

## **Del estudio de caso a la tipología compositiva. Cuatros (Tonos y Villancicos) de la segunda mitad del siglo XVII en Valencia**

**From case study to compositive typology. «Quatros» (Tonos and Villancios)  
of the second half of the 17<sup>th</sup> century in Valencia**

**María del Carmen Catalán Jarque**

Conservatorio Profesional de Música de Teruel

[mariccj@hotmail.com](mailto:mariccj@hotmail.com)

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-4784-7367>

### **RESUMEN**

El presente artículo ofrece la transcripción y edición crítica musical de cuatro obras polifónicas para cuatro voces, que podrían considerarse como representativas de las formas de componer habituales en la segunda mitad del siglo XVII en Valencia (y acaso, por extensión, en todo el ámbito hispánico). Se describen, analizan y estudian las citadas piezas, todas ellas anotadas en lengua romance y escritas por compositores relevantes del denominado Siglo de Oro de las artes y las letras españolas (Vicente García, Gracián Babán, Gaspar Úbeda y fray Manuel Correa), y se buscan posibles conexiones entre las mismas, conducentes, en su caso, a formar tipologías concretas en torno al villancico y al tono.

**Palabras clave:** Polifonía, Tonos, Villancicos, Segunda mitad del siglo XVII, Valencia.

### **ABSTRACT**

This article offers the transcription and critical musical edition of four polyphonic works for four voices, which could be considered as representative of the habitual composing forms in the second half of the 17<sup>th</sup> century in Valencia (and, perhaps, in a broader sense, throughout the Hispanic sphere). The aforementioned pieces are described, analyzed and studied, all written down in Spanish language and notated by relevant composers of the so-called Golden Age of Spanish arts and literature (Vicente García, Gracián Babán, Gaspar Úbeda and fray Manuel Correa). This paper



tries to find possible connections between the selected works, aiming to form, if possible, concrete typologies around the villancico and the tone.

**Key words:** Spanish Polyphony, Tonos, Villancicos, Second half of the 17<sup>th</sup> century, Valencia.

Catalán Jarque, M. C. (2019). Del estudio de caso a la tipología compositiva. Cuatros (Tonos y Villancicos) de la segunda mitad del siglo XVII en Valencia. *Cuadernos de Investigación Musical*, 7, pp. 93-141.

DOI: <http://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i7.2009>

## 1. INTRODUCCIÓN

En la actualidad, todavía es mucho lo que queda por investigar respecto a la producción musical española “que conocemos” del siglo XVII, como también, en general, es mucho cuanto falta por averiguar y comprender acerca de la música española de esta centuria, así como sobre los diversos géneros y formas musicales que se cultivaron, sobre la composición misma, y sobre las condiciones y convenciones de la interpretación. Y, aunque es cierto que estos años se nos han transmitido tradicionalmente como el “Siglo de Oro de las artes y las letras hispánicas” (es decir, de la cultura, y por tanto, también de la música), conviene reconocer que, con el paso del tiempo y el avance de los estudios, hemos podido llegar a alcanzar una relativa buena idea de la música hispana de la primera mitad del siglo XVII (Tomás Luis de Victoria, Sebastián Aguilera de Heredia, Pedro Rimonte, Juan Bautista Comes, etc.), pero mucho menos de la posterior, que no por eso deja de ser necesariamente menos relevante.

En el presente artículo se presenta la transcripción de cuatro obras representativas de la segunda mitad del seiscientos en España. Todas ellas están escritas en lengua romance y pertenecen a autores muy destacados de aquella época<sup>1</sup>: Vicente García (\*Valencia, 24.01.1593; †Toledo, 21.05.1650), Gracián Babán (\*Aragón?, 1620c; †Valencia, 02.02.1675), Gaspar Úbeda (f. Jerez de la Frontera, Cádiz, 1701; †Sevilla, 26.02.1724) y Fray Manuel Correa (\*Lisboa, 1600c; †Zaragoza, 31.07.1653). Con ellas se pretende aproximarnos un poco más al conocimiento de nuestra música pasada, dirigida ésta a la práctica coral, porque tanto directores de coros como intérpretes desean cada vez saber más y mejor qué es lo que sucedió a su alrededor en materia musical.

Para la realización de estas transcripciones, en primer lugar, se ha llevado a cabo la localización de las fuentes originales, las cuales proceden del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (El Pilar y La Seo), y del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi

---

<sup>1</sup> En torno a la trayectoria vital y profesional de los cuatro autores, véase Catalán Jarque (2007, pp. 8-12).

DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

(“el Patriarca”) de Valencia. Tanto Valencia como Zaragoza se destacaron por ser dos ciudades muy importantes musicalmente en el siglo XVII, testimonio ambas del gran esplendor del período barroco en la antigua Corona de Aragón. Ambas ciudades se muestran como dos centros vitales de producción musical en dicha área. Por otra parte, conviene llamar la atención a propósito de la gran relación que en estos años unió a las catedrales de Zaragoza y Valencia —ambas, sedes metropolitanas—, donde se sucedieron y alternaron diferentes músicos que, una vez comenzaban sus carreras profesionales, promocionaban (desde otros centros de importancia menor como Huesca, Teruel, Segorbe...) a las sedes arzobispales de Zaragoza y Valencia. Coincidió todo ello, además, con un período en el que los territorios de la antigua corona vivían todavía los ecos de la anterior y entonces reciente *Guerra dels segadors* en Cataluña, de suerte que, frente a los menores contactos con el principado, ocasionados por la contienda, tanto Valencia como Zaragoza se vieron beneficiadas, en contrapartida, por una cierta intensificación en sus relaciones, de todo tipo. Según se conoce, los edictos de oposiciones se intercambiaban habitualmente entre estos centros, o al menos, con mayor frecuencia que con otros lugares más lejanos; el circuito —dejando al margen el territorio insular correspondiente al viejo reino de Mallorca, o incluso los territorios italianos dependientes de la corona— abarcaba las tres capitales de la antigua Corona de Aragón (Zaragoza, Barcelona y Valencia), más Huesca, Jaca o Daroca —entre otros varios centros de producción musical—, como “cantera” o plataforma de menor entidad desde las que saltar a alguna de las tres sedes principales. Así pues, la correspondencia que existía entre los maestros de capilla muestra las intensas relaciones entre los diferentes centros musicales ibéricos, y en nuestro caso entre estas dos ciudades, siendo el intercambio de obras indicativo de la homogeneidad en el modo de componer a lo largo de todo el territorio peninsular<sup>2</sup>.

