

Abulenses Cuadernos ABULENSES

Revista de la Institución Gran Duque de Alba

Monográfico extraordinario

IV Centenario de la Muerte de Sebastián de Vivanco

CUADERNOS ABULENSES

INSTITUCIÓN GRAN DUQUE DE ALBA
EXCMA. DIPUTACIÓN DE ÁVILA

ISSN: 0213-0475
Depósito Legal: AV-370-1984

Imprime: MIJÁN. Industrias Gráficas Abulenses
C/ Río Eresma, 23
05004 Ávila

CUADERNOS ABULENSES

Número 51

Monográfico conmemorativo
IV Centenario de la Muerte de Sebastián de Vivanco

AÑO 2022

INSTITUCIÓN GRAN DUQUE DE ALBA

CUADERNOS ABULENSES

Revista miscelánea de investigación y cultura abulenses

Cuadernos Abulenses es una revista miscelánea, de periodicidad anual, fundada en 1984.

*Publica artículos científicos y notas de investigación,
mediante evaluación por pares ciegos, así como reseñas de libros.*

Editor: Institución Gran Duque de Alba, de la Diputación de Ávila

Director: Maximiliano Fernández Fernández

Consejo de Redacción / Editorial Board

Maximiliano Fernández Fernández
Universidad Rey Juan Carlos

Francisco J. Melgosa Arcos
Universidad de Salamanca

Ana María Sabe Andreu
IES Vasco de la Zarza

Luis Garcinuño González
Institución Gran Duque de Alba

Jesús R. Hernández Hernández
Institución Gran Duque de Alba

Gonzalo Martín García
Institución Gran Duque de Alba

Raimundo Moreno Blanco
Universidad de Salamanca

Fernando Romera Galán
Universidad Católica de Ávila

Gregorio del Ser Quijano
Universidad de Salamanca

Ana María de Lamo Guerras (Secretaría)

Comité Editorial / Advisory Committee

Maximiliano Fernández Fernández (Director)
Universidad Rey Juan Carlos

Francisco J. Melgosa Arcos (Subdirector)
Universidad de Salamanca

Ana María Sabe Andreu (Subdirectora)
IES Vasco de la Zarza

Beatriz Ares García
Escuela Municipal de Música de Ávila

Arturo J. Blanco Herrero
Universidad Politécnica de Madrid

José Antonio Calvo Gómez
Universidad Católica de Ávila

José Ignacio Dávila Oliveda
Institución Gran Duque de Alba

Alejandro D. Galán Aguado
Junta de Castilla y León

Emilio C. García Fernández
Institución Gran Duque de Alba

Gabriel Gascó Guerrero
Universidad Politécnica de Madrid

Diego González Aguilera
Universidad de Salamanca

José María Hernández Díaz
Universidad de Salamanca

Luisa F. Martín Vázquez
Institución Gran Duque de Alba

Raimundo Moreno Blanco
Universidad de Salamanca

José M.ª Muñoz Quirós
Institución Gran Duque de Alba

M.ª de los Ángeles Ortega Rodríguez
Junta de Castilla y León

Dario Sánchez Gómez
Universidad de Salamanca

Guillermo Pérez Andueza
Universidad Católica de Ávila

Sonsoles Sánchez-Reyes Peñamaría
Universidad de Salamanca

Comité Científico Externo / External Scientific Committee

Javier Alejo Montes
Universidad de Extremadura
José Manuel Alfonso Sánchez
Universidad Pontificia de Salamanca

Cristian R. Aquino-Sterling
San Diego State University

Lorenzo Bujosa Vadell
Universidad de Salamanca

Eduardo Díaz Cano
Universidad Rey Juan Carlos

Santiago Esteban Frades
Universidad de Valladolid

Elsa de Jesús Hernández Fuentes
*Universidad Autónoma
de Baja California*

Mercedes del Hoyo Hurtado
Universidad Rey Juan Carlos

Pedro García Bilbao
Universidad Rey Juan Carlos

Rolando Marini
Università per Stranieri di Perugia

Pedro Tomás Nevado-Batala Moreno
Universidad de Salamanca

Sebastiano Nucera
Università degli Studi di Messina

Fernando Manuel Pinto de Jesús e Silva
Universidade Lusófona do Porto

María del Carmen Romero Ureña
Universidad de Valladolid

Fernando Simón Martín
Universidad de Salamanca

Carlos Torres
*Escola Superior de Hotelaria
e Turismo do Estoril*

© Institución Gran Duque de Alba. Diputación de Ávila

Dirección / Address: INSTITUCIÓN GRAN DUQUE DE ALBA. DIPUTACIÓN DE ÁVILA
PASEO DEL DOS DE MAYO, 8 - 05001 ÁVILA

E-mail: igda@diputacionavila.es - Web: www.igda.es

SUMARIO

PRÓLOGO	9
ARTÍCULOS	13
I. Aspectos biográficos.	15
NOONE, Michael <i>El testamento, inventario post mortem y almoneda de bienes de Sebastián de Vivanco, maestro de capilla, catedrático y compositor del Siglo de Oro.</i>	17
CRUZ RODRÍGUEZ, Javier <i>Nuevos datos sobre el maestro Vivanco, Artus Taberniel y Susana Muñoz.</i>	51
II. Interpretación y criterios estilísticos.	69
MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Carlos José <i>Sebastián de Vivanco: Cartografía polifónica vital. Del imaginario litúrgico a la raíz castellana. Aproximación estética.</i>	71
III. Transcripciones, obras, formas.	89
SIERRA PÉREZ, José y RODILLA LEÓN, Francisco <i>Los pasillos polifónicos de Sebastián Vivanco: una hipótesis sobre su naturaleza y uso.</i>	91
ARES GARCÍA, Beatriz <i>Sanctorum meritis y Jesu corona virginum: himnos por Sebastián de Vivanco. Transcripción, edición y</i>	

<i>breve apunte analítico de las versiones de Ávila y Salamanca</i>	127
DUCE CHENOLL, José <i>Los maestros de Sebastián de Vivanco, una muestra de su música</i>	145
WALKLEY, Clive <i>Juan Esquivel's Magnificat settings of 1613: a re-assessment and partial transcription</i>	185
IV. Contextos musicales abulenses	225
SABE ANDREU, Ana María <i>Música y músicos en El Barco de Ávila en el siglo XVII.</i>	227
POZO GONZÁLEZ, Beatriz del <i>La música tradicional popular de los siglos XIX y XX en El Barco de Ávila</i>	253
SÁNCHEZ REVUELTA, María José <i>Partituras e instrumentos musicales del palacio de Superunda</i>	275

PRÓLOGO

Sebastián de Vivanco (ca. 1553-1622) recibe en este número de *Cuadernos Abulenses* el recuerdo y la atención que merece un músico de su categoría. Una efeméride que no ha pasado desapercibida en el mundo académico y musical, con el ciclo transversal #Vivanco.400 que le ha dedicado el CNDM o el Congreso sobre su figura organizado por la Universidad y la Catedral de Salamanca. Sin embargo, aún hay muchos datos y aspectos de su biografía y de su obra que se nos escapan y permanecen en la nebulosa de archivos y documentos. Asimismo, es importante hacer accesible su música a través de ediciones y partituras –muchas de ellas inéditas, como algunas de las que salen a la luz en estas páginas– para que los músicos puedan interpretar y revivir el sonido de un músico que en su tiempo fue muy conocido y cuya música formó parte del canon de muchas instituciones religiosas. Y sobre todo falta dedicar atención a su música, que presenta un panorama muy poco prolífico en cuanto a grabaciones. Gran parte de su obra permanece aún virgen de grabaciones discográficas.

Además, su figura necesita ser divulgada y dada a conocer al gran público. Esta revista es una gran ocasión para hacerlo desde su tierra natal, reafirmando los valores de nuestra cultura y patrimonio.

En estas páginas, Michael Noone analiza nuevos datos biográficos, algunos de ellos inéditos, como la que podría ser la partida de nacimiento de Vivanco y que permitiría certificar su abulensismo como parroquiano de San Juan y situar la fecha de su nacimiento en 1553. Pero el grueso de su artículo se centra en el final de su vida: el análisis de su testamento e inventario de bienes *post mortem*, significativos de sus intereses y estatus.

