

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

*Director*

Renato González Mello

*Secretaria Académica*

Geneviève Lucet

*Coordinador de Publicaciones*

Jaime Soler Frost

DREW EDWARD DAVIES

*Coordinador*

LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO

*Editora*

**Conformación y retórica de los repertorios musicales  
catedralicios en la Nueva España**



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
MÉXICO 2016

Catalogación en la fuente Dirección General de Bibliotecas, UNAM  
ML3015.2.C65 2016  
LIBRUNAM 1899855

Conformación y retórica de los repertorios musicales catedralicios en la Nueva España / Drew Edward Davies, coordinador; Lucero Enríquez Rubio, editora – Primera edición. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016.  
184 pp., ils.

ISBN 978-607-02-8424-3

1. Música sacra – México. 2. Música sacra – Nueva España. 3. Música sacra – Iglesia Católica. 4. México – Historia de la iglesia. 5. Nueva España – Historia de la iglesia. I. Davies, Drew Edward, editor. II. Enríquez Rubio, Lucero, editor.

Este libro se realizó con el apoyo del programa UNAM-Dirección General de Asuntos del Personal Académico  
PAPIIT IN402009-3

Primera edición: 24 de junio 2016

D.R. © 2016 Universidad Nacional Autónoma de México  
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, México

Instituto de Investigaciones Estéticas  
Tel.: (55) 5622 7250 ext. 85026  
libroest@unam.mx  
www.esteticas.unam.mx

ISBN 978-607-02-8424-3

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio  
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Fotos del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de la Antequera Oaxaca, Catedral de Puebla, Catedral Metropolitana de México y Museo Nacional del Virreinato: Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (pp. 37, 40, 56, 60-64, 68-70, 74-76, 78, 79, 103)

Impreso y hecho en México

## Índice

Presentación <i>Lucero Enríquez Rubio</i>	9
Preámbulo: los repertorios musicales <i>Drew Edward Davies</i>	13
Una donación de fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México: deconstrucción de un párrafo y construcción de un contexto <i>Lucero Enríquez Rubio</i>	17
Problemas de estilo y autoría en una <i>Salve Regina</i> ‘de Victoria’ conservada en la Catedral de Puebla <i>Javier Marín López</i>	33
En ‘mestizo y indio’: las obras con textos en lengua náhuatl del “Cancionero de Gaspar Fernández” <i>Berenice Alcántara Rojas</i>	53
Las obras con textos en lengua náhuatl del “Cancionero de Gaspar Fernández”. Transcripción de la notación musical <i>Drew Edward Davies</i>	85
La nave de San Pedro en tres villancicos de Antonio de Salazar <i>Carolina Sacristán Ramírez</i>	99
El ‘Nuevo portal de Belén’: imaginarios urbanos en los villancicos de Joseph Gavino Leal <i>Mónica Pulido Echeveste</i>	125
Adaptation as Authorship in Eighteenth-Century Responsories for the Holy Trinity at Mexico City Cathedral <i>Dianne Lehmann Goldman</i>	139

Particularidades de un repertorio <i>doméstico</i> y <i>catedralicio</i> : los vales de óperas del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México <i>Analía Cherñavsky y Gabriel S.S. Lima Rezende</i>	155
Siglas y acrónimos	171
Fuentes	173

## Presentación

*La asimilación [de una nueva teoría] exige la reconstrucción de la teoría previa y la reevaluación de los hechos anteriores, un proceso intrínsecamente revolucionario que rara vez lleva a cabo una sola persona y nunca de la noche a la mañana.<sup>1</sup>*

Los significados de los repertorios musicales catedralicios son comprensibles sólo en los contextos del culto divino y de las otras artes vinculadas a éste. A partir de esta hipótesis trabajamos en un seminario dedicado a estudiar la conformación y retórica de los repertorios catedralicios en la Nueva España y de la cual partimos para llevar a cabo nuestras investigaciones particulares.<sup>2</sup>

Quienes participamos en este proyecto hemos constituido, a lo largo de varios años, una comunidad internacional en red que trabaja en la construcción de un paradigma epistémico: estudiar el fenómeno sonoro en las catedrales novohispanas para conocer y comprender la sociedad novohispana en el periodo de 1525 a 1858. Proyectos anteriores nos han permitido ver que el estudio de todo lo que se relaciona con la música catedralicia, abordado desde la multidisciplinaria, genera un corpus de conocimientos originales que facilita la comprensión de algunos aspectos de la cultura novohispana de manera inédita.

<sup>1</sup> Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Carlos Solís Ramos (trad.), México, FCE, 2006, p. 65.

<sup>2</sup> El presente volumen fue auspiciado por el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (proyecto IN402009-3) como parte del proyecto “El ritual sonoro catedralicio. Una aproximación multidisciplinaria a la música de las catedrales novohispanas,” proyecto interdisciplinario que se concibió y protocolizó en julio de 2008 en el Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Con posterioridad, también recibió apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt 103377) como parte de un proyecto homónimo con sede en el CIESAS-Unidad Pacífico Sur del cual se deslindó en octubre de 2011.

legítimos y aprobados, tanto de los oficios como de las insignias y del hábito, de los aniversarios, oficios, misas y todas las otras ceremonias aprobadas de la iglesia de Sevilla, y aun de otras cualesquiera iglesia o iglesias que sean necesarias para regir y decorar nuestra catedral.<sup>68</sup>

En el reino de Castilla, Sevilla era la capital de las Indias.

Vemos pues cómo, al intentar dar respuesta a las preguntas generadas por un par de líneas contenidas en una de las actas capitulares de la Catedral de México, aparecen, cual puntas de *iceberg*, los indicadores de las enmarañadas redes sociales y culturales que sustentan la música catedralicia. Acercarse a ésta sin construir el contexto que la hace posible es, en mi opinión, un ejercicio que desvirtúa su esencia.

<sup>68</sup> *Concilio III...*, pp. 452 y ss. A partir del I Concilio Mexicano en 1555, la Catedral de México dejó de estar sujeta a la jurisdicción de la de Sevilla y, ya autónoma, se convirtió ella misma en modelo para la diócesis.