Las cuatro obras objeto de esta edición, han de ser entendidas como modelos de trabajo, es decir, como ejemplos paradigmáticos que, con un tratamiento y metodología similares a los desarrollados aquí, podrían ser susceptibles de aplicación a cualquier otra obra análoga. Así, se han elegido estas composiciones por ser inéditas, tener características comunes y ser aptas para su transcripción y estudio. Dichas obras son:

- Villancico a 4 voces *Niño en persona segundo*, de V. García.
- Tono a 4 voces *Del claro xafir*, de G. Babán.
- Tono a 4 voces y coplas a dúo *Ay que me muero*, de G. Úbeda.
- Tono a 4 voces *De las sombras de un engaño*, de Fray M. Correa.

---

<sup>2</sup> Para más información, véase Ezquerro Esteban y González Marín (1991, pp. 127-171). Sobre el intercambio epistolar de los maestros de capilla de la época en otros contextos (antigua Corona de Castilla), puede verse Caballero Fernández-Rufete (1990, pp. 67-102; y 1991, pp. 109-128) y Olarte Martínez (1992 y 2016).

Tras la localización de estas fuentes, se procedió a realizar las transcripciones de estas composiciones, atendiendo a unos criterios de edición concretos —siempre enfocados a minimizar la distorsión en cuanto a la imagen gráfica de la fuente y a respetar los originales siempre que fuera posible, dando cuenta a cada paso de las actuaciones del editor— de cara a efectuar el correspondiente estudio de cada uno de los documentos trabajados, con la descripción de cada uno de ellos y su análisis<sup>3</sup>. De este modo, la descripción física de los manuscritos se ha realizado atendiendo a una serie de criterios comunes para todos ellos. Primero, su presentación, es decir, formato (medidas), foliación..., para continuar anotando su signatura y acabar con una serie de aspectos que se encuentran en cada obra, tales como: número y tipología de las voces, disposición y ámbito melódico de las mismas, claves, compases, modalidad, estructura de la obra, estado actual de la fuente... En cuanto al análisis, se han intentado considerar los aspectos más relevantes que aparecen en estas composiciones, para lo que se han recogido cuestiones relativas a la estructura de la obra (secciones que aparecen, número de coplas...), a la relación entre música y texto (su adecuación, número de sílabas de los distintos versos, rima...), al carácter (pasajes homofónicos, imitativos o contrapuntísticos...), a aspectos melódicos, armónicos (con especial atención a las cadencias o cláusulas) y rítmicos (contrastes que aparecen), así como a los cambios de compases y de claves que se han realizado para su correcta transcripción, entre otras consideraciones.

## 2. ESTUDIO DE LAS OBRAS EDITADAS

### 2.1. VICENTE GARCÍA: VILLANCICO A 4 VOCES *NIÑO EN PERSONA*

Esta obra pertenece al fondo del Archivo de Música de la Catedral de Zaragoza (*E-Zac*), bajo la signatura B-35/555. Se presenta en un pliego, en formato de libro de atril, con medidas de 31 x 21 cm.

---

<sup>3</sup> Sobre los criterios de edición empleados consúltese Catalán Jarque (2007, pp. 13-16).

DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA



Fig. 1: Pliego en el que se encuentra anotado el villancico *Niño en persona*.

El estado de la fuente presenta algunas dificultades a la hora de su lectura, ya que la tinta utilizada en el lado vuelto del pliego se traspasa, además de aparecer algunas tachaduras (en la voz del Tiple 1º) y algunas roturas (voz del Tenor).

Este villancico lo componen las voces de Tiple 1º, Tiple 2º, Alto y Tenor, con la siguiente disposición en el manuscrito:

<b>Tiple 1º</b>	<b>Tiple 2º</b>
<b>Coplas</b>	<b>Coplas</b>
<b>Alto</b>	<b>Tenor</b>
<b>Coplas</b>	<b>Coplas</b>



Fig. 2: Íncipit del Tiple 1º.



Fig. 3: Íncipit del Tiple 2º.

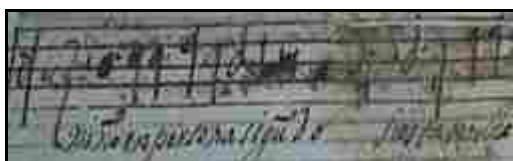


Fig. 4: Íncipit del Alto.

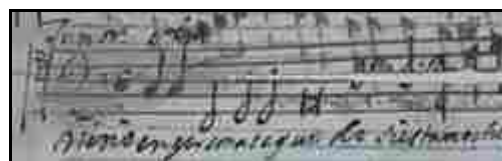


Fig. 5: Íncipit del Tenor 1º.

El ámbito melódico de cada voz es el siguiente:

Tiple 1º	De Re <sub>3</sub> a Fa <sub>4</sub>	Extensión: 10ª
Tiple 2º	De Mi <sub>3</sub> a Fa <sub>4</sub>	Extensión: 9ª
Alto	De La <sub>2</sub> a La <sub>3</sub>	Extensión: 8ª
Tenor	De Do <sub>2</sub> a Fa <sub>3</sub>	Extensión: 12ª

Según esta tabla, se puede apreciar que la distancia entre las voces es bastante limitada, salvo la del Tenor, que destaca con una extensión ligeramente mayor, posible síntoma de que se debía contar con un cualificado cantor para desenvolver su parte correspondiente.

Se trata de una fuente sin compasear (compuesta sin las líneas divisorias de compases) y el modo o tono en que se encuentra es el de La eolio. Está escrita en claves bajas o naturales por lo que al transcribirla no ha sido necesario transportar y el compás original es el de proporción menor, así que en la edición, que trata de distorsionar al mínimo la imagen gráfica original, figurará como un 3/2.

Esta pieza, en la que todas las voces tienen la misma importancia, juega con una cierta ambigüedad entre tonalidad y modalidad. Es muy relevante la cuestión de la semitonía, y también hay que reseñar el final, tanto del estribillo como de las coplas, con la característica cadencia picarda (es decir, con tercera mayor). En general, se trata de una obra de carácter homofónico y con una utilización significativa de las hemíolas o síncopas prolongadas. En el compás 20 aparece una anomalía en cuanto al modo en que se escribe la semiminima, ya que se anota con figura de negra.

La estructura de la composición es la habitual para un villancico estándar, con estribillo y coplas; y cuando tras estas coplas se repite el estribillo, no se hace de un modo completo, sino que empieza unos compases más tarde, desde el signo § (párrafos).

