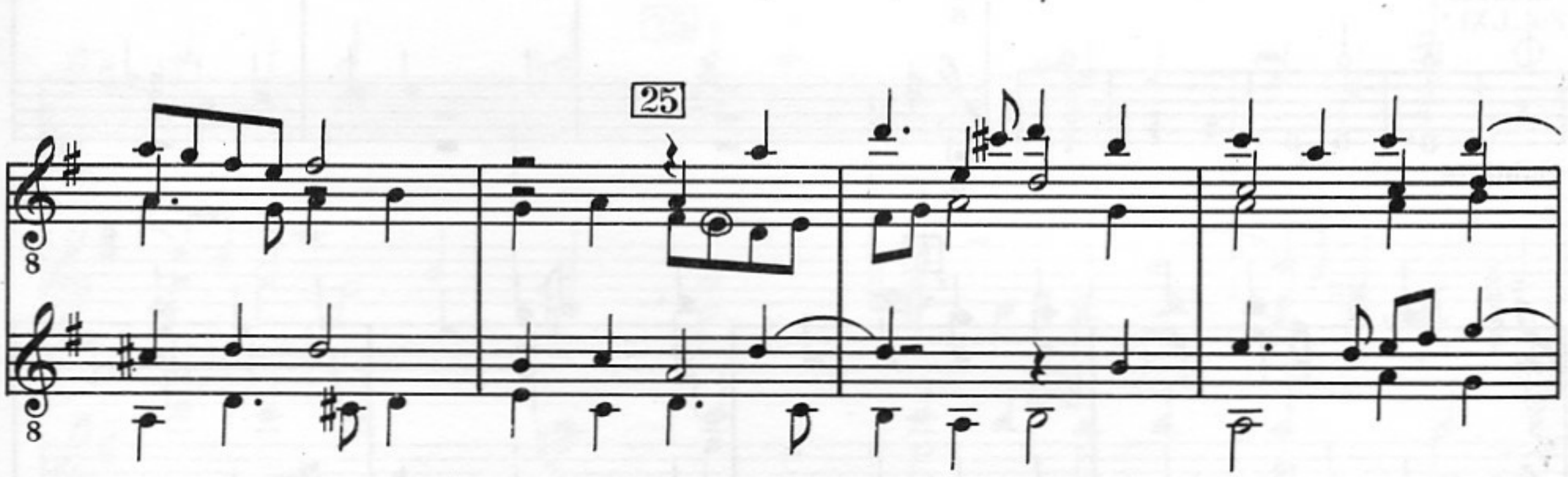
V

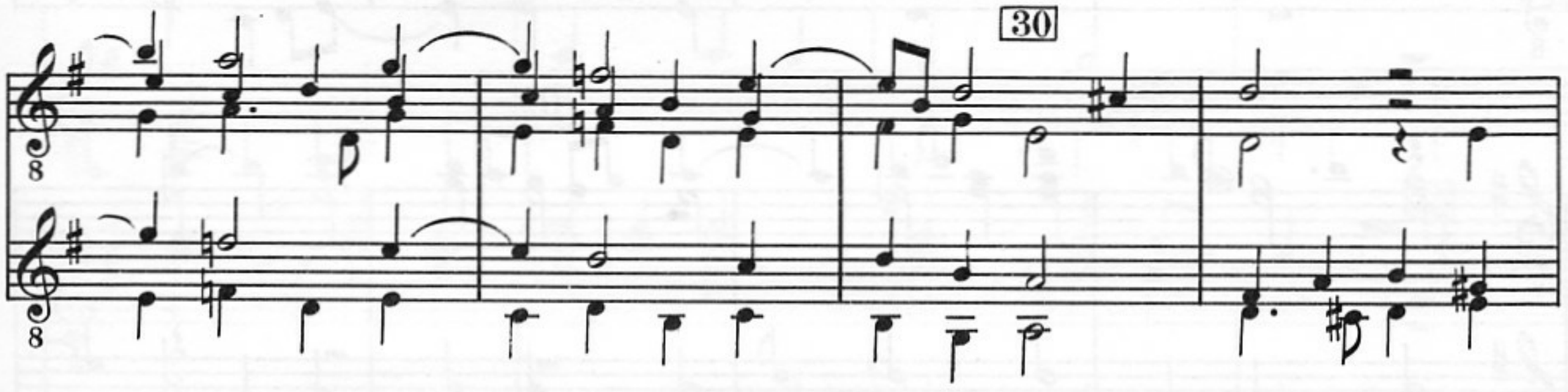
