

*Ay, que el aliento falta.*

**Un Villancico de Miserere para la liturgia  
penitencial de la Semana Santa del  
Monasterio del Escorial**

**Gustavo SÁNCHEZ**  
Universidad Autónoma de Madrid

En el archivo musical del Monasterio del Escorial se conserva una obra anónima titulada *Ay, que el aliento falta*, descrita en el manuscrito original como “Villancico de Miserere”. Es el único ejemplo -junto a otros dos “solos de Miserere” (de Sebastián Durón y Antonio Literes)- existente en el archivo escorialense, de entre sus más de 2.000 títulos. ¿De qué género musical se trata? ¿Para qué momento litúrgico fue compuesta y destinada esta obra? ¿Consistió en una costumbre o tradición propia y exclusiva del Monasterio del Escorial o, por el contrario, practicada en otras iglesias de España? Son algunos de los interrogantes que nos hemos planteado y a los que trataremos de dar respuesta, si no definitiva, al menos aproximada.

En primer lugar, describiremos la obra, tanto en su soporte físico (la partitura), como en su contenido musical, analizando la estructura y textura de la misma.

El manuscrito original se conserva en forma de “música a papeles”, es decir, en las diversas partes o vocales e instrumentales que conforman la obra: Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor y Acompañamiento. Un total de 8 “papeles” o folios, de 22 x 31,5 cm., distribuidos de este modo: 2 folios para el Tiple 1º (uno con el estribillo y otro con las coplas, donde sólo figura la letra de la primera copla), 1 para el [Tiple 2º] con las coplas, 2 para el Alto (uno para el estribillo y otro para las coplas), 2 para el Tenor (estribillo y coplas) y 1 para el [Acompañamiento], una parte instrumental para bajo con cifrado, en cuyo reverso figura el título de la composición: “Villancico a 4 / para Miserere / Ay que el aliento” (véase la Imagen 1 del ANEXO I).

*Religiosidad popular: Cofradías de penitencia,*  
San Lorenzo del Escorial 2017, pp. 1055-1070. ISBN: 978-84-697-5400-9

La escritura musical está enmarcada en el tipo de notación mensural blanca con coloración (véase la Imagen 2 del ANEXO I). Y se hace uso de las consideradas como “claves altas” (clave de Sol para el Tiple, Do en 2ª para el Alto y Do en 2ª para el Tenor) por lo que, según los teóricos de la época, en su interpretación debía realizarse un transporte a la tercera o, más comúnmente, la cuarta inferior (intervalo que hemos elegido en nuestra transcripción). Aunque no consta el año de composición, dadas las características de la escritura y notación de la obra, se podría fechar en la segunda mitad del siglo XVII, quizás más hacia el final de la centuria, como se verá más adelante.

En cuanto al género y forma, se trata de un pieza vocal “a 4” (2 Tiples, Alto y Tenor) con acompañamiento instrumental (bajo cifrado), correspondiente al género del villancico, en su variante más básica y sencilla, consistente en dos partes o secciones bien definidas: estribillo y coplas<sup>1</sup>.

El estribillo se divide a su vez en dos secciones, una más extensa y otra muy breve hacia el final, a modo de *coda*, donde en todas las partes —salvo en el Acompañamiento— se aprecia la indicación agógica (referida al tempo o velocidad del pulso) “despacio”. La textura del estribillo es predominantemente polifónica o contrapuntística, con breves pasajes imitativos (compases 1-2 y 19-21; ver la partitura en el ANEXO II), alternando con diversos fragmentos homofónicos. En cuanto a las coplas, se trata de una sección mucho más breve que el estribillo, con sencilla textura homofónica en la que intervienen las cuatro voces. En el manuscrito aparecen seis textos diferentes para otras tantas coplas.

En ambas secciones se aprecian interesantes recursos armónicos, como por ejemplo el uso de acordes de quinta aumentada sin preparación previa, es decir, abordados directamente (cc. 6 y 7), acordes de séptima en estado fundamental y en primera inversión (c. 11) o los diversos choques de segunda que aparecen en las coplas, algunos incluso presentados de forma paralela (cc. 44 y 48).