Así pues, la estructura general de este villancico sería la siguiente:

- Estribillo
- Copla 1ª, 2ª y 3ª
- Respuesta (y a §)
- Estribillo (pero no entero, desde §)
- Copla 4ª, 5ª y 6ª
- Respuesta (a §)
- Estribillo (desde §)

DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

El estribillo se compone de tres secciones distintas, que se corresponden muy bien con el texto. La primera (cc. 1-14), concluye en una cláusula o cadencia sobre el cuarto grado (I-IV). La segunda (cc. 15-31), acaba con cadencia en el quinto grado (IV-V); y la última, que es la más larga, termina con cadencia picarda sobre el primer grado (V-I). Todas ellas combinan un pasaje homofónico con otro imitativo o contrapuntístico.

Las coplas son seis, escritas todas ellas siguiendo la estructura poética de un romancillo hexasílabo. Según la fuente, su estructura es la siguiente:

1ª Copla: formada por dos voces (Tiple 1º y Alto) y dos instrumentos.

2ª y 3ª coplas: integradas por una voz (Tiple 1º) y tres instrumentos.

4ª, 5ª y 6ª Coplas: compuestas por una voz (Tenor) y tres instrumentos.

Al final de la tercera y de la sexta copla, encontramos un remate (un pareado con rima asonante).

Estas coplas son cortas, simples y completamente homofónicas y la respuesta se presenta como una coda final.

**Edición del texto:**

*ESTRIBILLO*

Niño en persona segundo  
si esta noche vienes al mundo,  
¡tente!, ¡tente!, ¡tente!, ¡tente!  
que te lleva tu amor a la muerte.  
Mas si has de morir de amor,  
no te detengas, Señor,  
que sin ti, ¡ay! Dios,  
¿qué será de mí?

*COPLAS*

1- Niño Soberano

que en tu gloria eterna  
con tus plantas pisas  
estrados de estrellas

2- Si eres con tu padre

una misma esencia  
y siendo infinito  
finito te muestras

3- El mundo a quien vienes,  
de ingrato se precia  
y a quien nadie perdona  
aunque Dios se sea.

Pues de tanta pena,  
su culpa te advierte.

4- El que te ha engendrado  
te envía a la tierra  
nacido y sin culpa,  
culpado en mi ofensa.

5- Ya sé que mi vida  
con morir deseas  
y pues tú lo quieres  
muy bien se te emplea.

6- Pero niño hermoso,  
al alma me llega  
siendo yo el enfermo  
que mortal te veas.

Basta que te ofrezcas  
por mi de otra suerte.

## 2.2. OBRAS DE BABÁN, ÚBEDA Y CORREA

Las tres obras restantes pertenecen al archivo de música del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi (el Patriarca) de Valencia, y más concretamente, al **LP 22** que lleva por título “Música de diferentes”.



Fig. 6: Cubierta de *E-VAcφ*, LP 22.

Se trata de un volumen manuscrito, de 31 x 22 cm., el cual consta de 280 folios de papel, numerados por Joaquín Piedra Miralles (\*1912; †1971) —último maestro de capilla del Patriarca— y encuadernados con cubiertas de pergamino. Está escrito en el siglo XVII y, como su propio nombre indica (LP = Libro de Partituras) contiene partituras de numerosas obras.



DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

2.2.1. GRACIÁN BABÁN: TONO A 4 VOCES *DEL CLARO ZAFIR*

Signatura: *E-VAc<sup>p</sup>*, LP 22, fols. 144v-145.

Este tono lo integran las voces de Tiple 1º, Tiple 2º, Alto y Tenor, y se compone de coplas y estribillo.



Fig. 7: Íncipit de las cuatro voces del Tono *Del claro zafir*.

El ámbito melódico de esta composición es bastante reducido en cada una de las voces:

Tiple 1º	De Sol# <sub>3</sub> a Fa <sub>4</sub>	Extensión: 7ª
Tiple 2º	De Fa <sub>3</sub> a Fa <sub>4</sub>	Extensión: 8ª
Alto	De Re <sub>3</sub> a Mi <sub>4</sub>	Extensión: 9ª
Tenor	De Re <sub>2</sub> a Fa <sub>3</sub>	Extensión: 10ª

El resultado de esta disposición es el de un conjunto equilibrado y de homogeneidad melódica, lo que hace que el mensaje que se pretende transmitir sea entendido más fácilmente. Existe un cruce de tesituras en determinados momentos de la composición, en el que el Tiple 1º está por debajo del Tiple 2º, posiblemente así anotado de forma intencionada, para proporcionar una mayor variedad melódica.

La obra se escribe en claves altas o transportadas (*chiavette*) por lo que, al transcribir, habremos de bajar una cuarta, de suerte que la obra pasará, de estar anotada “por bemol” (con un bemol en el Si), a hacerlo “por natura” (sin alteraciones propias en la armadura). Se combinan dos tipos de compases, el de proporción menor de la introducción y el de compasillo en el estribillo. El compás original de la introducción (proporción menor), será en nuestra transcripción un 3/2, mientras que el del estribillo, se mantendrá en el C original (bien entendido que habrá de interpretarse, indefectiblemente, como un 2/2). El modo o

tono en que se encuentra escrito es Sol dórico por bemol, de manera que, al transportarlo, dará como resultado un Re dórico por natura.

La estructura general de esta pieza es la de Coplas y Estribillo, estando las coplas formadas por un típico romance (de versos octosílabos, y con rima asonante los pares).

Se trata de una obra homofónica en su inicio, y que se anota a partir de un diseño rítmico en el que predominan los valores largos. Sin embargo, al pasar al estribillo en todas las voces se advierte mucha más movilidad, y este gran contraste existente entre ambas partes va acompañado de un cambio de compás. En realidad, la disparidad entre Coplas y Estribillo dota a esta pieza de un dinamismo expresivo muy adecuado para resaltar el sentido del texto poético.

Su primera parte es completamente homofónica; incluso cuando repite la letra también repite la música, aunque con una pequeña variante. En general, esta se adapta muy bien al texto, y está muy trabajada la relación entre la acentuación textual y la musical.

En el estribillo, Babán utiliza una estructura completamente contrapuntística —hasta el compás 23— y despliega numerosas imitaciones entre las distintas voces, a modo de pregunta-respuesta (primero, graves contra agudos, y luego se invierten los papeles, agudos contra graves, c. 18). En el c. 23 se cambia a una textura homofónica, hasta el final de la obra. En este estribillo solamente la voz del Tenor escribe el texto completo, mientras que los Tiples solo lo especifican esporádicamente (siendo así susceptibles de doblarse con instrumentos), y el Alto no anota texto alguno.

Todo lo mencionado en las líneas anteriores, hace pensar que se trata aquí de un compositor “de oficio”. También su estilo compositivo recuerda en ocasiones a los *chori spezzati* de Gabrielli, con los que se intentaba conseguir el efecto de sonido estéreo.

