¡Atención a la trova! Bailes dramáticos y Villancicos Barrocos en la catedral de Valladolid*

Carmelo Caballero Fernández-Rufete
Universidad de Valladolid

> *Deben de pensar muchos que la Iglesia usa de la música en sus festividades sólo por la dulzura de los sonidos. Engáñanse, que más intención que los sonidos tiene. Derrama los números armoniosos por las palabras santas porque hagan paso fácil a las palabras los números, porque las sentencias se entren a escondidas en la bulla de los puntos sonoros. Discreto ardid para hacer creer a este barro amigo de holguras que se va a entretener, y le llevan a mejorar. Discreto es el ardid, pero no en todos obra.*
>
> Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana.*

Objetivos y coordenadas

El principal objetivo de «¡Atención a la trova!» es establecer una aproximación a las relaciones existentes—necesariamente multiformes, variadas, heterogéneas—entre los bailes dramáticos y los villancicos del siglo XVII. Pero también quisiera servir como «aviso de navegantes» para todos aquellos que, bien desde mi propia orilla—la

---

* El origen del presente trabajo está en uno de los capítulos de mi tesis doctoral, Caballero Fernández-Rufete, 1994. Recientemente publicamos una primera aproximación al tema—bastante más somera e inserta en un marco notablemente más amplio—en Caballero Fernández-Rufete, 1997.

musicología—o bien desde la de la filología, quieran engolfarse en el proceloso mar del teatro breve y su relación con otras manifestaciones teatrales y parateatrales de la cultura del Barroco, periplo que presenta todo tipo de riesgos y de escollos, desde la propia definición y/o delimitación de los diferentes géneros, sus relaciones y deslindes, hasta el de la comprensión de las mentalidades religiosas de la época, pasando por el espinoso problema de la puesta en escena de los bailes y las posibilidades actuales de restauración, la posible dramatización de los bailes 'a lo divino', su posición y peso en la fiesta religiosa del Barroco, etc.

Conscientes de que la magnitud del problema, globalmente considerado, lo hace de todo punto inabordable en un artículo de estas características y extensión, hemos delimitado sensiblemente el campo de nuestro estudio: por una parte, hemos establecido como marco cronológico la segunda mitad del siglo XVII, época de pleno auge del baile dramático. Por otra, referente a los villancicos estudiados, nos hemos constreñido a analizar sólo aquellos que se conservan actualmente en el archivo de la catedral de Valladolid en virtud del legado testamentario de Miguel Gómez Camargo, que fue maestro de capilla de la misma desde 1654 a 1690.

Finalmente, quisiéramos compartir con el lector algunas reflexiones e inquietudes de carácter más general y promover, a la luz de los hechos mostrados, un debate en torno a otros aspectos más generales de carácter interpretativo, estilístico y hermenéutico.

Música de bailes dramáticos en el archivo de la catedral de Valladolid

El interés de los filólogos por el género *villancico*, a diferencia de lo que ha sucedido con el teatro breve en las últimas décadas[1], se encuentra aún en un estadio incipiente. Los diferentes autores que se han aproximado al tema se han basado exclusivamente en el estudio de los pliegos de textos de villancicos impresos en los siglos XVII y XVIII, en los cuales—como, por otra parte, en el resto de las manifestaciones festivas teatrales y parateatrales de la fiesta barroca—únicamente se fijaba el componente literario de la composición. Aunque su conocimiento es imprescindible, lo cierto es que los otros aspectos de la fiesta quedan irremisiblemente relegados a una impenetrable zona de sombra, la cual algunas veces (desgraciadamente las menos) logran

1 Para una aproximación a la bibliografía del teatro menor español puede consultarse la reciente publicación de A. de la Granja y Lobato, 1999, que actualiza y completa los repertorios bibliográficos editados con anterioridad.

iluminar sólo de forma parcial las denominadas «relaciones de fiestas».