Íntimamente unidos se hallan el aspecto melódico y el vocal, donde llama poderosamente la atención el tratamiento de las voces en el estribillo (en las coplas es más usual), sobre todo, en su extensión, superando incluso las dos octavas y excediendo los límites tradicionales en el extremo inferior. Concretamente, el Tiple 1º abarca desde Fa3 hasta Sol5; el Alto desde Sib2 hasta La4 y el Tenor (el más normal en este sentido) desde Si2 hasta Fa4. El discurso melódico, muy abundante por lo general en segundas y terceras, y con numerosos cromatismos, hace un uso prolijo de saltos de octava. Algunos de estos saltos resultan casi

---

<sup>1</sup> Véase CAPDEPÓN, P., *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial*, Ediciones Escorialenses, San Lorenzo del Escorial 1993. LAIRD, P., *Towards a History of the Spanish Villancico*, Harmonie Park Press, Michigan, 1997.

imposibles, como sucede en el Tiple 1º con el citado Fa3 (una nota fuera de su registro habitual), y que en el caso del Alto vienen a indicar la naturaleza varonil del intérprete, pues incluso superan el límite grave de la voz de Tenor, siendo forzoso abandonar su habitual técnica de falsete y hacer uso del registro de pecho propio de un barítono. Todos estos “excesos” vocales producen además una serie de interesantes cruces de voces (cc. 7, 8, 10, 13, 15, 16, 31, 33 y 34) y vienen a mostrar, más que un alarde técnico compositivo, la intención del autor de expresar la sensación de ahogo, de falta de aliento, como el propio texto indica, tratando de expresar de forma verdaderamente plástica la agonía del crucificado.

Todos estos rasgos armónicos, melódicos y tímbricos nos llevan a situar la cronología de la composición en la segunda mitad del siglo XVII, incluso a finales de la centuria, como anunciábamos con anterioridad.

Volviendo a un interesante aspecto de la pieza, el relativo al número de voces empleadas, se debe resaltar la circunstancia de que el estribillo está escrito a tres (Tiple 1º, Alto y Tenor) y las coplas a cuatro, añadiendo a los dichos la voz de Tiple 2º. En primera instancia cabe pensar en el extravío de uno de los papeles del Tiple 2º, el destinado al estribillo, pero si se observa y analiza detenidamente la textura musical de esta sección y la conducción de las voces, no se debe descartar que se trate de una elección original del autor. De hecho, la corta distancia -de tercera, segunda e incluso unísono- entre el Tiple 1º y el Alto en algunos pasajes (cc. 4-5, 10, 13-17, 20-22, 37-38), dejan muy poco espacio o ninguno a otra voz intermedia. No obstante, era común en el estilo y época en que fue escrita la obra que las dos voces superiores (sopranos o tiples) se alternaran en la línea superior, presentándose a menudo el Tiple 2º por encima del Tiple 1º. No obstante, y para concluir, el resultado final de la textura a tres voces resulta bastante convincente y no produce sensación de vacío o falta de una cuarta voz, la de Tiple 2º. Sin duda, habría resultado muy original la opción de escribir el estribillo a tres voces y las coplas a cuatro, cuando lo habitual era justamente lo contrario: usar el máximo de voces en el estribillo y reducirlas en las coplas.

En cuanto al momento litúrgico al que parece haber sido destinado este villancico, teniendo en cuenta el título que figura en la portada de la obra -“villancico de Miserere”-, así como la temática del texto, debió corresponder a alguno de los oficios del Triduo Pascual (Jueves, Viernes y Sábado Santo) en los que se incluía el salmo 50, o *Miserere*. Estos fueron dos: uno al final del oficio de Completas del Viernes Santo y otro en el de Laudes de los tres días santos. En todos los casos se llevaba a cabo un acto de flagelación comunitaria en el coro, comúnmente denominado “disciplina”. El de Completas del Viernes Santo -efectuado de igual modo todos los viernes de Cuaresma- aparece así descrito en el Ordinario jerónimo de 1636:

“[...] en esta sexta feria [Viernes Santo], y en las demas de la Quaresma la disciplina se haze de comunidad en el coro despues de Completas, las cuales se deuen dezir a tiempo que cerradas las puertas y ventanas del coro, y iglesia quede bastantemente obscuro de modo que no se puedan ver. A esta han de acudir todos dexadas cualesquier ocupaciones; y acabada la antiphona de Nuestra Señora de Completas, estando ya cerradas las puertas y ventanas, mientras se dizen los versillos, y la oracion se apagan todas las luzes del coro, y de la iglesia, y se reserua una o dos que han de quedar escondidas fuera del coro; y bien cubiertas y dicho *Pater noster*, *Aue Maria*, y *Credo* por fin del oficio; y dado algun intervalo de tiempo, lo que parece necesario para que todos puedan ponerse en disposicion de poderse açotar. El prelado, y en su ausencia el vicario, y faltando tambien el, el hebdomadario empieça el salmo de *Miserere* espaciosamente en tono baxo, pero de modo que todos alcançen a hazer en fin de los versos tercera abaxo, como fuere costumbre de cada casa; y hacese mediacion en ellos y prosiguiese a coros empeçando por el del hebdomadario, y dicho *Gloria Patri*, y *Sicut erat* y *Kyrie eleison* haze el prelado señal para que cese la disciplina con las palmas, o sobre la silla [...]”<sup>2</sup>.

El citado Ordinario describe de un modo similar el *Miserere* y su correspondiente acto disciplinario celebrado durante las Laudes del Triduo Pascual, una hora canónica perteneciente litúrgicamente al oficio de Tinieblas, pues se decía sin interrupción tras los Maitines:

“Mientras este salmo [*Miserere*] se dize en Laudes en nuestra religion, ha de auer disciplina, y para esto deue el prior esperar despues del *Pater noster* algun poco, hasta que le parece estaran ya preparados para la disciplina, y entonces empearà en tono el salmo *Miserere*, açotandose juntamente, y acabado el salmo dize en la misma voz, sin dezir *Oremus*, la oracion del oficio *Respice*, y acabada haze, o con las palmas de las manos, o sobre la silla señal para que cese la disciplina”<sup>3</sup>.

Debido al carácter solemne de los oficios de Tinieblas -según el Ordinario de 1636, “los Maytines se cantan estos días solemnemente”<sup>4</sup>-, nos inclinamos a pensar que era ese momento (Laudes) el que acogió la interpretación del “villancico de *Miserere*” que nos ocupa. Esta hipótesis se refuerza además con una indicación que hallamos en el *Directorio del Corrector del Canto* referida a

---

<sup>2</sup> Ordinario, y Ceremonial, según las costumbres y rito de la Orden de Nuestro Padre San Geronymo, Imprenta Real, Madrid, 1636, ff. 42r-42v.

<sup>3</sup> *Ibid.*, f. 47v.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

la supuesta intervención de la capilla de música tras el mencionado *Miserere* de Laudes: “acabada la música después de la disciplina [...]”<sup>5</sup>. En el contexto escurialense (e hispano) de otras épocas, el término “música” equivalía a “capilla de música” o, en un sentido más amplio, a “polifonía”. Así pues, tal intervención de la capilla musical al término de la disciplina sugiere que consistiese en la interpretación del villancico de Miserere.

Pero, cabría plantearse si el villancico de Miserere se interpretaba los tres días de Tinieblas o tan sólo uno. Si bien el referido *Directorio del Corrector del Canto* advierte que “así se ejecutan las Tinieblas todas tres noches”<sup>6</sup>, la temática del texto -totalmente identificada con la muerte de Cristo- nos inclina a plantear (sin tampoco pretender extraer conclusiones definitivas) que la ejecución del villancico se limitase al Viernes Santo. Transcribimos a continuación el texto completo de la obra:

Estrillo:        Ay, que el aliento falta,  
                      que el amor pronuncia  
                      con voz intercadente.  
                      Ay, a quien el dolor corta  
                      y el suspiro turba,  
                      que la vida muere,  
                      que la luz fluctúa.

Coplas:         Murió la vida, mortales,  
                      y si la vida murió  
                      ¿qué vida como la muerte?  
                      ¿qué aliento como el dolor?  
                      Murió porque viva el alma,  
                      quédase con su pasión,  
                      más apasionada sí,  
                      pero más ausente no.

                      Quien muere de la fineza,  
                      eterniza en la razón,  
                      la deuda por el cariño  
                      dulcemente ejecutó.