Javier Cruz también completa determinados aspectos biográficos, incidiendo en datos sobre sus familiares o su casa en Salamanca, así como en

aspectos de su edición de 1614, hecha en los talleres de la viuda Susana Muñoz.

No solo de datos biograficos se alimenta este especial de *Cuadernos Abulenses*. Carlos José Martínez Fernández hace una visión muy personal de la estética del músico abulense y su evolución estilística.

La música que se guarda en archivos e impresos ha sido transcrita en esta ocasión por Francisco Rodilla y José Sierra, que comentan y transcriben los *Pasillos polifónicos para las Pasiones* de Vivanco, conservados en la Catedral de Salamanca. Esta atípica forma musical, el «pasillo», no está incluida en ningún diccionario de música y es una denominación tardía del siglo XVIII.

Beatriz Ares García transcribe *Sanctorum meritis* y *Jesu corona virginum*, comparando las versiones de Ávila (E-Avc 3) y Salamanca (E-Sac LP 02), además de realizar un análisis que las pone en valor como herramienta musicológica.

José Duce Chenoll se remonta a obras de los maestros de capilla en la catedral abulense que compartieron Victoria y Vivanco como niños de coro. Presenta así transcripciones de Bernardino de Ribera y Juan Navarro, así como del mismo Vivanco, extraídas de los archivos de la Catedral de Ávila, del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia, de la Parroquia de Santiago de Valladolid y del impreso *Liber Magnificarum* de 1607.

Poner en contexto a Vivanco con otros grandes contemporáneos como Juan Esquivel de Barahona es lo que hace Clive Walkley en su artículo, recordando a este otro polifonista olvidado. El estudio se centra en varios magníficos editados en 1613 de los que sugiere que Esquivel trató de emular procedimientos y técnicas contrapuntísticas de Vivanco, transcribiendo varios ejemplos.

La música de la provincia abulense de otras épocas y estilos no ha querido quedarse fuera de este número especial, aún a riesgo de alejarse de Vivanco y su tiempo, dando la oportunidad a musicólogos que han aprovechado para apuntar temas inexplorados y muy interesantes. Ana Sabe analiza la impresionante capilla de música de la parroquia de El Barco de Ávila, pletórica de vida en el siglo XVII, estudio complementado por un abundante apéndice documental.

Beatriz del Pozo hace una interesante incursión en el folklore de El Barco de Ávila y en las obras y biografías de autores que en el siglo XX compusieron una serie de piezas hoy consideradas canónicas en el acervo cultural del pueblo.

Finalmente, María José Sánchez Revuelta ha catalogado el archivo de partituras del Palacio de Superunda, que fueron propiedad del pintor Guido Caprotti y de su esposa Laura de la Torre. Musicas decimonónicas y de la primera mitad del siglo XX forman un archivo de música burguesa de salón, clara muestra de los gustos musicales de la época: ópera, flamenco, folklore español y sudamericano, métodos de solfeo, adaptaciones para piano de clásicos, desde Bach a Mozart, con especial preferencia por autores rusos como Tchaikovsky, en partituras compradas en Rusia por el mismo pintor viajero.

ARTÍCULOS

LOS PASILLOS POLIFÓNICOS DE SEBASTIÁN VIVANCO: UNA HIPÓTESIS SOBRE SU NATURALEZA Y USO

The polyphonic ‘pasillos’ by Sebastián Vivanco:
a hypothesis about their nature and use

SIERRA PÉREZ, José
RODILLA LEÓN, Francisco

RESUMEN

Sebastián de Vivanco compuso varios pasillos polifónicos a tres voces, alto, tenor, bajo, para las pasiones según los cuatro evangelistas y destinados a ser interpretados en diversos días de la Semana Santa; también un pasillo para dos tiples para el Miércoles Santo. La copia que ha llegado hasta nosotros se halla en tres cuadernillos que contienen, respectivamente, cada una de las voces y es de fecha muy tardía, del año 1851.

En el presente artículo se pretende realizar una descripción de los soportes y copias conservadas, al mismo tiempo que se hará un intento de aproximación a la definición y uso del Pasillo polifónico, término que no figura en las habituales denominaciones de las composiciones sacras en los siglos XVI-XVII y que, según parece, solo puede verse en los archivos de música a partir del XVIII, con frecuencia en obras escritas para tres voces y con un número menor de textos musicados. ¿Es el pasillo un diminutivo de pasión debido a la reducción de estos textos o a la de las voces, de cuatro a tres? ¿Son, sin más, los trozos polifónicos de las pasiones? Ningún diccionario de Música incluye este término.

PALABRAS CLAVE

Sebastián de Vivanco, pasillos polifónicos, pasiones polifónicas.

ABSTRACT

Sebastián de Vivanco composed several «pasillos polifónicos» for the passions for three voices, alto, tenor, bass, according to the four evangelists. They were intended to be performed on different days of Holy Week; he also composed a «pasillo» for two tiples for Holy Wednesday. The copy that has come down to us is found in three booklets that include, respectively, each of the voices. This copy is of a very late date, from year 1851.

This article intends to make an exact description of the supports and copies preserved, and at the same time, an attempt to approach the definition and use of the pasillo polifónico will be made. The term does not appear in the usual names of sacred compositions of the 16th-17th centuries. Seemingly, it can only be seen in music archives from the 18th century, frequently in works written for three voices and with a smaller number of musical texts. Is the pasillo a diminutive of passion due to the reduction of these texts or the reduction of the voices, from four to three? Are they simply the passion's polyphonic pieces? No Music Dictionary includes this term.

KEYWORDS

Sebastián de Vivanco, pasillos polifónicos, polyphonic passions.

1. LOS PASILLOS DE VIVANCO. FUENTES CONSERVADAS

Sebastián Vivanco (ca. 1551-1622) dejó para su interpretación en la Catedral de Salamanca una de las composiciones más interesantes y singulares de su polifonía, no sólo porque no se conservan obras similares en ninguna otra de las catedrales donde ejerció su magisterio (Lérida, Segovia y Ávila), sino porque son menos frecuentes que las más habituales composiciones de misas, motetes, lamentaciones, himnos, versiones del *Magnificat*, etc.: se trata de una serie de *pasillos polifónicos* compuestos a tres voces (alto, tenor, bajo) para diversos días de la Semana Santa, y según los cuatro evangelistas: *Dominica Palmarum [secundum Matthaeum]*, *Feria tertia secundum Marcum*, *Feria quarta secundum Lucam* y *Feria sexta secundum Ioannem*; del mismo modo, se incluye un pasillo para dos tiples y bajo, *Otra Feria quarta [secundum Lucam]*. El título general que figura en cada uno de los cuadernillos que contiene estas obras es: *Pasillos para las Pasiones que se cantan en la Santa Yglesia Catedral de Salamanca. Compuestos por el Maestro Bibanco*. Al final de cada uno se escribe: «Copiados en el año de 1851»¹.

¹ Estos tres cuadernillos llevan la signatura Cj. 5107, n.º 17, 1-5, según consta en el catálogo moderno realizado por MONTERO GARCÍA, Josefa (dir.). *Catálogo de los Fondos musicales del Archivo de la catedral de Salamanca*. Salamanca: Publicaciones del Archivo de la Catedral de



Figs. 1 y 2. Portada y última página del cuadernillo del alto de los pasillos Sebastián de Vivanco. Catedral de Salamanca, Cj. 5107, n.º 17, 1-5.

Salamanca, 2011, pp. 1340-1342. En este catálogo se observa un error en cuanto a la consignación de uno de los pasillos, el compuesto para dos tiples y bajo, *Otra feria quarta de dos tiples [secundum Lucam]*, donde si bien se incluye el incipit musical de uno de los tiples (en clave de do en 1.^a), se señala que está compuesto para Alto, Tenor y Bajo. MONTERO GARCÍA, Josefa (dir.), *op. cit.*, p. 1341.

