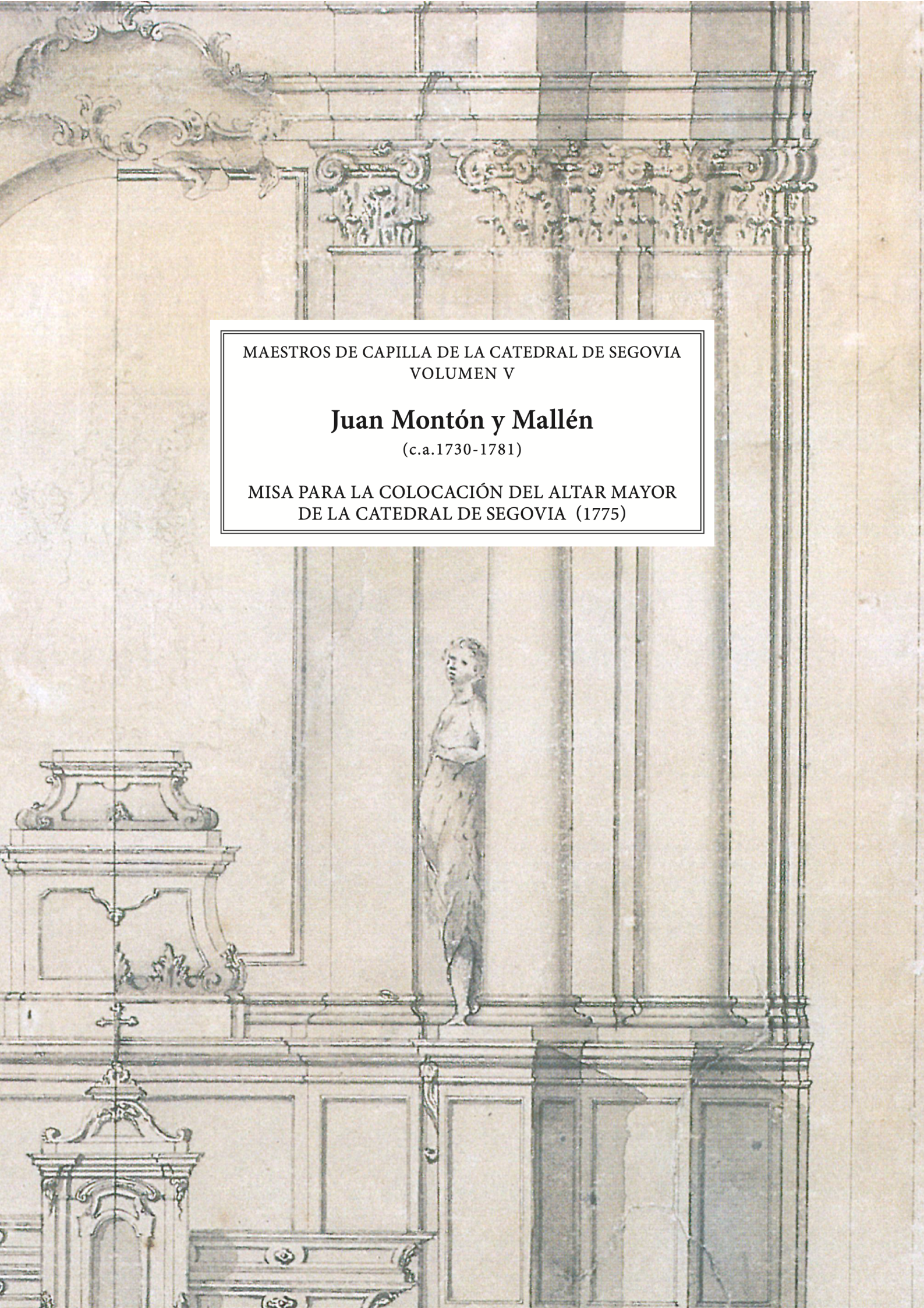


MAESTROS DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA
VOLUMEN V

Juan Montón y Mallén

(c.a.1730-1781)

MISA PARA LA COLOCACIÓN DEL ALTAR MAYOR
DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA (1775)

MAESTROS DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA
VOLUMEN V

Recuperación del Patrimonio musical español-Catedral de Segovia

JUAN MONTÓN Y MALLÉN
Misa para la colocación del Altar Mayor de la Catedral de Segovia. (1775)

Estudio, edición y transcripción:
M.ª Ángeles Serrano Hermo y Enrique Fdo. Parra Parra

Revisión:
Ulises Illán Ortiz

Fotografías del concierto:
Ángel Kamarero, Catedral de Segovia

Edita: Fundación Don Juan de Borbón
Colabora: Cabildo de la Catedral de Segovia y Ayuntamiento de Segovia
ISBN: 978-84-122091-4-3

“Es acreedor V. S. de este obsequio, […] *pues yo, a quien su liberal mano sacó pocos días hace de la nada para que empezase en este mundo a ser algo, proveyendo en mí el honor de Maestro de su Capilla, o de los niños de su Coro. Y aunque es verdad que pudiera desmayar al contemplar la cortedad del don que es ofrecido, me anima al mismo tiempo verme agotando el corto y limitado caudal que en mí reside, logrando ofrecer lo que puedo, aunque no pueda llegar mi insuficiencia a lo que debo.”*

D. Juan Montón y Mallén

Villancicos que se han de cantar en la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Segovia. 1759

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, nos gustaría dar las gracias a la Fundación Juan de Borbón, particularmente a su coordinadora Noelia Gómez, quien nos ha apoyado incondicionalmente durante todo el proceso de recuperación de la partitura. Su inteligente idea de la gestión cultural representa un impulso a la vida de Segovia, además de un modelo para otras ciudades de nuestro entorno más próximo.

Queríamos también agradecer al Cabildo de la Catedral de Segovia las facilidades que nos ha dado para el acceso al Archivo Capitular y la consulta de toda la documentación necesaria. Especialmente queremos agradecer a Bonifacio Bartolomé, archivero de la catedral, su erudición, amabilidad, paciencia y colaboración desinteresadas, más allá de sus meras atribuciones profesionales, y sobre todo más allá de su horario laboral…

Así mismo expresamos nuestra gratitud a Pablo Zamarrón y José Antonio Ruiz Hernando por su ayuda en la búsqueda del manuscrito de Miguel de Grijalba, lamentablemente perdido.

Gracias al maestro Ulises Illán por su generosidad e implicación. Fue una estupenda experiencia poder disfrutar bajo su batuta de la interpretación de la *Misa para la colocación del Altar Mayor* en el mismo lugar para el que fue concebida. La versión que escuchamos fue fresca, vibrante, llena de vida, sorprendente por su energía y emocionante por la gran calidad artística de todos los integrantes del grupo Nereydas.

Gracias -y disculpas- a nuestras familias, por entendernos, apoyarnos y soportarnos, tanto si estamos en casa como si no.

PARTITURA GENERAL DE LA MISA PARA LA COLOCACIÓN DEL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA

I. Kyrie 1

1. *Kyrie* (Coros) 1

II. Gloria 16

2. *Gloria in excelsis Deo* (Coros) 16
3. *Laudamos te* (Tenor 1º solo) 26

4. *Gratias agimus tibi* (Coros) 30
5. *Domine Deus* (Alto 1º Solo) 36
6. *Domine Fili unigenite Jesu* (Coros) 39
7. *Qui tollis peccata mundi* (Dúo tiples 1ª y 2ª) 47
8. *Qui sedes ad dexteram Patris* (Coros) 53
9. *Quoniam tu solus sanctus* (Tiple 1ª solo) 62
10. *Cum Sancto Spiritu* (Coros) 65

III. Credo 76

11. *Patrem omnipotentem* (Coros) 76
12 A. *Et incarnatus est* (Coro I) 86
12 B. *Crucifixus* (Tiple 1ª y Alto 1ª, Coro I) 87

IV. Sanctus 99

13. *Sanctus* (Coros) 99
14. *Benedictus* (Coros) 105

V. Agnus Dei 108

15. *Agnus Dei* (Coros) 108

MISA PARA LA COLOCACIÓN DEL ALTAR MAYOR

INTRODUCCIÓN

Es una alegría para nosotros poder presentar esta nueva edición de la *Misa para la colocación del Altar Mayor* del maestro Juan Montón y Mallén, interpretada por primera vez en 1775. El proyecto reúne a varias personas, con vinculaciones musicales de diversa índole, en torno a la recuperación del patrimonio musical de nuestra ciudad. Esperamos poder transmitir a lo largo de las páginas siguientes el cariño con el que hemos realizado nuestra labor, así como el profundo convencimiento de la necesidad de seguir investigando y descubriendo la música que espera en el archivo de la Catedral de Segovia.

Tras el fallecimiento de Alicia Lázaro, la *Sección de Investigación Musical* de la Fundación Juan de Borbón quedó huérfana. Su trabajo incansable como responsable de la recuperación del patrimonio musical de la ciudad dio lugar a un amplio legado que comprende, no solo la transcripción y edición de una gran cantidad de música del archivo de la Catedral, sino también su grabación sonora, así como el recuerdo de los múltiples conciertos ofrecidos. El vacío dejado por una figura tan destacada es imposible de llenar, de forma que cuando surgió la oportunidad de realizar un nuevo proyecto de investigación, nos asaltaron muchísimas dudas y nos vimos cohibidos por la responsabilidad de continuar con el trabajo de investigación iniciado, con el suficiente rigor musicológico y artístico. Gracias a la voluntad de la coordinadora de la Fundación, Noelia Gómez, hemos podido completar nuestro propósito, pues en todo momento nos ha animado y transmitido su entusiasmo, recordando las palabras de la propia Alicia: “el archivo está ahí para todo el mundo, no puede quedarse en el olvido.”

Queríamos dar una continuidad a su labor, como hemos dicho, de manera que fijamos nuestra atención en la posibilidad de proseguir con el estudio de la figura de Juan Montón y Mallén, ya que ella misma anunciaba en el último tomo

de la colección *Maestros de Capilla de la Catedral de Segovia* su intención de avanzar en la transcripción de las obras de este compositor[1]. Tras una revisión del catálogo del Archivo Capitular, así como de las transcripciones de la música del maestro existentes, decidimos que sería una bonita oportunidad poder colaborar en las próximas celebraciones, tanto del 250 aniversario de la colocación del Altar Mayor como del 500 aniversario de la construcción de la Catedral de Segovia, ambas previstas para el año 2025, con la transcripción, estudio e interpretación de la *Misa para la colocación del Altar Mayor,* escrita en 1775.

Esta partitura ya fue editada para su interpretación, con ocasión de la exposición de las Edades del Hombre en 1991, aunque el planteamiento musicológico desde el que se partió fue diferente del que nosotros hemos decidido utilizar. En aquel momento la transcripción llevada a cabo por Carmelo Caballero se complementó con una orquestación ampliada para orquesta clásica realizada por Jesús Legido. A la plantilla original de dos trompas, violines primeros, segundos, acompañamiento -bajón, violón o ambos- y órgano obligado, se añadieron violas, contrabajos, flautas, oboes, clarinetes y fagotes, así como partes nuevas para las dos trompas originales, además de cambios en la textura rítmica de las maderas, introduciendo síncopas en flautas y oboes[2]. Todo ello estaba encaminado, en palabras de la propia dirección del proyecto, a destacar el carácter religioso y solemne de la obra. Sin embargo, el objetivo último de nuestro trabajo es que, tanto desde el punto de vista de la interpretación como de la investigación, se tenga acceso a la partitura tal y como fue concebida en el momento histórico de su composición, al mismo tiempo que ofrecemos una descripción del contexto en el que fue interpretada. En nuestra opinión, los dos enfoques son igualmente válidos, pues responden a decisiones estéticas, interpretativas y musicales diferentes, pero no incompatibles. La

[1] "La edición de esta obra es […] una primera contribución al estudio de la obra más temprana de este maestro, que continuaremos en ediciones sucesivas con las Misas con orquesta conservadas en Segovia". En Juan Montón y Mallén, «Alienta, mortal, alienta». Misa a seis voces, arias y tonos castellanos. Maestros de capilla de la Catedral de Segovia, ed. Alicia Lázaro y José Ignacio Gavilanes del Castillo, vol. 4 (Segovia: Fundación Don Juan de Borbón y Cabildo de la Catedral de Segovia, 2011).

[2] Juan Montón y Mallén, «Misa hecha para la colocación del Altar Mayor. Segovia 1775» Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Max Bragado Darman. CD. (Madrid: Sgae, 1991); Juan Montón y Mallén, Las Edades del Hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León. 2, Misa para la colocación del altar mayor, Juan Montón y Mallén, 1775 (Las Edades del Hombre, 1991).

misma obra puede sugerir múltiples posibilidades en cuanto al itinerario a seguir: la utilización de una edición u otra, la plantilla instrumental, la afinación, el temperamento o la disposición de instrumentistas y cantantes durante la representación. En ningún caso se conseguirá reproducir con exactitud el momento preciso de su ejecución, han pasado 250 años, aunque para nosotros sí sea importante realizar una aproximación históricamente informada[3].

El proyecto también está impulsado, por otro lado, por una curiosidad natural, pues todos sus integrantes hemos sido y seguimos siendo, antes que nada, músicos de atril. Nos resulta cuando menos emocionante imaginar los ensayos, encuentros (y probables desencuentros) de la preparación de aquella *Misa para la colocación del Altar Mayor*. Esta ilusión por rememorar la vida cotidiana de un músico de la época es la que nos ha inspirado para ofrecer nuestra edición de la partitura.

.

.

[3] Podemos encontrar una reflexión interesante sobre las diferentes formas de abordar la recuperación del patrimonio musical en Antonio Ezquerro Esteban y Marian Rosa Montagut, «"Del archivo al concierto": Un itinerario para la recuperación teórica y práctica del Barroco musical hispánico», Anuario Musical 68 (2013), https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2013.68.151. Como ejemplo de transcripción y estudio de música manuscrita, podemos consultar: Soterraña Aguirre, Un manuscrito para un convento: el libro de música dedicado a Sor Luisa en 1633; estudio y edición crítica, (Valladolid: Las Edades del Hombre, 1998).

LA CONSTRUCCIÓN DEL ALTAR MAYOR

La Catedral de Segovia fue testigo, durante los muchos años que duró su proceso de construcción, de la transformación social y económica de la ciudad. Dicho proceso, comenzado en el primer cuarto del siglo XVI, se extendió a lo largo del auge y la decadencia de la dinastía de los Austrias; en el momento del ascenso al poder de la casa Borbón, tras la Guerra de Sucesión, todavía se continuaba trabajando en varios elementos de importancia, si no estructurales, sí relacionados con el amueblamiento del templo. No sería hasta el año 1775, durante el reinado de Carlos III, cuando se sustituiría el retablo principal por otro más acorde con la estética italiana imperante[4]. Segovia no atravesaba su mejor época; los tiempos de bonanza habían terminado a causa de la poca competitividad de la industria de paños, y a pesar de los intentos de impulsar el desarrollo de la ciudad, a través del establecimiento de la Academia de Artillería o la posterior Real Sociedad Económica de Amigos del País, lo cierto es que la situación económica se encontraba en clara decadencia.