---

<sup>5</sup> *Directorio del Corrector del Canto, 1780*, en *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*, Luis Hernández (ed.), Ediciones Escurialenses, San Lorenzo del Escorial 1993, t. II, p. 271.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Si los vientos se conmueven,  
 porque está muerto, judíos,  
 traidores, toda quietud  
 del aire del corazón.

De qué le sirven sus telas,  
 a las que vuelan a voz,  
 si en el pecho no se rasgan  
 para vestir el dolor.

Ser el penar sin morir,  
 vivir en la compasión,  
 con mucha alma al padecer,  
 y el alma con mucho Dios.

La práctica del canto de una obra en lengua vernácula asociada al *Miserere*, que por su texto alusivo a la Pasión y muerte de Cristo estaba inequívocamente ligada a la liturgia del Triduo Pascual, encuentra otros dos ejemplos en el archivo del Monasterio del Escorial. El primero de ellos es un “Solo de Miserere con flautas”, compuesto por Antonio Literes (1673-1747)<sup>7</sup> y escrito para tiple, dos flautas y bajo continuo, cuyo texto es como sigue:

Estribillo:      Corazón, ¿por qué anhelas?  
                          ¿a qué respiras?  
                          ¿para qué alientas?  
                          si no bates las alas  
                          y al cielo vuelas.

Coplas:            Ya triunfa el mayor Alcides  
                          de la hidra más soberbia  
                          enarbolando la clava  
                          con ambas manos abiertas.

Las celestes luminarias  
 se reducen a tinieblas  
 túrbanse los elementos  
 y el pecador no se altera.

---

<sup>7</sup> Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, 33-5bis. La obra no aparece en el catálogo de Samuel Rubio, hecho que ha señalado Antoni Pons Seguí en *Antonio Literes (1673-1747). Tres misas de facistol*, Asociación Ars Hispana, Madrid, 2017, p. 2.

Los humanos se endurecen  
y los peñascos se quiebran;  
piedras parecen los hombres,  
hombres parecen las piedras.  
En cinco fuentes abrieron  
misericordias inmensas  
el amor a sufrimientos  
y la crueldad a violencias.

Uno a incesantes congojas  
el abismo reconcentra  
y otro se fija glorioso  
más allá de las estrellas.

Con la inundación que a todos  
olas de piedad franquea  
el malo a profundo baja  
y el justo al cielo se eleva.

El otro ejemplo es un “Solo con violines” para soprano, dos violines y bajo continuo, que tiene como autor a Sebastián Durón (1660-1716) y cuya partitura se conserva en el mismo papel que la obra anterior, en el reverso<sup>8</sup>. Su texto es el siguiente:

Estribillo: Corazón que suspiras atento  
mirando tus yerros, no suspires,  
pues haya piedades  
tu arrepentimiento.

Mas suspira, mas llora,  
que el llanto es sonoro acento,  
para aquel que, ofendido,  
te mira pendiente de un leño.

Coplas: ¿Qué temas, si tan humano,  
tan piadoso y halagüeño,  
amorosamente fiel,  
muere por ti en un madero?

---

<sup>8</sup> Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, 33-5bis.

Muévate para pedirle  
 misericordia, que él mismo,  
 para ostentar sus piedades  
 tiene los brazos abiertos.

Muévate el ver que al morir  
 en la cruz está pidiendo  
 perdón por sus enemigos,  
 ¿qué hará por ti, no lo siendo?

Llora y pídele contrito  
 y le pagarás atento  
 en perlas cuanto en rubíes  
 a su amor estás debiendo.

Llégate a aquese costado  
 cuya sangre está vertiendo,  
 no para que la malogre  
 la obstinación de tus yerros.

Confía que en esa cruz  
 a quien de él fio da el cielo,  
 que a un instante de contrito  
 sabe dar eterno premio.

La costumbre de interpretar este género de obras parece haber tenido cierta raigambre en algunas iglesias de Castilla-León, especialmente en la catedral de Valladolid pues, según sugiere Carmelo Caballero, probablemente proliferaron “debido al gran peso de las cofradías penitenciales en la ciudad y a la importancia que desde antiguo tenían sus desfiles procesionales, quizá uno de los marcos posibles para la interpretación de este tipo de composiciones”<sup>9</sup>. Según este autor, resulta muy probable que esta costumbre se estableciese a lo largo del siglo XVII, de forma tardía con respecto al resto de obras dedicadas a la Navidad, Corpus, los santos o la Virgen, debido a que en un principio pudieron ser consideradas inadecuadas para un tiempo litúrgico caracterizado por su seriedad y gravedad<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C., *Al sacro esplendor. Villancicos barrocos en la Catedral de Valladolid*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2004, p. 35.