La primera descripción de los mismos se la debemos a García Fraile: «tres libritos de diez hojas, de tamaño cuartilla, verticales, copiados a ambos lados por un mismo copista, perfectamente encuadrados en piel (ms). Al final del manuscrito podemos leer: «Copiados en el año 1851'». Se conservan además copias más modernas de estos pasillos, atribuidos por este mismo investigador a dos compositores: por un lado, a Vivanco, cuando, en esta misma entrada, señala que existen «un cuadernillo de cinco, otro de cuatro y dos de tres hojas, de tamaño folio, apaisadas, escritas además por ambos lados y copiadas por M A (Miguel Astudillo). Además, hay otras cuatro hojas dobles, también apaisadas y selladas con el escudo de la Catedral»; por otro, se asigna, con el nombre de Pasiones, a Juan Antonio de Aragués. Véase GARCÍA FRAILE, Dámaso: *Catálogo Archivo de Música de la Catedral de Salamanca*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1981, pp. 29 y 129, respectivamente. Esta es la razón por la que en el catálogo moderno realizado por Montero García se atribuyen «con reservas a Aragués». En realidad, las iniciales del copista (M A) que señala García Fraile, no corresponden a Miguel, sino a Manuel Astudillo, tenor y maestro de capilla interino en la catedral salmantina, que realizó numerosas copias para su uso en la capilla de música de la catedral. En el catálogo moderno estas copias se consignan con el incipit de la voz de Tenor bajo las signaturas Cj. 5014 n.ºs 26-27 y 28 1-2. Véase MONTERO GARCÍA, Josefa (dir.), *op. cit.*, pp. 431-433.

El hecho de que nos lleguen estos pasillos de Vivanco en una copia de mediados del siglo XIX, sin que se conserve el original de su época, parece indicar, en primer lugar, algo habitual en las obras muy utilizadas: su desgaste físico, lo que obligaba a hacer una nueva copia, eliminando a su vez la ya muy deteriorada por el uso. Esta operación es perfectamente constatable en los archivos de música. Tal hecho podría poner de manifiesto la propia consideración de la obra, que debió de interpretarse ininterrumpidamente cada año durante, al menos, dos siglos y medio, si se tiene en cuenta la fecha de su nueva copia o restitución. Pero también esta nueva copia podría comportar la sospecha de si es exacta y fiel a la original. En principio, así suele ser cuando se trata de obras y compositores especialmente valorados y con una presencia reconocida y apreciada en el propio archivo. En todo caso, no faltan adaptaciones, ya sea en el número de voces, modificación del grupo vocal..., pero, en esos casos, siempre se conserva la versión original. También estas modificaciones son perfectamente constatables en los archivos de música. De modo que en este trabajo se aceptará la hipótesis de que los pasillos de Vivanco que se conservan en Salamanca son tal y como él los compuso, aunque es muy probable que el propio maestro ni siquiera utilizara ni conociera esta denominación de «Pasillos».

El interés por esta obra de Vivanco viene determinado además por la casi absoluta escasez de pasiones polifónicas en las catedrales de Lérida, Segovia, Ávila y Salamanca, centros donde Vivanco ejerció su magisterio de capilla. Es en Salamanca donde solo se conservan estos pasillos de Vivanco; en Ávila solo hay dos pasiones, ambas del siglo XX²; Segovia está algo mejor representada, con seis entradas en su catálogo, aunque una de ellas es del siglo XIX y las otras pertenecen a autores anónimos, quizá dos, del siglo XVII³. Y ninguna de Vivanco, excepto la copia del XIX de Salamanca.

2. UNA APROXIMACIÓN AL TÉRMINO PASILLO

Las pasiones polifónicas no formaban parte por lo general de las ediciones musicales publicadas en el siglo XVI (en España solo se editaron las de Guerrero y Victoria), más dedicadas a otro género de obras: misas, motetes, himnos, *magnificats*... Tal es el caso de las ediciones de Vivanco, quien sí publicó en edición impresa sus *Magnificats* (1607)⁴, Misas (1608)⁵ y Motetes (1610)⁶.

² LÓPEZ-CALO, José. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*. Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología, 1978, p. 131, núms. 954-955.

³ LÓPEZ-CALO, José. *La Música en la Catedral de Segovia*. Segovia: Diputación Provincial, 1989, vol. II, pp. 438-439, números 2.895 (perteneciente a Pedro Antonio Compta, año 1817), 4314-4318.

⁴ VIVANCO, Sebastián. [*Liber Magnificarum*]. Salamanca: Imp. Artus Taberniel, 1607. RISM V 2249.

⁵ VIVANCO, Sebastián. [*Liber Missarum*]. Salamanca: Imp. Artus Taberniel, 1608. RISM V 2250.

⁶ VIVANCO, Sebastián. [*Liber Motectorum*]. Salamanca: Imp. Artus Taberniel, 1610. RISM V 2251.

Tampoco en la actualidad es muy frecuente editar las Pasiones polifónicas, y mucho menos con el *Cantus Passionis* que les correspondan. De modo que estamos siempre ante obras muy exclusivas y, a la vez, muy utilizadas. Y probablemente muy en los oídos de la tradición de cada lugar⁷.

Otro aspecto, quizá más interesante en el caso presente, es la denominación de *pasillo/s*, que no vemos en los siglos XVI-XVII y, en muy pocos casos, posteriormente⁸. ¿Es el *pasillo* un «Paso» pequeño? Parece que la palabra *paso* se utiliza para significar algunas secciones polifónicas de la pasión, como sucede en la Catedral de Segovia: «4.315. «Pasos de la Pasión de diferentes días...»; «4.316. Pasos del domingo de Ramos y del Viernes santo, a 3»; «4.317. Pasos del martes, a 3»; «4.318. Pasos del miércoles, a 3»⁹. Así, desde esta denominación, hay que descartar también que el *pasillo* sea un paso pequeño, en el sentido de que tenga menos voces, puesto que también hay pasos a 3 voces.

Desde el punto de vista terminológico, convendría añadir que *pasio* se llama, por ejemplo, en el Monasterio del Escorial a la entonación polifónica de cada una de las pasiones, que comienza con la palabra *passio*. Así sucede en los pasillos compuestos por fray Francisco de Montemayor «*Pasio del Viernes Sancto = Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Ioannem...*»¹⁰. También se llama *pasio* al conjunto de los textos puestos en polifonía: «*Eloi y Deus meus* etc., lo mismo que el *Pasio de San Mateo*»¹¹, en masculino. De modo que *paso* es uno de los trozos polifónicos y *pasio* («el pasio») puede significar tanto la Pasión polifónica completa, tal y como se utiliza en la terminología actual, como la entonación inicial (= *Passio Domini Nostri...*).

⁷ No quiere decirse que no existan ediciones, sino que son menos frecuentes que las del resto de las obras polifónicas, entre otras razones, porque es habitual que se sigan utilizando las pasiones del siglo XVI en los siglos posteriores. Y así, hay importantes compositores que, a pesar de tener una abundantísima obra religiosa, nunca compusieron Pasiones polifónicas. Y aun es menos frecuente que incluyan el canto llano del *Cantus Passionis*.

⁸ Se han consultado los catálogos de los siguientes archivos de música: Catedrales de Salamanca, Tarazona, Ávila, Plasencia, Astorga, Cuenca, Segovia, Cádiz, Calahorra, Zamora, Soria, Las Palmas, Valencia, Segorbe, Jaén (p. 85, n.º 1035), y Santa Ana de Ávila, Colegial de Olivares, Jerez de la Frontera (p. 136, n.ºs 7 y 8), Monasterio del Escorial (p. 61, n.º 18).

Es evidente que quedan archivos por consultar, pero la muestra, en la que se indica en negritas donde aparece la denominación de *pasillo/s*, salvo algún posible error en el recuento, parece significativa, no solo por la proporción, sino especialmente por el hecho de que en tales archivos la denominación de «*Pasillo/s*» está referida siempre a obras o bien de finales del siglo XVIII, como las del Monasterio del Escorial, pertenecientes al jerónimo de Madrid fray Francisco de Montemayor, o del siglo XIX, como sucede con las de Jerez de la Frontera (1802) y Jaén (1816); en el caso de Salamanca, como ya se ha señalado, la copia es más tardía (1851) y, por tanto, es seguro que Vivanco no la llegara a conocer ni a utilizar, al tratarse de una denominación del tiempo de la copia.

⁹ Véanse los números citados en LÓPEZ-CALO, José, *op. cit.*, pp. 438-439.