La influencia del teatro en el villancico religioso durante el siglo XVII podría ser abordada desde diferentes perspectivas: el teatro como tema de villancicos, relaciones existentes entre el «gracioso» de la comedia y los villancicos «de personaje», influencia de estructuras de tipo teatral en la forma del villancico, etc. En las publicaciones de algunos autores como F. Delgado, C. Bravo Villasante, G. Tejerizo[2] y otros encontramos ecos relativos a estos temas, aunque no estudiados con el rigor y exhaustividad que demandan. A mi juicio, mayor atención merece—más por el planteamiento que por los contenidos—una importante contribución de M. C. García de Enterría[3], así como otros trabajos que, aunque no tienen el villancico como elemento central de su investigación, aportan planteamientos muy sugerentes e informaciones valiosas que se pueden aplicar perfectamente al género[4]. Desde la ladera musicológica las contribuciones más notables son, sin duda, las de L. Siemens y Á. Torrente[5].

Aunque los planteamientos a la hora de abordar las relaciones entre el teatro menor y el villancico, como hemos apuntado, pueden ser muy variados, en el presente caso nos limitaremos a estudiar la influencia—quizá es más exacto emplear la expresión «la presencia»—de música de bailes dramáticos en los villancicos pertenecientes al legado testamentario de Miguel Gómez Camargo en la catedral de Valladolid.

En anteriores trabajos hemos hecho referencia a la presencia en el archivo musical de la catedral de Valladolid—presencia que podemos considerar en buena medida atípica, dado que se trata de un centro eclesiástico—de un conjunto relativamente importante de música profana y teatral del siglo XVII y principios del XVIII. También explicamos las causas de su conservación[6] y su íntima conexión con un compositor que, debido a trabajos ajenos y propios, es conocido como uno de los maestros de capilla castellanos más relevantes del siglo XVII: Miguel Gómez Camargo (1618-1690)[7]. La documentación que

2 Delgado León, 1973; Bravo Villasante, 1978; y Tejerizo, 1989.

3 García de Enterría, 1989, pp. 137-54.

4 Nos referimos en concreto al artículo de Jammes, 1983; también son particularmente interesantes algunas referencias presentes en Buezo, 1993; y el estudio de Frenk, 1989.

5 Siemens Hernández, 1987; Torrente, 1997.

6 Caballero, 1989, especialmente las pp. 119-22.

7 Para su biografía y bibliografía actualizadas, ver Caballero Fernández-Rufete, 1990 y 1991.

conservamos del citado compositor—inusualmente abundante e informativa—nos ha permitido romper de raíz con la habitual imagen de la catedral como un reino de taifas musical, gobernado por su monarca, el maestro de capilla, encerrado en su torre de marfil, al exclusivo servicio del cabildo catedralicio y aislado del mundo extramuros[8]. En este sentido, la abundante correspondencia dirigida a Miguel Gómez Camargo—junto con la de Miguel de Irízar, maestro de capilla de la vecina catedral de Segovia—ha sido capital a la hora de forjar un nuevo perfil de los músicos eclesiásticos del barroco español[9].

Valladolid, a lo largo de todo el siglo XVII, tuvo una actividad teatral de notable importancia[10]. Junto a las representaciones dramáticas en el corral de comedias, en el marco de una temporada teatral relativamente estable en cuanto a duración y número de actuaciones, la plaza de Santa María acogía en la festividad del Corpus Christi la tradicional puesta en escena de los autos sacramentales, habitualmente acompañados por sainetes, entremeses y otras piezas dramáticas de breve extensión, junto a otras manifestaciones parateatrales que completaban el cuadro de la fiesta.

A pesar de las continuas recomendaciones y sentencias admonitorias que encontramos en las Actas Capitulares catedralicias y en otros muchos documentos de la época, la asistencia de los miembros del clero a los corrales de comedias y a los espectáculos teatrales en general está fuera de toda duda. Es más, la participación del cabildo catedralicio—y, por supuesto, de sus servidores—durante los diversos festejos que tenían lugar tanto el día del Corpus como a lo largo de su octava no era sólo ya pasiva, como el común de los asistentes, sino activa y sumamente relevante, dado que era, junto con la Ciudad, uno de los principales organizadores de la fiesta. Su presencia es especialmente conspicua en la procesión, la cual incluía obligatoriamente la ejecución de una serie de villancicos al Santísimo Sacramento frente a

8 López-Calo nos transmite esta distorsionada imagen, 1977, p. 148.

9 En el volumen II/1 de *Miguel Gómez Camargo (1618-1690)*... editamos todas las cartas dirigidas a Miguel Gómez Camargo que se han conservado en Valladolid y en el archivo particular de Miguel Querol, en Barcelona. Una selección de la correspondencia de Miguel de Irízar fue publicada por López-Calo, 1863.