## Problemas de estilo y autoría en una *Salve Regina* ‘de Victoria’ conservada en la Catedral de Puebla\*

Javier Marín López  
Universidad de Jaén

Dos de los temas de estudio más atractivos, si bien más descuidados hasta la fecha en relación con Tomás Luis de Victoria (1548-1611), son la diseminación manuscrita de su producción musical y, en relación directa con ésta, la identificación de nuevas obras, nunca publicadas, que se añaden al selecto catálogo del polifonista abulense. Pese a los esfuerzos realizados por diversos investigadores, en particular Eugene Cramer, el estudio sistemático de la amplia transmisión de Victoria en fuentes manuscritas sigue siendo una tarea pendiente por parte de la musicología, que ha centrado su atención en sus libros impresos.<sup>1</sup> Por otro lado, aunque se han realizado atribuciones de nuevas piezas a partir de criterios estilísticos, existe un consenso generalizado sobre el peligro de hacer falsas atribuciones a Victoria, un compositor muy metódico en el proceso editorial de sus libros que deseaba que su obra se conociera tal y

\* Este estudio fue realizado en el marco del Seminario Conformación y Retórica de los Repertorios Catedralicios en la Nueva España, uno de los dos seminarios temáticos del proyecto El Ritual Sonoro Catedralicio desarrollado en la Universidad Nacional Autónoma de México (Proyecto PAPIIT IN402009-3). Agradezco al coordinador del Seminario, Drew Edward Davies (Northwestern University) y a Sergio Paulo Ribeiro de Freitas (Universidade do Estado de Santa Catarina) sus comentarios sobre la versión original de este texto en la videosección internacional celebrada el 30 de septiembre de 2011, y que posteriormente presenté —en versión inglesa— en la Medieval & Renaissance International Music Conference de Nottingham, el 10 de julio de 2012. Asimismo, quiero también expresar mi gratitud al padre José Carlos Ordaz Hernández, Canónigo Archivero del Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano de la Catedral de Puebla (en adelante AVCAP), por las facilidades otorgadas para la consulta de las fuentes primarias durante mi visita en 2010.

<sup>1</sup> Eugene C. Cramer, en su obra *Tomás Luis de Victoria. A Guide to Research*, Nueva York, Garland Publishing, 1998, pp. 47-105, contabilizó 364 fuentes manuscritas con obras atribuidas a Victoria. Algunas de las copias manuscritas contienen importantes variantes con respecto a las ediciones impresas, siendo casos emblemáticos sus lamentaciones y algunas de sus obras marianas; véanse Thomas Rive, “Victoria’s Lamentationes Geremiae: a Comparison of Cappella Sistina MS 186 with the Corresponding Portions of *Officium Hebdomadae Sanctae* (Rome, 1585)”, en *Anuario Musical*, vol. 20, 1965, pp. 179-208, y Lucy Wojcicka-Hruza, “The Marian Repertory by Tomás Luis de Victoria in Toledo, Biblioteca Capitular, Ms. B-30: A Case Study in Renaissance *Imitatio*”, tesis doctoral, University of Calgary, 1997.

como él la publicaba.<sup>2</sup> Las fuentes latinoamericanas contribuyen a esta fascinante discusión con más de cincuenta concordancias manuscritas de sus obras impresas —algunas de ellas con interesantes peculiaridades— y con una *Salve Regina* conservada en la Catedral de Puebla, México, y atribuida a ‘Victoria’ pero que no coincide con ninguna de sus versiones publicadas. Este trabajo se centrará en esta última obra y algunas de las cuestiones de estilo y autoría que su estudio suscita.<sup>3</sup>

Las antífonas marianas ocupan un lugar destacado en el catálogo de los polifonistas hispanos, en particular la *Salve Regina* que por su carácter multifuncional podía ser interpretada en una gran variedad de contextos litúrgicos y devocionales.

<sup>2</sup> Algunas de estas nuevas obras han sido dadas a conocer por Samuel Rubio: “Una obra inédita y desconocida de Tomás Luis de Victoria. El motete *O doctor optime... beate Augustine* a cuatro voces mixtas”, en *La Ciudad de Dios*, núm. 161, 1949, pp. 524-549, y *T. L. de Victoria. Motetes*, 4 vols., Madrid, Unión Musical Española, 1964, vol. 2, pp. 48-105; Eugene C. Cramer, “Two Motets Attributed to Tomás Luis de Victoria in Italian Sources: an Introductory Study”, en Greta M. Hair y Robyn E. Smith (eds.), *Songs of the Dove and the Nightingale: Sacred and Secular Music c. 900-c. 1600*, Basilea, Gordon & Breach, 1995, pp. 213-240, y “Adding to the Victoria Canon?”, en *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*, Aldershot, Ashgate, 2001, pp. 164-217; Esteban Hernández Castelló, *Tomás Luis de Victoria. Salmos de vísperas. Manuscrito musical 130 de la Biblioteca Nazionale Vittoria Emanuele II de Roma*, Ávila, Obra Social de Caja Ávila, 2003.

<sup>3</sup> Los estudios sobre Victoria han recibido un impulso extraordinario al calor de los diversos encuentros científicos celebrados a lo largo de 2011, en ocasión del IV centenario de su muerte, y cuyos resultados se han publicado recientemente: véanse *Tomás Luis de Victoria 1611-2011. Homenaje en el IV centenario de su muerte*, Ana María Sabe Andreu (ed.), Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2011; *Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Contextos y prácticas musicales*, José Sierra Pérez, Francisco Rodilla León, Javier Marín López, Álvaro Zaldívar Gracia y José A. Gómez Rodríguez (eds.), número monográfico de la *Revista de Musicología*, vol. 35, núm. 1, 2012; *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, Alfonso de Vicente y Pilar Tomás (eds.), Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica/Machado Libros, 2012; *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (eds.), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013.