En este contexto, la consecución de un proyecto económicamente ambicioso necesitaba, por un lado, del empeño de una voluntad personal, y por otro, de la oportunidad hacia los contactos o las relaciones con las altas esferas del poder. Ambos requisitos confluyeron en la figura de Cayetano Lorenzo de Adsor y Pagés, canónigo de Segovia e Inquisidor de Valladolid en aquellos años.

El canónigo descendía de una familia católica irlandesa, Hadsor, que desde el siglo XVII había estado dedicada a las armas al servicio del rey de España. Su padre, Juan Manuel de Adsor, fue capitán del Regimiento de Reales Guardias de Infantería de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, con lo que su familia quedó ligada a la casa de los Borbones desde el comienzo de su reinado español. Cayetano, nacido en 1734, fue colegial de la Universidad Complutense, en Alcalá de Henares, y se doctoró en Derecho Canónico en 1757. No sabemos

[4] Para conocer con más profundidad el proceso de construcción de la catedral: José Antonio Ruiz Hernando, La Catedral de Segovia, (León: Edilesa, 1994); María Teresa Cortón de las Heras, La construcción de la Catedral de Segovia: 1525-1607, (Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1997); José Antonio Ruiz Hernando, Las trazas de la catedral de Segovia, (Segovia: Diputación Provincial de Segovia, 2003).

con exactitud cuándo fue nombrado Canónigo de la Catedral, aunque participó en el proceso de construcción del Altar Mayor desde el principio. Después de su etapa segoviana, en 1778 fue nombrado arzobispo de Selimbria (actual Silivri, Turquía)[5] por el papa Pío VI, abad de la colegiata del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso por Carlos III y, más tarde, de nuevo por Pío VI, nada menos que Patriarca de las Indias Occidentales, cargo que llevaba aparejado el de vicario general de los Ejércitos de Mar y Tierra y la presidencia de la junta de diputados del hospital de San Andrés de los Flamencos de Madrid. Además de todo lo anterior, Cayetano Lorenzo de Adsor fue administrador de la Real Capilla y perteneciente al Consejo de Su Majestad[6].

Con semejante currículo, su presencia en la Catedral de Segovia no podía por menos que resultar ventajosa, pues como alta dignidad eclesiástica "participaba de los motivos reservados al real ánimo [de Carlos III]"[7]. Pese a ser canónigo de la Catedral, Adsor residía en la corte, pudiendo usar su cercanía e influencias para atraer la atención del rey hacia las necesidades del templo, como podemos leer en el informe que el Arcediano de Sepúlveda, Canónigo y Fabriquero Mayor D. Miguel de Grijalba[8] presentó al Cabildo en 1766.

> Hay ocasión de representar a S M la pobreza de esta santa iglesia para retablo mayor y trascoro.
>
> […] hizo presente que dicho Sr Adsor le había comunicado para que lo expusiere al Cabildo, hallaba en buena disposición a los Srs ministros para una representación a S M de la pobreza de esta santa iglesia y necesidad que tiene de retablo su altar mayor y de un trascoro, lo que siendo de la aprobación del Cabildo y nuestro ilustrísimo prelado de común acuerdo se le den las órdenes correspondientes para practicar los debidos pasos[9].

---

[5] Este era un cargo honorífico que se concedía *in partibus*, es decir, se asignaba una diócesis en territorio no cristiano, donde el arzobispo no residía y, en consecuencia, no ejercía.

[6] Pedro Rodríguez-Ponga y Salamanca, «Cayetano Lorenzo de Adsor Pagés», Diccionario biográfico electrónico (Real Academia de la Historia) https://dbe.rah.es/biografias/58640/cayetano-lorenzo-de-adsor-pages

[7] Esta participación era relatada por "malas lenguas o aviesos escritores", según Arturo Hernández Otero, en «El altar mayor de la Catedral: Su historia y descripción, con otras noticias para gusto y curiosidad de los que aman las cosas de Segovia», Estudios Segovianos 4, nº 10 (1952): 281-322.

[8] El fabriquero Miguel de Grijalba escribió un detallado memorial sobre los pormenores de la construcción del altar. D Arturo Hernández Otero basó su citado artículo de Estudios Segovianos enteramente en este documento. Dicho memorial, titulado *Apuntaciones de la obra del Altar Maior de jaspes y bronces dorados, que de orden y a expensas del señor Rey Dn Carlos Tercero se ha puesto en la Capilla Maior de esta Sta Iglesia de Segovia,* está irremisiblemente perdido, pese a ser descrito como perteneciente al archivo de la Catedral. Esperamos que la casualidad, o la suerte, lo hagan aparecer, ya que probablemente se haya traspapelado con el paso del tiempo. Hemos de ser conscientes de que en los años cincuenta del s XX, las directrices para la conservación del patrimonio eran diferentes a las de hoy en día.

[9] Actas Capitulares, fol. 79v, Cabildo ordinario viernes 31 de enero de 1766. ACCS.

Ese mismo año de 1766 fue muy complicado para el reinado de Carlos III, ya que en marzo tuvo lugar el famoso Motín de Esquilache, en el que se vio comprometida incluso la seguridad del propio rey. El Cabildo de la Catedral se apresuró a reiterar su adscripción a la causa borbónica, a través de su contacto en la corte, Cayetano Adsor.

> Carta a S M por el sr Adsor
>
> Sñor,
>
> Penetrados del mayor dolor han llegado a nuestra noticia las circunstancias sensibles que han molestado la importante tranquilidad de Vuestra Majestad, deseando acreditar el natural vínculo de nuestra obligación y el más vivo reconocimiento de sus fieles y rendidos vasallos, pasan nuestros comisarios y canónigos don Cayetano de Adsor y Francisco García a tener el honor de besar la mano a Vuestra Majestad y ofrecer en su real obsequio nuestras personas y bienes a más de las continuas oraciones que el debido celo de sus mayores prosperidades nos ha persuadido en la presente más eficaces y fervorosas, como más viva nuestra ciega resignación a sacrificar rendidos nuestras respiraciones en gloria y mayor bien de VM […][10].

Parece que la adulación y pleitesía obtuvieron sus frutos, pues poco tiempo después se recibió una carta del mismísimo rey, en la que prometía no olvidar a la Catedral de Segovia.

> Venerable Deán y Cabildo de la iglesia Catedral de Segovia. Son muy propicias de vuestra fiel voluntad y amor a Mi Real Persona las sinceras expresiones y ofrecimientos que me manifestáis en vuestra carta de doce de la corriente dirigida por vuestros diputados. Tendrá en mi memoria esta demostración de vuestra lealtad y los devotos ruegos con que imploráis de la divina Providencia mis felicidades. En todas las ocasiones de vuestra satisfacción experimentaréis los efectos de mi gratitud y de la distinción que me merecéis. De Aranjuez a trece de abril de mil setecientos sesenta y seis.
>
> Yo, el Rey[11]

Así, durante las siguientes jornadas en San Ildefonso, se dictó la orden para la realización del Altar Mayor con un presupuesto total de 585.000 reales de vellón, sacados de los bienes que fueran de los Regulares de la Compañía de Jesús[12] y de la Real Hacienda. Se encargaron varios planos al coronel de

[10] Ibid. fol 98 v, Cabildo extraordinario sábado 19 de abril de 1766.
[11] Ibid. fol 98 v, Cabildo extraordinario martes 22 de abril de 1766.
[12] Recordemos que los jesuitas habían sido desposeídos de todos sus bienes y expulsados de España ese mismo año.

Ingenieros Francisco Sabatini[13], que había visitado la ciudad durante el mes de agosto[14], y se fijó un plazo de cinco años para la realización de la obra[15]. El Cabildo ofreció misas en agradecimiento por las gestiones del obispo Martínez Escalzo (curiosamente, no de Cayetano Adsor), asimismo se colocaron luminarias en la torre, se hicieron tocar las campanas y se notificó a la ciudad la buena noticia[16].

Parece que los retrasos en las obras son una costumbre muy arraigada en nuestro país, pues el plazo inicial de cinco años se vio incrementado hasta los ocho, y no fue hasta el mes de junio de 1775 cuando se informó de la conclusión del retablo y se propuso que "para que tenga más luz se ha de quitar la vidriera grande, que está por cima de las puertas del perdón"[17]. Unos días más tarde comenzaron los trámites para determinar tanto la fecha como el mejor modo de celebrar la consagración del nuevo altar. Estas gestiones, que debían pasar por la aprobación del obispo de Segovia y la conformidad de la corte, se extendieron hasta mediados del mes de agosto, aunque para la labor que nos ocupa resulta fundamental la fecha del 3 de julio, pues es cuando probablemente el maestro Montón y Mallén supo que debía ofrecer una obra de especial relevancia.

> Y el Cabildo enterado acordó […] que se celebren 3 funciones sacramentales de misa, y sermón después de la consagración de dicho altar a la colocación del santísimo en él. Y […] la procesión con el santísimo y nuestra Señora de la Paz había de ser […] solo por alrededor de la Plaza Mayor, saliendo por el enlosado, y entrando por la Puerta de San Frutos, y cometió ad desidendum al sr fabriquero colgar [adornar] la iglesia y demás correspondientes[18].

El Cabildo decidió finalmente que la consagración se celebrara el día 7 de septiembre, y la procesión general el día 8 por la tarde. Los días 9, 10 y 11 tendrían lugar las funciones de misa y sermón. Se determinó que asistieran la

---

[13] Podemos ver alguno de estos planos en el libro de José Antonio Ruiz Hernando, Las trazas de la Catedral de Segovia, Op cit, p 8.
[14] Ibid.
[15] Actas Capitulares. fol. 212 r y v, Cabildo extraordinario lunes 31 de agosto de 1767.ACCS
[16] Ibid.
[17] Ibid., fol. 332. Viernes 2 de junio de 1775. Aunque en aquel momento se vio plenamente justificada la retirada de las vidrieras, los criterios actuales de conservación del patrimonio calificarían este acto como un disparate.
[18] Ibid., fol. 337, 3 de julio de 1775.

clerecía, los Nobles Linajes y el Gremio de Fabricantes, y por si fuera poco se ordenó que se tocasen todas las campanas de parroquias y conventos de Segovia. Por añadidura, se ordenó el toque de campanas de la Catedral y el encendido de luminarias, tanto en la torre como en la fachada de San Frutos y en el edificio de la Hacedurí[19], durante cinco noches desde la víspera de la consagración del altar[20]. La procesión para trasladar al Santísimo partió de la capilla del Sagrario, continuando por la nave de la Epístola para salir por las Puertas del Perdón hasta la calle Almuzara (hoy Marqués del Arco), encaminarse y dar la vuelta a la Plaza Mayor, volviendo a la Catedral por la puerta de San Frutos. Se acordó que en el recorrido se cantasen tres villancicos[21], un aria y al finalizar, la salve "con la mayor solemnidad". El primer villancico antes de salir de la Catedral, el segundo en el altar levantado frente a la puerta de la iglesia de San Miguel, el tercero en otro altar dispuesto frente al edificio de la Hacedurí, el aria para cubrir (el Santísimo) una vez hubieran regresado al templo, y después la salve. La *Misa para la colocación del Altar Mayor* se interpretó al día siguiente "después de nona"[22].

Podemos imaginar la trascendencia de los festejos, a los que se quiso dotar de una fastuosidad y ostentación formidables, para una ciudad de provincias en aquellos años. Cualquiera de nosotros en la actualidad estaría impresionado con el toque de las campanas de todas las parroquias y conventos al mismo tiempo, incluso estando acostumbrados a los decibelios del siglo XXI. El sonido en general y la música en particular tuvieron un enorme protagonismo en la vida de las personas en el pasado, al igual que lo tienen en el presente. Por ello, es nuestra intención tratar de rescatar y poner en valor este patrimonio histórico sonoro que suele pasar a un segundo plano, por detrás de las artes plásticas y la arquitectura.

---

[19] La Hacedurí fue un antiguo edificio con funciones administrativas, que tenía una galería desde la que se podían ver los festejos de la Plaza Mayor y que se solía adornar con luminarias. Se encontraba en la esquina de la calle San Frutos, y fue demolida a finales del siglo XVIII por "afear la planta de la Catedral". Arturo Hernández Otero, Op cit, p 36.

[20] Sabemos que el pobre campanero mereció una gratificación por el enorme trabajo que tuvo que llevar a cabo: "a Francisco Mateo, por el trabajo de haber tocado las campanas en todas las funciones de la consagración, y pagar a los que le ayudaron" Libro de Fábrica, entrada 77, 1775. ACCS.

[21] No tenemos constancia de cuáles fueron estas obras, aunque sí podemos aventurar que probablemente no fueran compuestas *ad hoc* para la celebración, pues el maestro solo tuvo una semana para prepararse. La elaboración de la Misa dispuso de un poco más de tiempo, no mucho más, desde principios de julio.

[22] Actas Capitulares, fol. 348 v 30 de agosto de 1775.

LA CAPILLA DE MÚSICA EN 1775

La existencia de la capilla musical de la catedral de Segovia está íntimamente ligada a la del propio templo, no en vano la música siempre ha sido parte esencial de la liturgia cristiana, tanto en la misa como en los oficios. Esta actividad musical está documentada ya en la catedral antigua, destruida hacia 1520, durante la Guerra de las Comunidades. Alicia Lázaro describió la estructura general de la capilla de un modo longitudinal, desde su establecimiento a finales del siglo XV hasta principios del siglo XIX [23], aunque a nosotros nos interesa especialmente conocerla en el momento preciso de la interpretación de la *Misa para la colocación del Altar Mayor*. De esta manera, hemos intentado complementar la información existente acerca de los músicos y cantores[24] a través de documentación que no había sido consultada anteriormente. Analizamos en este texto tanto su organización jerárquica como su dotación económica, además de ofrecer datos acerca de los integrantes de los que se tiene noticia en aquel verano de 1775. Para ello hemos registrado una relación de los instrumentistas, cantores y niños o mozos de coro.

Organización

Durante la primera mitad del siglo XVIII se revisaron y transcribieron los *Estatutos* de la Catedral de Segovia en un formato más manejable por su tamaño y extensión. En ellos se definen las responsabilidades y actuaciones del chantre

[23] Jerónimo de Carrión, Tonos al Nacimiento, a la Pasión y al Santísimo, Lamentación del viernes. Calendas: el tiempo en las catedrales. Maestros de capilla de la Catedral de Segovia; ed. Alicia Lázaro vol 1; Miguel de Irízar, Ecos y afectos. Tonos al Nacimiento, al Santísimo, a Cristo Crucificado y a la Asunción: Misa a seis voces. Maestros de capilla de la Catedral de Segovia, vol. 2; Jerónimo de Carrión, Misa de batalla, Lamentación del Miércoles, tonos al Santísimo y a la Navidad. Maestros de capilla de la Catedral de Segovia, ed. Alicia Lázaro, vol. 3; Juan Montón y Mallén, «Alienta, mortal, alienta». Misa a seis voces, arias y tonos castellanos. Maestros de capilla de la Catedral de Segovia, ed. Alicia Lázaro y José Ignacio Gavilanes del Castillo, vol. 4. Todos ellos editados por la Fundación Don Juan de Borbón y Cabildo de la Catedral de Segovia en 2004, 2005, 2008 y 2011 respectivamente. A. Lázaro fecha la descripción de las obligaciones del maestro de capilla en 1489.