Cum Sancto Spiritu

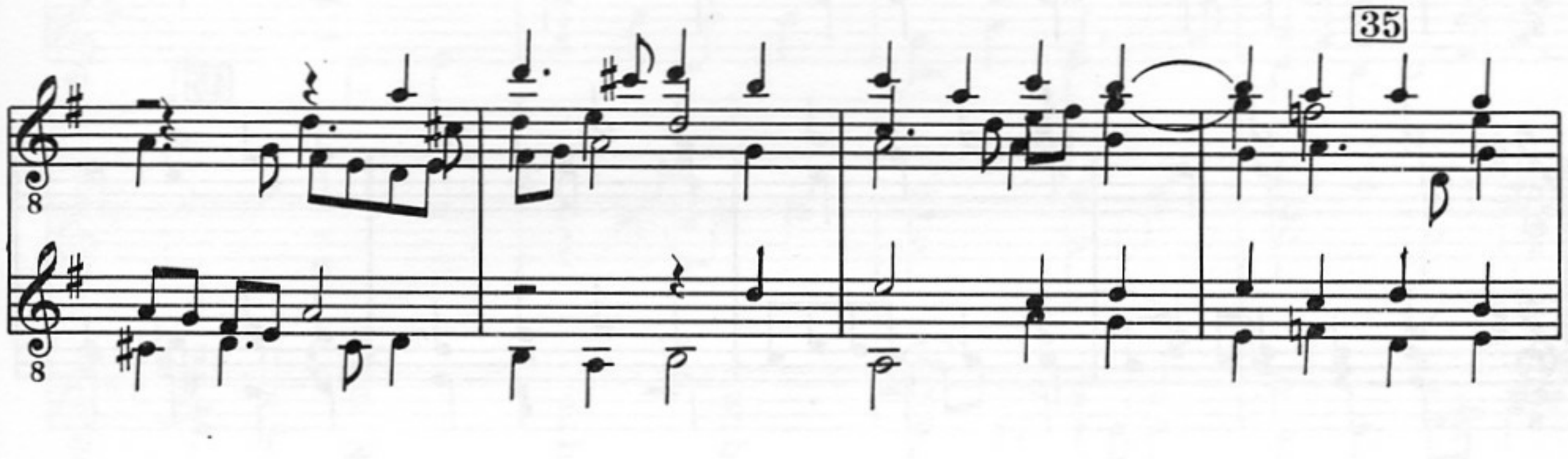
(De la Misa «De Beata Virgine»)