### Edición del texto:

#### COPLAS

Del claro zafir hermoso,  
recoge el sol esta tarde  
y a un breve viril reduce  
los rayos más celestiales.

#### ESTRIBILLO

En bocado hermoso  
¡tened!, ¡tened!, ¡tened!,  
¡tened!, ¡tened!, ¡parad!,  
que os quiero comer,  
que os quiero mirar,  
que os quiero adorar,  
¡parad!, ¡tened!, ¡tened!,  
¡tened!, ¡tened!, ¡parad!,  
que os quiero adorar,

DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

mirar y comer,  
¡tened!, ¡tened!, ¡tened!,  
que os quiero comer,  
mirar y adorar  
¡tened!, ¡tened!, ¡tened!,  
¡parad!, ¡parad!, ¡parad!

2.2.2. GASPAR ÚBEDA: TONO ¡AY!, QUE ME MUERO, A 4 VOCES. COPLAS A DÚO

Signatura: *E-VAc*p, LP 22, fols. 145v-146.



Fig. 8: Íncipit de las cuatro voces del Tono ¡Ay!, que me muero.

Este Tono está formado por las coplas y el estribillo. El estribillo lo componen las voces de Tiple 1º, Tiple 2º, Alto y Tenor, mientras que, en la copla, las voces están reducidas, ya que es simplemente un dúo.

El ámbito melódico de cada voz es el siguiente:

Copla:

Tiple 1º	De Re <sub>3</sub> a Re <sub>4</sub>	Extensión: 8ª
Bajo	De La <sub>1</sub> a Re <sub>3</sub>	Extensión: 11ª

Estribillo:

Tiple 1º	De Do <sub>3</sub> a Re <sub>4</sub>	Extensión: 9ª
Tiple 2º	De Do <sub>3</sub> a Re <sub>4</sub>	Extensión: 9ª
Alto	De Sol <sub>2</sub> a Sol <sub>4</sub>	Extensión: 16ª
Tenor	De La <sub>1</sub> a Re <sub>2</sub>	Extensión: 11ª

Por otra parte, conviene indicar que la voz de Tenor se extiende en torno a una tesitura algo más grave de lo habitual, la cual se asemeja a la del Bajo, así como llama poderosamente la atención la gran extensión del Alto —destaca por sus dos octavas, que llegan incluso a superar el ámbito de los Tiples por el agudo—, lo que da cuenta de una escritura destinada seguramente a un contralto de cualidades vocales excepcionales. La melodía, por otra parte, va transcurriendo entre las distintas voces, sin un protagonismo especial en ninguna de ellas.

La obra se escribe en claves altas o *chiavette*, por lo que, al transcribir, deberá bajarse una quinta, y pasará, de estar anotada originalmente “por natura”, a estarlo “por bemol” (con un bemol como alteración propia en la armadura, en el Si). El compás original es el compás menor imperfecto de proporción menor, que pasará en nuestra transcripción a ser un 3/2. El modo o tono en el que se encuentra originalmente la composición es el de La eolio, sin alteraciones, de suerte que, al transportarlo, resultará un Re eolio transportado, por bemol.

En cuanto a la copla a dúo, se trata de un romance (obviamente, de versos octosílabos) que, a la hora de la transcripción, invierte el orden de las voces, ya que en la fuente primero se anota clave de Do en 3ª en la voz superior, mientras que, en la inferior, se escribe clave de Sol en segunda línea, por lo que resulta lógico modificar dichas voces. Esta copla posee forma de canon, siendo éste al principio a la octava, para pasar por la cuarta (c. 6) y la quinta (c. 11), y regresar (c. 16) ya hasta el final a la octava.

El Estribillo sigue una típica y popular estructura poética de seguidillas, con alternancia de versos hepta- y pentasílabos y rima asonante. Comienza con un solo de Tenor (cc. 1-8), para contestar luego en estilo imitativo el resto de las voces con *¡Ay! que me muero*. En el compás 21 se localiza el siguiente solo de Tenor, con distinta letra: “De dolor de que no muero”, y contestan otra vez las distintas voces, en imitación hasta el compás 36, donde arranca un nuevo solo de Tenor, “socorro cielos...”, aunque esta vez más extenso y desarrollado, mientras se sigue, hasta el c. 57, con las ya mencionadas entradas imitativas. En el compás 58 se introduce una respuesta a toda esta parte en estilo homofónico, que sigue hasta el final con entradas imitativas (como las de los compases 36 y siguientes).

También es necesario destacar la excelente correspondencia existente entre el texto y la música, que se puede apreciar a lo largo de toda la obra. Como ejemplo, destacaré la frase “que me anego en el mar”, en la que todas las voces van “bajando”, “hundiéndose”, “anegándose”, de manera descriptiva (figura retórico-musical de catábasis), y también puede observarse cómo todos los valores largos de las notas coinciden con los acentos de las palabras del texto.

### Edición del texto:

#### COPLAS

En los brazos de la culpa  
me soñé mi Dios dormido,  
despertóme vuestra luz  
y volvióse en vela el sueño.

DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

*ESTRIBILLO*

¡Ay! que me muero  
de dolor (de) que no muero.  
Socorro cielos,  
que me anego en el mar  
de mis deseos.  
¡Ay! que me anego  
que me anego en el mar  
de mis deseos.

2.2.3. FRAY MANUEL CORREA: TONO A 4 VOCES *DE LAS SOMBRAS DE UN ENGAÑO*

Signatura: *E-VAc<sub>p</sub>*, LP 22, fols. 143v-144.



Fig. 9: Íncipit de las cuatro voces del tono *De las sombras de un engaño*.

Este “tono” está integrado por las voces de Tiple 1º, Tiple 2º, Alto y Bajo y el ámbito melódico de cada una es el siguiente:

Tiple 1º	De Re <sub>3</sub> a Mi <sub>4</sub>	Extensión: 9ª
Tiple 2º	De Re <sub>3</sub> a Mi <sub>4</sub>	Extensión: 9ª
Alto	De Sol <sub>2</sub> a La <sub>3</sub>	Extensión: 9ª
Bajo	De Fa <sub>1</sub> a Re <sub>3</sub>	Extensión: 13ª

Se puede apreciar que los ámbitos de todas las partes son parecidos (una 9ª), salvo el del Bajo que es un poco más amplio (síntoma de que se contara con un cantor técnicamente avezado). Esta igualdad de ámbito es indicativa de una homogenización por parte del compositor, con vistas a no otorgar protagonismos concretos a alguna voz, sino

más bien encaminado a enlazar un trabajo de conjunto, un bloque sonoro. De hecho, y si consideramos el hueco existente entre la parte del Bajo vocal (provisto de texto) y las tres partes restantes, sin texto, podría pensarse en una interpretación a solo a cargo de un buen Bajo vocal, acompañado por tres instrumentos de tesituras tiple (1º y 2º) y contralto, respectivamente, acaso tres chirimías, o dos cornetas y una chirimía contralto, o dos bajoncillos tiple y un bajoncillo contralto, entre otras varias combinaciones posibles.