10 Este aspecto de la historia vallisoletana fue estudiado principalmente—en lo que a fuentes documentales se refiere—por Cortés, 1923. Rubio afirma que «las investigaciones de Alonso Cortés han suministrado abundantes y muy útiles datos para probar sobradamente que en Valladolid hubo, durante el siglo XVII, un ambiente teatral de gran intensidad y arraigo», Rubio González, 1982, impresión que corrobora la lectura de Virgili, 1982. Con respecto a noticias de comediantes en Valladolid, los trabajos de Fernández Martín, 1988; y Rojo Vega, 1999, completan la información que nos proporcionó Alonso Cortés.

los diversos altares levantados en calles y plazas de la villa. Éstos, compuestos por el maestro de capilla de la catedral, eran interpretados por la Capilla de Música de la misma. Yendo un poco más lejos de lo que la documentación manejada nos permite, cabría preguntarnos si, ya ésta o ya algunos de sus miembros (como los ministriles, por ejemplo), también tomarían parte en la interpretación de las danzas que tenían también lugar dicho día—tanto *representativas* como de cuenta, de gigantones u otras—e incluso en los entremeses y bailes dramáticos que solían enmarcar la representación de los autos sacramentales.

Sea como fuere, la habitual presencia de comediantes en Valladolid fue una circunstancia que indudablemente proporcionó a Miguel Gómez Camargo la posibilidad de establecer frecuentes y fructíferos contactos tanto con los «autores de comedias» como con los propios músicos de las compañías. Es muy probable que fueran éstos, en última instancia, los transmisores de la mayoría de las melodías teatrales que el maestro de capilla copió en su serie de *Borradores de villancicos para Navidad y Corpus*[11], aunque de estos hipotéticos encuentros, desgraciadamente, no queda registro ni memoria.

A pesar de la riqueza de datos y documentos referidos a la vida y actividades de Miguel Gómez Camargo a la que aludía anteriormente, son muy escasos los testimonios explícitos acerca del interés del compositor por la música escénica de su tiempo (aunque, por supuesto, sus manuscritos autógrafos, conservados en el archivo de la catedral de Valladolid, apuntan claramente en otra dirección). Solamente hemos podido vislumbrar algún indicio de este interés de mano de uno de sus habituales corresponsales: Lorenzo de Urruela y Arteaga. En efecto, la relación epistolar mantenida a lo largo de unos quince años con este músico, miembro que fue de la Capilla de Música de la catedral vallisoletana y posteriormente capellán al servicio de Su Majestad en la Real Capilla, deja traslucir una cierta atracción del maestro de capilla por la música que se oía en Madrid y, seguramente, también por la interpretada tanto en los corrales como en los teatros de la Corte. Urruela, que se dedicó con especial ahínco a la recopilación de música perteneciente a producciones dramáticas de su tiempo, enviaba textos literarios y composiciones musicales a Camargo con frecuencia y regularidad, por lo que esta vía debió de ser utilizada por el

11 Legajo 71 del Archivo Musical de la Catedral de Valladolid (E-Vc: 71). Aunque se conserva sólo el 65% de la serie aproximadamente, consideramos que se trata de un conjunto documental de importancia excepcional, como explicamos más adelante con mayor detalle.

maestro de capilla para hacerse con algunos de los tonos y cuatros que se conservan actualmente en Valladolid[12].

Una de esas cartas nos pone de manifiesto de forma indirecta la relación del compositor con el autor de comedias Manuel Vallejo. En ella el capellán le suplica le remita un «cuatro»[13] que el mencionado «autor» prestó a Camargo, sin el cual le resultaba imposible representar un baile dramático:

> Manuel Vallejo, el autor, me está matando porque pida a Vmd. un cuatro que le dio que dice *Señora Inés*, porque no puede hacer un sainete que tiene sin el cuatro. Si Vmd. puede remitirle lo estimará mucho, como yo el saber Vmd. goza muy buena salud[14].