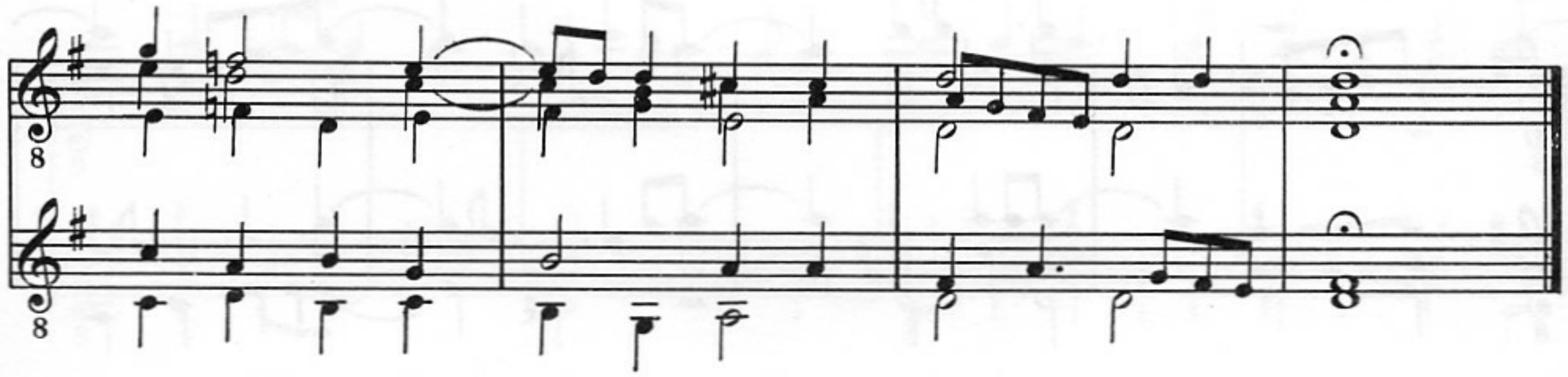



20


25

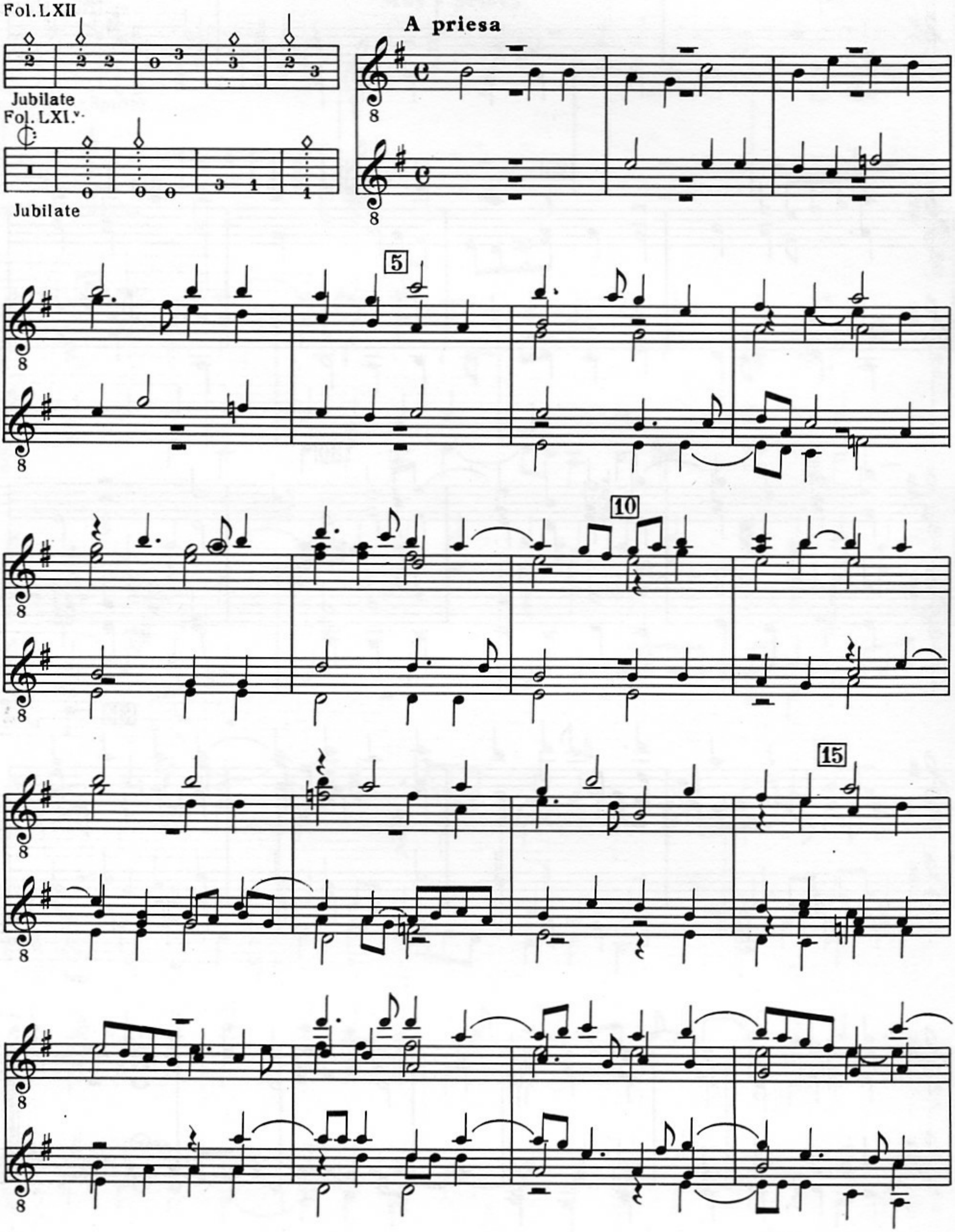

30


35



VI

Juvilate Deo omnis terra



20

25

30

35

40

45

50

55

60

VII

Agnus Dei

(De la Misa «Vulnerasti cor meum»)

Fol. LXXXIII.v

Agnus Dei

A priesa