¹⁰ El título completo es: *Pasillos a 3 para el Domingo de Ramos y Viernes santo*, Archivo de Música del Monasterio, E-E: LP 12, ff. 215v-216r. Véase RUBIO, Samuel. *Catálogo de Música del Archivo del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1976, p. 391.

¹¹ *Ibid.*, ff. 214v-215r.

Podría pensarse, por otra parte, que el diminutivo pasillo pueda referirse a una pasión polifónica que utilizara un menor número de intervenciones polifónicas que las habituales. Y ello coincidiría con los pasillos de Vivanco en los que, efectivamente, figuran menos intervenciones respecto a las que podríamos considerar Pasiones de extensión normal o, como son las pasiones de Morales, Guerrero o Victoria¹², las cuales, salvo algunas diferencias en el número de intervenciones polifónicas y en el uso de textos diversos, suelen coincidir. Y eso sería lo esperable en Vivanco, pero no es así. Lo cierto es que el número de textos puestos en polifonía por Vivanco es significativamente menor que el de su coetáneo Tomás Luis de Victoria, y con textos también diferentes. Por ejemplo, este utiliza 21 números en la Pasión según San Mateo, mientras que aquel solo lo hace en 8 ocasiones; en la Pasión según San Juan la proporción es de 14 a 6, etc.

La estructura y textos puestos en polifonía por Vivanco son los siguientes:

ALTO. DOMINICA PALMARUM	
Despacio. Pasillo 1°	Passio Domini nostri Jesu christi secundum Matthaeum
2°	<i>Accipite et comedite, hoc est corpus meum</i>
3°	<i>Tristis est anima mea, usque ad mortem, sustinete hic et vigilate mecum</i>
4°	<i>Flevit amare</i>
5°	<i>Hic est Jesus rex Iudeorum</i>
6°	<i>Eli, eli, lamma Sabachthani</i>
7°	<i>Deus meus, ut quid dereliquisti me</i>
8°	<i>Emisit spiritum</i>
FERIA TERTIA SECUNDUM MARCUM	
Despacio. Pasillo 1°	Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Marcum
2°	<i>Non in die festo</i>
3°	<i>Amen dico vobis quia unus ex vobis me tradet, qui manducat mecum</i>
4°	<i>Sumite, hoc corpus meum</i>
5°	<i>Tristis est anima mea, usque ad mortem, sustinete hic et vigilate mecum</i>
6°	<i>Et coepit flere</i>
7°	<i>Ave, Rex Iudeorum</i>

¹² Juan de Anchieta, algo anterior, incluye en sus Pasiones un considerable mayor número de intervenciones polifónicas que estos tres autores. Véanse, por ejemplo, PRECIADO, Dionisio. *Juan de Anchieta (ca. 1526-1523). Cuatro Pasiones polifónicas*. Sociedad Española de Musicología, 1995, y CALAHORRA, Pedro. *Melchor Robledo († 1586), Opera Polyphonica, I, Misas-Pasiones-Motetes*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua, 1986.

8°	<i>Eloi Iamma Sabacthani</i>
9°	<i>Deus meus, ut quid dereliquisti me</i>
10°	<i>Vere hic homo filius Dei erat</i>
11°	<i>Ascenderam Ierosolimam</i>
FERIA QUARTA SECUNDUM LUCAM	
Despacio. Pasillo 1°	Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam
2°	<i>Hoc est corpus meum, quod pro vobis datur: hoc facite in meam commemorationem</i>
3°	<i>Dico tibi, Petre, non cantabit hodie gallus, donec ter abneges [nosse] me</i>
4°	<i>Pater, si vis transfer calicem istum a me: verum tamen non mea voluntas, sed tua fiat</i>
5°	<i>Flevit amare</i>
6°	<i>Pater, dimitte illis non enim sciunt quid faciunt</i>
7°	<i>Amen dico tibi: hodie mecum eris in Paradiso</i>
8°	<i>Pater, in manus tuas commendo spiritum meum</i>
9°	<i>Haec videntes</i>
OTRA FERIA QUARTA DE DOS TIPLES	
Despacio Pasillo 1°	Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam
2°	<i>Hoc est corpus meum, quod pro vobis datur: hoc facite in meam commemorationem</i>
3°	<i>Dico tibi, Petre, non cantabit hodie gallus, donec ter abneges [nosse] me</i>
4°	<i>Pater, si vis transfer calicem istum a me: verum tamen non mea voluntas, sed tua fiat</i>
5°	<i>Flevit amare</i>
6°	<i>Pater, dimitte illis non enim sciunt quid faciunt</i>
7°	<i>Amen dico tibi: hodie mecum eris in Paradiso</i>
8°	<i>Pater, in manus tuas commendo spiritum meum</i>
9°	<i>Haec videntes</i>
FERIA SEXTA SECUNDUM IOANNEM	
Despacio. Pasillo 1°	Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Ioannem
2°	<i>Quia quos dedisti mihi, non perdi ex eis quemquam</i>
3°	<i>Si male locutus sum, testimonium perhibe de malo; si autem bene, quid me caedis?</i>
4°	<i>Ecce homo</i>
5°	<i>Iesus Nazarenus, Rex Iudeorum</i>
6°	<i>Mulier ecce filius tuus</i>

En el caso de, por ejemplo, Juan Pujol (1570-1626) o Juan Bautista Comes (c. 1583-1643), hay que decir que están mucho más próximos a los polifonistas clásicos, tanto en el número de intervenciones escritas en polifonía como en la coincidencia de los textos¹³. Por tanto, quizá haya que buscar otra razón para justificar las diferencias de Vivanco, las cuales hay que hacer extensivas a los Pasillos de fray Francisco de Montemayor citados, y que, aunque tienen mayor número de intervenciones que los de aquel, tampoco coinciden en los textos con los que venimos considerando más habituales o paradigmáticos de Guerrero o Victoria¹⁴. La razón o razones hay que fundamentarlas de otra manera. Quizá habría que considerar una utilización diferente a la comúnmente aceptada o más conocida, es decir, la que consiste en la interpretación completa de la pasión, alternando el canto llano y la polifonía siguiendo el texto completo del *Cantus Passionis*, tal como se recoge en los diferentes pasionarios.

Pero, ¿cuál podría ser esta utilización? Aunque se apuntará luego una hipótesis, no parece que las indicaciones de los archivos estén a favor de ella. En los pasillos de Vivanco, en efecto, se dice: «*Pasillos para las Pasiones...*», significando con ello que los pasillos son los textos polifónicos cantados en la Pasión, no en otro lugar. En el índice de la hoja de guarda del ya citado Libro de El Escorial, LP 12, también se cita del mismo modo: «16.^o. Pueri y Gloria Laus, a 8. *Pasillos para las Pasiones a 4*»¹⁵.

Por tanto, parece que *paso* y *pasillo* expresan o significan lo mismo, es decir, cada uno de los fragmentos polifónicos intercalados en el canto llano de la pasión, aunque será difícil saber cuándo y por qué (y con qué frecuencia) se comenzó a utilizar el término pasillo en lugar de paso, o si continuaron utilizándose indistintamente. Y tal vez sea aún más difícil determinar si esta diferente denominación hace referencia a un uso asimismo diverso. Dado que, como decían los clásicos, «el obrar sigue al ser» (*operari sequitur esse*), lo que quiere decir que las cosas se definen por aquello para lo que sirven, hay que preguntarse por la utilización o funcionalidad de estos pasillos. Y es aquí donde arranca nuestra hipótesis.

3. UNA HIPÓTESIS SOBRE SU FUNCIÓN Y CONTEXTO LITÚRGICO

¿Hay pasillos para otros momentos, litúrgicos o no? La respuesta podría buscarse en los diccionarios de Música, pero en ninguno de ellos se recoge

¹³ Véase GONZÁLEZ VALLE, José-Vicente. *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, pp. 136-173 y pp. 187-208, respectivamente.

¹⁴ No ha sido posible hasta ahora consultar los otros dos ejemplos de pasillos, los conservados en Jaén y Jerez de la Frontera.