De forma prescriptiva, la *Salve* se cantaba al final de *completas*, como apéndice de esta hora litúrgica, desde el domingo de la Santísima Trinidad hasta el sábado anterior al primer domingo de Adviento. Además, en muchas catedrales españolas y latinoamericanas, era la obra principal del “servicio de la *Salve*”, un oficio particular en honor de la Virgen María que se celebraba todos los sábados y que recibió un notable impulso gracias al mecenazgo de particulares. También se interpretaba asiduamente como motete independiente en procesiones solemnes, fiestas marianas y celebraciones especiales.<sup>4</sup> Esta multiplicidad de funciones dio lugar a la proliferación de versiones polifónicas durante el siglo XVI basadas en distintas melodías preexistentes. De Victoria no fue una excepción pues compuso al menos cinco *Salves* muy distintas entre sí: dos para cinco voces, una de ellas en estilo imitativo, publicada en Venecia en 1576,<sup>5</sup> y la otra en estilo predominantemente

<sup>4</sup> En el caso de Victoria, está documentada la interpretación de sus *Salves* en dos ocasiones en la fiesta de las Cuarenta Horas que organizaba la cofradía de la Resurrección de Roma: véase Noel O’Regan, “Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome”, en *Early Music*, vol. 22, núm. 2, 1994, p. 290. Sobre la estructura y características del “servicio de la *Salve*”, véase Robert J. Snow, *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, Monuments of Renaissance Music IX, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, pp. 65-76, y Grayson Wagstaff, “Mary’s Own. Josquin’s Five Part *Salve Regina* and Marian Devotions in Spain”, en *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 52, núm. 1, 2002, pp. 3-34. Dos casos de dotaciones privadas para el “servicio de la *Salve*” fueron los de Sevilla y Palencia, dados a conocer por Todd M. Borgerding, “The Motet and Spanish Religiosity, ca. 1550-1610”, tesis doctoral, Universidad de Michigan, 1997, pp. 290-292, y Tess Knighton, “Marian Devotions in Early Sixteenth-Century Spain: the Case of the Bishop of Palencia, Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524)”, en M. Jennifer Bloxam, Goia Filocamo y Leofranc Holford-Strevens (eds.), *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, Tours, Centre d’Études Supérieures de la Renaissance y Brepols, 2009, pp. 137-146.

<sup>5</sup> Tomás Luis de Victoria, *Liber primus qui missas, psalmos, magnificat...*, Venecia, Antonio Gardano, 1576, número

homofónico publicada en Roma en 1583;<sup>6</sup> una para seis voces en estilo densamente contrapuntístico, que vio la luz pública en Venecia en 1572,<sup>7</sup> y otra policoral para ocho voces, también publicada en Venecia en 1576,<sup>8</sup> todas ellas reimprimadas en publicaciones posteriores. A ellas se añade otra versión para dieciséis voces, citada en un inventario de 1604 y no localizada.<sup>9</sup>

Al igual que las *Salves* de Guerrero, las de Victoria tuvieron una amplia circulación en fuentes europeas y americanas. La *Salve* a seis voces, publicada por primera vez en la edición príncipe de 1572 y reimpresa al menos en cinco ocasiones, aparece en tres manuscritos americanos, dos de los cuales —uno perteneciente a la Catedral de Puebla<sup>10</sup> y el otro a la Catedral Primada de Bogotá—<sup>11</sup> transmiten los cuatro versículos polifónicos que figuran en el impreso. El tercero, también de esta catedral, el llamado Códice Gutierre Fernández Hidalgo,<sup>12</sup> solamente incorporó las dos últimas

de identificación V1427 en *Internationales Quellenlexikon der Musik (RISM). Serie A/1 Einzeldrucke vor 1800*, 15 vols., 4 suplementos, índice, CD-ROM, Kasel, Bärenreiter, vol. 9 (BVK 657), “Victoria”, pp. 88-89 (en adelante RISM-Bärenreiter).

<sup>6</sup> Tomás Luis de Victoria, *Motecta, quae partim quaternis... alia duodenis vocibus concinuntur*, Roma, Alessandro Gardano, 1583, RISM-Bärenreiter V1422.

<sup>7</sup> Tomás Luis de Victoria, *Motecta, quae partim quaternis, partim quinis...*, Venecia, Hijos de Antonio Gardano, 1572, RISM-Bärenreiter V1421.

<sup>8</sup> Victoria, *Liber primus...*, RISM-Bärenreiter V1427.

<sup>9</sup> Ángel M. Olmos, “Aportaciones a la temprana historia musical de la Capilla de las Descalzas Reales de Madrid (1576-1618)”, en *Revista de Musicología*, vol. 26, núm. 2, 2003, p. 475. Para un estudio comparado de estas obras, véase Lucy Wojcicka-Hruza, “Multiple Settings of the *Salve Regina* Antiphon: Tomás Luis de Victoria’s Contribution to the Renaissance Veneration of the Virgin Mary”, en David Crawford y Grayson Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, Hillsdale, Pendragon Press, 2002, pp. 409-433.

<sup>10</sup> AVCAR, *Archivo de música*, leg. 19.

<sup>11</sup> Archivo Capitular de la Catedral Primada de Bogotá (en adelante ACCPB), *Librería de cantoriales*, libro de polifonía, sin signatura.

<sup>12</sup> *Loc. cit.*, libro de polifonía, sin signatura [Códice Gutierre Fernández Hidalgo].

partes, ‘*Et Jesum*’ y ‘*O clemens*’, correctamente atribuidas a Victoria en el encabezamiento.<sup>13</sup> De la *Salve* policoral a ocho voces, publicada por primera vez en su libro de misas de 1576,<sup>14</sup> se localizan otro par de concordancias sin atribución en fuentes de origen mexicano y colombiano; al igual que la copia bogotana de la *Salve* a seis, la *Salve* a ocho voces que se encuentra en un manuscrito resguardado en la Newberry Library en Chicago, EEUU,<sup>15</sup> no transmite la obra completa, sino sólo la última sección, ‘*O clemens*’, lo que indica que determinados versos de las antífonas marianas de Victoria adquirieron cierto grado de preeminencia y circularon de forma independiente en fuentes manuscritas.<sup>16</sup> Además de estas dos *Salves*, existe en otro de los libros mexicanos de la Newberry Library una copia de la antífona *Vidi aquam* —que se canta en la bendición del agua, antes de la misa, los domingos del tiempo de Pascua (esto es, entre el domingo de Resurrección y el domingo de Pentecostés, inclusive)—.<sup>17</sup> Esta versión del *Vidi aquam* aparece anónima y presenta la antífona en su integridad.

Estas copias manuscritas, junto con otras referencias documentales, constituyen un testimonio

<sup>13</sup> Las dos primeras secciones (‘*Salve regina*’ y ‘*Ad te suspiramus*’) fueron compuestas por Gutierre Fernández Hidalgo, maestro de capilla de la Catedral de Santafé de Bogotá entre 1584 y 1587 y copista en esos años del libro de polifonía, sin signatura, mencionado en la nota 11, según Robert J. Snow: *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources*, Detroit, Information Coordinators, 1980, p. 37.

<sup>14</sup> Victoria, *Liber primus...*, RISM-Bärenreiter V1427.