[24] José López-Calo, Documentario Musical de la Catedral de Segovia. Vol. I Actas Capitulares (Santiago de Compostela: Colección Aula Abierta, Música, no 2. Universidad de Santiago de Compostela, 1990). Las entradas de las Actas Capitulares referidas en este trabajo han sido comprobadas y consultadas en los volúmenes correspondientes del Archivo Capitular, de manera que se citará la obra de López-Calo únicamente cuando aludamos a sus "Apéndices documentales".

como figura de gran peso en la jerarquía del templo, después del obispo, el deán y los arcedianos.

> Después de éstos, es el chantre del choro del obispo; cuyo oficio es comenzar a cantar el primero las cosas, que sean de cantar, y han de ser leídas, y por quien deben ser leídas, y cantadas ordinariamente, y los muchachos deben estar a su mandado, y orden, y estos son los que sirven al coro, o los que se contienen en la matrícula, y en cuanto a otras cosas, que se han de decir en el coro, leyendo, o cantando, encomendarlo a los canónigos, y demás prebendados, debe también el chantre mandar entrar los muchachos en el choro, y con causa echarlos de él […] que traigan el hábito y tonsura, que se requiere y que no anden entrando y saliendo en el coro e iglesia y que estén en pie, o sentados en el coro, a las ocasiones que lo deben estar […] también le pertenece comenzar a cantar en las procesiones, salmos, himnos y antífonas, y también le compete comenzar a cantar en la misa los días feriales. […] Puede nombrar sustituto, por el cual cumpla todas las cosas referidas, con que es excusado, debe también guardar los libros de que se usa, y si ser perdieren por su culpa, comprarlos a su costa[25].

La potestad para elegir sustituto siempre se ejercía, de manera que, en la práctica, las funciones del chantre eran llevadas a cabo por el sochantre, o los sochantres[26], que a su vez se apoyaban en el comendador del coro y en los comisarios de escuela. Esta jerarquía se respetaba rigurosamente, existiendo fuertes sanciones para los que no cumplieran su cometido, desde económicas hasta la expulsión de la Catedral.

Como podemos ver, se seguía indudablemente otorgando una importancia central a la música en la liturgia, y se empleaba un esfuerzo considerable en gestionar y reglar todos los aspectos que pudieran influir en el paisaje sonoro de la vida catedralicia. La música no sólo estructuraba el contenido de los rezos,

---

[25] Constituciones de la Santa Yglesia Cathedral de Segovia sacadas de su original este año de 1744, fols 4-5v D-1072. Estatutos. Archivo Capitular de la Catedral de Segovia, en adelante ACCS. El chantre estaba en orden jerárquico por encima de los canónigos y prebendados a los que las Constituciones dieciochescas se permiten reprender: ¡qué vergüenza! Ha llegado tal tiempo, que dejando el silencio del coro y la celebración de las cosas divinas, [los canónigos] procuran anteponer las conversaciones profanas y no solamente de uno en uno, de dos en dos, de tres en tres, de cuatro en cuatro y de cinco en cinco, sino es otros muchos que hablan de un coro a otro interrumpiendo los oficios divinos y aun una vez y muchas se ocasionan unos a otros el decirse palabas afrentosas y con ánimo airado, y allí están tratando sus negocios particulares y comunes, que antes habían de tratar en el Cabildo, y de tal suerte levantan las voces, de un coro a otro, que no se oyen las de los cantores.

[26] Existe registro de la oposición a la plaza de una segunda sochantría en 1761, así que entendemos que las labores del sochantre eran lo suficientemente intensas como para necesitar un compañero. Edicto de provisión de plaza de Segunda sochantría. 5 de febrero de 1761. Caja L 132. ACCS.

sino el paso tiempo, tanto el referido a las horas del día como a todo el año litúrgico. Esta trascendencia tan enorme de lo sonoro tenía como consecuencia la necesidad de someter cualquier detalle a la norma, incluso, aunque desde nuestra perspectiva actual resulte sorprendente, el oficio de campanero. Su trabajo cobraba gran significación, de manera que todos los toques debían ser articulados y definidos minuciosamente[27].

En 1766 se solicitó por parte del Cabildo un informe pormenorizado de las cuentas de la capilla de música, a raíz de la petición de aumento de salario del violinista Gabriel Callejo[28]. Esta necesidad organizativa obligó a los archivistas a especificar a qué se dedicaba la ración de cantores, así como bajo qué bulas y preceptos se había establecido. Aunque no pueden consignar su origen "por ser muy antiguo"[29], sí que informan de estas cuatro fases:

- 1466. Se establecieron dos medias raciones, agregadas a mozos de coro, siendo obispo el señor Cervantes[30].
- 1567. Se añadió, por bula papal de Pío V, un canonicato, una ración entera y dos medias raciones con las que se hicieron seis medias raciones, aplicadas a seis cantores *artis musicae peritis quorum unos sit magister capelle*.
- 1598. Tras una bula del papa Clemente VIII se designan otras dos medias raciones agregadas a mozos de coro.
- 1721. Se aneja, por bula papal de Gregorio XV, otra ración entera y tres medias raciones aplicadas al estipendio de tres cantores peritos en el arte de la música y canto figurado *(artis musicae peritis*), y la ración entera aplicada a la Mesa Capitular, para que se inviertan sus frutos en salario de otros músicos para aumento de la capilla.

[27] El tesorero se encargaba, curiosamente, de asegurarse que los toques de campanas fueran los acordados "como se contiene en el Libro Pequeño que está en el coro, antes de la silla del tesorero". Este libro está hoy lamentablemente perdido, aunque existen varias copias posteriores del *Libro de tocar campanas*. I 51. ACCS.

[28] Actas Capitulares, fols 141-142, 29 de octubre de 1766. ACCS

[29] Ibid..

[30] Juan de Cervantes no figura como obispo en esa fecha, pues fue promovido a Sevilla en 1449. En el año 1466 el obispo de Segovia era Juan Arias Dávila. Pensamos que puede tratarse de un error.

Observamos por tanto que en la segunda mitad del siglo XVIII, la capilla ya contaría con trece medias raciones destinadas a mozos de coro, ocho cantores, un maestro de capilla y el resto, una ración entera, se emplearía en salario de otros músicos para aumento de la capilla según se necesitase, a disposición del Deán y Cabildo *pro tempore existente* (a perpetuidad). Teniendo en cuenta que poco tiempo después de la interpretación de la *Misa para la colocación del Altar Mayor*, la media ración equivalía a 500 ducados anuales[31], podemos deducir que el gasto anual aproximado de la ración de cantores ascendía a 7.500 ducados[32].

Integrantes de la capilla de música

Tras acotar temporalmente toda la documentación que nos ha sido posible consultar, hemos conseguido localizar los nombres y ocupación de varios de los miembros de la capilla que se encontraban en activo durante la interpretación de la *Misa para la colocación del Altar Mayor* del maestro Juan Montón y Mallén. Debemos señalar que únicamente se registraban los nombres cuando era necesario (oposiciones, aumentos de salario, reprimendas, sanciones, fallecimientos, etc.), de manera que habrá varios músicos que quedarán en el anonimato, ya que pasaron desapercibidos durante la mayor parte de su desempeño.

En primer lugar, y antes de enumerar a los demás integrantes de la capilla, es necesario fijarse en la figura del maestro. La biografía de Juan Montón y Mallén ha sido revisada en anteriores trabajos de Alicia Lázaro, José López-Calo y Carmelo Caballero[33], aun así, con el objeto de contextualizar su obra, ofrecemos un rápido repaso de su actividad en Segovia: fue elegido tras su oposición en junio de 1759, casualmente el mismo año que Carlos III alcanzó el trono de España, y ocupó el cargo de maestro hasta su fallecimiento en 1781,

[31] Actas Capitulares, fol. 272v, 29 de mayo de 1785. ACCS.

[32] Resulta llamativo que desde el siglo XVI no se hubiera incrementado el número de cantores de la capilla y sí se haga en este momento histórico, de proverbial decadencia para la ciudad de Segovia.

[33] José López-Calo, La música en la Catedral de Segovia. Op Cit; Montón y Mallen, Las Edades del Hombre. Misa para la colocación del Altar Mayor. Op cit; Montón y Mallén, «Alienta, mortal, alienta». Misa a seis voces, arias y tonos castellanos. Op Cit.

siete años antes de la muerte del rey. Durante su magisterio compuso un enorme catálogo de música que tuvo que depositar obligatoriamente, por orden del Cabildo, en el archivo de la Catedral. Esta circunstancia ha hecho que se conserve la mayor parte de su producción, que abarca aproximadamente trescientas cincuenta obras[34]. En el momento de la composición de la *Misa para la colocación del Altar Mayor* llevaba ya dieciséis años en el cargo, de forma que conocía plenamente tanto los recursos materiales como humanos disponibles[35].

Los nombres de los restantes integrantes que podemos exponer son los siguientes:

José Rojo, racionero organista. En el momento de la composición de la misa, se encontraba "graciosamente" jubilado, "solamente en cuanto mira a la asistencia al coro, pero no en cuanto le pertenece la obligación de tocar el órgano y el arpa en los días y horas que es obligado por su oficio y prebenda, sino también siempre y cuando al Cabildo pareciere"[36]. En 1772 se había terminado de construir el nuevo y flamante órgano del lado del Evangelio, así que suponemos que fue el instrumento que se utilizó durante la interpretación de la misa[37].

Justo Pons, había sido sochantre de La Granja de San Ildefonso, es escuchado y calificado como "de voz gruesa y hábil [...]. A propósito para la capilla, diestro en canto de órgano y llano y que de su voz sería dificultoso encontrar otro". Lo reciben con obligación de "cantar el canto llano acompañando a los sochantres en los días en que hubiese responsorios y antífonas a canto llano, como sucede en los maitines de la octava del Corpus y Tinieblas, no estando ocupado en la capilla y que los mesmo se debe entender deberá hacer en otras funciones, cuando las voces salgan de la cuerda y no vayan con el arreglo

[34] José López-Calo, Op. Cit, pp 387-495.

[35] No olvidemos que parte de sus responsabilidades consistían en enseñar y cuidar de los niños de coro, concertar los ensayos de los músicos, dirigir las interpretaciones, participar en los exámenes de oposición de futuros integrantes, además de componer un gran número de obras al año.

[36] No parece que pudiera librarse de tocar en la señalada *Misa para la colocación*... Actas Capitulares, fol 331, 27 de enero de 1775. ACCS.

[37] El órgano fue restaurado en 2020 por el taller de organería de Joaquín Lois Cabello.

correspondiente"[38]. Justo Pons se encargaría más delante de realizar las labores de maestro de capilla "en funciones", tras la muerte de Montón y Mallén.

Joaquín Arizmendi y **Manuel González**, salmistas, 200 ducados de salario cada uno al año.

Valero Simón, también salmista, que entró como medio racionero en 1772 y fue expulsado "por sus faltas" en 1776[39].

Francisco García Zazo, salmista con 300 ducados anuales desde 1768 hasta 1776, año de su fallecimiento[40].

Cruz Álvarez, racionero contralto. Solicitó jubilación en 1783 y falleció al año siguiente. En el momento de la interpretación de la misa llevaba más de treinta años como músico prebendado[41].

Laureano Ventura del Barrio, contralto, 200 ducados de salario 27 de julio de 1774, fue mozo de coro de la Catedral y consiguió la plaza de forma interina, sin oposición, tras la muerte de Francisco Batanero[42] "a condición de que estudie" en 1774[43].

Pedro Guillén, tenor, despedido en 1776[44].

José Rivera, natural de Alcira (Valencia), bajonista, trompa, clarín, oboe y flauta travesera con obligación de enseñar a los mozos de coro[45].

---

[38]Fue recibido para cubrir la vacante de Francisco Mate, racionero tiple. Al, parecer, tras el fallecimiento de éste se prefiere buscar una plaza de tenor, bajo, o voz gruesa, pues la de tiple, "además de servir de poco, era imposible de hallar" Cabe la posibilidad de que Mate, con más de cincuenta años al servicio de la Catedral, fuera un castrado, aunque es imposible de saber, ya que son escasísimas las referencias que hemos podido encontrar sobre los "capones". Actas Capitulares, fol 155v, 13 de enero de 1762. ACCS.

[39]Ibid., fol 16v 21 de mayo de 1776. En la caja G-18 aparece también el pago de las ayudas de costa para los opositores a su plaza en agosto de 1776.

[40]Gaja G-18, Rentas al salmista García Zazo. ACCS

[41]Actas Capitulares, fl. 334 v, 5 de abril de 1783, fol 52, 22 de abril de 1784. ACCS.

[42]Batanero no aparece en las Actas Capitulares, aunque hemos encontrado el edicto de oposición tras su muerte en la Caja L- 132, así como mención a su fallecimiento en la Caja G-18. ACCS.

[43]Actas Capitulares, fol 281, 6 de julio de 1774, el 27 de julio se le aumentó el salario hasta 200 ducados anuales. Caja G-18: Aumentos de salario a cantores y músicos. ACCS.

[44]Ibid., fol. 30, 23 de agosto de 1776.

[45]Consiguió la plaza en 1749 aunque figura un aumento de salario de 500 reales al año el 10 de noviembre de 1775. Caja G-18: Aumentos de salario a cantores y músicos. ACCS. Estuvo en activo al menos hasta 1791.

Manuel Solso, también aparece como bajonista con "especial habilidad y mucho mérito". El 6 de julio de 1775 aumento de 70 ducados en atención a su especial habilidad y mérito[46].

Gabriel Callejo, primer violín, 150 ducados al año, más 24 fanegas de trigo, 4 de marzo de 1774[47].

Gaspar de Cañizares, segundo violín y organista suplente, sobrino de José Rojo, 200 ducados anuales desde 16 de noviembre de 1767[48].

Juan de Revenga, violín y tenor. Coetáneo de los anteriores, aunque mucho mayor. No sabemos si seguía activo en 1775, ya que se lo nombra por última vez en las Actas Capitulares en 1762[49].

[46] Ibid. fol. 336v, 28 de junio de 1775. Es curioso este aumento de salario, el cual tuvo lugar después del anuncio por parte del bajonista de su intención de opositar a una plaza en la Capilla Real de Madrid" la que suspenderá si mereciera al Cabildo la consignación que fuera del agrado del Cabildo para subvenir el atraso en que se halla". En este caso funcionó la amenaza, debía ser verdaderamente valioso para la capilla de la catedral.