Una evidencia más sustantiva del interés de Miguel Gómez Camargo por el teatro breve y su música la encontramos en los propios fondos del archivo catedralicio, que custodian lo que queda actualmente del asombroso legado testamentario que hizo a la catedral. Por una parte, se conserva un pequeño conjunto de textos dramáticos de corta extensión, y también versiones 'a lo divino' de algunos bailes y sainetes profanos. En algunos de estos manuscritos hemos podido identificar la mano del propio maestro de capilla, con su peculiar caligrafía; en otros casos los textos fueron copiados por fray Lucas Bueno, prior del convento del Carmen Calzado de la ciudad y asiduo colaborador de Camargo en la redacción y adaptación de textos para sus villancicos[15].

Pero, sin duda, el testimonio más concluyente e incontestable del interés de Camargo por la música dramática de su tiempo es la pre-

---

12 Lorenzo de Urruela y Arteaga se especializó en recolectar y copiar música para la colección real. Existe documentación fehaciente sobre las gestiones por él realizadas con miras a la adquisición de música escénica compuesta por Cristóbal Galán. Ver Stein, 1995, p. 349. Aunque el caso de Galán resulta ilustrativo, debía ser un tanto especial, ya que en la correspondencia conservada dirigida a Miguel de Irízar éste deja absolutamente clara su firme decisión de no facilitar copias de sus obras. A pesar de todo, en los archivos musicales de ambas catedrales se conservan bastantes copias de sus obras, la mayoría religiosas, pero también algunas «humanas».

13 El «cuatro» a que se refiere Lorenzo Urruela es el número musical principal del baile anónimo *Señora Inés*, cuyo texto se conserva en el *Libro de bailes de Bernardo López del Campo*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 4123, fols. 71 y ss. La música del baile no ha sido localizada.

14 Caballero, «Miguel Gómez Camargo: Correspondencia...», p. 86.

15 Éstos se hallan en un legajo de textos de villancicos manuscritos e impresos conservado en el archivo de la catedral de Valladolid. El catálogo completo de estos fondos literarios, realizado hace unos años por Caballero con la colaboración de Castro Toledo, canónigo archivero de la catedral de Valladolid, está a la espera de ser publicado.

sencia relativamente abundante de composiciones destinadas al teatro incluidas en su legado musical, especialmente entre los papeles sueltos y, sobre todo, en los *Borradores de Villancicos de Navidad y Corpus*. Lo restrictivo del título de esta colección de fascículos manuscritos no debe confundirnos, ya que éstos contienen, además de los correspondientes villancicos a los que se alude en sus portadas—tanto originales como de otros maestros contemporáneos—, composiciones litúrgicas en latín (fundamentalmente misas, salmos y motetes), música profana, música teatral y textos de tonos 'a lo divino' y 'a lo humano'; incluso en alguno de ellos aparecen apuntes sobre tópicos de teoría y de práctica de contrapunto: cláusulas, modos, etc.[16]. En suma, nos proporcionan una imagen bastante completa del universo musical de Miguel Gómez Camargo.

Ahora bien, si la información que nos brindan las portadas no es del todo exacta respecto a los contenidos, desgraciadamente no podemos decir lo mismo en cuanto a la tipología del material poético-musical que encontramos en ellos. Efectivamente, se trata de borradores en sentido estricto, lo que equivale a decir que las partituras que incluyen, sean del género que sean, se encuentran muy frecuentemente en forma de apunte o esbozo, e incluso en estado fragmentario. Por lo que respecta a las composiciones de música teatral, esta circunstancia dificulta enormemente su identificación como tales. En ningún caso se nos indica la pertenencia de una determinada tonada, dúo o cuatro a una obra dramática concreta (en el mejor de los casos aparece, como mucho, la rúbrica «Música de comediantes»); jamás aparecen indicaciones marginales sobre los personajes que debían interpretar las melodías, etc. Por otra parte, es sumamente infrecuente la inclusión del texto literario completo; lo más habitual es que Camargo se limitara a consignar el primer verso—completo o incompleto—de la obra o de las diferentes secciones de ésta. Por último, prácticamente es norma que la fuente sea fragmentaria también en lo referente a la música: en el mejor de los casos este problema se reduce a la omisión del acompañamiento continuo, pero en otros muchos las melodías se presentan incompletas, y los fragmentos polifónicos, privados de una o varias voces.