<sup>15</sup> Newberry Library, Case MS 5184 (olim Case MS VM 2147 C36) [no. 1].

<sup>16</sup> Este manuscrito que se conserva en los Estados Unidos forma parte de un conjunto de seis manuscritos procedentes del Convento de la Encarnación de la Ciudad de México.

<sup>17</sup> *Loc. cit.* [no. 4]. Esta pieza fue publicada por primera vez en Roma en el segundo libro de misas: Tomás Luis de Victoria, *Missae quattuor, quinque, sex & octo vocibus*, Roma, Ascanio Donangeli (colofón Francesco Coattino), 1592, RISM-Bärenreiter V1434, y reimpresa poco después en Madrid: Tomás Luis de Victoria, *Missae, magnificat, motecta, psalmi & alia...*, Madrid, Ex Typographia Regia, 1600, RISM-Bärenreiter V1435.

irrefutable de que Tomás Luis de Victoria ya era conocido en el Nuevo Mundo antes de establecerse en Madrid en torno a septiembre de 1585 y que parte de su música se integró de forma efectiva en el repertorio vivo de determinadas instituciones eclesiásticas de Hispanoamérica.<sup>18</sup> Con estos antecedentes sobre la difusión de Victoria en América —en particular de sus antífonas—, no es extraño que todas las *Salves* atribuidas a ‘Victoria’ en archivos del Nuevo Mundo se asignen de forma casi automática a él. Así ocurrió con otra *Salve Regina*, un *unicum* copiado en un libro de polifonía de la Catedral de Puebla<sup>19</sup> e inédito hasta ahora (en el Apéndice presento mi edición). La obra en cuestión aparece anónima en el cuerpo del manuscrito aunque en el índice se atribuye a ‘Victoria’ (fig. 1), lo que llevó a Alice Ray y a Robert Stevenson a realizar una primera atribución a Tomás Luis a principios de la década de 1950.<sup>20</sup> En una revisión de 1970, el mismo Stevenson añadió un escueto comentario que cuestionaba esa autoría (“adscription in Index dubious”), aunque no argumentó sus motivaciones.<sup>21</sup> La no coincidencia con ninguna de las *Salves* conocidas de Victoria llevó más recientemente a Lucy Wojcicka-Hruza a ratificar la atribución a Tomás Luis y a concluir que se trataba de una versión nunca impresa, probablemente la más temprana de todas.<sup>22</sup> Sin embargo,

<sup>18</sup> Para una visión global sobre la presencia de Victoria en el Nuevo Mundo, véase mi ensayo “Tomás Luis de Victoria en las Indias: de la circulación a la reinención”, en De Vicente y Tomás (eds.), *Tomás Luis de Victoria...*, pp. 403-460.

<sup>19</sup> CP, *Librería de cantorales*, libro de polifonía P01, ff. 34v-37r (olim, Méx-Pc 1).

<sup>20</sup> Alice E. Ray, “The Double-Choir Music of Juan de Padilla, Seventeenth-Century Composer in Mexico”, tesis doctoral, 2 vols., Universidad de Southern California, 1953, vol. 1, p. 96, y Robert Stevenson, “Sixteenth and Seventeenth Century Resources in Mexico (Part I)”, en *Fontes Artis Musicae*, vol. 1, núm. 2, 1954, p. 76.

<sup>21</sup> Robert M. Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, Organization of the American States, 1970, p. 220.

<sup>22</sup> Wojcicka-Hruza, “Multiple Settings...”, *op. cit.*, pp. 421-422. La atribución a Tomás Luis es confirmada en el catálogo

un examen conjunto de las evidencias externas e internas hace que la atribución al polifonista abunde sea muy poco probable.

El libro P01 de la Catedral de Puebla es un manuscrito de 124 folios de papel con 39 obras, fundamentalmente misas, himnos, lamentaciones, motetes, Pasiones, *Salves* y *Benedicamus Domino*, es decir, una típica colección funcional con obras para Semana Santa y el “servicio de la *Salve*”.<sup>23</sup> Se desconoce la fecha exacta y el copista del manuscrito aunque todas las evidencias apuntan, como ya sugirió Robert Snow, a que este libro, junto con otros seis manuscritos,<sup>24</sup> fue probablemente copiado por el maestro de capilla, organista y amanuense Gaspar Fernández, en Puebla entre 1606 (cuando llegó a esta ciudad procedente de Guatemala) y

de E. Thomas Stanford, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*, México, INAH/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Anáhuac del Sur/Fideicomiso para la Cultura México-USA, 2002, p. 353.

<sup>23</sup> La escasa y fragmentaria documentación del siglo XVI conservada en la Catedral de Puebla no permite fijar la fecha de institución del “servicio de la *Salve*”. La bula de erección de la sede, fechada en 1526, ya establecía la celebración de una misa en honor a la Virgen María todos los sábados. Las actas capitulares de 1560 señalan que la interpretación de la *Salve* ya era una costumbre entonces, refrendada por decreto en el Tercer Concilio Provincial Mexicano de 1585 (“Cántese en las catedrales todos los días de Cuaresma y sábados del año la antífona *Salve Regina*”): véanse Francisco Javier Hernández, *Colección de bulas, breves y otros documentos relativos a la Iglesia de América y Filipinas*, 2 vols., Bruselas, Imprenta de Alfredo Vromant, 1879, vol. 2, p. 58; AVCAP, *Actas capitulares*, vol. 3, f. 88r, 10 enero de 1560 (agradezco a Omar Morales esta información); *Concilios Provinciales Mexicanos. Época colonial* (CD-ROM), María del Pilar Martínez López-Cano (ed.), México, UNAM-IIIH, 2004, Tercer Concilio Provincial, libro tercero, título XVIII, § XII.

<sup>24</sup> CP, *Librería de cantorales*, libros de polifonía P06 y P13; CP, *Archivo de música*, leg. 29; Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala (en adelante AHAG), *Librería de cantorales*, libros 2 y 4; Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca (en adelante AHAAO), *Archivo de música*, “Cancionero de Gaspar Fernández”, sin signatura.