[47] En las Actas Capitulares, fol 56, 28 de abril de 1756, aparece como estudiante de Jenaro Cristiani, "primer violín de la reina viuda" en el Real Sitio de San Ildefonso. Las nóminas de la Casa de la Reina no incluyen a ningún Jenaro Cristiani como parte de su personal, aunque sí hay un Sebastián Christiani, maestro de danzas, que probablemente usara el violín en sus clases. También se hace referencia al famoso Christiano Reynaldi, contratado como tañedor de violón, que posteriormente publicó en Madrid seis sonatas para violín. No sabemos a cuál de ellos se refiere el Cabildo. Archivo del Palacio Real: Legajo de asuntos de la Casa de la Reina. Citado en: Lothar Siemens Hernández, «Los violinistas compositores en la corte española durante el período central del S. XVIII», Revista de Musicología 11, nº 3 (1988): 657-765, https://doi.org/10.2307/20795257. Para más información sobre la familia Cristiani Scío, ver Lothar Siemens Hernández, «Sebastián Christiani de Scío y su familia: contribución a los maestros de danzar en la España del S XVIII», Revista de Musicología 20, nº 1 (1997): 323-29, https://doi.org/10.2307/20797420. ; Christiano Reynaldi y Francesco Montali, Christiano Reynaldi. Sonate di violino e basso opus 1 (1761)/ Francesco Montali. Sonatas a violín solo y bajo (1759) [Edición crítica de música], ed. Ana Lombardía, vol. 53 (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2019).

[48] Caja G-18: Aumentos de salario a cantores y músicos. ACCS.

[49] Aunque realizaba las tareas de violín y tenor, parece ser que no se le otorgó la media ración correspondiente, sino únicamente una capellanía. Actas Capitulares, fol. 196v, 25 de agosto de 1762. ACCS.

Mozos de Coro

Además de cantores e instrumentistas, en aquel año de 1775 la Catedral contaba con dieciocho niños de coro[50]. De estos dieciocho, cuatro ganaban 88 reales, seis 66 reales, cuatro 55 reales y cuatro 44 reales[51].

Los mozos de coro de ropa negra, los mayores, ya poseían formación musical sólida, participando activamente en todas las funciones de la capilla de música tanto en canto llano como en canto de órgano, canto "a papeles" (con partitura y no en el facistol) y práctica instrumental. Los mozos pequeños o de ropa "colorada" o "encarnada", si se mostraban aptos para el aprendizaje, se ejercitaban tanto en el ámbito vocal como en el instrumental, pues la llegada del cambio o la "muda" de la voz en la adolescencia podría hacer que fueran despedidos[52]. Juan Montón y Mallén compuso al menos diez villancicos *al Nacimiento* para voces blancas, expresamente pensados para los niños del coro. Con toda seguridad éstos eran los que interpretaban las voces de tiple en las composiciones del maestro.

---

[50] Podemos deducirlo de la certificación de la ganancia del tercio correspondiente a mayo-agosto, firmada por el maestro Montón y Mallén "Como racionero y Maestro de Capilla que soy de esta Santa Iglesia certifico como los supra scriptos niños de coro han ganado su tercio según expresa y por ser verdad lo firmo a 4 del mes de septiembre de 1775." Los tercios se desgranaban de las cuatro medias raciones destinadas a Mozos de Coro. Caja G-18: Tercios de Mozos de coro. ACCS.

[51] Aunque en el referido tercio de mediados de 1775 no se especifica, de manera tradicional los mozos de más edad eran los que recibían una mayor cuantía económica, que iba menguando proporcionalmente a su juventud. En los tercios de etapas anteriores dichos mozos se clasificaban en mayores, medianos y pequeños.

[52] Como señalábamos antes, son escasísimas las referencias a castrados o "capones" en la documentación de la catedral, no sabemos si por considerarse un tema tabú o por la naturalidad y cotidianeidad de la práctica.

Aportamos a continuación el listado de nombres de los mozos, junto con la ganancia del tercio correspondiente[53].

Gerónimo Ortega	88
Manuel Sánchez	88
Miguel Muñoz	88
Pedro Gómez[54]	88
Benito Martín	66
Manuel Nieto	66
Ildefonso Pérez	66
Francisco Barriales	66
Antonio Prado	66
Juan Vinarde	55
Clemente Martín	66
Benito Aguado	55
Juan Espinar	55
Julián de Pedro	44
Nicolás del Barrio	44
Antonio González	44
Francisco Benito	44
Matías Núñez	55
Total	1.144 reales (1.089 en el original, olvidaron incluir a Matías Núñez)

Tabla de elaboración propia. Se respeta el orden que aparece en la enumeración del manuscrito original. Fuente: ACCS

[53] Podemos observar que el gasto anual ocasionado por pagos ordinarios a los mozos no excedía los 3.500 reales.

[54] No sabemos si el mozo Pedro Gómez pudo participar en el evento, ya que en varios documentos de súplica refiere una larga enfermedad y posterior defunción. Caja G-18. Mozos de Coro: Memoriales y Súplicas hasta 1776. ACCS.

La capilla de música en la *Misa para la colocación del Altar Mayor*

Hemos podido presentar hasta ahora la relación de músicos que prestaban sus servicios de manera ordinaria en la capilla, pero si nos fijamos en las actas capitulares de julio de 1775, podemos observar que, dada la importancia del evento, aparece una petición para contratar refuerzos en las funciones para la colocación del Altar Mayor: "Sobre si habían de venir de fuera músicos de instrumento y voz se acordó que vengan"[55].

Entre los papeles de la carpeta "Mozos de Coro" hemos encontrado diversa documentación referida a los libramientos, tanto ordinarios como extraordinarios, de la ración de cantores: pago de los tercios, súplicas, ayudas de costa y gratificaciones. Una de estas gratificaciones, fechada entre el cuatro y el dieciocho de septiembre de 1775, nos confirma la asistencia de músicos externos a la Catedral, "de instrumento y voz" si atendemos a lo acordado en las actas, con un coste de 10.159 reales[56]. Es ésta una suma considerable, si la comparamos con otros ejemplos de pago de ración de cantores, en los que se observan cifras de entre 1.200 y 1.500 reales, o de 250 para ayudas de costa a opositores[57]. El salario anual de Gabriel Callejo era de 150 ducados al año, los cuales, haciendo un cálculo aproximado, equivaldrían a unos 4.100 reales de vellón, y el de Laureano Ventura de 200 ducados, o 5.500 reales[58]. En resumen, el gasto en gratificaciones a músicos "de fuera" para unas funciones que duraron

---

[55] Actas Capitulares, fol 337, 3 de julio de 1775. ACCS.

[56] "Como comisario de escuela que soy de esta santa Iglesia Catedral [...] de don Francisco Barahona, mayordomo mayor de los señores Deán y Cabildo, y [...] de la ración de cantores, nueve mil reales de vellón para subvenir en parte a los gastos que se causen con los músicos que vienen para las funciones presentes, y para resguardo de dicho señor lo firmo en Segovia a cuatro de septiembre de mil setecientos setenta y cinco."

"Más recibí de don Francisco Barahona; mil ciento y cincuenta y nueve mil reales de vellón que faltarían para todo lo que importó el gasto de otros músicos, que junto con la partida antecedente componte la cantidad de diez mil ciento y cincuenta y nueve reales de vellón y para resguardo de dicho señor, lo firmo en Segovia. 18 de septiembre de 1775". Caja G-18. Mozos de Coro: Gratificaciones a Músicos. ACCS.

[57] Ibid. Pago de ración y ayudas de costa.

[58] No es objeto de este trabajo conocer el valor exacto de las monedas en la segunda mitad de S VXIII, únicamente aproximamos valores a partir de los propios documentos catedralicios, en los que se utiliza tanto el real de vellón como el ducado. Para profundizar en las equivalencias entre el ducado y el real de vellón: Carlos Castán y Juan Ramón Cayón, Las monedas españolas desde Don Pelayo a Juan Carlos I: años 718 a 1979 (Carlos Castán, 1978); Jordi Ventura i Subirats, «Paridades de la Moneda Navarra, desde finales del Siglo XVIII hasta la creación de la peseta», Príncipe de Viana. Anejo, nº 4 (1986): 467-84.

cuatro días, supuso más del doble de lo que ganaba un instrumentista a lo largo del todo el año.

Podemos deducir, por tanto, que la misa de Montón y Mallén no fue interpretada por la reducida formación instrumental y vocal con la que contaba la Catedral regularmente, sino por un conjunto más completo, acorde con la solemnidad que quería otorgarse a la ceremonia. El libramiento de fábrica realizado para la ocasión fue de una cuantía excepcional, y aunque no hemos podido saber cuáles fueron exactamente los refuerzos contratados, ya que no hay documentación que nos informe sobre los nombres o dedicación de aquellos músicos, sí podemos aventurar que probablemente fueran destinados tanto al aumento del número de cantantes como de la cuerda. Si echamos un vistazo al catálogo de la obra del maestro[59], podemos observar que la mayoría de las misas fueron compuestas para seis u ocho voces, articuladas en dos coros, normalmente. Sin embargo, en este caso, a la formación habitual se le añadió un coro más, con lo que el número de voces diferentes ascendió a doce. Aun contando con los ocho cantores habituales de la capilla, más los mozos de coro que pudieran interpretar voces de tiple, es probable que se decidiera aumentar su número para la ejecución de la partitura. Por otro lado, la dotación de violines de la capilla de la Catedral de Segovia resultaba claramente insuficiente si se comparaba con las de otros templos como la Catedral de Valladolid o la de Burgos, de manera que no parece descabellado pensar en la contratación de instrumentistas de cuerda[60].

La única referencia expresada en las actas capitulares no ofrece ninguna pista acerca de la procedencia de los refuerzos, aunque podemos aventurar dos hipótesis sobre ella:

La primera de ellas es que los refuerzos se buscaran en las formaciones musicales que existieran en la ciudad, y aunque es éste un camino difícil, pues no existen todavía trabajos acerca de qué músicos en activo había en Segovia

[59] José López-Calo, La música en la Catedral de Segovia: catálogo del archivo de música (Segovia: Diputación Provincial de Segovia, 1988).

[60] Resulta poco realista la comparación con otros conjuntos como la Capilla Real de Madrid, en la que había al menos diez violines, aunque la cercanía de Segovia a San Ildefonso, así como la formación de Gabriel Callejo con un músico "de la reina viuda", evidencia que los instrumentistas de la Catedral probablemente fueran muy conscientes de las carencias de la cuerda.

en aquel momento, sí tenemos noticia de actividad musical ligada a diversos templos como la Iglesia de Santa Columba, la Iglesia de San Martín o la de San Miguel, a las que varios músicos de la Catedral habían ido a cantar en alguna ocasión. Por otro lado, la capilla musical catedralicia nutría en ocasiones a otras iglesias tanto urbanas como rurales, ya que los mozos de coro podían optar a las plazas de cantores, instrumentistas o maestros de capilla tras su formación en la Catedral[61]. Sin embargo, también es cierto que los músicos "de iglesia" tenían restringidas las actuaciones fuera de sus propios templos, y necesitaban permisos muy específicos para cada ocasión si no querían ser amonestados e incluso despedidos. No sabemos si la excepcionalidad de las funciones de la consagración del Altar Mayor justificó dichos permisos.

La segunda posibilidad, más atractiva quizás que la primera, es la de volver la vista hacia el Real Sitio de San Ildefonso, con el que la Catedral mantenía una cercana relación, tanto por el intercambio de músicos con la Colegiata de la Santísima Trinidad (recordemos que Justo Pons había sido sochantre allí), como por el agradecimiento que se profesaba al rey después de la financiación de la obra del altar. Podemos asegurar que los músicos de la corte se encontraban desde el 20 de julio en San Ildefonso, y continuaban en la fecha de la interpretación de la misa, pues sabido es que acompañaban a los reyes e infantes en sus desplazamientos, y que la estricta organización doméstica de Carlos III estipulaba que "pasaba en Madrid [..] hasta el 17 o el 18 de julio, que marchaba a comer, cazar y dormir a El Escorial, y de allí, al día siguiente, al Sitio de San Ildefonso. Allí se detenía hasta el 7 o el 8 de octubre"[62]. Por otro lado, también sabemos que, si bien es proverbial la falta de interés del rey por el arte en general y la música en particular, su capilla de música seguía dotándose con los mejores músicos del país. Además, la presencia del Infante Don Luis (y su

[61] El mozo de ropa negra, Anselmo de la Cruz, instrumentista de bajón y trompa, fue propuesto como maestro de capilla de la mencionada iglesia de Santa Columba, puesto que fue ocupado finalmente por Gaspar de Cañizares antes de establecerse como segundo violín en la Catedral; el antiguo segundo organista de la Catedral, Tomás Gutiérrez, estaba destinado en la Iglesia Parroquial de San Martín en 1767. López Calo, Op. Cit., pp 252, 263.

[62] Carlos Gutiérrez de los Ríos Fernán Núñez, Compendio Histórico de La Vida de Carlos III, Rey de España i de Las Yndias; La Escribió Para Sí y Sus Hijos ... Carlos Joseph Gutiérrez de Los Ríos y Rohan, XII Señor y VI Conde de Fernán Núñez Siendo Embaxador Extraordinario i Plenipontenciario de S. M. 1791. (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vida-de-carlos-iii-tomo-ii--0/html/01468e78-82b2-11df-acc7-002185ce6064_12.html#I_3_, 1791).

magnífica capilla de música) en las jornadas de La Granja está documentada al menos hasta su matrimonio en 1776[63]. Dicho de otro modo, pensamos que es posible que el mismísimo Boccherini estuviese pasando la temporada veraniega de 1775 en San Ildefonso, aunque, desde luego, es altamente improbable que tuviera relación alguna con el evento de la consagración del Altar Mayor de la Catedral de Segovia. Sí debemos valorar, sin embargo, la presencia cercana de la corte, así como la intención del rey de visitar la ciudad[64] para comprobar los avances en la construcción del retablo. De esta forma podemos tener una idea de la calidad de los músicos cercanos a Segovia en aquel preciso momento.

[63] José Antonio Boccherini y Jaime Tortella, «Las viviendas madrileñas de Luigi Boccherini. Una laguna biográfica», *Revista de Musicología* 24, n.o 1/2 (2001): 163-88, https://doi.org/10.2307/20797693.

[64] Las Actas Capitulares registran esta intención, aunque no sabemos si finalmente asistió a los fastos: "El fabriquero dio parte que el señor Sabatini estrecha a los mozos del retablo a que para dos de agosto próximo lo tengan todo concluido, pues S M *quiere venir a verlo* desde los Descalzos, y era preciso se viere con tiempo lo que debe practicarse en el recibimiento de los reyes; y el Cabildo lo cometió a los señores archivistas para que lo vean e informen" Actas Capitulares fol 335v. Viernes 23 de junio de 1775. ACCS. "Se acordó que en punto del recibimiento de señores reyes se haga lo que anteriormente se hizo y ejecutó en el recibimiento de D Felipe Quinto, que esté en gloria". Ibid. 28 de junio de 1775.