Mientras que una parte considerable de los villancicos autógrafos contenidos en los *Borradores* y papeles sueltos tienen su réplica en los

16 Actualmente se conservan sólo cuarenta y seis cuadernillos, aunque la serie completa correspondiente a su ejercicio como maestro de capilla en la catedral de Valladolid debería ascender a unos setenta. Hemos de suponer que la desaparición del resto implica, igualmente, una pérdida de un buen número de fuentes de música profana y teatral que indudablemente contenían.

juegos de particellas conservados en la sección musical del mismo archivo, con lo cual prácticamente todos los problemas a que aludíamos pueden solventarse, en la música profana y teatral este caso no se da. Parece obvio que los copistas de música al servicio de la catedral pasaban a limpio, en formato de particellas, únicamente aquellas composiciones susceptibles de ser interpretadas en los diversos servicios religiosos, lo cual, lógicamente, no es el caso del repertorio de comediantes. Como resultado del análisis exhaustivo del legado testamentario de Miguel Gómez Camargo hemos logrado identificar fragmentos musicales pertenecientes a unos veinte bailes dramáticos de la segunda mitad del siglo XVII, aunque solamente se conserva la música completa de media docena de ellos. Por consiguiente, la mayoría de los textos dramáticos, y muy frecuentemente también la música que los acompaña, precisan de una «reconstrucción» más o menos profunda, para lo cual ha sido fundamental la localización de concordancias tanto literarias como musicales[17].

Por lo que respecta, en concreto, a la restauración de las partes musicales ausentes o incompletas, la localización de versiones 'a lo divino' de tonadas a solo, dúos y cuatros pertenecientes a bailes dramáticos—habitualmente enmascaradas bajo el genérico título de «villancicos»—se ha revelado como un importante instrumento al servicio de la recuperación de un repertorio irremisiblemente perdido, toda vez que hemos podido comprobar que Miguel Gómez Camargo generalmente las incorporaba a sus composiciones sin someterlas a modificación sustancial alguna. El examen detenido de la producción en romance del citado compositor arroja como resultado la localización de más de veinte villancicos, tanto de Navidad como dedicados al Santísimo Sacramento, íntegramente modelados sobre bailes dramáticos. De muchos de ellos hemos podido localizar fuentes literarias y musicales de los bailes parodiados por el maestro de capilla; en el resto de los casos—y a pesar de la ausencia de los modelos—bien las acotaciones en las fuentes musicales, bien la estructura de los villancicos u algún otro aspecto presente en los manuscritos nos lleva a afirmar que, sin duda, también son *contrafacta* de bailes dramáticos. Por

17 Para ello, además de la consulta de los catálogos publicados de fondos teatrales y musicales del siglo XVII español se ha trabajado directamente en las secciones de manuscritos de la Biblioteca Nacional y de la Biblioteca de Cataluña, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Biblioteca Pública de Évora y el propio archivo catedralicio vallisoletano. Por lo que respecta a las concordancias musicales, se ha examinado prácticamente la totalidad del repertorio que se conoce hasta la fecha de música profana y teatral del siglo XVII y de las primeras décadas del XVIII.

último, también hay villancicos que utilizan sones y tonadas de baile de una forma más limitada[18].