Salve de guerrero a quatro vses.	a fojas, 43.
Salve de franco, a quatro vses.	a fojas, 11.
Salve de victoria a quatro vses.	a fojas, 35.
Salve de bermudes a quatro vses.	a fojas, 16.
Salve de bermudes a quatro vses, de contraaltos,	a fojas, 39.
Salve de franco, a cinco vses.	a fojas, 25.
Salve de bermudes a cinco vses.	a fojas, 20.
Salve de Robledo a sex vses.	a fojas, 43.
Salve de bermudes a sex vses.	a fojas, 53.
Salve a ocho vses.	a fojas, 31.
Surrexit dominus vire a cinco vses.	a fojas, 102.
Te summa deus trinitas, a sex vses.	a fojas, 66.
Vexilla regis prodeunt, a cinco vses.	a fojas, 67.
Oratoria	a fojas 103.
Passio boni nostri Iesu christi Para el Domingo de Ramos a la Vuelta	

Fig. 1. “Tabla de las cosas que ay en este libro”, CP, *Librería de cantorales*, P01, f. 111r, detalle. Foto: Javier Marín López.

1629 (en que falleció).<sup>25</sup> Con posterioridad a la fecha de copia se añadieron al cuerpo del manuscrito nuevas piezas de Juan Gutiérrez de Padilla, en concreto una misa ferial (copiada en cuatro folios numerados añadidos al comienzo) y una Pasión según San Mateo para Domingo de Ramos (en diez folios sin numerar añadidos al final). La “tabla de las cosas que ay en este libro” (fig. 1) fue realizada por el mismo Fernández y es contemporánea a la copia del manuscrito; presenta las obras cuidadosamente ordenadas de forma alfabética y, a continuación, por número creciente de voces. En el

<sup>25</sup> Robert J. Snow (ed.), *Gaspar Fernandes. Obras sacras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, pp. XXXVIII-XLIII. La hipótesis de Robert J. Snow se incorporó a la entrada revisada del manuscrito AVCAP, *Librería de cantorales*, libro de polifonía P01, en *Census-Catalogue of Manuscripts Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, 5 vols. Charles Hamm y Herbert Kellman (eds.), Neuhäusen/Stuttgart, American Institute of Musicology/Hänssler-Verlag, 1979-1988, vol. 4, p. 469, que da como fecha de copia “first half of the 17th century”.

índice destaca un grupo de diez *Salves* que —junto con una lamentación atribuida a Cristóbal de Morales— son las únicas piezas que consignan las autorías de forma consistente, aunque sólo mediante el apellido. Además de Victoria, los compositores mencionados en la “tabla” son Hernando Franco, Pedro Bermúdez, Melchor Robledo y Francisco Guerrero, a quienes hay que añadir otro compositor local, Antón de España, autor de un *Benedicamus Domino* sin autoría, pero que concuerda con el que se atribuye a este músico en el libro 4 de polifonía de la Catedral de Guatemala antes referido.<sup>26</sup> Con la excepción de Pedro Bermúdez, a quien Fernández conocía personalmente tras coincidir con él en Guatemala, todos los autores son de la generación anterior a Tomás Luis de Victoria y todas las atribuciones son correctas.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Véase nota 24: AHAG, *Librería de cantorales*, libro 4.

<sup>27</sup> La única posible excepción es una “*Salve de contraltos*” (ff. 38v-42r) que Fernández atribuyó precisamente a Bermúdez en el índice, pero que pudiera ser de Hernando Franco,

Siguiendo la práctica común de las *Salves* polifónicas del siglo xvi, la de Puebla, atribuida a Victoria, está en un *protus* transportado a *sol* con *sib* en la armadura y presenta la forma *alternatim* encontrada en los polifonistas hispanos. De los siete versos de que consta el texto, se dispone polifonía para los versos 1 y 2 (*Salve Regina, mater misericordiae* y *Vita dulcedo, et spes nostra, salve*), unidos en una misma sección), 5 (*Eia ergo, advocata nostra*) y 7 (en su triple advocación *O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria*). La elección de estos versos para musicalizarlos resulta atípica frente a la más habitual disposición en polifonía de los versos pares (2, 4 y 6) y parte del último verso impar (7), tal y como muestran las versiones de Franco, Robledo, Guerrero y Bermúdez en ese mismo libro o la del propio Victoria en su única *Salve* en *alternatim*, la versión a cinco voces publicada en 1576. Así pues, frente a la división clásica en dos o cuatro partes de las *Salves* de Tomás Luis, la versión poblana mantiene una estructura tripartita con la aclamación a María, como abogada, en el centro (compases 80-155), similar a la que exhibe la *Salve* a cinco voces de Morales, compositor significativamente anterior. También resulta reseñable el mantenimiento de la dotación (las tres secciones son a cuatro voces), frente a la práctica más frecuente de reducirla en alguno de los versos (generalmente en *Et Jesum*, no musicalizado en la versión poblana).

Junto a estas características de forma —versos musicalizados y dotación—, llama la atención otro rasgo sorprendente no sólo en el contexto de las versiones de Tomás Luis sino en el de las *Salves* polifónicas hispanas del siglo xvi en su conjunto: su larga duración. Con sus 211 breves, la *Salve* poblana es la obra de ese género más monumental copiada en manuscritos mexicanos. Las *Salves* de Tomás Luis oscilan entre las 79 breves de su ver-

tal y como propone Omar Morales Abril: “Características de estilo en la obra de Pedro Bermúdez (fl. 1574-1604)”, en *Revista de Musicología*, vol. 30, núm. 2, 2007, pp. 365-368.

sión más corta (la publicada en 1583 a 5 voces) y las 201 breves de la más extensa (la publicada en 1576 a 8 voces), con un promedio de 140 breves en las demás. Un número similar (133 breves) arrojan las *Salves* de Bermúdez y en ese mismo ámbito se mueven compositores de la generación inmediatamente anterior como Guerrero o Franco. El *cantus firmus* es de tradición hispana y su tratamiento coincide con el de los compositores ibéricos de mediados del siglo xvi: la melodía es parafraseada de forma libre en todas las voces — con énfasis en la Soprano— en la primera parte y, en menor medida, en la tercera, utilizando determinadas células melódicas como puntos de imitación polifónica.<sup>28</sup> El motivo melódico inicial de cuatro notas (*sol-fa-sol-re*) tiene un gran protagonismo en el verso 1, lo que confiere a las obras de este género una sonoridad característica que, con excepción de la *Salve* a seis de 1572, no se aprecia en las versiones de Victoria; de hecho, sus *Salves* muestran una menor adhesión al canto llano, cuya presencia es en algunos casos —como en la versión de 1583— puramente testimonial.<sup>29</sup>