LA TRANSCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO

La partitura de la *Misa* se conserva en el archivo de la Catedral de Segovia, con la signatura 76/3. Está formada por dos manuscritos separados: el primero, de 18 folios cosidos sin numerar, incluida la portada y el último folio en blanco, tiene como título *Borrador-Kirie y Gloria a la Missa hecha para la Colocación del Altar mayor. Mtro. D. Juan Montón y Mallén-Segovia/1775*; el segundo, de 15 folios igualmente dispuestos que en el anterior, en cuya portada puede leerse únicamente *Credo.* Además, se conservan también las particellas de copista[65], excepto el tiple de primer coro, así como el tenor y bajo del tercer coro; estas particellas están formadas por tres o cuatro bifolios plegados y cosidos en cuatro puntos, formando un cuadernillo con un papel más denso, de bastante mejor factura y mayor gramaje que el de la partitura general. Todas presentan once pentagramas por página y una portada con el texto *Misa a 8 con violines, trompas y órgano obligado. Del Maestro D Juan Montón y Mallén. Segovia 1775*.[66] Por otro lado, no se conserva ninguna particella instrumental, no sabemos si porque no se consideró necesario, o porque fueron los propios instrumentistas los que guardaron sus "papeles" fuera del archivo. Es evidente que debieron usarse en la interpretación, pues no se trata de música improvisada. Lástima que no podamos consultar las anotaciones de los músicos.

La existencia de las particellas ha sido muy útil para la correcta transcripción de las voces, ya que la partitura general está bastante deteriorada en muchos puntos, a causa de la corrosión que la tinta ha ejercido con el paso del tiempo sobre el papel de menor calidad, resultando difícil de leer. En este sentido, ha sido de gran ayuda contar con la digitalización del manuscrito, que nos ha permitido trabajar sin dañarlo en absoluto.

---

[65] Se desconoce la identidad del copista de las obras de Montón y Mallén, aunque parece probable que se le encargase a alguno de los mozos de coro, como parte de su formación musical.

[66] Resulta llamativo que la misa esté definida en un principio para ocho voces, aunque se le añada un tercer coro que dobla al segundo la mayor parte del tiempo. No sabemos si este tercer coro tendrá que ver con la posible colocación "estereofónica" de los cantantes en el estilo policoral (quizá se buscase una disposición especial, acorde con la solemnidad que se le quería otorgar al acto), o con la posible contratación de refuerzos de la que hablábamos anteriormente.

Como explicamos inicialmente, hemos querido ofrecer una versión lo más fiel posible a la composición original, aunque se han tenido que tomar algunas decisiones para adecuar la escritura al lenguaje musical actual. Estos cambios no han sido sustanciales, sino únicamente de índole práctica, dado que la grafía de Montón y Mallén, ya en el último cuarto del siglo XVIII, asimila las características propias del clasicismo, muy similares a las de hoy en día. Definitivamente se abandona el uso de la notación cuadrada y los antiguos compases de proporción, adoptando los quebrados (2/4,3/4, C entendida como 4/4), la figuración rítmica organizada según las proporciones actuales y el uso de líneas divisorias.

Las variaciones que hemos introducido son las siguientes:

- Aunque se señalan las claves originales de los coros (tiple, do en 1ª; alto, do en 3ª; tenor, do en 4ª o sol octavada, y bajo, fa en 4ª), se ha optado por transcribir la música a las claves actuales (sol para tiple y alto, sol octavada para el tenor y fa en 4ª para el bajo), para una mayor comodidad de los cantantes.
- En caso de contradicción entre particellas y partitura general, se ha revisado la coherencia de la armonía y se ha tomado como válida, la mayoría de las veces, la notación manuscrita de Montón y Mallén.
- La figuración rítmica también se ha ajustado a la norma, en aquellas ocasiones en las que se rebasaban las líneas de compás. En estos casos se han usado las ligaduras de prolongación actuales para facilitar la lectura.
- En el caso de los melismas se ha optado por utilizar las ligaduras de expresión actuales, para ayudar a los cantantes.
- Hemos cambiado la grafía de los compases de silencio. En las particellas se sigue utilizando la figuración de longa, breve y semibreve, como reminiscencia de la figuración antigua, aunque se numeren los compases como en la actualidad. El cambio se justifica, nuevamente, en pro de una más cómoda lectura.

- Siguiendo la convención actual sobre este tipo de transcripciones, no se ha realizado la parte del órgano, sino que únicamente se ha señalado el cifrado original del autor.
- Se ha cambiado la distribución de los instrumentos que aparece en la partitura general, para ordenarlos con los criterios actuales. Así, aunque en el manuscrito los violines se escriben en la parte superior de la página, y las trompas debajo de los coros, nos ha parecido oportuno agrupar a toda la cuerda, con el órgano obligado en la parte inferior, encima los tres coros, y por último las trompas.

En lo que respecta a la aplicación del texto, se ha respetado la que aparece en las particellas del copista, suponemos que aprobadas por el maestro y utilizadas en la interpretación de 1775. En la partitura general esta aplicación no queda lo suficientemente clara en muchas ocasiones. Por otro lado, se ha ajustado la ortografía latina y castellana a la norma actual.

La obra está estructurada según el rito romano del Ordinario de la Misa *(Ordo Missae*) en las cinco partes que éste prescribe:

- KYRIE
  - *Kyrie eleison- Christe eleison- Kyrie eleison*. Largo. Allegro Moderato. Re mayor.
- GLORIA
  - *Gloria in excelsis Deo*. Allegro moderato. Re mayor.
  - *Laudamus te*. Largo. Sol mayor.
  - *Gratias agimus tibi*. Allegro. Re mayor.
  - *Domine deus.* Andante. Sib mayor.
  - *Domine File ungenite Jesu Christe*. Allegreto. Re mayor.
  - *Qui tollis peccata mundi*. Andante. Fa mayor.
  - *Qui sedes ad dexteram Patris*. Moderato. Re mayor.

    - *Quoniam tu solus Sanctus*. Allegro Moderato. Re mayor.
    - *Cum Sancto Spiritu*. Largo. Allegro. Re mayor.
- CREDO
    - *Patrem omnipotente*. Sin indicación de tempo. Re mayor/ La mayor.
    - *Et incarnatus est*. Largo. Allegretto. Re menor/ Re mayor.
- SANCTUS
    - *Sanctus*. Largo. Allegro. Re mayor.
    - *Benedictus*. Sin indicación de tempo. Re mayor.
- AGNUS DEI
    - *Agnus Dei*. Andante. Re mayor.

CONCLUSIÓN

A lo largo de las páginas anteriores, hemos tratado de asomarnos al complejo proceso de creación y materialización del repertorio conservado en la Catedral de Segovia, a través del estudio de una obra singular y representativa de un momento histórico concreto. El desenlace deseado, el fin último del trabajo que ha conllevado la transcripción y edición de la partitura es, naturalmente, su interpretación. Dar nueva vida a los sonidos que han estado tanto tiempo aletargados, y tener la oportunidad de poder escuchar la obra en el mismo espacio para el que fue concebida -el templo- confiere sentido a nuestra labor investigadora. Felizmente, la edición de la *Misa para la colocación del Altar Mayor* formó parte, entre otras obras provenientes del archivo de la Catedral, de uno de los conciertos del 50 º Festival de Música de Segovia, MUSEG 2025. La interpretación fue llevada a cabo por el grupo Nereydas, formación instrumental y vocal fundada y dirigida por el maestro Ulises Illán, a su vez miembro activo del proyecto.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Soterraña. *Un manuscrito para un convento: el libro de música dedicado a Sor Luisa en 1633; estudio y edición crítica*. Valladolid: Las Edades del Hombre, 1998.

Boccherini, José Antonio, y Jaime Tortella. «Las viviendas madrileñas de Luigi Boccherini. Una laguna biográfica». *Revista de Musicología* 24, n.º 1/2 (2001): 163-88. https://doi.org/10.2307/20797693.

Carrión, Jerónimo de. *Misa de batalla, lamentación del Miércoles, tonos al Santísimo y a la Navidad. Maestros de capilla de la Catedral de Segovia*. Editado por Alicia Lázaro. Vol. 3. Segovia: Fundación Don Juan de Borbón y Cabildo de la Catedral de Segovia, 2008.

———. *Tonos al Nacimiento, a la Pasión y al Santísimo, lamentación del Viernes. Calendas: el tiempo en las catedrales. Maestros de capilla de la Catedral de Segovia.* Editado por Alicia Lázaro. Vol. 1. Segovia: Fundación Don Juan de Borbón y Cabildo de la Catedral de Segovia, 2004.

Castán, Carlos, y Juan Ramón Cayón. *Las monedas españolas desde Don Pelayo a Juan Carlos I: años 718 a 1979*. Carlos Castán, 1978.

Cortón de las Heras, María Teresa de. *La construcción de la Catedral de Segovia: 1525-1607*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1997.

Esteban, Antonio Ezquerro, y Marian Rosa Montagut. «"Del Archivo Al Concierto": Un itinerario para la recuperación teórica y práctica del barroco musical hispánico». *Anuario Musical* 68 (2013). https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2013.68.151.

Hernández Otero, Arturo. «El altar mayor de la Catedral: Su historia y descripción, con otras noticias para gusto y curiosidad de los que aman las cosas de Segovia». *Estudios Segovianos* 4, nº 10 (1952): 281-322.

i Subirats, Jordi Ventura. «Paridades de la Moneda Navarra, desde finales del Siglo XVIII hasta la creación de la peseta». *Príncipe de Viana. Anejo*, nº 4 (1986): 467-84.

Irízar, Miguel de. *Ecos y afectos. Tonos al Nacimiento, al Santísimo, a Cristo Crucificado y a la Asunción: Misa a seis voces. Maestros de capilla de la Catedral de Segovia.* Editado por Alicia Lázaro. Vol. 2. Segovia: Fundación Don Juan de Borbón y Cabildo de la Catedral de Segovia, 2005.

López-Calo, José. *La música en la Catedral de Segovia. Catálogo del archivo de música*. Vol 1 y 2 Segovia: Diputación Provincial de Segovia, 1988.

———. *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Vol 1. Actas Capitulares*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

Montón y Mallen, Juan. *Las Edades del Hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León. 2, Misa para la colocación del altar mayor, Juan Montón y Mallén, 1775*: Las Edades del Hombre, 1991.

———. «Misa hecha para la colocación del Altar Mayor. Segovia 1775». Madrid: Sgae, 1991.

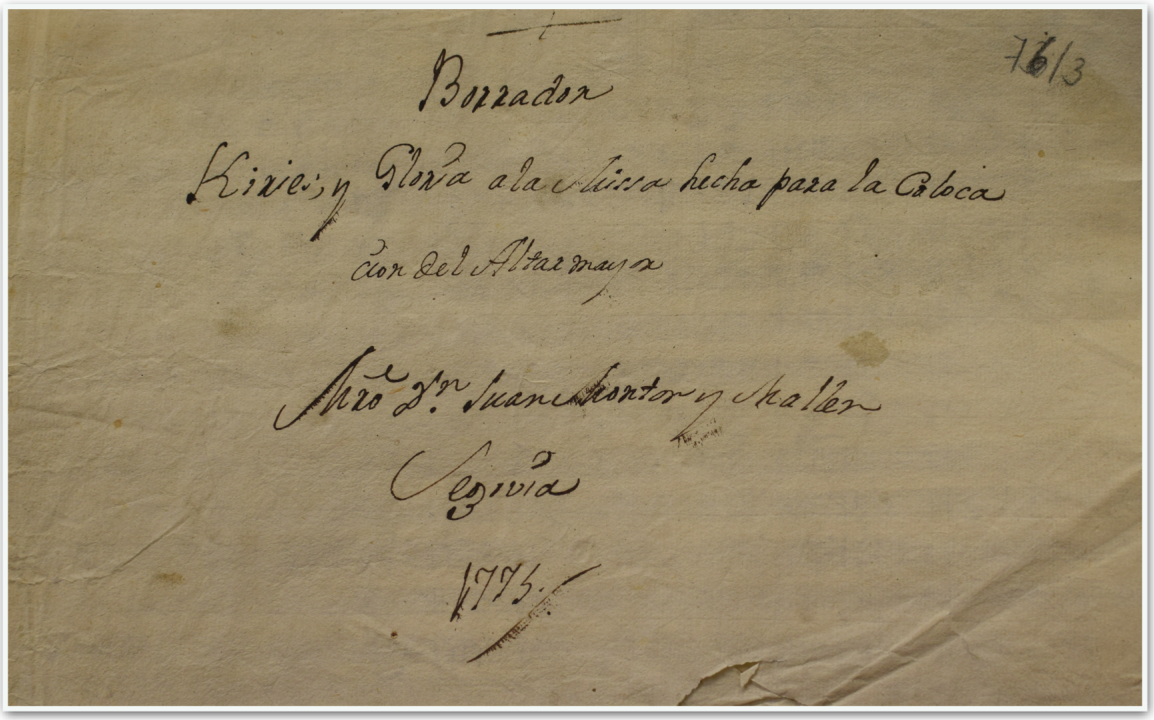
———. *«Alienta, mortal, alienta». Misa a seis voces, arias y tonos castellanos. Maestros de capilla de la Catedral de Segovia.* Editado por Alicia Lázaro y José Ignacio Gavilanes del Castillo. Vol. 4. Segovia: Fundación Don Juan de Borbón y Cabildo de la Catedral de Segovia, 2011.

Reynaldi, Christiano, y Francesco Montali. *Christiano Reynaldi. Sonate di violino e basso opus 1 (1761) / Francesco Montali. Sonatas a violín solo y bajo (1759) [Edición crítica de música]*. Editado por Ana Lombardía. Vol. 53. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2019.

Rodríguez-Ponga y Salamanca, Pedro. «Cayetano Lorenzo de Adsor Pagés». *Diccionario Biográfico electrónico*. Real Academia de la Historia. En red: https://dbe.rah.es/biografias/58640/cayetano-lorenzo-de-adsor-pages, s. f.

Ruiz Hernando, José Antonio. *La Catedral de Segovia*. León: Edilesa, 1994.