<sup>10</sup> CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C., “Tonos, villancicos sacros y obras para el teatro de Juan Hidalgo”, Notas al Programa ofrecido por La Grande Chapelle en el Centro Cultural Miguel Delibes, Valladolid, 31-V-2014.



Sin entrar a discutir estas hipótesis, lo cierto es que en el archivo de la catedral vallisoletana se conservan un buen número de ejemplos de este género litúrgico-musical, los cuales aparecen bajo diversas denominaciones. Existen diversas composiciones “a la Pasión” y “al Cristo crucificado” de Miguel Gómez Camargo (1618-1690)<sup>11</sup>, maestro de capilla en dicha catedral entre 1654 y 1690; así como varios solos, dúos y “cuatros” a “Cristo crucificado” y al “Santo Cristo” del compositor Cristóbal Galán (ca.1615-1684)<sup>12</sup>, maestro de la Real Capilla de Madrid entre 1675 y 1684. También en este mismo archivo se conserva algún ejemplo del que fuese arpista de la Real Capilla, Juan Hidalgo (1614-1684), como el villancico de Miserere *Rompe amor mis culpas*, de 1667. Por último, en el Monasterio de Aránzazu se conserva un villancico de Miserere “a 4” y en la catedral de Salamanca un “Elogio al Cristo Crucificado” (lo que viene a ser realmente un villancico de Miserere), ambos de José de Torres y Martínez Bravo (ca.1670-1734), organista y maestro de la Real Capilla entre 1686 y 1734<sup>13</sup>.

El hecho de que estos tres compositores, íntimamente ligados a la Real Capilla, escribiesen villancicos de Miserere apunta a la probable práctica de este género en la referida institución, si bien con el tiempo se debió extinguir, ya que no se conserva ningún ejemplo en el Archivo General de Palacio. La posible causa de la inexistencia de villancicos de Miserere en el palacio madrileño parece residir en la desaparición de su archivo musical a consecuencia del incendio del Real Alcázar en la Nochebuena de 1734.

Por último debemos destacar la existencia de un “tres” o villancico de Miserere titulado *Mas, ¡ay piedad!*, de Juan Hidalgo, procedente de la Catedral de La Plata (Bolivia)<sup>14</sup>, lo que viene a suponer que la práctica de los villancicos de Miserere se extendiese al continente americano a través de los fuertes lazos comerciales y culturales que unieron las tierras de Nueva España con la vieja Castilla durante más de tres siglos.

Desconocemos el alcance de esta práctica o costumbre en territorios americanos, un tema que no parece haber sido estudiado hasta ahora. Quizás

---

<sup>11</sup> LÓPEZ CALO, J., *La música en la Catedral de Valladolid*, Ayuntamiento de Valladolid y Cajaespaña, Valladolid, 2007, t. II, pp. 197-200.

<sup>12</sup> *Ibid.*, t. V, pp. 121-130.

<sup>13</sup> Datos recogidos por LOLO, B., *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1990, pp. 180 y 184. El villancico de Miserere tiene como incipit *Al clamor suspiro* (Archivo del Monasterio de Aránzazu, Cat. 418) y está escrito para 2 tiples, alto, tenor y acompañamiento (bajo continuo). El “Elogio al Cristo Crucificado” es una composición para 2 tiples, alto, tenor y arpa, y su incipit textual es *Hombre y Dios crucificado* (Archivo de la Catedral de Salamanca, Cat. 2968).

<sup>14</sup> Dato recogido por CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C., “Tonos, villancicos sacros...”, o.c.

se trate tan sólo de la presencia meramente testimonial de unas pocas partituras dispersadas en otros tanto archivos, o por el contrario pudo implantarse esta costumbre y sobrevivir a la tradición peninsular, también poco estudiada, o al menos de manera sistemática. Desde luego, a la vista de las fechas de las composiciones conservadas, da la impresión de que la tradición del canto del villancico de Miserere surgiese hacia mediados del siglo XVII y perdurase unas pocas décadas hasta extinguirse en el primer tercio del siglo XVIII. Excedería los límites de este pequeño trabajo abordar con la profundidad que merece un tema tan interesante, pero confiamos en que al menos hayamos podido arrojar algo de luz sobre el caso escurialense y despertar curiosidad por este desconocido género, en cierto modo (permítaseme la expresión) sumergido en las tinieblas.