Modelos de utilización de música de bailes en los villancicos

A nuestro juicio resulta evidente que la finalidad última de las fuentes de música teatral—así como de otras de diverso origen, tanto religioso como profano—copiadas o adquiridas por Miguel Gómez Camargo era su utilización *a posteriori* en los innumerables villancicos para todo tipo de festividades que estaba obligado a componer. Pero, como ya hemos anunciado, el contrafactista no se atiene a un único modelo de divinización. Atendiendo al diverso uso que hace el maestro de capilla de las tonadas de comediantes en sus composiciones en lengua romance hemos podido establecer cinco tipos básicos de villancicos que utilizan melodías de bailes, los cuales a su vez hemos agrupado en dos «familias», según el origen del material musical de partida. La característica distintiva del primer grupo es que las melodías de origen no son propias y específicas de un determinado baile dramático—aunque alguno, a su vez, las utilizara eventualmente—sino que son tonadas preexistentes, muy difundidas en la época e igualmente presentes en otros géneros musicales: en la música vocal, bajo la forma de tonos humanos; en la literatura guitarrística y de teclado[19], y seguramente también en el perdido repertorio de los ministriles. Así pues, en este caso tanto el teatro como la Iglesia se valieron de las mismas melodías—que podemos calificar como populares debido a su enorme difusión y éxito, aunque no es tan claro si el término lo referimos a su creación—para unos fines prácticamente opuestos, aunque, como veremos, no irreconciliables. Por el contrario, el segundo grupo utiliza tonadas que, indudablemente, fueron compuestas expresamente para un determinado baile dramático. Algunas, con el tiempo, se desvincularon de la escena y pasaron a engrosar el repertorio de tonos humanos y de villancicos, pero su origen parece ser específicamente teatral.

Aunque la utilización de melodías preexistentes en el teatro aurisecular es de gran interés y merecería un estudio particularizado, en la presente ocasión nos limitaremos a una somera caracterización de sus

18 En mi tesis doctoral, Caballero Fernández-Rufete, *Miguel Gómez Camargo (1618-1690)*... se incluye la transcripción musical de la práctica totalidad de todos estos villancicos (vol. III) y el análisis de los más significativos (vol. I).

19 Para este repertorio en concreto resulta de gran utilidad la reciente publicación de Esses, 1992.

dos tipos fundamentales y a la cita de algún ejemplo significativo, para pasar a centrarnos de lleno en los villancicos del segundo grupo, objetivo primordial del presente trabajo.

Dentro de la producción villancística de Miguel Gómez Camargo encontramos algunas composiciones—ciertamente infrecuentes, pero no por ello menos importantes—en las que se citan una serie de sones procedentes de bailes populares. Las melodías de origen no necesariamente están asociadas a un texto literario, sea lírico o dramático; en algunos casos se constata que derivan de esquemas armónicos, melódicos y rítmicos preexistentes. Los villancicos que presentan estas citas de bailes las incorporan, lógicamente, con un texto religioso añadido. Estas tonadas de baile generalmente se incorporan al villancico yuxtapuestas, sin solución de continuidad, a secciones musicales escritas expresamente por el maestro de capilla. La detección de estas citas, que habitualmente se limitan a unos pocos compases, sería extremadamente dificultosa si no viniera en nuestro auxilio el texto literario del propio villancico, que a menudo, aunque no siempre, nos alerta sobre la inminente interpolación. Citaremos, aunque sólo sea a modo de ejemplo, dos casos que presentan estas características:

El villancico al Nacimiento *El fervor de los gallegos*, compuesto por Miguel Gómez Camargo para los maitines de Navidad de 1663 sobre un texto atribuido tanto a Agustín Moreto como a M. León Marchante[20], incorpora en varias de sus secciones los bailes del Villano y de la Gaita[21]. El primero de ellos aparece—tras un «cuatro» introductorio y precedido por un «pasacalles para arpa en el tono del villano»—con el texto «Meu mi Niño, folijai / pois sois Pai de vosa Mai», interpretado a ocho voces en dos coros. En la sección inmediatamente posterior un solista anticipa, con los versos siguientes, el baile de la gaita: «Tras el villano bailaron la gaita / y, como propia, más diestros la bailan».

---

20 E-Vc: 57/78. Para el texto, ver el *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, 90 y 160. El texto atribuido a León Marchante, incluido también en sus *Obras poéticas posthumas*, es sólo parcialmente coincidente con el del villancico de Camargo.