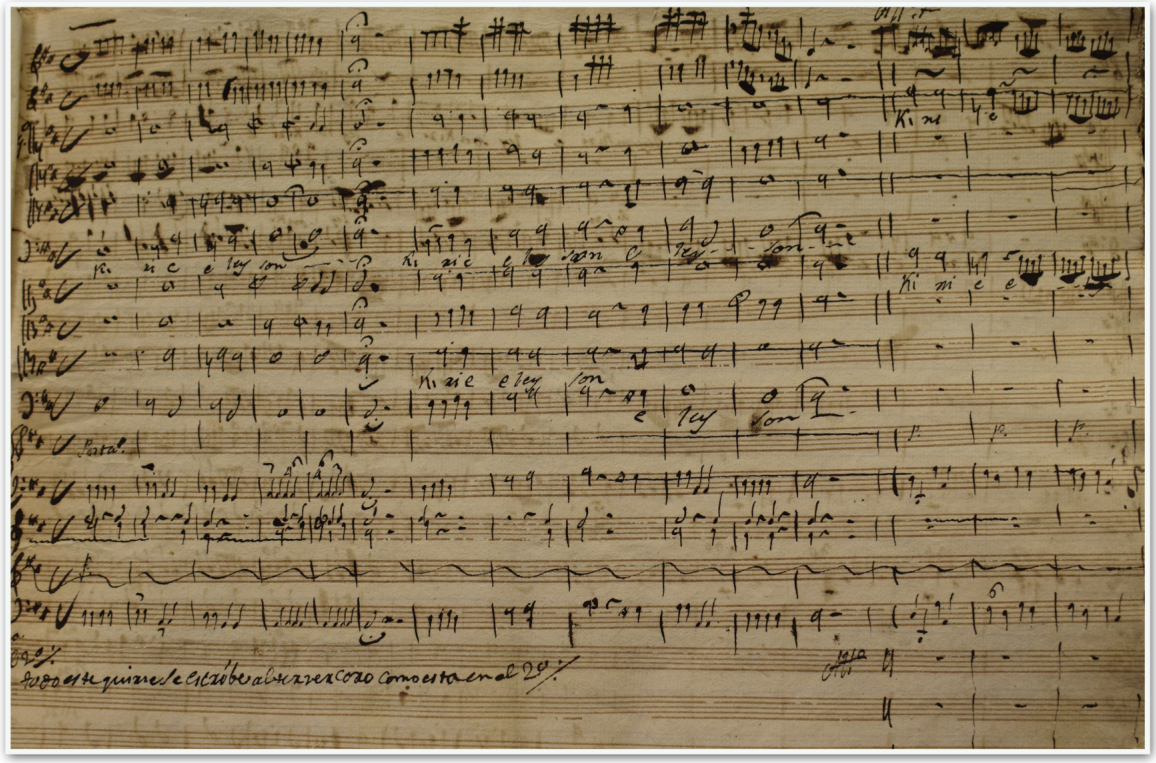
———. *Las trazas de la Catedral de Segovia*. Segovia: Caja Segovia, Obra Social y Cultural Diputación Provincial de Segovia, 2003.



Portada de la Misa de J. Montón y Mallén:

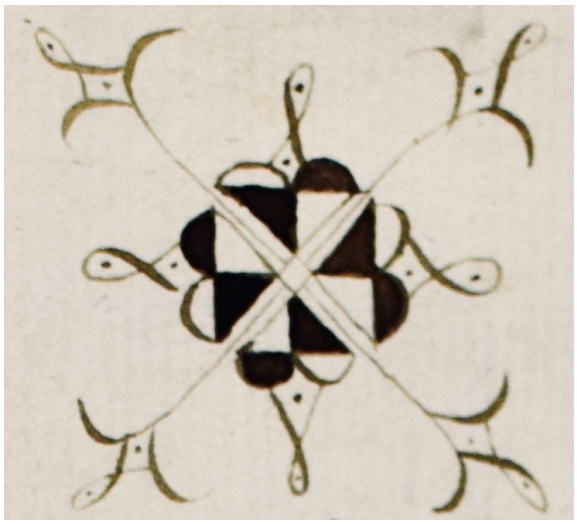
Borrador
Kirie, y Gloria a la Misa hecha para la Coloca-
ción del Altar Mayor

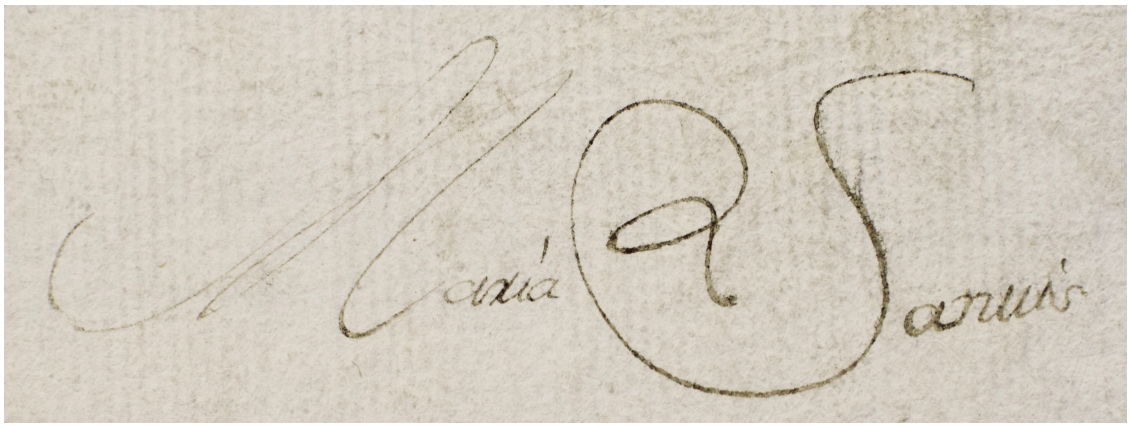
Maestro D. Juan Montón y Mallén
Segovia
1775

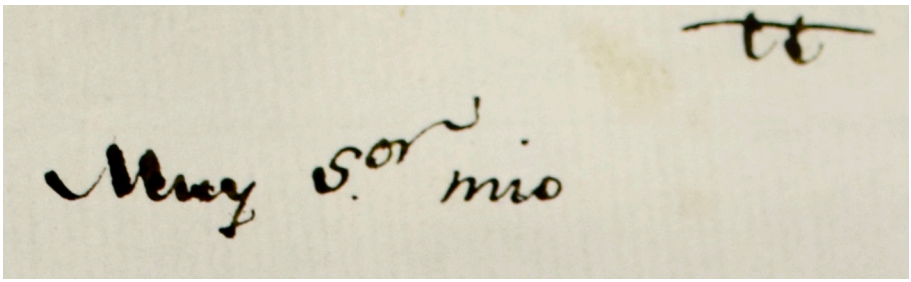


Primeros compases del manuscrito (Kyrie) de la Misa para la Colocación del Altar Mayor de la Catedral de Segovia.

Fuente: Archivo de la Catedral de Segovia







Motivo heráldico y rúbricas, representadas en todas las particellas
de los Coros de la Misa de 1775 para la colocación del Altar Mayor.





Imágenes del concierto a cargo del grupo Nereydas.

INSTRUMENTACIÓN

Coro I

- Tiple
- Alto
- Tenor
- Bajo

Coro II

- Tiple
- Alto
- Tenor
- Bajo

Coro III

- Tiple
- Alto
- Tenor
- Bajo

2 trompas en Do
Violín I
Violín II
Bajón
Órgano

Órgano

Misa

para la colocación del Altar Mayor
de la Catedral de Segovia

J. Montón y Mallén

Año de 1775

I. Kyrie

Claves y tonalidad originales en el manuscrito

1- Kyrie (Coros)

Largo



© 2025 por Fundación Don Juan de Borbón. Segovia


Allegretto
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
son e - ley - son
Ky - ri - e e -
son e - - - ley - - - son
son e e - - - - ley - son


15
2 Tpas.
15
Tpe I
- - - - ley - son Ky - ri - e e - - -
A 1
T 1
B 1
Ky - ri - e e - - - -
Tpe 2
- - - - ley - son Ky - ri - e - - - -
A 2
T 2
B 2
Ky - ri - e e - - - -
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
15
Vln. I
Vln. II
Bjn.
15
Órg.
#6
#3
3
3


20
2 Tpas.
Tpe I
- - - ley - son Ky - ri - e_e - ley - son Ky - ri - e_e - ley -
A 1
T 1
Ky - ri - e e - - - - - - ley -
B 1
- - ley - son Ky - ri - e_e - - - - ley - son e - ley -
Tpe 2
- - - ley - son Ky - ri - e e - - - - ley - son e -
A 2
T 2
Ky - ri - e e - - - - - - ley -
B 2
- - ley - son Ky - ri - e_e - - - - ley - son e - ley -
Tpe 3
Ky - ri - e e - - ley - son Ky -
A 3
Ky - ri - e_e - ley - son Ky - ri -
T 3
Ky - ri - e_e ley - son Ky - ri - e_e - ley -
B 3
Ky - ri - e e - - - - ley - son Ky - ri -
20
Vln. I
Vln. II
Bjn.
20
Órg.
#6


25
2 Tpas.
Tpe I
son Ky - ri - e Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e e - ley -
A 1
Ky - ri - e e - - - - - - - - - ley
T 1
son Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e e - ley -
B 1
son - Ky - ri - e e - - - - ley - son Ky - ri - e e - ley -
Tpe 2
- - ley - son Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e e - ley
A 2
Ky - ri - e e - - - - - - - - - ley -
T 2
son Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e e - ley -
B 2
son Ky - ri - e e - - - - ley - son Ky - ri - e e - ley -
Tpe 3
ri - e Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e e - ley -
A 3
e Ky - ri - e e - ley - - - son Ky - ri - e e - ley -
T 3
son Ky - ri - e e - - - ley - son Ky - ri - e e - ley -
B 3
e Ky - ri - e e - - - ley - son e - ley - son e - ley -
25
Vln. I
Vln. II
Bjn.
25
#3
2
Órg.


30
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
son Ky - ri - e_e - ley - son
Ky - ri - e e - - - - ley -


35
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
Ky - ri - e_e - - - - ley - son e - ley - son Ky - ri - e_e - ley son e - ley -
Ky - ri - e_e - - - - ley - son e - ley - son Ky - ri - e_e - ley - son Ky - ri - e_e - ley -
son Ky - ri - e_e - ley - son Ky_ ri - e e - ley - son Ky - ri - e_e - ley - son e - ley -
son Ky - ri - e_e - ley - son Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e_e - ley - son e - ley -
Ky - ri - e_e - ley - son Ky - ri - e_e - ley - son Ky - ri - e_e - ley - son e - ley -
Ky - ri - e_e - ley - son Ky - ri - e_e - ley - son Ky - ri - e_e - ley - son e - ley -
Ky - ri - e_e - ley - son Ky - ri - e_e - ley - son Ky - ri - e_e - ley - son Ky - ri - e_e - ley -
Ky - ri - e_e - ley - son Ky - ri - e_e - ley - son Ky - ri - e_e - ley - son e_____ ley -
Ky - ri - e_e - ley - son Ky - ri - e_e - ley -
Ky - ri - e_e - ley - son Ky - ri - e_e - ley -
Ky - ri - e_e - ley - son Ky - ri - e_e - ley -
Ky - ri - e_e - ley - son e - ley -
3
+7
6
4
#3


41
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
son
Chris - te e - ley - son Chris - te e - - - ley - son
Chris - te e - ley -
Chris - te e - ley
6
4


47
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
Chris-te e - ley - son
Chirs-te e - ley - son
Chris - te e - ley-son Chris - te e - - - ley - son Chris - te
Chris-te e - ley - son
son Chris - te
son Chis - te
son Chris - te
son Chris - te
son Chris - te
son Chris - te
son Chris - te
son Chris - te


53
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
Chris - te e - - - ley - son Chris - te e - ley -
Chris - te e - ley -
e - - - ley - son Chris te e - ley - son Chris - te e e - ley -
Chris - te e - - - ley -
#3


58
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
son Chris - te e - ley - son
Chris - te e - ley - son Chris - te
Chris - te e - ley son Chris - te
Chris - te e - ley - son Chris - te
Chris - te e - ley - son Chirs - te
Chris - te e - ley - son Chris - te
Chris - te e - ley - son Chris - te
Chris - te e - ley - son Chris - te
Chris - te e - ley - son Chris - te
Chris - te e - ley - son Chris - te
p
6
4
3


63
2 Tpas.
Tpe I
A 1
e - - - - ley - son Chris - te e - - - - ley - son
T 1
B 1
Tpe 2
- - - - - - - - - - - - Chris - te e - ley -
A 2
Chris - te e - ley -
T 2
Chris - te e - ley -
B 2
Chris - te e - ley -
Tpe 3
Chris - te e - ley -
A 3
Chris - te e - ley -
T 3
Chris - te e - ley -
B 3
Chris - te e - ley -
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.


67
2 Tpas.
Tpe I
Ky - ri - e e - - - - - - ley - son e - ley -
A 1
Ky - ri - e e - - - - - - - - ley - - -
T 1
Ky - ri - e e - - - - - - - - - ley -
B 1
Ky - ri - e - - - - - - - - - - ley -
Tpe 2
son Ky - ri - e e - ley - son e e - ley -
A 2
son Ky - ri - e e - ley - son e - ley - - -
T 2
son Ky - ri - - - e e - ley - son e e - ley -
B 2
son Ky - ri - e e - ley - son e e - ley -
Tpe 3
son e - - - - ley -
A 3
son e - ley - - -
T 3
son e - - - - ley -
B 3
son e - - - - ley -
67
Vln. I
f
Vln. II
f
Bjn.
67
Órg.


2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
72
f
son Ky - ri - e_e - ley - son e - ley - son e -


77
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
- - ley - son Ky - ri - e e - - ley - son
e - ley - son Ky - ri - e e - - ley - son
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
f

II. Gloria

2- Gloria in excelsis Deo (Coros)

Allegro moderato




12
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o in ex -
Glo - ria - a in ex - cel - sis De - o in ex -
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
2


17
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
p
cel - sis De - o De - - - o in ex - cel - sis
cel - sis De - o De - - o
cel - sis De - o De - - - o


22
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
f
De - o De - o in ex - cel - sis De - o


27
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
Et in te - rra pax
Et in te - rra pax
Et in te - rra pax
Et in te - rra
Et in te - rra
Et in te - rra
Et in te - rra
Et in te - rra
Et in te - rra
Et in te - rra
Et in te - rra


32
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis
pax pax ho - mi - ni - bus Et in te - rra


38
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Et in te - rra pax pax ho - mi - ni - bus
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
pax pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun -
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.


43
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
bo - nae vo - - lun - ta - tis bo - nae vo - lun -
ta - tis


48
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
ta - tis bo - nae bo - nae vo - lun-ta - - - tis bo - nae
bo - nae bo - nae vo - lun-ta - - - tis
p
f


54
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
bo - nae vo - lun-ta - tis
vo - lun-ta - tis
f



3- Laudamus te (Tenor 1º solo)




12
T 1
di - ci - mus - te A - do - ra - mus te Glo - ri - fi - ca - mus te Glo - ri - fi -
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
18
ca - mus te glo - ri - fi - ca - mus te Glo - ri - fi - ca - mus te
24
Lau -


30
T 1
da - mus Lau - da - - - mus te Be - ne - di - ci - mus te Be - ne -
30
Vln. I
Vln. II
Bjn.
30
Órg.
35
T 1
di - ci - mus te Lau - da - mus Lau - da - mus te Lau -
35
Vln. I
f
Vln. II
f
Bjn.
35
Órg.
40
T 1
da - mus Lau - da - mus te Be - ne - di - - - ci - mus te A - do -
40
Vln. I
p
Vln. II
Bjn.
40
Órg.


45
T 1
ra - mus te Glo - ri - fi - ca - - - - - - - - mus
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
50
te glo - ri - fi - ca - mus te glo - ri - fi - ca - mus te Glo - ri - fi -
f
56
ca - mus te

4- Gratias agimus tibi (Coros)




2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi a - gi - mus ti - bi


10
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am
ti - bi prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am tu -
#3
5
4


15
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi a - gi - mus ti - bi prop - ter
am Gra - ti - am a - gi - mus ti - bi a - gi - mus ti - bi
am gra - ti - am a - gi - mus ti - bi a - gi - mus ti - bi


19
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
mag - nam glo - ri - am tu - am tu - am a - gi - mus ti - bi
prop - ter mag - nam tu - am tu - am glo - ri - am


23
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am glo - ri - am_ tu - am
tu - am glo - ri - am tu - am glo - ri - am tu - am
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.