¹⁵ El libro de partituras, LP 12, viene descrito en RUBIO, Samuel, *op. cit.*, pp. 55-61.

esta palabra bajo esta acepción. Solo figura *paso* en el tratado de Lorente, pero en el sentido de imitación en el contrapunto y algún otro significado¹⁶. En el *Diccionario* de la Real Academia Española sí se recoge la palabra *pasillo*: «Cláusula de la Pasión de Cristo, cantada a muchas voces en los oficios solemnes de Semana Santa».

Por otra parte, en el *Diccionario Espasa Calpe* se habla con mucho más detalle y precisión:

Pasillos. Mús. Ciertos pasajes o frases del texto evangélico de las Pasiones del Domingo de Ramos, Martes, Miércoles y Viernes Santo, que se cantan a 2, 3, 4 o más voces en canto figurado, y que para distinguirlas de los restantes de la Pasión que se canta a canto llano se las llamó *pasillos*. En estos pasillos se incluyeron las respuestas en plural de las turbas, las de los pontífices o fariseos (sinagoga), en algunas iglesias las frases de la esclava portera que increpa a San Pedro, a las que se llamó ancillas y, en fin, no falta algún pasaje narrativo culminante del relato evangélico como el *flevit amare, emisit spiritum*, y otros según las costumbres de las varias iglesias. Cuando, pues, se dice que se canta la *Pasión con pasillos*, se quiere dar a entender que se canta a canto llano litúrgico por los oficiantes, alternando con la capilla de música, que ejecuta varios pasos (pasillos) a concierto polifónico de 3, 4 o más voces.

Queda aquí perfectamente claro que pasillos son los textos de la pasión puestos en polifonía alternando con el canto llano. Y a esto es a lo que se viene considerando en este estudio la forma habitual o paradigmática del canto de la Pasión polifónica alternando con el canto llano. Es cierto que hay pasiones cantadas íntegramente en polifonía, pero, en ese caso, no se habla de pasillos.

La pregunta que nos formulábamos más arriba sigue aún sin respuesta. ¿Debemos pensar que Vivanco refleja la costumbre de la Catedral de Salamanca, donde se cantaba un número inferior de pasillos, o podemos pensar que son pasillos para otro contexto?

Es seguramente en el *Diccionario* de Julio Casares donde se recoge la acepción más certera que pueda justificar la hipótesis de la que venimos hablando: «*Pasillo*. Sermón sobre los tormentos y muerte de Jesucristo, que se predica el jueves y viernes santo»¹⁷. ¿Podrían utilizarse los pasillos de Vivanco, y de otros compositores, para subrayar musicalmente estos sermones llamados pasillos? ¿Existe alguna relación entre estos sermones llamados «pasillos» y los «pasillos» musicales? Parecería que no, porque, tal como se ha observado más arriba, el propio título de la partitura indica que son «Pasillos para las pasiones...». No obstante, parece seguro que en Salamanca

¹⁶ LORENTE Andrés. *El porqué de la Música*. Alcalá, 1672, lib. III, cap. 74, p. 418.

¹⁷ CASARES, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*, Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, MCMXLII, p. 792.

este título lo debió de poner un copista del siglo XIX. Es cierto que en otros lugares –ya se ha señalado– se utiliza la misma expresión, pero ¿es esto lo que el copista del siglo XIX quiso significar en el caso de la obra de Vivanco? ¿Definió perfectamente la utilización de lo que copió? Se ha hecho un esfuerzo más arriba por analizar las diversas palabras y sus diversas utilidades (paso, pasio, pasillo) con el objeto de intentar saber qué es lo que definen y su propia funcionalidad y contexto. A la vez se ha intentado concienciar sobre algo que es habitual en el lenguaje, es decir, su contaminación, fenómeno que, al no conocer el contexto, nos impide el correcto entendimiento de la música.

El hecho de que asociemos, como hipótesis, los pasillos de Vivanco a otra utilización que no sea el canto polifónico de la Pasión, viene determinado por tratar de entender lo que consideramos sus dos características más significativas: en primer lugar, un número significativamente menor de intervenciones polifónicas que el utilizado en la Pasión por otros polifonistas de su época; en segundo, la elección de textos diferentes. Para consolidar nuestra hipótesis, añadimos a estas dos diferenciadas características un breve texto del año 1764 en que se conmina a unos cantantes asalariados de determinadas capillas en Granada a que canten los pasillos en el sermón del Jueves Santo, función que está estrechamente relacionada con la definición formulada por Casares copiada más arriba: «Colegiada del Salvador: (1764) Pasión Jueves Santo («cantar los pasillos que ocurran en medio del sermón»)¹⁸. Es decir, hay una utilización de los pasillos distinta a la más habitual y conocida utilización de la polifonía en la Pasión, cantados durante el sermón del Jueves Santo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en el día de Jueves Santo no se cantaba la pasión y que el texto habla de «Pasión Jueves Santo», lo que parece tener poco sentido. Quizá sea algo que todavía no podemos aclarar, o una simple contaminación del lenguaje.

Lo cierto es que el Jueves Santo (*Feria V. In Coena Domini*) es el día de la institución de la Eucaristía, la Cena del Señor. Pues bien, los pasillos de Vivanco (según la versión del siglo XIX que conservamos) subrayan este hecho de una manera muy significativa en los días del Domingo de Ramos (*Dominica Palmarum*), martes (*Feria tertia*) y miércoles (*Feria quarta*) con los textos, respectivamente, de «*Accipite et comedite*», «*Sumite hoc corpus meum*», «*Hoc est corpus meum*», textos, todos ellos, referidos a la institución de la Eucaristía en el Jueves Santo y que no aparecen en los polifonistas de que venimos hablando.

¹⁸ Véase RUIZ JIMÉNEZ, Juan: «Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento «extravagante» y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesíásticas de la ciudad». *Anuario Musical*, 52 (1997), p. 66.

Parecería, pues, que Vivanco compuso sus pasillos pensando en el sermón del Jueves Santo, en que se instituyó la Eucaristía, más que en las pasiones de los otros días, o que quizá estos pasillos pudieran utilizarse para una y otra función. Pero, en este supuesto, habría que pensar que el copista del siglo XIX reutilizó los materiales de Vivanco y los distribuyó según su criterio entre los días que se cantan las pasiones. Esta hipótesis, naturalmente, no deja de ser muy aventurada (especialmente, si se tiene en cuenta que todos comienzan con la entonación «*Passio Domini...*»), pero queremos justificarla -como se ha dicho- para intentar explicar las especiales características de estos pasillos, muy diferentes a las pasiones polifónicas más habituales y, en su caso, para intentar una aproximación al concepto de «pasillo», en el supuesto de que sea algo diferente a una pasión polifónica.

De confirmarse la hipótesis estaríamos ante un ejemplo de polifonía hecha para ser intercalada en un sermón con el fin de ilustrarlo. En abundancia de esto viene la definición que se recoge en el *Diccionario de la lengua castellana* del año 1780, donde se define *pasión* como «El sermón que se hace al pueblo, en que se refieren y explican los tormentos y muerte de Christo nuestro Bien»¹⁹. Así pues, durante el sermón=pasión, o viceversa, se cantan pasillos (como se ha dicho más arriba), lo que quizá venga a justificar la expresión «pasillos para la pasión», que leemos en varios de los lugares citados. Y si estamos en lo cierto, esta idea hay que incorporarla a la Musicología, pero con la debida cautela en cuanto a la terminología.

Este es el primer acercamiento a los pasillos de Vivanco. En un segundo momento habría que comprobar si hay tradición de sermón con pasillos en la Catedral de Salamanca. En otro orden de cosas, se debe analizar esta polifonía y ver, a la hora de interpretarlos dentro del canto de la pasión, con qué *cantus passionis* debe ser interpretada. Quizá pueda pensarse tanto en su utilización para la Pasión como para el Sermón del Jueves Santo. Como se verá en nuestra versión, se debe señalar que la mayor parte de estos pasillos tienen un comportamiento contrapuntístico muy acusado, algo que habla de las excelencias del gran compositor que fue Sebastián de Vivanco.

Todo lo expuesto en esta breve introducción que precede a la edición moderna de los pasillos de Vivanco es, como se dice en el título, una hipótesis sobre su naturaleza y uso. Y como tal hipótesis, no admite conclusiones, solamente preguntas (muchas más de las que presentamos aquí) que posiblemente podrán ser respondidas conforme la investigación en este campo vaya progresando.