En lo relativo al manejo de las voces, la *Salve* poblana exhibe ciertos toques arcaicos como lo demuestra el inicio de la tercera parte (compases 156-171) y determinadas secciones de la segunda (compases 94-102), en las que se realiza un trabajo por parejas siguiendo la técnica de *bicinium*. Esta conducción estratificada de las voces fue popularizada por los compositores franco-flamencos de la generación de Josquin des Prez y es característica de polifonistas hispanos activos en el tercer cuarto del siglo xvi como Rodrigo de Ceballos y Hernando Franco, entre otros. Sin embargo, este recurso fue cayendo en desuso conforme avanzó el siglo xvi. En Tomás Luis de Victoria aparece de forma

<sup>28</sup> Un tratamiento similar aparece en la *Salve* de Juan Navarro: véase Timothy H. Thomas, “The Music of Juan Navarro Based on Pre-Existent Musical Materials”, tesis doctoral, University of Texas, 1990, pp. 321-322.

<sup>29</sup> Wojcicka-Hruza, “Multiple Settings...”, p. 420.

muy esporádica y, cuando lo hace, es con una menor longitud y con un propósito expresivo de descripción textual, aspecto que apenas desarrolla la *Salve* poblana con la excepción de la declamación homofónica al inicio de la segunda parte, coincidiendo con la aclamación ‘Ea pues’ (*Eia ergo*, compases 80-87). Otros rasgos estilísticos características de los motetes a cuatro voces de Tomás Luis de Victoria, como los relacionados con el orden y distancia de entrada de las voces, los giros melódicos, ciertos intervalos y los tipos y adornos de las cadencias, no se verifican en esta *Salve* que, en su conjunto, revela a un compositor peninsular de cierto oficio en el manejo del contrapunto pero carente de la destreza y el refinamiento del maestro abulense. Con todo, el argumento casi definitivo que hace incompatible su atribución a Tomás Luis consiste en la omisión de la conjunción ‘et’ a mitad del verso 2 (desde el compás 58) y la incorporación de la palabra ‘semper’ al final del verso 7 (compases 186-208; fig. 2). Ambas son características del texto pretridentino de la *Salve*, que en el breviario reformado de Pío V (1568) incorporó el ‘et’ en el verso 2 y suprimió el ‘semper’ del verso 7, fijando de forma definitiva un texto estandarizado que es el que aparece en las versiones romanas de Tomás Luis. Por lo tanto, el compositor de la *Salve* poblana desarrolló su actividad antes de la implantación del nuevo breviario.

Podría plantearse la posibilidad de que esta *Salve* fuese una obra de juventud compuesta por Tomás Luis antes de partir a Roma en 1565, lo que justificaría la presencia de un estilo notablemente distinto al de sus *Salves* impresas. Sin embargo, la actividad compositiva de Tomás Luis en su periodo prerromano no está documentada por sus biógrafos ni tampoco existen indicios que permitan conjeturar un contacto directo o indirecto entre él y la Catedral de Puebla durante esa época.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> La referencia más temprana a la música de Tomás Luis en Puebla data de 1621, cuando un mercader de Sevilla embarcó con destino a esta ciudad un cargamento de libros

En ausencia de evidencias más concluyentes, lo único que puede afirmarse es que la posibilidad de que esta supuesta obra temprana de un Victoria niño de coro pudiese llegar desde su Ávila natal hasta Nueva España no es imposible, aunque ciertamente remota. Analizada en su conjunto, la *Salve* ‘de Victoria’ revela un conjunto de expectativas más cercano a un compositor local de cierta madurez, que a un adolescente de 16 años.

Entre los maestros activos en Puebla con anterioridad a la introducción del Breviario reformado figura Juan de Victoria (o Vitoria), un músico peninsular que trabajó como maestro de capilla en las catedrales de Puebla (1566-1569/1570) y México (1570-1575). Se sabe de su origen burgalés gracias a una cédula real que autoriza su regreso a España en 1576 y en la que se afirma que era “natural de Burgos”.<sup>31</sup> Es posible que nunca regresase a la Península pues un expediente de bienes de difuntos fechado en 1624 señala que murió “en el lugar de Chiapa” (probablemente “Chiapa de los Españoles”, actual San Cristóbal de las Casas).<sup>32</sup>

de música entre los que se encontraban dos colecciones de Victoria: un libro de misas y una antología de motetes en ocho libretes: véase Archivo General de Indias (en adelante AGI), *Contratación*, 1170B, N. 15, ff. 96r-v, 18 de junio de 1621. Agradezco la referencia de este documento a Pedro Rueda Ramírez quien dará a conocer su contenido íntegro en su trabajo “Libros de música enviados a Puebla de los Ángeles en 1621”, en *Latin American Music Review*, en prensa.

<sup>31</sup> Archivo General de la Nación, *General de Parte*, vol. 1, f.141r, 2 de marzo de 1576, citado por Robert Stevenson, “Mexico City Cathedral: the Founding Century”, en *Inter-American Music Review*, vol. 1, núm. 2, primavera-verano, 1979, p. 148.

<sup>32</sup> AGI, *Contratación*, 359, N. 16, ff. 1r-v, 10 de junio de 1624, citado por María Gembero Ustároz: “Les relations musicales entre l’Espagne et l’Amérique à travers l’Archivo General de Indias de Séville”, en *Mondes Hispanophones*, núm. 25, 2000, pp. 159-160. Este documento señala que sus herederos eran —como Victoria— vecinos de Casa de Tejada (hoy Solar de Tejada), probable lugar de nacimiento del compositor y que entonces pertenecía a la arquidiócesis de Burgos y en la actualidad a la Comunidad Autónoma de La Rioja. Existió un Juan Bautista Victoria que ejerció como organista de la Catedral de Puerto Rico desde ca. 1590, y que no debe confundirse con el