5- Domine Deus (Alto 1º solo)




27
A 1
Pa - ter om - ni - po - tens Do - mi - ne De - us Rex ce - les - tis
Vln. I
Vln. II
Bjn.
f
33
De - us Pa - ter Pa - ter om - ni - po - tens De - us Pa - ter om - ni - po -
38
tens De - us Pa - ter om - ni - po - tens
44
p
50
Do - mi - ne Do - mi - ne De - us Rex
fp


56
A 1
Rex ce - les - tis Rex Rex ce - les - tis De - us Pa - ter De - us
Vln. I
Vln. II
Bjn.
62
Pa - ter om - ni - po - tens De - us Pa - ter om - ni - po - tens Do - mi - ne De - us
68
Rex ce - les - tis De - us Pa - ter De - us Pa - ter om -
74
mi - po - tens De - us Pa - ter Pa - ter om - ni - po - tens De - us Pa - ter Pa - ter om - ni - po - tens om -
80
ni - po - tens

6- Domine Fili unigenite Jesu Christe (Coros)




18
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
Do - mi - ne fi - lii u - ni - ge - ni - te Je - su -
Do - mi - ne Do - mi - ne fi - lii u - ni - ge - ni - te Je - su -
Je - su -


24
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
chris - te
Do - mi - ne
Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni -


29
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
te
Je - su
Je - su - chris - te
Do - mi - ne fi - lii u - ni - ge - ni - te Je - su
2


34
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Je - su Je - su-chris - - - te Do - mi - ne De - us Ag - nus De -
Je - su Je - su - chris - - - te
Je - su Je - su-chris - - - te
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
6


38
2 Tpas.
Tpe I
i fi - li - us Pa - tris fi - li - us Pa - tris Pa - tris
A 1
i fi - li - us Pa - tris fi - li - us Pa - tris Pa - tris
T 1
i fi - li - us Pa - tris fi - li - us Pa - tris Pa - tris
B 1
i fi - li - us Pa - tris fi - li - us Pa - tris Pa - tris
Tpe 2
Do - mi - ne De - us Ag - nus De -
A 2
Do - mi - ne De - us Ag - nus De -
T 2
Do - mi - ne De - us Ag - nus De -
B 2
Do - mi - ne De - us Ag - nus De -
Tpe 3
Do - mi - ne De - us Ag - nus De -
A 3
Do - ni - ne De - us Ag - nus De -
T 3
Do - mi - ne De - us Ag - nus De -
B 3
Do - mi - ne De - us Ag - nus De -
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
6
6


43
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
fi - li - us Pa -
i fi - li - us Pa - tris fi - li - us Pa - tris
6


48
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
tris fi - li - us Pa - tris
fi - li - us Pa - tris
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.

7- Qui tollis peccata mundi (Dúo tiples 1º y 2º)




13
Tpe I
cca - ta pe - cca - ta mun - di Mi - - - se - re - re Mi - se -
13
Vln. I
p
Vln. II
Bjn.
13
Órg.
17
Tpe I
re - re Mi - se - re - re no - bis Mi - se - re - re no - bis
Tpe 2
Qui
17
Vln. I
Vln. II
Bjn.
17
Órg.
22
Tpe 2
to - llis pe - cca - - ta mun di pe - cca - ta pe - cca - ta
22
Vln. I
Vln. II
Bjn.
6
4
22
Órg.

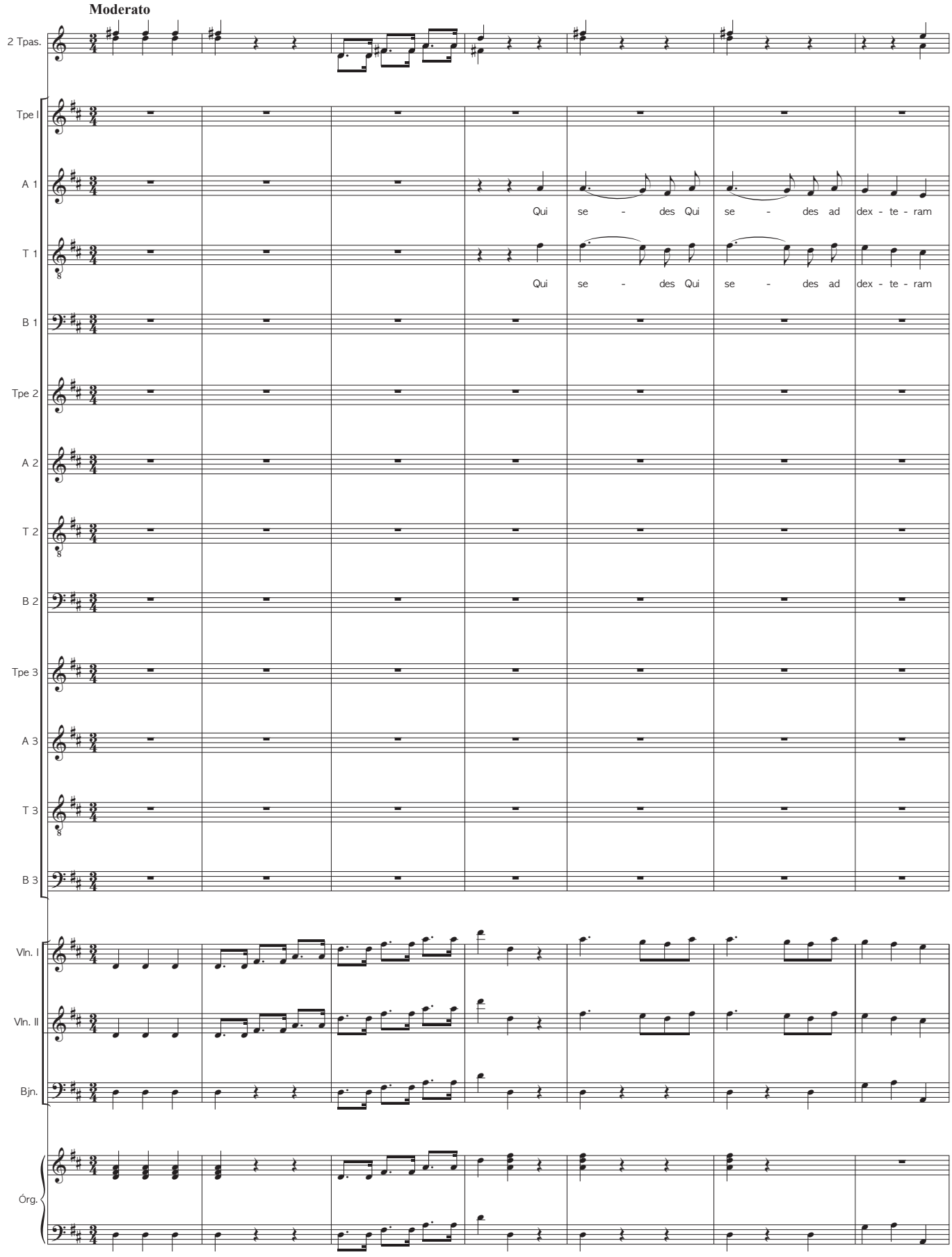

26
Tpe 2
mun - di pe - cca - ta pe - cca - ta mun - di Mi - se -
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
30
Tpe I
Tpe 2
re - re no - bis Mi - se - re - re no - bis Mi - se - re - re no -
35
Qui to - llis pe - cca - ta pe - cca - ta pe -
bis Qui to - llis pe - cca - ta pe - cca - ta pe -


39
Tpe I
cca - ta mun - di pe - cca - ta - mun - di
Tpe 2
cca - ta mun - di pe - cca - ta mun - di
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
43
Tpe I
Mi - se - re - re no - bis Mi - se - re - re - Mi - se - re - re
Tpe 2
Mi - se - re - re no - bis Mi - se - re - re Mi - se - re - re
Vln. I
p
Vln. II
Bjn.
Órg.
#3
47
Tpe I
no - bis Mi - se - re - re no - bis Mi - se - re - re no - bis
Tpe 2
no - bis Mi - se - re - re no - bis Mi - se - re - re no - bis
Vln. I
f
Vln. II
Bjn.
Órg.


52
Vln. I
Vln. II
Bjn.
52
Órg.
56
Tpe I
Qui to - llis pe - cca - ta pe - cca - ta mun - di pe -
56
Vln. I
f
Vln. II
f
Bjn.
56
Órg.
61
Tpe I
cca - ta mun - di pe - cca - ta mun - di
Tpe 2
Qui to - llis pe -
61
Vln. I
p
Vln. II
Bjn.
61
Órg.


66
Tpe 2
cca - ta pe - cca - ta pe - cca - ta mun - di pe - cca - ta mun - di
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
#3
71
Tpe I
Sus - ci - pe Sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram de - pre -
Tpe 2
Sus - ci - pe Sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram de - pre -
76
Tpe I
ca - ti - o - nem nos - tram de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram
Tpe 2
ca - ti - o - nem nos - tram de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram

8- Qui sedes ad dexteram Patris (Coros)




2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
Qui se - des ad dex - te - ram
Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris Qui se - des ad dex - te - ram
Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris Qui se - des ad dex - te ram
Qui se - des ad dex - te - ram


13
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris
Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris
Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris
Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris
Mi - se - re - re
Mi - se - re - re
Mi - se - re - re
Mi - se - re - re
6
#3


18
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
6
Mi - se - re - re no - bis no -
no - bis no - bis Mi - se - re - re no - bis no -
mi - se - re - re no - bis no -


24
2 Tpas.
Tpe I
bis mi - se - re - re no - bis no - bis Qui - se - des Qui -
A 1
bis mi - se - re - re no - bis no - bis
T 1
bis mi - se - re - re no - bis no - bis Qui - se - des Qui -
B 1
bis mi - se - re - re no - bis no - bis
Tpe 2
bis Mi - se - re - re no - bis
A 2
bis Mi - se - re - re no - bis
T 2
bis Mi - se - re - re no - bis
B 2
bis Mi - se - re - re no - bis
Tpe 3
bis mi - se - re - re no - bis
A 3
bis mi - se - re - re no - bis
T 3
bis mi - se - re - re no - bis
B 3
bis Mi - se - re - re no - bis
Vln. I
f
p
Vln. II
f
p
Bjn.
Órg.


31
2 Tpas.
Tpe I
se - des ad dex - te - ram Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris
A 1
T 1
se - des ad dex - te - ram Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris
B 1
Tpe 2
Qui se - des ad
A 2
Qui se - des ad
T 2
Qui se - des ad
B 2
Qui se - des ad
Tpe 3
Qui se - des ad
A 3
Qui se - des ad
T 3
Qui se - des ad
B 3
Qui se - des ad
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.


37
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
Mi - se - re - re
dex - te - ram Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris
dex - te - ram Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris
dex - te - ram Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris
dex - te - ram Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris
dex - te - ram Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris
dex - te - ram Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris
dex - te - ram Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris


42
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
no - bis
Mi - se - re - re
p
6


48
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
no - bis mi - se - re - re no - bis no - bis
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.

9- Quoniam tu solus sanctus (Tiple 1º solo)




23
2 Tpas.
Tpe I
so - lus al - ti - si - mus Je - su - chris - te tu so - lus al -
Vln. I
Vln. II
Bjn.
28
ti - si-mus Je - su Je - su - chris - te Quo - ni - am tu so - lus so - lus
33
Sanc - tus tu so - lus so - lus Do - mi-nus tu so - lus al - ti - si-mus tu
38
so - lus al - ti - si-mus Je - su Je - su - chris - te Je - su - chris -


42
2 Tpas.
Tpe I
te So - lus Sanc - tus so - lus Do - mi - nus tu so - lus al -
Vln. I
Vln. II
Bjn.
46
ti - si - mus Je - su Je - su - chris - te Je - su Je - su - chris - te
51
Je - su - chris - te Chris - te
56

10- Cum Sancto Spiritu (Coros)




2 Tpas.
Tpe I
glo - ri - a De - i
A 1
glo - ri - a De - i De - i Pa - tris
T 1
glo - ri - a De - i De - i De - i Pa - tris
B 1
glo - ri - a De - i De - i
Tpe 2
glo - ri - a De - i
A 2
glo - ri - a De - i De - i Pa - tris
T 2
glo - ri - a De - i De - i De - i Pa - tris
B 2
glo - ri - a De - i De - i
Tpe 3
glo - ri - a De - i
A 3
glo - ri - a De - i De - i Pa - tris
T 3
glo - ri - a De - i De - i De - i Pa - tris
B 3
glo - ri - a De - i De - i
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.


Allegro
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
De - i Pa - - - tris
A - - - - -
Pa - tris
simile
4


17
2 Tpas.
Tpe I
men A
A 1
T 1
B 1
A
Tpe 2
men A
A 2
T 2
B 2
A
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
#3


22
2 Tpas.
Tpe I
men a - men a - - - men a - men a -
A 1
T 1
A - - - - - - - - - - - -
B 1
- - - men a - - - - - - - men a -
Tpe 2
- - - men a - men a - - - - - men a -
A 2
T 2
A - - - - - - - - - - - -
B 2
- - - men a - - - - - - - men a -
Tpe 3
A - - - men a - - - - - - -
A 3
A - - - men a - - - - men a -
T 3
A - - - men a - - - - men a -
B 3
A - - - men a - - - - men a -
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.


27
2 Tpas.
Tpe I
men a - men a - men a - - - men a - men a - - -
A 1
A - - - - - - - - - - - - - - men a -
T 1
men a - - - - - - - men a - men a -
B 1
men a - - - - - - - men a - - - men a -
Tpe 2
men a - men a - men a - - - men a - men a - - -
A 2
A - - - - - - - - - - - - - - men a -
T 2
men a - men a - - - - - men a - men a -
B 2
men a - - - - - - - men a - - - - -
Tpe 3
men A - men a - - - - - men a - men a - - -
A 3
men a - men a - men a - men a - men a - - -
T 3
men a - men a - - - - - men a - - - -
B 3
men a - men a - - - - - men a - - - -
27
Vln. I
Vln. II
Bjn.
27
Órg.
#3
2


32
2 Tpas.
Tpe I
men a - - - - men A - - - - - - - - - - -
A 1
men a - men a - men
T 1
men a - men a - men
B 1
men a - men a - men A - - - - - - - - - - -
Tpe 2
men a - men a - men
A 2
men a - men a - men
T 2
men a - men a - men
B 2
men a - men a - men
Tpe 3
men a - men a - men
A 3
men a - men a - men
T 3
men a - men a - men
B 3
men a - men a - men
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.