La obra se escribe en claves bajas o naturales (por lo que al transcribir no hay que transportar) y, como en el anterior caso de la obra de Babán, se combinan dos tipos de compases: en la introducción, compás de proporción menor (en la transcripción será un 3/2), mientras que en el estribillo se anota un compás de compasillo (al transcribirlo se quedará en el C original, entendido como 2/2). El tono o modo en el que se encuentra esta obra es el de Sol hipodórico (segundo tono) y su estructura general sigue siendo, como las anteriores, de Coplas y Estribillo.

Desempeña un importante papel el ritmo, ya que se presenta una copla con valores largos, que resultan sustancialmente reducidos al encontrarse ante el estribillo, todo ello gracias al cambio de compás realizado. Sobre el relevante papel del ritmo, hay que señalar que parece evidente que determinados cambios, como el predominio de los compases de proporción menor y el consiguiente ennegrecimiento de figuras (por síncope) que ofrece la notación musical de esta época, surgen de la intención de recoger musicalmente el mayor número posible de matices rítmicos del verso castellano.

En esta copla, que se ajusta a un romance en versos octosílabos como composición poética, se combinan pasajes homofónicos con imitativos (hasta el c. 5, homofónico; del c. 6 al 12, imitativo; del 13 al 18, nuevamente homofónico; y del 19 al 24, otra vez imitativo), para acabar con la preceptiva cadencia picarda.

Señalaré además la buena relación existente entre música y texto en esta copla, cuyas fórmulas melódicas o rítmicas recogen una fuerte carga semántica. En Correa, la música no es un mero adorno del texto, puesto que ejerce una múltiple influencia sobre él, bien sea modificando la forma poética y creando a la vez una lógica dentro de esta nueva organización del texto, o aplicando el ritmo musical, el uso de la tonalidad y de la disonancia a su expresión. Y como ejemplo de todo lo comentado, en cuanto a la aplicación del texto a la música encontramos un guiño a lo que hacía por ejemplo J. S. Bach, que cuando empleaba la palabra agua, escribía la música de manera que parecía que ondulaba. Igualmente, aquí, Correa utiliza para la palabra “huyendo” un pasaje en estilo imitativo, en donde parece que las distintas voces salgan “literalmente” huyendo<sup>4</sup>.

Al principio del estribillo se combinan pasajes imitativos con homofónicos (dos contra dos), al igual que en la copla, que del c. 10 al 16 se mueve homofónicamente, y ya desde el c. 17 hasta el final se continúa otra vez de forma imitativa, para acabar con la ya citada cadencia picarda; una cadencia que se usa para articular las frases, es decir, las ideas contenidas en el texto y destacar el final de los versos portadores de la rima.

---

<sup>4</sup> Para más información, véase González Valle (1997).

DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

**Edición del texto:**

*INTRODUCCIÓN*

De las sombras de un engaño,  
huyendo medrosa y triste  
busca el alma ocultos rayos  
que sin ellos muerta vive.

*ESTRIBILLO*

Yo solo y triste  
una flicción amarga  
sintiendo mi dolor la pena.  
Largo el día espero  
yo solo y triste,  
el día espero,  
sin aliento muero,  
que si él me falta,  
yo solo y triste  
el día espero,  
que si él me falta  
sin aliento muero.

Como se ha indicado, todos los textos de las composiciones que comprenden este volumen están redactados en verso de arte menor y también en todas ellas la música ayuda a declamar el texto; por un lado, en cuanto a su sentido, destacando y articulando las ideas contenidas en él y, por otro, en cuanto a su estructura o forma, destacando los matices que lo definen o caracterizan.

### 3. CONCLUSIONES

Para concluir este estudio, conviene añadir que con las reducidas transcripciones que se han realizado, se ha tratado de conocer ambientes (autores, obras...) y se ha intentado analizar brevemente cómo era el panorama compositivo dentro de la música vocal del momento —con la consiguiente reflexión entre pasado y presente, tradición y cambio, en dos centros de producción musical tan importantes como Valencia y Zaragoza a nivel nacional, y aun europeo—. Para ello, ha sido necesaria una aproximación directa a las fuentes, a los manuscritos, ya que, sin esto, no se podría garantizar una mínima fiabilidad de los resultados obtenidos. Se ha planteado la problemática que rodea a la música española de este período, el estado en que se encuentran las fuentes documentales en nuestros archivos, y toda una serie de factores relacionados con el conocimiento de la notación de la época (paleografía), problemas de transmisión desde la teoría (musicología) hacia la ejecución (música práctica), etc.

En definitiva, las cuatro obras transcritas, aunque comparten características comunes, a la vez resultan muy desiguales entre sí, conocido todo esto gracias a la realización del análisis pormenorizado de cada una de ellas. Se ha pretendido en todo momento, desde la conciencia de que se trata apenas de un ejercicio minúsculo en lo que pudo haber significado el amplísimo repertorio de aquella mitad de siglo, proporcionar un carácter de “propuesta” de trabajo para, a partir de ahí, poder servir de modelo o patrón con vistas a, en su caso, que pudiera ser aplicado a otras composiciones de factura similar. El fin último de esta edición es, por tanto, su aplicación musical práctica, es decir, su interpretación. Y es por ello por lo que el conjunto de estas pocas transcripciones supone una aportación, una más, al estudio de la apasionante música vocal española de la segunda mitad del siglo XVII.

## BIBLIOGRAFÍA

- Caballero Fernández-Rufete, C. (1990). Miguel Gómez Camargo: correspondencia inédita. *Anuario Musical*, 45, pp. 67-102.
- Caballero Fernández-Rufete, C. (1991). Aportación Documental al Estudio de Miguel Gómez Camargo. *Revista Portuguesa de Musicología*, 1, pp. 109-128.
- Calahorra Martínez, P. (1978). *La Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. II. Polifonistas y Ministriles*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.
- Catalán Jarque, M<sup>a</sup>. C. (2007). *Modelos valencianos de polifonía en lengua romance a 4 voces, en la segunda mitad del siglo XVII: V. García, G. Babán, G. Úbeda y F. M. Correa* (Tesis Final de Máster). Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Climent, J. (1984). *Fondos Musicales de la Región Valenciana II. Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*. Valencia: Instituto de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia.
- Ezquerro Esteban, A. & González Marín, L. A. (1991). Catálogo del Fondo Documental del Siglo XVII del Archivo Musical de las Catedrales de Zaragoza. *Anuario Musical*, 46, pp. 127-171.
- Ezquerro Esteban, A. (1997). *La Música Vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII: Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza* (Tesis doctoral), 5 vols. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.



DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

- Ezquerro Esteban, A. (1998). *Villancicos aragoneses del siglo XVII de una a ocho voces*. “Monumentos de la Música Española”, LV. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institució “Milà y Fontanals”. Departamento de Musicología.
- Ezquerro Esteban, A. (2000). *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*. “Monumentos de la Música Española”, LIX. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institució “Milà i Fontanals”. Departamento de Musicología.
- Ezquerro Esteban, A. (2001). Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII. Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular. *Anuario Musical*, 56, pp. 97-113.
- García Fraile, D. (1997). La música española del siglo XVII, línea actual de investigación. *Revista de Musicología*, XX, vol. I, pp. 117-153.
- González Marín, L. A. (2001). Aspectos de la Práctica Musical Española en el siglo XVII: Voces y ejecución vocal. *Anuario Musical*, 56, pp. 83-95.
- González Valle, J. V. (1996). Relación entre el Verso Castellano y la Técnica de Composición Musical en los Villancicos de Fr. Manuel Correa (s.XVII). *Anuario Musical*, 51, pp. 39-69.
- González Valle, J. V. (1997). *La Música en las Catedrales en el siglo XVII. Los Villancicos y Romances de Fray Manuel Correa*. “Monumentos de la Música Española”, LIV. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institució “Milà y Fontanals”. Departamento de Musicología.
- Lambea, M. (2000). *La Música y la Poesía en Cancioneros Polifónicos del siglo XVII. I. Libro de Tonos Humanos (1655-1656) Vol. I*. “Monumentos de la Música Española”, LV. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institució “Milà y Fontanals”. Departamento de Musicología.
- Olarte Martínez, M. (1992). *Miguel de Irizar y Domenzain (1635-1684?): biografía, epistolario y estudio de sus lamentaciones*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Olarte Martínez, M. (2016). *Una correspondencia singular: maestros de capilla, ministriles y bajonas, tomando el pulso de la música española del último barroco*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Querol Gavaldá, M. (1982). *Música Barroca Española Vol. III. Villancicos Polifónicos del siglo XVII*. “Monumentos de la Música Española”, XLII. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institució “Milà y Fontanals”. Departamento de Musicología.

**Fecha de recepción: 30/03/2019**

**Fecha de aceptación: 14/06/2019**


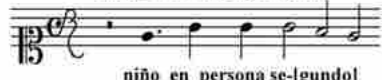



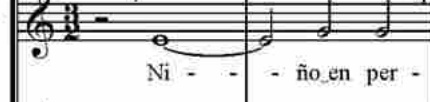


## **ANEXO.**

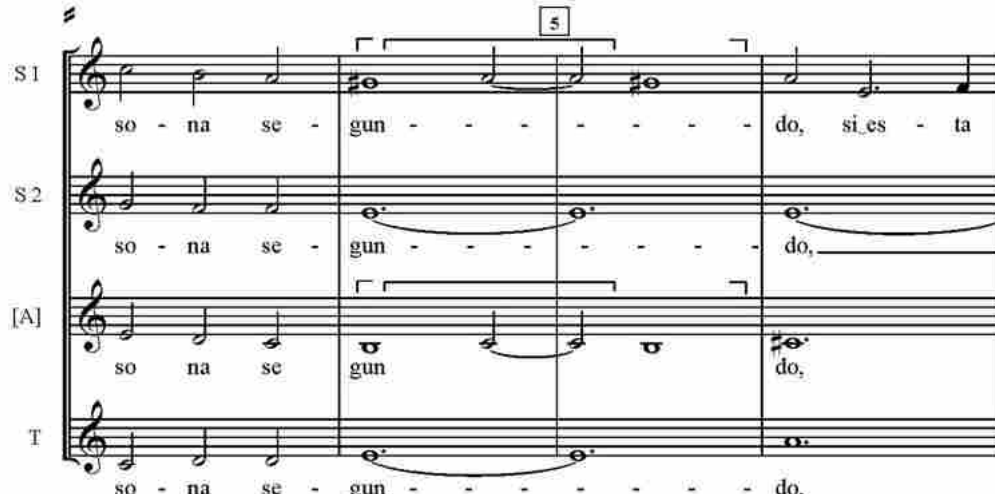
### **EDICIÓN DE LOS VILLANCICOS.**

**[VILLANCICO], "Niño en persona", a 4.**  
de Vicente García (\* 1593; +1650)

E: Zac, B. 35/555

[ESTRIBILLO]

<p>Tiple 1° A 4 Vicente García</p>  <p>niño en persona se-[gundo]</p> <p>Tiple 2° A 4 Vicente García</p>  <p>niño en persona se-[gundo]</p> <p>[Alto]</p>  <p>niño en persona se-[gundo]</p> <p>Tenor a 4</p>  <p>niño en persona se-[gundo]</p>	<p>Tiple 1°</p>  <p>Ni - - ño en per -</p> <p>Tiple 2°</p>  <p>Ni - - - ño en per -</p> <p>[Alto]</p>  <p>Ni ño en per</p> <p>Tenor</p>  <p>Ni - - - ño en per -</p>
--	--



S1  
so - na se - gun - - - - do, si es - ta

S2  
so - na se - gun - - - - do,

[A]  
so na se gun do,

T  
so - na se - gun - - - - do,

Transcripción : M<sup>a</sup> Carmen Catalán Jarque

10

S1 no - che vi\_e - nes al mun - - - do, vi\_e -

S2 si\_es - ta no - che vi\_e - nes al

[A] si\_es ta no che vi\_e nes vi\_e nes al

T si\_es - ta no - che vi\_e - nes al mun - - - -

15

S1 - - nes al mun - - - do, ¡Tén - te! ¡tén - te!

S2 mun - - - - do, ¡Tén - te! ¡tén - te!

[A] mun do, ¡Tén te! ¡tén te!

T - - - - do, ¡Tén - te! ¡tén - te!

20

S1 ¡tén - - - te! ¡Tén - te! que te lle - va tu\_a -

S2 ¡tén - - - te! ¡Tén - te! que te lle - va tu\_a -

[A] ¡tén te! ¡Tén te! que te lle va tu\_a

T ¡tén - - - te! ¡Tén - te! que te lle - va tu\_a -

\* Manera anómala de escribir la semiminina (Ya que se escribe con figura de ♩)

DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

25

S1 mor a la mu\_er - - - te, que te lle - va tu\_a -

S2 mor [que te lle - va tu\_a - mor ] a la mu\_er - -

[A] mor a la mu\_er - - - te, que te lle va tu\_a

T mor a la mu\_er - - - te, que te lle - va tu\_a -

30

S1 mor a la mu\_er - - - - - te.