ANEXO I: IMÁGENES

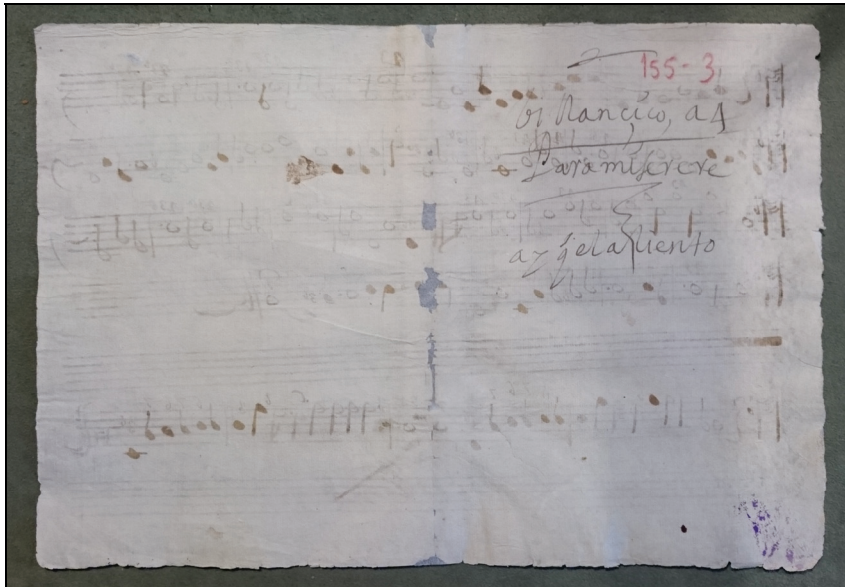


Imagen 1: Portada de la parte de bajo continuo del villancico de Miserere Ay, que el aliento falta (RBME, 33-5bis).

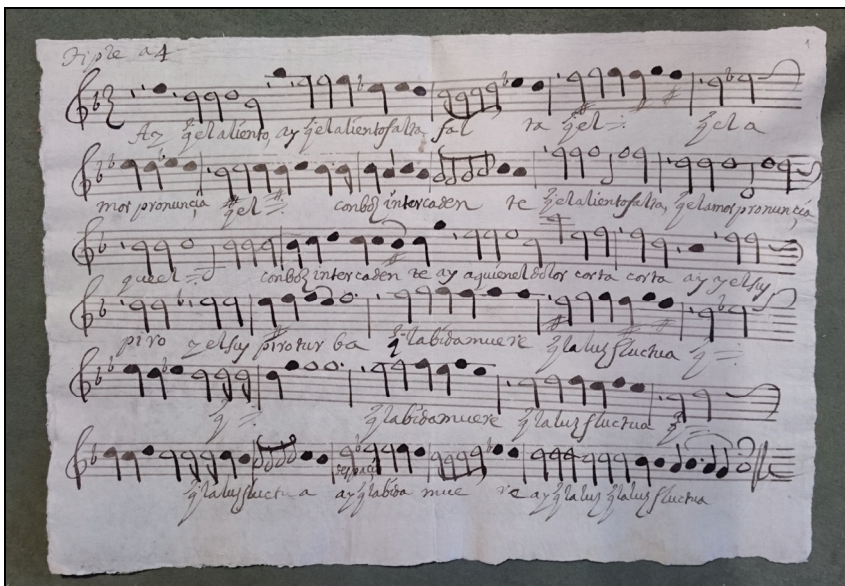


Imagen 2: Parte de Tiple 1º correspondiente al estribillo del villancico de Miserere Ay, que el aliento falta (RBME, 33-5bis)

## ANEXO II: PARTITURA

**AY, QUE EL ALIENTO**  
(Villancico de Miserere. Archivo del Escorial, Sig. 155-3)

Transcripción: Gustavo Sánchez, 2005 ANÓNIMO  
(s. XVII)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the vocal parts and the accompaniment. The second system continues the vocal parts and the accompaniment.