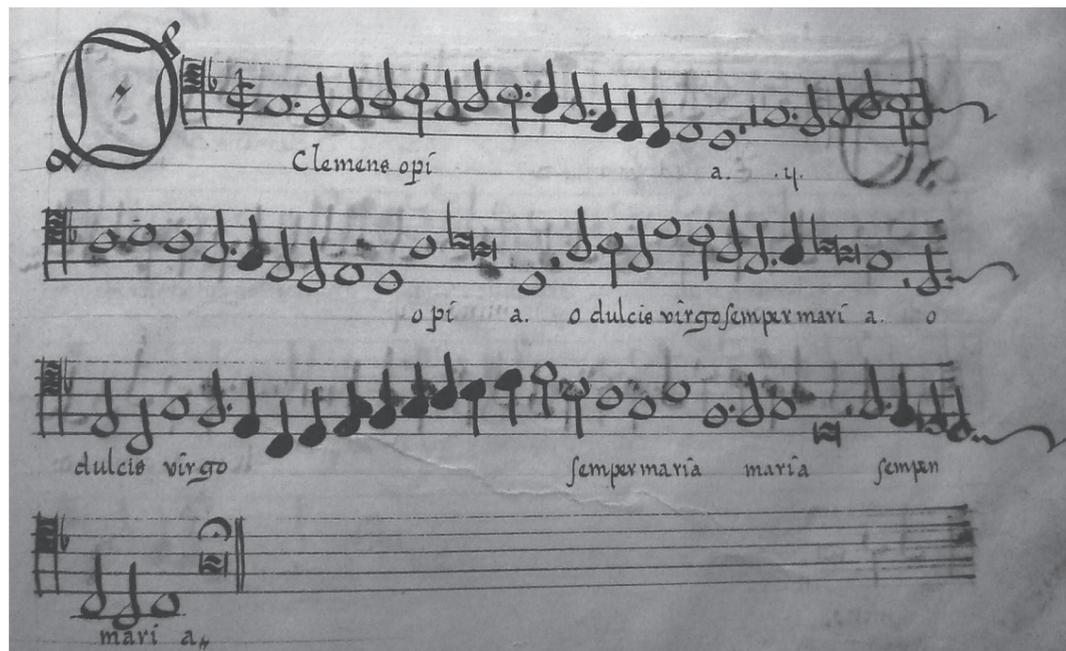


Fig. 2. Bassus del versículo 'O clemens', *Salve Regina* 'de Victoria', cp, *Librería de cantorales*, P01, f. 37r, detalle. Foto: Javier Marín López.

Precisamente allí, un Juan de Victoria ejercía como fiscal en 1581, lo cual encajaría bien con el perfil de otros maestros de capilla que diversificaron sus ocupaciones ejerciendo distintos cargos de responsabilidad en la administración indiana. Sobre su actividad compositiva apenas tenemos información; no se ha conservado ninguna de sus obras y las parcas referencias documentales relacionadas con él no arrojan luz sobre el tema. Sin embargo, su labor como compositor de villancicos está documentada así como la de haber sido un pionero en la introducción de la música en obras de teatro.<sup>33</sup>

Juan de Victoria activo en Puebla: véase María Gembero Ustároz, "Aportaciones a la historia musical de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico a partir de fuentes españolas", en *Boletín Música de la Casa de las Américas*, núm. 10, 2002, p. 10.

<sup>33</sup> Desde hace décadas se sabe que Juan de Victoria compuso interludios musicales para dos comedias que festejaban la consagración del arzobispo Pedro de Moya Contreras en diciembre de 1574, y cuyo carácter burlesco y provocador hizo que Victoria (autor de la música) y Fernández de Eslava (responsable del texto) fuesen encar-

celados por el virrey Martín Enríquez. Véase una síntesis de lo sucedido en Javier Marín López, "Victoria [Victoria], Juan de", en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 10, pp. 977-978.

celados por el virrey Martín Enríquez. Véase una síntesis de lo sucedido en Javier Marín López, "Victoria [Victoria], Juan de", en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 10, pp. 977-978.

<sup>34</sup> Juan Manuel Lara Cárdenas, "La herencia musical virreinal de la Catedral de Puebla", en Montserrat Galí Boadella (ed.), *La catedral de Puebla en el arte y en la historia*, Puebla, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla/Arzobispado de Puebla/BUAP, 1999, p. 146, atribuyó a Juan de Victoria trece motetes en latín copiados en AVCAP, *Archivo de música*, leg. 29, doc. cit. que, en realidad, concuerdan con los publicados por Tomás Luis de Victoria en su primera colección de motetes *Motecta, quae partim quaternis...*, RISM Bärenreiter V1421.

resulta mucho más lógico pensar que el 'Victoria' al que se refería ciertamente era Juan, su predecesor en la catedral poblana, no el maestro romanizado Tomás, una hipótesis que se ve respaldada por las características estilísticas de la obra.<sup>35</sup>

La resolución de problemas de atribución conflictiva y de autenticidad nunca es neutra y a menudo está mediatizada por nuestros propios gustos, preferencias y prejuicios, así como por nuestra visión idealizada de un determinado compositor. Casos de homónimos como el de 'Victoria' en Puebla nos obligan a reflexionar no sólo sobre los procesos mentales de copia y atribución del repertorio por parte de los escribas de los siglos XVI y XVII, sino también sobre nuestro propio horizonte de expectativas como musicólogos. El peso historiográfico de Tomás Luis de Victoria es tan grande que de forma inconsciente tendemos a extrapolar su importancia actual al pasado, como si los condicionantes y las circunstancias no hubiesen cambiado. La atribución inicial a Tomás Luis es un reflejo de la hegemonía del canon; su presencia en diccionarios, ediciones críticas y monografías —auténticas maquinarias productoras de canon, de las que está casi por completo ausente Juan— ha incidido directamente en la construcción de paradigmas musicológicos. En todo caso, el hecho de que la *Salve* poblana no

pueda añadirse al catálogo de Tomás Luis no resta un ápice de interés a esta singular obra, que ocupa un lugar propio en la historia de la polifonía americana. Si efectivamente es una creación de Juan de Victoria, escrita entre 1566 y 1570 para el "servicio de la *Salve*" de la Catedral de Puebla, estamos ante una de las primeras y más extensas versiones polifónicas de esta importante antífona en el Nuevo Mundo, además del único testimonio del quehacer compositivo del 'otro' Victoria, curiosa y afortunadamente.

#### Nota a la edición del apéndice: Salve Regina

Compás 211, *Cantus*: originalmente *si breve*, cambio por *si semibreve* para cuadrar la cadencia con el resto de las voces.

Compases 53-54, *Altus*: originalmente *sol semibreve* y *fa mínima*, cambio por *sol semibreve* con puntillo y *fa mínima* para cuadrar el compás con el resto de las voces.