¹⁹ *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su uso más fácil*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1780, p. 695.

Pasillos
para las
Pasiones que se cantan en la
Santa Iglesia Catedral de Salamanca

Archivo catedral de Salamanca
Cj. 5107, nº 17, 1-5

Sebastián de Vivanco
(c. 1551 - 1622)

Versión: Francisco Rodilla León y José Sierra Pérez

Dominica Palmarum:
[Secundum Mathaeum]

Despacio

Pasillo 1º

Altus
Pas - - - si - o Do - mi - ni

Tenor
Pas - si - - - o Do -

Bassus
Pas - si - - - o Do -

A.
nos - tri le - su - chris - ti se -

T.
mi - ni nos - tri le - su - chris - ti se - cun -

B.
mi - ni nos - tri le - su - chris - ti se - cun -

A.
cun-dum Mat - thae - um.

T.
dum Mat - thae - um, se - cun-dum Mat - thae - um.

B.
dum Mat - thae - um, se - cun-dum Mat - thae - um.

2^o

A. Ac - ci - pi -

T. Ac - ci - pi -

B. Ac - ci - pi - te, et

A. te, et co - me - di - te: hoc

T. te, et co - me - di - te: hoc

B. co - me - di - te: hoc

A. est cor - pus me - - - - - um.

T. est cor - pus me - - - - - um.

B. est cor - pus me - - - - - um.

3^o

A. Tris - tis est a - ni - ma me - a

T. Tris - tis est a - ni - ma me - a

B. Tris - tis est a - ni - ma me - a

A.

T.

B.

A.

T.

B.

4°

A.

T.

B.

5°

A.

T.

B.

6^o

A. E - li, E - li, lam - ma Sa - bac - tha - ni?

T. E - li, E - li, lam - ma Sa - bac - tha - ni?

B. E - li, E - li, lam - ma Sa - bac - tha - ni?___

7^o

A. De - us me - us ut quid

T. De - us me - us, De - us me - us ut quid

B. De - us me - us, De - us me - us ut

A. de - re - li - quis - ti me? de - re - li - quis - ti me?

T. de - re - li - quis - ti me? de - re - li - quis - ti me?

B. quid de - re - li - quis - ti me? de - re - li - quis - ti me?___

8^o

A. E - mi - sit spi - ri - tum.

T. E - mi - sit spi - ri - tum.

B. E - mi - sit spi - ri - tum. ___

Feria tertia: secundum Marcum

Despacio

Pasillo 1º

A. Pas - si - o Do - mi - ni Pas - si - o Do - mi - ni

T. Pas - si - o Do - mi - ni

B. Pas - si - o Do - mi - ni

A. Do - mi - ni nos - tri le - su - chris - ti se -

T. nos - tri le - su - chris - ti

B. nos - tri le - su - chris - ti

A. cun - dum Mar - cum.

T. se - cun - dum Mar - cum.

B. se - cun - dum Mar - cum.

2^o

A. Non in di - e fes - to.

T. Non in di - e fes - - - - to.

B. Non in di - e fes - - - - to.

3^o

A. A - men di - co vo bis qui -

T. A - men di - co vo - bis qui -

B. A - - - men di - co - vo - bis qui -

A. - a u - nus ex vo - bis me tra - det

T. - a u - nus ex vo - bis me tra - - - det

B. - a u - nus ex vo - bis me tra - - - det

A. qui man - du - cat me - - - cum.

T. qui man - du - cat me - - - cum.

B. qui man - du - cat me - - - cum.

4^o

A. Su - mi - te, hoc est cor - pus me - um.

T. Su - mi - te, hoc est cor - pus me - um.

B. Su - mi - te, hoc est cor - pus me - um.

5^o

A. Tris - tis est a - ni - ma me -

T. Tris - tis est a - ni - ma

B. Tris - tis est a - ni - ma me -

A. a - us - que ad mor - tem sus - ti -

T. me - a us - que ad mor - tem sus - ti -

B. a us - que ad mor - tem sus - ti -

A. ne - te hic et vi - gi - la - te me - cum.

T. ne - te hic et vi - gi - la - te et vi - gi - la - te me - cum.

B. ne - te hic et vi - gi - la - te me - cum.

6^o

A. Et ce - pit fle - re, et ce - pit fle - re, fle - re.

T. Et ce - pit fle - re, ce - pit fle - re.

B. Et ce - pit fle - re.

7^o

A. A - ve Rex Iu - dae - o - rum.

T. A - ve Rex Iu - dae - o - rum, Iu - dae - o - rum.

B. A - ve Rex Iu - dae - o - rum Iu - dae - o - rum.

8^o

A. E - lo - i, lam - ma Sa - bac - tha - ni.

T. E - lo - i, lam - ma Sa - bac - tha - ni, Sa - bac - tha - ni.

B. E - lo - i, lam - ma Sa - bac - tha - ni.

9^o

A. De - us De - us me - us,

T. De - us De - us

B. De - us De - us me - us, De -

A. De - us De - us me - us ut quid _____

T. me - us De - us me - - - us ut quid _____

B. us De - us me - - - us _____ ut

A. _____ de - re - li - quis - ti me. _____

T. de - re - li - quis - ti me. _____

B. quid de - re - li - quis - - - ti me. _____

10° A. Ve - re hic ho - - mo fi -

T. Ve - re hic ho - mo fi -

B. Ve - re hic ho - mo fi -

A. - li - us De - i e - - - rat. _____

T. - li - us De - i _____ e - - - rat. _____

B. - li - us De - i e - - - rat. _____

11^o

A. As - cen - de - ram le - ro - so - li - mam, le - ro - so - li - mam.

T. mam, le - ro - so - li - mam.

B. - - - - - li - mam.

Feria quarta: secundum Lucam

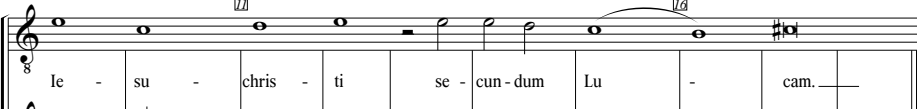
Pasillo 1^o

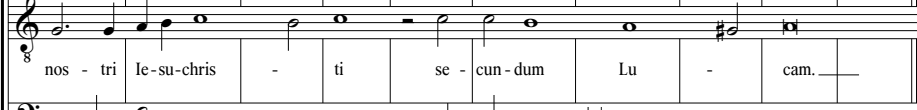
Despacio


A. Pas - si - o Do - mi - ni nos - tri

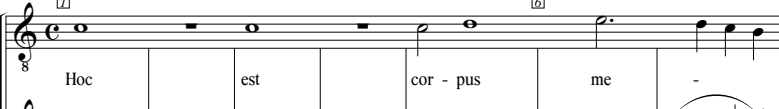
T. Pas - si - o Do - mi - ni

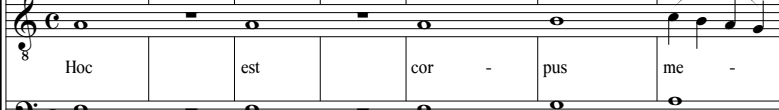
B. Pas - si - o Do - mi - ni nos -


A. 


T. 

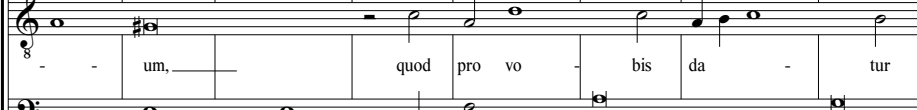
B. 


2° A. 

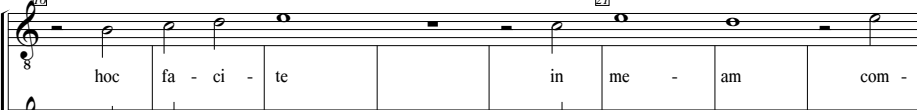
T. 

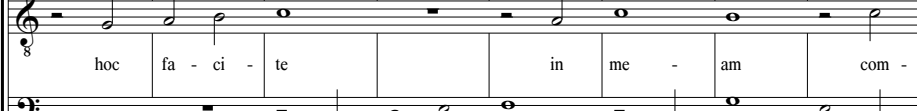
B. 