**System 1:**

- Tiple 1º:** Ay, que el a - lien - to, ay,
- Tiple 2º:** (Silent)
- Alto:** Ay, que el a - lien - to fal - ta, ay, ay,
- Tenor:** Ay, que el a - lien - to, ay, que el a -
- Acompañamiento:** (Bass line)

**System 2:**

- Tp. 1º:** que el a - lien - to fal - ta, fal - - ta, que el a - lien - to fal - ta, que el a - mor pro - nun -
- A.:** que el a - lien - to fal - ta, fal - - ta, que el a - lien - to fal - ta, que el a - lien - to
- T.:** lien - to fal - ta, que el a - lien - to fal - ta, que el a - lien - to fal - ta, que el a - mor pro - nun -
- Ac.:** (Bass line with figured bass: 4 3 4 3 4 3#)

AY, QUE EL ALIENTO

**System 1 (Measures 2-13):**

- Tp. 1º:** - cia, que el a - mor pro - nun - cia con voz in - ter - ca - den - te, que el a - lien - to
- A.:** fal - ta, que el a - lien - to fal - ta con voz in - ter - ca - den - te, que el a - lien - to fal -
- T.:** - cia, que el a - mor pro - nun - cia con voz in - ter - ca - den - te, ay, \_\_\_\_\_
- Ac.:** (Bass line with triplets and accents)

**System 2 (Measures 14-18):**

- Tp. 1º:** fal - ta, que el a - mor pro - nun - cia, que el a - mor pro - nun - cia con voz in - ter - ca - den -
- A.:** - ta, que el a - mor pro - nun - cia, que el a - mor pro - nun - cia con voz in - ter - ca - den -
- T.:** ay, \_\_\_\_\_ ay, ay, con voz in - ter - ca - den -
- Ac.:** (Bass line with triplets and accents)

**System 3 (Measures 19-22):**

- Tp. 1º:** te, ay, a quien el do - lor cor - ta, cor - ta, ay, y el su - spi - ro, y el su - spi - ro tur -
- A.:** te, ay, a quien el do - lor cor - ta, y el su - spi - ro, y el su - spi - ro
- T.:** te, ay, a quien el do - lor cor - ta, y el su - spi - ro, tur - ba, y el su - spi - ro
- Ac.:** (Bass line)

AY, QUE EL ALIENTO 3

24

29

30

35

36

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

4 **COPLAS** AY, QUE EL ALIENTO

1. Mu - rió la vi - da, mor - ta - les, y si la vi - da mu - rió, mu - rió, \_\_\_\_\_  
 2. Mu - rió por - que vi - va el al - ma, qué - da - se con su pa - sión, pa - sión, \_\_\_\_\_  
 3. Quien muc - re de - la fi - ne - za, e - ter - ni - za en la ra - zón, ra - zón, \_\_\_\_\_  
 4. Si los vien - tos se con - muc - ven, por - que es - tá muer - to, ju - di - os, \_\_\_\_\_  
 5. De qué le sir - ven sus te - las, a las que vue - lan a voz, a voz, \_\_\_\_\_  
 6. Ser el pe - nar - sin mo - rir, vi - vir en la com - pa - sión, compa - sión, \_\_\_\_\_

1. Mu - rió la vi - da, mor - ta - les, y si la vi - da mu - rió, mu - rió, \_\_\_\_\_  
 2. Mu - rió por - que vi - va el al - ma, qué - da - se con su pa - sión, pa - sión, \_\_\_\_\_  
 3. Quien muc - re de - la fi - ne - za, e - ter - ni - za en la ra - zón, ra - zón, \_\_\_\_\_  
 4. Si los vien - tos se con - muc - ven, por - que es - tá muer - to, ju - di - os, \_\_\_\_\_  
 5. De qué le sir - ven sus te - las, a las que vue - lan a voz, a voz, \_\_\_\_\_  
 6. Ser el pe - nar - sin mo - rir, vi - vir en la com - pa - sión, compa - sión, \_\_\_\_\_