37
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
men a - men
a - men
men a - men a -
A - - - - - - - - - - men a - men a -
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
6


42
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
men A - men a - - - men A - men a - men a -
men A - men a - men a - men A -
men A - men a - - - - - men A - men a - men a -
men A - men a - - - - men A - men a - men a -
A - - - - - - - - men a - men a -
A - - - - - - - men a - - - -
A - - - - - - - men a - men a - men a -
A - - - - - - - men a - men a -
A - men a - men a -
A - men
A - men a - men a -
A - men a - men a -


47
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
men A - men a - - - men a - men a
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
2
#6


51
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
men A - men a - men a - men a - men
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.

III. Credo

11- Patrem omnipotentem (Coros)



* Tercer choro como el Segundo


2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
rrae
fac - to - rem coe - li et te -
Pa - trem Pa - trem om - ni - po - ten - tem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem coe - li et te -


2 Tpas.
Tpe I
rrae vi - si - bi - li - um om - ni - um Et in u - num Do - mi - num
A 1
rrae vi - si - bi - li - um om - ni - um Et in u - num Do - mi - num
T 1
rrae vi - si - bi - li - um om - ni - um Et in u - num Do - mi - num
B 1
rrae vi - si - bi - li - um om - ni - um Et in u - num Do - mi - num
Tpe 2
rrae et in - vi - si - bi - li - um et in u - num Do - mi-
A 2
rrae et in - vi - si - bi - li - um et in u - num Do - mi-
T 2
rrae et in - vi - si - bi - li - um et in u - num Do - mi-
B 2
rrae et in - vi - si - bi - li - um et in u - num Do - mi-
Tpe 3
rrae et in - vi - si - bi - li - um et in u - num Do - mi-
A 3
rrae et in - vi - si - bi - li - um et in u - num Do - mi-
T 3
rrae et in - vi - si - bi - li - um et in u - num Do - mi-
B 3
rrae et in - vi - si - bi - li - um et in u - num Do - mi-
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.


2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
Je - sum Je - sum Chris - tum Chris - tum fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum fi - li - um De - i
num Je - sum Je - sum Chris - tum Fi - li - um De - i
num Je - sum Je - sum Chirs - tum Fi - li - um De - i
#3


21
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
u - ni - ge - ni - tum an - te om - ni - a sae - cu -
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la om - ni - a sae - cu -
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.


26
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
la
De - um de
De - o
Lu - men de
Lu - mi-ne de
lu - mi - ne De - um
p


2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
ve - rum de De - o ve - ro de De - o De - o ve - ro Ge - ni - tum non fac - tum con - subs - tan - ti -
Ge - ni - tum non fac - tum con - subs - tan - ti - a - lem


37
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
a - lem Pa - tris per quem om - ni - a om - ni - a fac - ta sunt qui prop - ter nos ho - mi -
Pa - tris om - ni - a fac - ta sunt


41
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
nes Des - cen - dit de coe - lis des - cen - dit des -
et prop - ter nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de coe - lis des -


45
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
cen - dit de coe - lis des - cen - dit des - cen - dit de coe - lis
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.

12A- Et incarnatus est (Coro 1º)





12B- Crucifixus (Tiple 1º y Alto 1º, Coro 1º)




35
2 Tpas.
Tpe I
(solo)
Cru - ci - fi - xus
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
41
e - ti-am pro_ no - bis e - ti-am pro no - bis sub Pon - ti-o__ Pi - la - to sub Pon - ti-o Pi -
48
la - to pa - ssus et se - pul - tus est pa - ssus et se - pul - tus est pa - ssus et se-pul - tus
#6
#6
#6



* Tercer choro como el Segundo

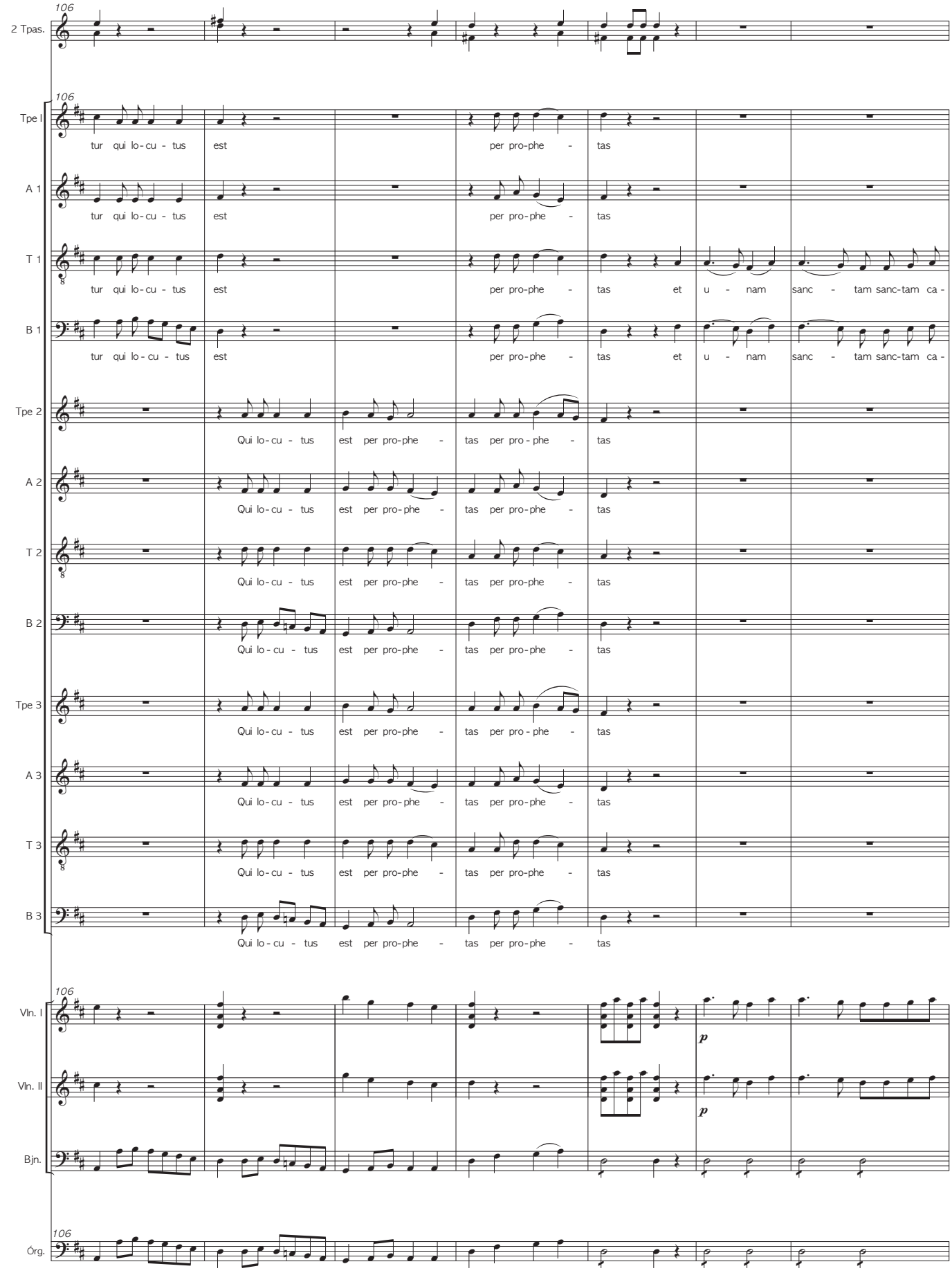

62
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
di - e et re-su-rre - xit ter-ti-a di - e Et as-cen-dit in coe - lum se-det ad dex-te-ram Pa - tris et i - te -
et re-su-rre - xit ter-ti-a di - e se-cun-dum scrip - tu - ras se-det ad dex-te-ram Pa - tris
et re-su-rre - xit ter-ti-a di - e se-cun-dum scrip - tu - ras se-det a dex-te-ram Pa - tris
f
3


69
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
rum ven-tu - rus est cum glo - ri - a ju - di-ca - re vi-vos et mor-tu-os cu - jus reg - ni cu - jus
Ju - di - ca - re vi - vos et mor-tu-os cu - jus reg - ni cu - jus


75
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
reg - ni non non non non e - rit fi - nis non non e - rit fi - nis
Vln. I
Vln. II
Bjn.
f
Órg.
6 6
4 3


81
2 Tpas.
A 1
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
87
(solo)
Et in__ Spi - ri - tum Sanc - tum Sanc-tum Sanc - tum__ Do - ni - mun Sanc-tum Sanc - tum__ Do - mi - num et vi - vi - fi -
94
can - tem__ qui ex Pa - trem qui ex Pa - trem Fi - li - o - que pro - ce - dit Fi - li -


2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
99
(tutti)
p
Si - mul a - do - ra - tur et con glo - ri - fi - ca -
o - que pro - ce - dit si - mul a - do - ra - tur et con glo - ri - fi - ca -
si - mul a - do - ra - tur et con glo - ri - fi - ca -
si - mul a - do - ra - tur et con glo - ri - fi - ca -
Qui cum Pa - trem et fi - li - o si - mul a - do - ra - tur
Qui cum Pa - trem et fi - li - o si - mul a - do - ra - tur
Qui cum Pa - trem et fi - li - o si - mul a - do - ra - tur
Qui cum Pa - trem et fi - li - o si - mul a - do - ra - tur
Qui cum Pa - trem et fi - li - o si - mul a - do - ra - tur
Qui cum Pa - trem et fi - li - o si - mul a - do - ra - tur
Qui cum Pa - trem et fi - li - o si - mul a - do - ra - tur
Qui cum Pa - trem et fi - li - o si - mul a - do - ra - tur


106
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
tur qui lo-cu - tus est per pro-phe - tas
et u - nam sanc - tam sanc-tam ca -
Qui lo-cu - tus est per pro-phe - tas per pro-phe - tas
p


113
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
con - fi - te - or u - num bap - tis - ma in re-mi-ssi - o - nem pe - ca -
tho - li - cam et a - pos - tho - li-cam e - cle - si - am con - fi - te - or u - num bap - tis - ma in re-mi-ssi - o - nem pe - ca -
Con - fi - te - or
f
p


2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
121
to - rum pe-ca - to - rum et ex - pec - to re - su-rrec-ti - o - nem mor - tu - o - rum mor - tu - o -
et ex-pec - to re - su-rrec-ti - o - nem mor - tu - o - rum mor - tu - o -
et ex - pec to re - su-rrec-ti - o - nem mor - tu - o - rum mor - tu - o -
f
6/4
2
6
7
#6


128
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
rum et vi - tam ven - tu - ri sae-cu - li a - men a-men a - men a-men a - men a-men a - men
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
f

IV. Sanctus

13- Sanctus (Coros)



* Tercer choro como el Segundo


Allegro
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
tus
Do - mi-nus De - us sa - ba - oth
Do - ni-nus
Do - mi-nus
f


17
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth
De - us sa - ba - oth Do - mi-nus De - us sa - ba - oth
7
2


2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
Ple - ni sunt ple - ni sunt coe - li et te - rra glo - ri - a glo - ri - a


2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
tu - a Ho - sa - nna in ex - cel - sis
tu - a Ho - sa - nna in ex - cel - sis
tu - a Ho-sa - nna in ex-cel - sis
tu - a Ho - sa - nna in ex-cel -
tu - a Ho - sa - nna in ex - cel -
tu - a Ho - sa - nna in ex - cel -
tu - a Ho - sa - nna in ex - cel -
tu - a Ho - sa - nna in ex - cel -
tu - a Ho - sa - nna in ex - cel -
tu - a Ho - sa - nna in ex - cel -
tu - a Ho - sa - nna in ex - cel -
tu - a Ho - sa - nna in ex - cel -
f
f
f


39
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
Ho - sa - nna in ex - cel - sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis
sis ho - sa - nna in ex - cel - sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis
4 3

14- Benedictus (Coros)





* Tercer choro como el Segundo


26
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
in ex - cel - sis in ex-cel - sis Ho - sa - nna in ex - cel - sis
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
f

V. Agnus Dei

15- Agnus Dei (Coros)



* Tercer choro como el Segundo


2 Tpas.
Tpe I
to - llis pe - cca - ta pe - cca - ta__ mun - di
A 1
to - llis pe - cca - ta pe - cca - ta mun - di
T 1
to - llis pe - cca - ta pe - cca - ta mun - di
B 1
to - llis pe - cca - ta pe - cca - ta mun - di
Tpe 2
Mi - se - re - re no - bis no - bis
A 2
Mi - se - re - re no - bis no - bis
T 2
Mi - se - re - re no - bis no - bis
B 2
Mi - se - re - re no - bis no - bis
Tpe 3
Mi - se - re - re no - bis no - bis
A 3
Mi - se - re - re no - bis no - bis
T 3
Mi - se - re - re no - bis no - bis
B 3
Mi - se - re - re no - bis no - bis
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.


14
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Ag-nus De - i qui to - llis qui
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.


20
2 Tpas.
20
Tpe I
to - llis pe - cca - ta mun - di mi - se - re - re
A 1
to - llis pe - cca - ta mun - di mi - se - re - re
T 1
to - llis pe - cca - ta mun - di mi - se - re - re
B 1
to - llis pe - cca - ta-mun - di mi - se - re - re
Tpe 2
Mi - se - re - re no - bis
A 2
Mi - se - re - re no - bis
T 2
Mi - se - re - re no - bis
B 2
Mi - se - re - re no - bis
Tpe 3
Mi - se - re - re no - bis
A 3
Mi - se - re - re no - bis
T 3
Mi - se - re - re no - bis
B 3
Mi - se - re - re no - bis
20
Vln. I
Vln. II
Bjn.
20
Órg.


27
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
no - bis mi - se - re - re no - bis no - bis Ag - nus De - i qui
Mi - se - re - re no - bis no - bis Ag - nus De - i


34
2 Tpas.
Tpe I
to - llis pe - cca - ta mun - di Do - na
A 1
to - llis pe - cca - ta mun - di Do - na
T 1
to - llis pe - cca - ta mun - di Do - na
B 1
to - llis pe - cca - ta mun - di Do - na
Tpe 2
Qui to - llis pe - cca - ta mun - di Do - na no - bis
A 2
Qui to - llis pe - cca - ta mun - di Do - na no - bis
T 2
Qui to - llis pe - cca - ta mun - di Do - na no - bis
B 2
Qui to - llis pe - cca - ta mun - di Do - na no - bis
Tpe 3
Qui to - llis pe - cca - ta mun - di Do - na no - bis
A 3
Qui to - llis pe - cca - ta mun - di Do - na no - bis
T 3
Qui to - llis pe - cca - ta mun - di Do - na no - bis
B 3
Qui to - llis pe - cca - ta mun - di Do - na no - bis
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.


42
2 Tpas.
Tpe I
A 1
T 1
B 1
Tpe 2
A 2
T 2
B 2
Tpe 3
A 3
T 3
B 3
Vln. I
Vln. II
Bjn.
Órg.
no - bis pa - cem pa - cem Do - na no - bis pa - cem pa - cem
Pa - cem pa - cem Do - na no - bis pa - cem pa - cem

Fundación
DON JUAN DE BORBÓN

SEGOVIA

1525 500 2025 Catedral de Segovia