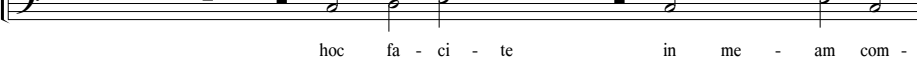
A. 


T. 

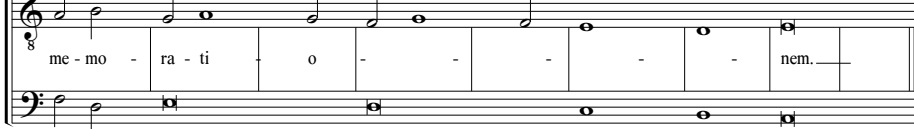
B. 


A. 

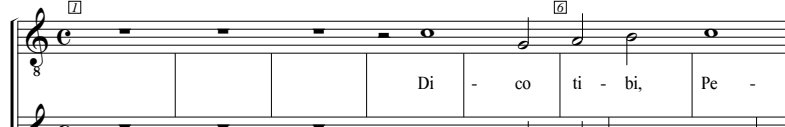
T. 


B. 

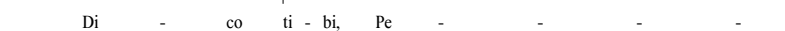
A.  me - mo - ra - ti - o - - - - - nem. ___

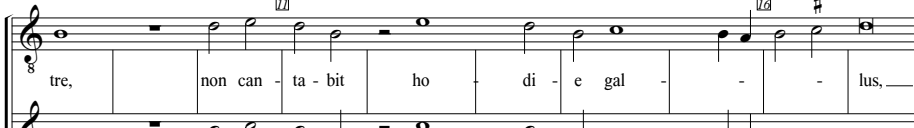
T.  me - mo - ra - ti - o - - - - - nem. ___

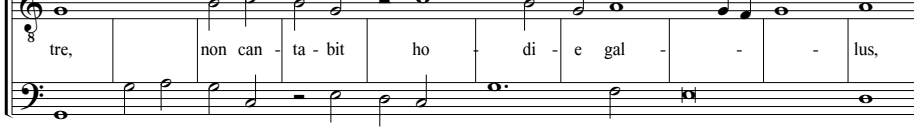
B.  me - mo - ra - - - - - ti - - - - - o - - - - - nem. ___


A.  Di - co ti - bi, Pe -

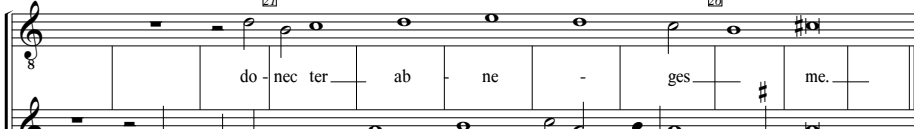
3^o T.  Di - co ti - bi, Pe -

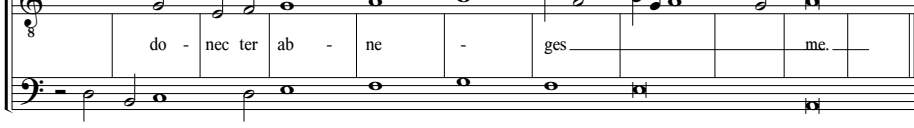
B.  Di - co ti - bi, Pe - - - -


A.  tre, non can - ta - bit ho - di - e gal - - - - lus, ___

T.  tre, non can - ta - bit ho - di - e gal - - - - lus, ___

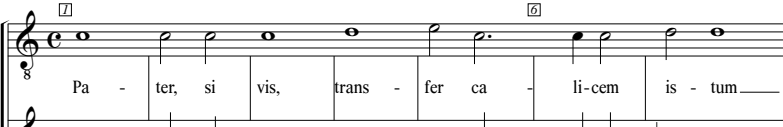
B.  tre, non can - ta - bit ho - di - e gal - - - - lus, ___

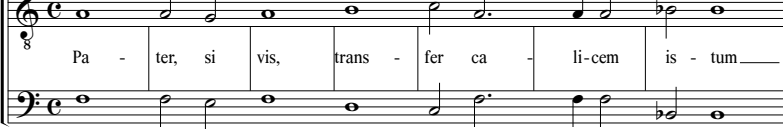
A.  do - nec ter - ab - ne - ges - me. ___

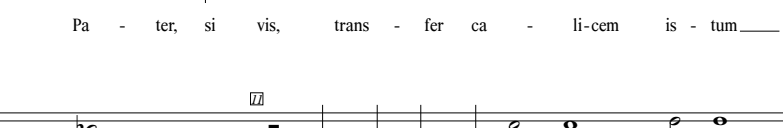
T.  do - nec ter - ab - ne - ges - me. ___


B.  do - nec ter - ab - ne - ges - me. ___


4^o

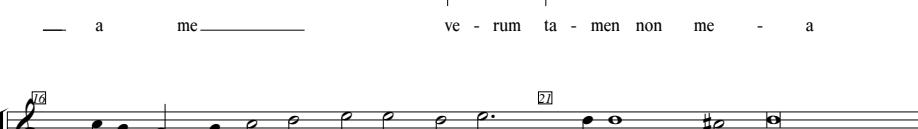
A.  Pa - ter, si vis, trans - fer ca - li-cem is - tum


T.  Pa - ter, si vis, trans - fer ca - li-cem is - tum

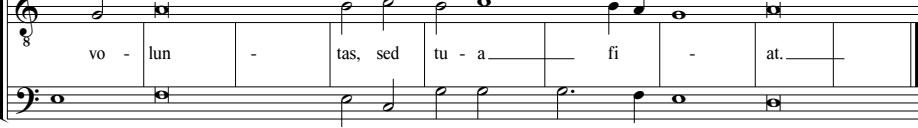
B.  Pa - ter, si vis, trans - fer ca - li-cem is - tum

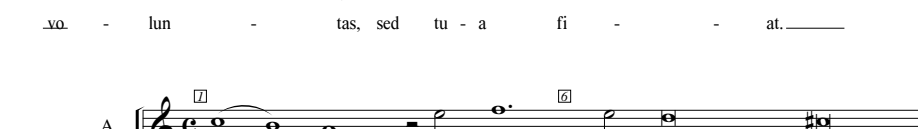
A.  a me ve - rum ta - men non me - a vo -

T.  a me ve - rum ta - men non me - a

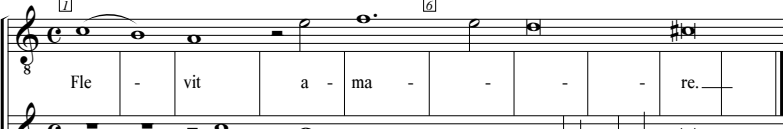
B.  a me ve - rum ta - men non me - a

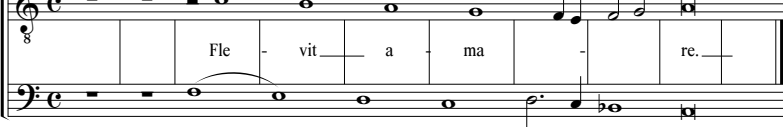
A.  lun - tas, sed tu - a fi - at.

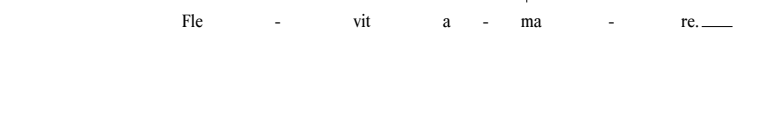
T.  vo - lun - tas, sed tu - a fi - at.