S2 te, a la mu\_er - - - - - te.

[A] mor a la mu\_er te.

T mor a la mu\_er - - - te.

35

S1 Más, si has de mo - rir - de a mor, no te de -

S2 Más, si has de mo - rir - de a mor, no te de -

[A] Más, si has de mo rir de a mor, no te de

T Más, sí has de mo - rir - de a mor, no te de -

40

S1 ten - gas, Se - ñor No te de - ten - gas, Se - ñor, que sin

S2 ten - gas, Se - ñor No te de - ten - gas, Se - ñor,

[A] ten gas, Se ñor No te de ten gas, Se ñor, que sin

T ten - gas, Se - ñor No te de - ten - gas, Se - ñor,

45

S1 tí, que sin tí, ¡Ay! ¡Ay!

S2 que sin tí, ¡Ay! ¡Dios! ¿qué se -

[A] tí, que sin tí, ¡Ay! ¡Ay!

T que sin tí, ¡Ay! ¡Dios! ¿qué se -

50

S1 ¡Dios! ¿qué se - rá de mí? ¿qué se - rá de

S2 rá de mí? ¿qué se - rá de mí?

[A] ¿qué se - rá de mí? ¿qué se - rá de

T rá de mí? ¡Ay! ¡Dios!

DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

55

S1 mi? ¿de mi? ¡Ay! ¡Dios!

S2 ¡Ay! ¡Dios! ¿qué se - rá de mi?

[A] mi? ¡Ay! ¡Dios! ¿qué se - rá de mi?

T ¿qué se - rá de mi? ¿de mi?

60

S1 ¿qué se - rá de mi? ¡Ay! ¡Dios! ¿qué se - rá de

S2 ¿qué se - rá de mi? ¿qué se - rá de

[A] ¿qué se - rá de mi? ¡Ay! ¡Dios! ¿qué se - rá de

T ¡Ay! ¡Dios! ¿qué se - rá de

65

S1 mi? ¿qué se - rá de mi? ¿qué se - rá de mi?

S2 mi? ¿qué se - rá de mi? ¿qué se - rá de mi?

[A] mi? ¿qué se - rá de mi? ¿qué se - rá de mi?

T mi? ¿qué se - rá de mi?

COPLAS[1ª a 6ª], a 4

<p>Coplas</p> <p>niño sobe[rano]</p> <p>Coplas</p> <p>niño sobe[rano]</p> <p>Coplas</p> <p>niño sobe[rano]</p> <p>Coplas A 4</p> <p>el que te ha en</p>	<p>[Tiple 1ª]</p> <p>[1ª] Ni - ño so - be -</p> <p>[2ª y 3ª]</p> <p>[Tiple 2ª]</p> <p>[Alto]</p> <p>[1ª] Ni - ño so - be -</p> <p>[tenor]</p> <p>[4ª, 5ª y 6ª]</p>
---	--

[S 1]

ra - no que en tu glo - - - - ria, e - - - - ter - - - -

[s 2]

[A]

ra - no que en tu glo - - - - ria, e - - - - ter - - - -

[T]





[Al signo  $\text{♩}$  ]

20

[S 1]

[s 2]

[A]

[T]

## COPLAS

[1<sup>a</sup>] Niño Soberano  
que en tu gloria eterna  
con tus plantas pisas  
estrados de estrellas

[2<sup>a</sup>] Si eres con tu padre  
una misma esencia  
y siendo infinito  
finito te muestras

[3<sup>a</sup>] El mundo a quien vienes,  
de ingrato se precia  
y a quien nadie perdona  
aunque Dios se sea.

Pues de tanta pena,  
su culpa te advierte.

[4<sup>a</sup>] El que te ha engendrado  
te envía a la tierra  
nacido y sin culpa,  
culpado en mi ofensa.

[5<sup>a</sup>] Ya sé que mi vida  
con morir deseas  
y pues tú lo quieres  
muy bien se te emplea.

[6<sup>a</sup>] Pero niño hermoso,  
al alma me llega  
siendo yo el enfermo  
que mortal te veas.

Basta que te ofrezcas  
Por mí de otra suerte.

## TONO "Del Claro Zafir" a 4

de Gracián Babán (\* 1620c; +1675)

E: VAep, LP 22 fols. 144 v -145

[COPLAS]

Del Claro Zafir hermoso

Del cla - ro za-

[s 1]

[s 2]

[a]

[T]

5

fir her - mo - so, re - co - ge el sol es - ta

Transcripción : M<sup>a</sup> Carmen Catalán Jarque

## MARÍA DEL CARMEN CATALÁN JARQUE

10

[s 1]  
[s 2]  
[a]  
[T]

tar - de y\_a un bre - ve vi - ril re - du - ce

15

[s 1]  
[s 2]  
[a]  
[T]

los ra - yos más ce - les - ti\_a - les

20

[s 1]  
[s 2]  
[a]  
[T]

los ra - yos más ce - les - ti\_a - les

DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

## ESTRIBILLO

\* en bocado hermoso

En bo- ca-do, her - mo - so en bo-

[S]

[S 1] ca - do, her - mo - so | te - ned, te - ned, te - ned, te - ned, te - ned, pa-

[S 2]

[a]

[T]

\* Sólo el Tenor lleva texto completo;  
los Tiples, solo lo anotan esporádicamente  
(susceptibles de doblarse con instrumentos);  
y el alto, no lleva texto

[S 1] que, os

[S 2]

[a]

[T]

rad te - ned, te - ned, te - ned, pa - rad, te - ned, te - ned, pa - rad!