Compases 77, 78 y 79, *Altus*: originalmente *re breve*, cambio por *re breve* con puntillo para cuadrar la cadencia con el resto de las voces.

Compases 210 y 211, *Tenor*: originalmente un *sol breve*, cambio por dos *sol semibreves* para encajar la palabra 'María'.

<sup>35</sup> Especulando un poco más, es posible incluso que Fernández no conociese la música de Tomás Luis de Victoria en el momento de copiar el libro P01 de la Catedral de Puebla (cp, *Librería de cantorales*, libro de polifonía P01, doc. cit.), eso al menos se desprende del hecho de que en el libro de misas que copió en Guatemala en 1602 (que sirvió como modelo para el libro de polifonía 1 de la Catedral de Guatemala resguardado en AHAG, *Librería de cantorales*), no incluía obras de Victoria, que sólo se incorporaron en ese volumen en 1760.

SALVE REGINA

Polifonía: CP, Librería de cantorales P01, ff. 34v-37r

[¿Juan de?] Victoria (¿1566-1570?)

Canto llano: *Breve instrucción de canto llano* (Sevilla, 1565)

Edición: Javier Marín López

Prima pars

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Sal - - - - - ve, Re - gi - na,

Sal - - - - -

C

A

T

B

- ve, Re - gi - na, Re - gi - - - - -

Sal - - - - - ve, Re - gi - - - - - na,

Sal - - - - - ve, Re -

- - - - - ve, Re - gi - - - - - na, Sal -

C

A

T

B

-na, Sal - ve, - - - - - Re - - - - - gi -

Sal - - - - - ve, Re - gi - - - - -

- gi - - - - -

- - - - - ve, Re - gi - - - - -

C

A

T

B

- - - - - na, - - - - - ma - ter mi - se - ri -

- na, - - - - - ma - ter mi - se - ri - cor - di -

- - - - - na, - - - - - ma - ter mi -

-na, ma - ter mi - se - ri - cor - - - - -

C

A

T

B

-cor - di - ae, mi - se - ri - cor - - - - - di - ae, mi -

-ae, ma - ter mi - se - ri - cor - di - - - - -

-se - ri - cor - di - ae, ma - ter mi - se - ri - cor - di -

- di - - - - - ae, ma - ter mi - se - ri - cor - - - - -

36

C -se - ri - - - - - cor - di - ae.

A -ae. Vi - - - - ta, dul - ce - -

T -ae, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae.

B - - - - - di - - - - ae. Vi - -

43

C Vi - - - - - ta, dul -

A - - - - do, Vi - - - -

T Vi - - - - ta, dul - ce - do, Vi - ta,

B - - - - ta, dul - ce - - - - do,

50

C - - - - ce - - - - do,

A - - - - ta, dul - - - - ce - - - -

T dul - ce - - - - do, Vi - ta, dul - ce -

B Vi - - - - ta, dul - ce - - - -

57

C - - - - - spes nos - tra, sal - ve, spes - nos - - -

A - - - - do, spes nos - tra, sal - - - -

T - - - - do, spes nos - tra, sal - -

B - - - - do,

64

C [ # ] - - - - - tra, sal - - - - ve,

A - - - - ve, - - - - spes nos - tra, sal - - - - ve,

T - - - - ve, spes nos - tra, sal - - - - ve, spes nos - tra, sal -

B spes nos - tra, sal - - - - ve, - - - - spes nos - tra,

72

C spes nos - tra, sal - ve, - - - - ve.

A - - - - spes nos - tra, sal - - - - ve.

T - - - - ve, sal - ve.

B sal - - - - ve.



116

C -cor - des o - - - - cu - los, mi -

A -cor - - - - - des o - cu - - - -

T mi - - - - se - - - - ri - cor - - - - [#]

B - se - - - - ri - cor - des - - - - o - - - - cu -

123

C - - se - ri - cor - - - - des o - cu - los - - - -

A - - - - - los - - - - ad nos - - - -

T - des o - - - - cu - - - - - los - - - -

B los, o - - - - cu - los - - - - ad

130

C ad nos - - - - con - ver - - - - te,

A - con - ver - - - - - te, ad

T - - - - - ad nos - - - - con - ver - - - -

B nos - - - - con - ver - te, ad nos - - - -

137

C ad nos - - - - con - ver - - - - ad [#]

A nos con - ver [#] te, ad nos con - ver - - - -

T - - - - - te, ad nos con - ver - - - -

B - con - ver - te, ad nos - - - - con -

144

C nos - - - - con - ver - - - - - - - - - -

A - - - - - te, - - - - -

T - - - - te, ad nos - - - - con - ver - - - -

B - ver - - - - te, ad

150

C - te. - - - - -

A ad nos - - - - con - ver - - - - te. - - - -

T - te, ad nos con - ver - - - - te. - - - -

B nos - - - - con - ver - - - - te. - - - -

T  
Et Je - sum be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i,  
T  
no - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de.

156 Tertia pars  
C  
A  
T  
O cle - mens. O pi -  
B  
O cle - mens. O pi -

163  
C  
O cle - mens. O pi -  
A  
O cle - mens. O pi -  
T  
- a.  
B  
- a. O cle -

170  
C  
- a. O cle - mens. O pi -  
A  
- a. O cle - mens. O  
T  
O cle - mens. O pi -  
B

177  
C  
pi - a. O cle - mens, O pi -  
A  
- a. O cle - mens. O pi -  
T  
- a. O cle - mens. O pi -  
B  
- mens. O pi - a. O

184  
C  
- a. O dul - cis Vir - go sem - per  
A  
- a. O dul - cis Vir -  
T  
- a. O dul - cis Vir - go, O dul - cis  
B  
dul - cis Vir - go sem - per Ma - ri - a,

191

C  
Ma - ri - a, O dul - cis Vir - - - go sem - per

A  
-go sem - per Ma - ri - - - - a, O

T  
Vir - go sem - per Ma - - - - -

B  
O dul - cis Vir - - - - - go sem -

198

C  
Ma - - - ri - - - - -

A  
dul - cis Vir - go sem - per Ma - ri - - - -

T  
- - - ri - a, O dul - cis Vir - - - go sem - per

B  
per Ma - ri - - - a, Ma - ri - - - a,

205

C  
- - - a, sem - - per Ma - - ri - - - a.

A  
- a, sem - - per Ma - ri - - a.

T  
Ma - ri - - - a.

B  
- sem - - - per Ma - ri - - - a.