B.  vo - lun - tas, sed tu - a fi - at.

5^o

A.  Fle - vit a - ma - re.

T.  Fle - vit a - ma - re.

B.  Fle - vit a - ma - re.

6^o

A. Pa - ter, di - mit - te il - lis:

T. Pa - ter, di - mit - te il - lis:

B. Pa - ter, di - mit - te il - - - - - lis: non

A. non e - nim sci - unt quid fa - ci - unt.

T. non e - nim sci - unt quid fa - ci - unt.

B. e - nim sci - unt quid fa - ci - unt.

7^o

A. A - men di - co ti - bi: ho -

T. A - men di - co ti - bi: ho -

B. A - men di - co ti - bi: di - co ti - bi: ho - di - e

A. - di - e me - cum e - ris in Pa - ra di - so.

T. - di - e me - cum e - ris in Pa - ra - di - so.

B. me - cum e - ris in Pa - ra - di - so.

José Sierra Pérez y Francisco Rodilla León

8^o

A. Pa - ter, in ma - nus tu

T. Pa - ter, in ma - nus tu - - as

B. Pa - ter, in ma - nus tu - - as _____ com - men -

A. as com - men - do spi - ri - tum me - - - - - um. _____

T. com - men - do spi - ri - tum me - - - - - um. _____

B. do spi - ri - tum me - - - - - um. _____

9^o

A. Haec vi -

T. Haec vi - den - - - - - tes, haec

B. Haec vi - den - - - - -

A. den - - - - - tes. _____

T. vi - den - - - - - tes, haec vi - den - tes. _____

B. - - - - - tes, _____ haec vi - den - tes. _____

Otra feria quarta de dos tiples

Despacio

Pasillo 1º

Ti. Pas - si - o Do - mi - ni nos - tri Ie - su -

Ti. 2º Pas - si - o Do - mi - ni nos - tri

B. Pas - si - o Do - mi - ni

Ti. chris - ti Ie - su - chris - ti se - cun - dum Lu - cam.

Ti. 2º Ie - su - chris - ti se - cun - dum Lu - cam.

B. nos - tri Ie - su - chris - ti se - cun - dum Lu - cam.

Ti. Hoc est cor - pus me - um,

2º Ti. 2º Hoc est cor - pus me - um, quod

B. Hoc est cor - pus me - um, quod pro

Ti. quod pro vo - bis da - - - tur - - - hoc fa - ci - te hoc

Ti. 2º - pro vo - bis da - - - - - tur hoc fa -

B. vo - bis da - - - tur hoc fa - ci - te hoc fa -

Ti. fa - ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem.

Ti. 2º ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem.

B. ci - te in me - am com - me - mo - ra - ti - o - nem.

Ti. Di - co ti - bi, Pe -

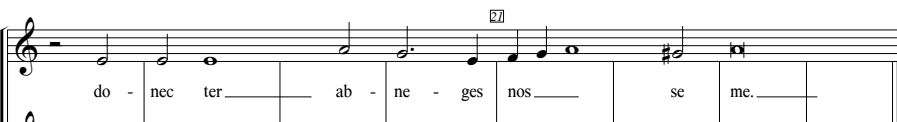
3º Ti. 2º Di - co ti - bi, Pe

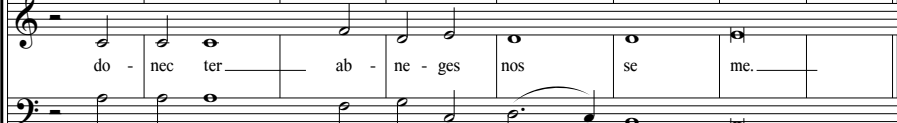
B. Di - co ti - bi, Pe - tre, Pe - tre, non

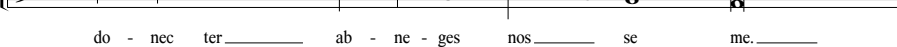
Ti. tre, non can - ta - bit ho - di - e gal - lus,


Ti. 2º tre, non can - ta - bit non can - ta - bit ho - di - e gal - lus,

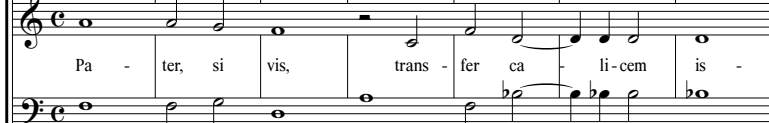
B. can - ta - - bit ho - - - di - e gal - - - lus,


Ti. 

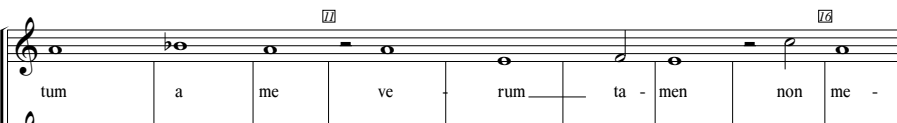
Ti. 2º 

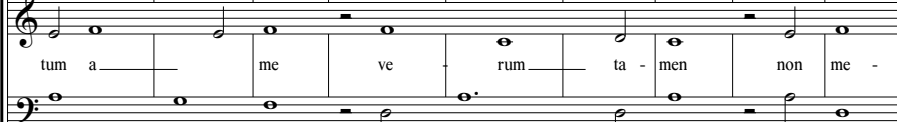
B. 

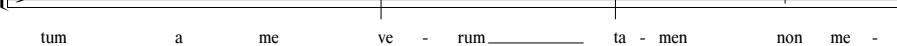
Ti. 


4º Ti. 2º 


B. 

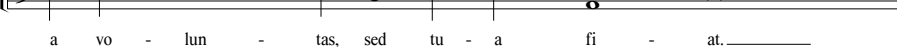
Ti. 

Ti. 2º 

B. 

Ti. 

Ti. 2º 

B. 

5^o

Ti. Fle - vit a ma - - re.

Ti. 2^o Fle - vit a ma - - re.

B. Fle - vit a - - ma -

6^o

Ti. Pa - ter, di - mit - te il - lis: non

Ti. 2^o Pa - ter, di - mit - te il - lis: non

B. Pa - ter, di - mit - te il - lis: non

Ti. e - nim sci - unt quid fa - - ci - unt.

Ti. 2^o e - nim sci - unt quid fa - - ci - unt.

B. e - nim sci - unt quid fa - - ci - unt.

7^o

Ti. A - men di - co ti - - bi: ho -

Ti. 2^o A - men di - co ti - - bi: ho -

B. A - men di - co ti - - bi: ho -

Ti. 17

Ti. 2º 17

B. 17

Ti. 19

8º Ti. 2º 19

B. 19

Ti. 21

Ti. 2º 21

B. 21

Ti. 23

9º Ti. 2º 23

B. 23

Feria sexta secundum Ioannem

Pasillo 1º

Despacio

A. Pas - si - o Do - mi - ni nos - tri Ie - su - chris -

T. Pas - si - o Do - mi - ni nos - tri Ie - su - chris - ti Ie - su -

B. Pas - si - o Do - mi - ni nos - tri Ie - su - chris -

A. - ti se - cun - dum lo - an - nem.

T. chris - ti se - cun - dum lo - an - nem.

B. - ti se - cun - dum lo - an - nem.

2º

A. Qui - a quos de - dis - ti mi - hi, non

T. Qui - a quos de - dis - ti mi - hi,

B. Qui - a quos de - dis - ti mi - hi,

A.

T.

B.

3^o A.

T.

B.

A.

T.

B.

A.

T.

B.

4^o

A. Ec - ce ho - - - mo. _____

T. Ec - ce ho - - - mo. _____

B. Ec - ce ho - - - mo. _____

5^o

A. le - - - sus Na - za - re - nus,

T. le - sus Na - za - re - nus,

B. le - sus Na - za - re - nus,

A. Rex lu - dae - o - - - rum. _____

T. Rex lu - dae - o - - - rum. _____

B. Rex lu - dae - o - - - rum. _____

6^o

A. Mu - - - li - - - er, ec -

T. Mu - li - - - er, ec -

B. Mu - - - li - - - er, ec -

A. *s*
ce fi - li - us tu - - - - us. _____

T. *s*
ce fi - li - us tu - - - - us. _____

B.
ce fi - li - us tu - - - - us. _____

Detailed description: The image shows a musical score for three voices: Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each voice part is written on a five-line staff. The lyrics are 'ce fi - li - us tu - - - - us.' with hyphens indicating syllable placement. The Alto part starts with a soprano clef (s) and a key signature of one sharp (F#). The Tenor part also starts with a soprano clef (s). The Bass part starts with a bass clef. The music consists of a series of notes and rests, with a final measure containing a fermata over the word 'us.' and a horizontal line for a continuation. A small box containing the number '17' is located above the final measure of the Alto part.