10

[S 1] qui, e - ro, a - do - rar

[S 2] que, os qui, e - ro mi - rar

[a]

[T] te - ned, te - ned, pa - rad! te -

[S 1] que, os qui, e - ro, a - do - rar

[S 2]

[a]

[T] ned, te - ned, pa - rad! te - ned, te - ned, te - ned, pa -

DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

15

[S1] *rad. pa-rad, te-ned, te-ned, te-ned, te-ned, pa-rad, [pa-rad] Que os qui e-ro co-*

[S2]

[a]

[T]

20

[S1] *mer, te-ned, te-ned, pa-rad, que os qui e-ro ni-rar, te-ned, te-ned, pa-*

[S2]

[a]

[T]

[S1] *rad, te-ned, te-ned, pa-rad, que os qui e-ro a-do-rar, pa-rad, te-ned, te-*

[S2]

[a]

[T]

## MARÍA DEL CARMEN CATALÁN JARQUE

25

[S1] *ned te-ned, te-ned, te-ned, pa - rad! Que os qui e - ro a - do - rar, mi - rar y co-*

[S2]

[a]

[T]

28

[S1] *mer, ¡te - ned, te - ned, te - ned, te - ned, te - ned! Que os*

[S2]

[a]

[T]

30

[S1] *qui e - ro co - mer, mi - rar y a - do - rar ¡te -*

[S2]

[a]

[T]



DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

[S1]

[S2]

[a]

[T]

ned, te - ned, te - ned, te - ned, te - ned, [to - ned,] pa-rad, pa-

[S1]

[S2]

[a]

[T]

rad, pa - rad, [te - ned,] te - ned, te - ned, te - ned, te -

[S1]

[S2]

[a]

[T]

ned, pa - rad, pa - rad, te - ned!

**TONO "¡Ay! que me muero", a 4.**

de [Gaspar] Úbeda (\* ? ; +1724)

## COPLAS, a dúo

E: VAcp, LP 22 fols. 145 v-146

En los brazos de la Culpa

[Tiple 1º]

En los br - zos

[bajo]

S1

b

de la cul - pa, me so - ñé mi Dios dor -

S1

b

mi - do, me so - ñé mi Dios dor - - -

S1

b

mi - do Des - per - tó - me vues - tra luz y vol -

S1

b

vió - se en ve - la el sue - ño en ve - la el sue - ño

*Transcripción : M<sup>e</sup> Carmen Catalán Jarque*

DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

ESTRIBILLO, a 4.

The first system of the musical score consists of two parts. On the left, there are four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass line. The lyrics 'Ay que me mu\_e-ro' are written below the vocal staves. On the right, there are four staves for triplets: [triple 1º], [triple 2º], [alto], and [Tenor]. The lyrics 'Ay! que me' are written below the [Tenor] staff.

The second system of the musical score consists of four vocal staves: [s 2], [s 2], [a], and [T]. A box with the number '5' is positioned above the second staff. The lyrics 'mue - ro, ¡Ay! que me' are written below the staves.

## MARÍA DEL CARMEN CATALÁN JARQUE

10

mue - - ro,

15

¡Ay! que me

mue - - ro, ¡Ay! ¡ay! que me

DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

20

[s 2]

[s 2]

[a]

[T]

mue - - - ro, de do - lor, de que no

25

[s 2]

[s 2]

[a]

[T]

mue - - - ro, ¡ay! ¡ay! que me

30

[s 2]

[s 2]

[a]

[T]

mue - - - ro, ¡Ay! de do - lor

## MARÍA DEL CARMEN CATALÁN JARQUE

35

[s 2]  
[s 2]  
[a]  
[T]

de que no mue - - - - - ro, So

40

[s 2]  
[s 2]  
[a]  
[T]

co - rro cie - los, so - co - rro cie - los.

[s 2]  
[s 2]  
[a]  
[T]

que me a - ne - go en el mar de mis de - se -

DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

45

[s 2]  
[s 2]  
[a]  
[T]

os ¡Ay! ay ay que me a -

50

[s 2]  
[s 2]  
[a]  
[T]

ne go que me a - ne - go en el

55

[s 2]  
[s 2]  
[a]  
[T]

mar de mis de - - - se - - -

## MARÍA DEL CARMEN CATALÁN JARQUE

60

[s 2]  
[s 2]  
[a]  
[T]

os, So - co - rro cie - los, so - co - rro

[s 2]  
[s 2]  
[a]  
[T]

cie los, que me a ne - go en el mar

65

[s 2]  
[s 2]  
[a]  
[T]

de mis de - se - os, ¡ay! que me a - ne - go



DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

70

[s 2]   
 [s 2]   
 [a]   
 [T]   
 ¡ay! que me a - ne - go, en - el

75

[s 2]   
 [s 2]   
 [a]   
 [T]   
 mar de mis de - se os

77

[s 2]   
 [s 2]   
 [a]   
 [T]   
 que me a - ne go, en el mar, me a -

## MARÍA DEL CARMEN CATALÁN JARQUE

80

ne - go en el mar, que me a - ne - go en - el

85

mar ¡Ay!, ay, de mis

de - - - se - - - os

**[TONO] "De las Sombras de un engaño", a 4**  
de [Fray Manuel] Correa (\* 1600c ; +1653)

[COPLAS]

E: VAep, LP 22 fol. 143 v-144

de las sombras

[tiple 1º]  
[tiple 2º]  
[alto]  
[Bajo]

De las som - bras

s 1  
s 2  
a  
B

de un en - ga - ño hu - - - yen - do

Transcripción : M<sup>a</sup> Carmen Catalán Jarque

## MARÍA DEL CARMEN CATALÁN JARQUE

15

s.1  
s.2  
a  
B

me - dro - sa y tris - te bus - ca\_el

20

s.1  
s.2  
a  
B

al - ma\_o - cul - tos ra - yos, que sin

25

s.1  
s.2  
a  
B

e - llos muer - ta vi - ve, muer - ta vi - ve.

DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

## ESTRIBILLO

[triple 1º]

[triple 2º]

[alto]

[Bajo]

Yo solo, yo solo

s.1

s.2

a

B

Yo solo, yo solo

## MARÍA DEL CARMEN CATALÁN JARQUE

5

s.1

s.2

a

B

y tris - te yo so - lo

8

s.1

s.2

a

B

y tris - - - - - te en

10

s.1

s.2

a

B

a - flic - ción a - mar - ga sin - tien - do mi do - lor,

DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

15

la pe - na, lar - - go el dí - a es - pe - - -

ro, yo so - lo y tris - te el dí - a es - pe - - -

20

ro el dí - a es - pe - ro y sin a - lien -

## MARÍA DEL CARMEN CATALÁN JARQUE

to mue - - ro, que si él me fal - ta,

Yo so - lo, Yo so - lo, y tris - te, y tris - te el di -

a es pe - - - - ro,



DEL ESTUDIO DE CASO A LA TIPOLOGÍA COMPOSITIVA. CUATROS (TONOS Y VILLANCICOS)  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII EN VALENCIA

s.1  
s.2  
a  
B

que si el me fal - ta, sin a - lien - to mue-ro, sin a -

35

s.1  
s.2  
a  
B

lien to mue - ro que si el me fal-ta, sin a - lien - to

37

s.1  
s.2  
a  
B

mue - ro, sin a - lien - to mue - - - ro