1. Mu - rió la vi - da, mor - ta - les, y si la vi - da mu - rió, mu - rió, \_\_\_\_\_  
 2. Mu - rió por - que vi - va el al - ma, qué - da - se con su pa - sión, pa - sión, \_\_\_\_\_  
 3. Quien muc - re de - la fi - ne - za, e - ter - ni - za en la ra - zón, ra - zón, \_\_\_\_\_  
 4. Si los vien - tos se con - muc - ven, por - que es - tá muer - to, ju - di - os, \_\_\_\_\_  
 5. De qué le sir - ven sus te - las, a las que vue - lan a voz, a voz, \_\_\_\_\_  
 6. Ser el pe - nar - sin mo - rir, vi - vir en la com - pa - sión, compa - sión, \_\_\_\_\_

1. Mu - rió la vi - da, mor - ta - les, y si la vi - da mu - rió, mu - rió, \_\_\_\_\_  
 2. Mu - rió por - que vi - va el al - ma, qué - da - se con su pa - sión, pa - sión, \_\_\_\_\_  
 3. Quien muc - re de - la fi - ne - za, e - ter - ni - za en la ra - zón, ra - zón, \_\_\_\_\_  
 4. Si los vien - tos se con - muc - ven, por - que es - tá muer - to, ju - di - os, \_\_\_\_\_  
 5. De qué le sir - ven sus te - las, a las que vue - lan a voz, a voz, \_\_\_\_\_  
 6. Ser el pe - nar - sin mo - rir, vi - vir en la com - pa - sión, compa - sión, \_\_\_\_\_

46  
 T. 1º \_\_\_\_\_ ¿qué vi - da co - mo la muer - te, qué a - lien - to co - mo el do - lor, el do - lor? \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ más a - pa - sio - na - da sí, pe - ro más au - sen - te no, no, no, \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ la deu - da por el ca - ri - ño dul - ce - men - te e - je - cu - tó e - je - cu - tó, \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ trai - do - res, to - da que - tud del ai - re del co - ra - zón, co - ra - zón, \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ si en el pe - cho no se ras - gan pa - ra ves - tir el do - lor, el do - lor, \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ con mu - cha al - ma al pa - de - cer, y el al - ma con mu - cho Dios, mu - cho Dios. \_\_\_\_\_

46  
 T. 2º \_\_\_\_\_ ¿qué vi - da co - mo la muer - te, qué a - lien - to co - mo el do - lor, el do - lor? \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ la deu - da por el ca - ri - ño dul - ce - men - te e - je - cu - tó e - je - cu - tó, \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ trai - do - res, to - da que - tud del ai - re del co - ra - zón, co - ra - zón, \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ si en el pe - cho no se ras - gan pa - ra ves - tir el do - lor, el do - lor, \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ con mu - cha al - ma al pa - de - cer, y el al - ma con mu - cho Dios, mu - cho Dios. \_\_\_\_\_

46  
 A. \_\_\_\_\_ rió, ¿qué vi - da co - mo la muer - te, qué a - lien - to co - mo el do - lor, el do - lor? \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ sión, más a - pa - sio - na - da sí, pe - ro más au - sen - te no, no, no, \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ zón, la deu - da por el ca - ri - ño dul - ce - men - te e - je - cu - tó e - je - cu - tó, \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ os, trai - do - res, to - da que - tud del ai - re del co - ra - zón, co - ra - zón, \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ voz, si en el pe - cho no se ras - gan pa - ra ves - tir el do - lor, el do - lor, \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ sión, con mu - cha al - ma al pa - de - cer, y el al - ma con mu - cho Dios, mu - cho Dios. \_\_\_\_\_

3#  
 T. \_\_\_\_\_ ¿qué vi - da co - mo la muer - te, qué a - lien - to co - mo el do - lor, el do - lor? \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ más a - pa - sio - na - da sí, pe - ro más au - sen - te no, no, no, \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ la deu - da por el ca - ri - ño dul - ce - men - te e - je - cu - tó e - je - cu - tó, \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ trai - do - res, to - da que - tud del ai - re del co - ra - zón, co - ra - zón, \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ si en el pe - cho no se ras - gan pa - ra ves - tir el do - lor, el do - lor, \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ sión, con mu - cha al - ma al pa - de - cer, y el al - ma con mu - cho Dios, mu - cho Dios. \_\_\_\_\_

Ac. \_\_\_\_\_