21 Mientras que el «tono del villano» normalmente llevaba asociado un texto, el más conocido de los cuales era «Al villano se lo dan / la cebolla con el pan», el baile de «la gaita» en el siglo XVII era instrumental, y bajo esta forma nos lo presenta Camargo en la cuarta sección de su villancico. Con el devenir de los siglos su melodía se adaptó a diversos textos y así, bajo la forma de canción y no de baile, pasó a engrosar el patrimonio de villancicos navideños que actualmente se consideran tradicionales en diversas regiones de España, como por ejemplo, *El Noi de la Mare* o *Vetllau, vetllau*, en el área catalana.

De un modo similar, en el villancico *En el portal de Belén*[22], anónimo atribuible al mismo compositor, encontramos citas de la Mariona, del Escarramán y del baile *Hételo va volandico.*

La otra categoría, dentro de este grupo de villancicos, incluye aquellas composiciones destinadas al templo que integran una canción popular. En este caso, parece claro que la melodía estuvo asociada desde su origen a un texto, tal y como atestiguan las fuentes poéticas y musicales más antiguas. Quizá una de las canciones más difundidas en el siglo XVII fuera la de Marizápalos. Si atendemos al número de fuentes conservadas y de citas que encontramos por doquier, la popularidad y vigencia de esta tonada durante el barroco es incuestionable. Su itinerario, complejo y anormalmente dilatado en el tiempo, abarca todo tipo de géneros: surgida muy probablemente como una letrilla para cantar, su rápido éxito y popularidad hizo que fuera adoptada por algunos dramaturgos, fruto de lo cual pasó de la calle al corral de comedias, en forma de baile dramático[23]. Criticada y acosada por los moralistas, no dudó en acogerse a sagrado y, mudando letra y manteniendo el tono, se refugió en los villancicos. Por último, después de utilizada hasta la saciedad por los compositores de música vocal, y cuando parecía inevitable su relegación al olvido debido al empuje de otras tonadas más modernas que acaparaban el interés de los músicos—claramente mediatizado por el gusto popular, efímero y variable—, resurge a finales del XVII y cobra nuevo aliento durante las primeras décadas del siglo siguiente de mano de algunos compositores de música instrumental, quienes adoptan la vieja melodía—el texto ya olvidado—como modelo sobre el cual elaborar series de «diferencias» o variaciones.

Miguel Gómez Camargo utilizó el tono de Marizápalos al menos en cinco ocasiones diversas: trovado a la Navidad, al Santísimo Sacramento, a la Virgen (en dos ocasiones) y, por último, en un villancico de profesión religiosa[24]. Aunque son completamente diferentes, en todos ellos la tonada original se reconoce a la perfección. Camargo

---

22 E-Vc: 57/29. La portada , escrita por Miguel Gómez Camargo en el reverso de la parte de arpa, da por título del villancico «Los vailes antiguos».

23 Uno de los bailes dramáticos sobre este tono se encuentra en Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 12691.

24 Son los villancicos *A pesar del helado diciembre, A la espiga que llena de gracia, A la Aurora más clara y más bella, En vuestro pecho sagrado, Señora* y *Hoy un alma contrita y devota*, que se localizan en E-Vc: 68/28, 37/36, 62/25, 62/48 y 68/35 respectivamente. En mi tesis doctoral (vol. I/2, pp. 570-583) analizo exhaustivamente todas estas versiones 'a lo divino' de Marizápalos.

hace gala en este grupo de villancicos de las diversas posibilidades de construcción musical a partir de un mismo material precomposicional. En un caso aparece como un *contrafactum sensu stricto*; en otros, enriquecido con el ornato de la polifonía, o sutilmente variado en su armonía; también nos lo presenta amalgamado con materiales de nuevo cuño o, finalmente, bajo el aspecto de un villancico «sobre la tonada».

Como hemos anunciado anteriormente, el segundo grupo de villancicos se caracteriza por la utilización de al menos una melodía expresa y originalmente compuesta para un baile dramático. Por tanto, siempre inicia su andadura en el corral de comedias, aunque acabe por introducirse en el coro catedralicio. Atendiendo a los procesos a que el compositor somete el material sonoro prestado por la escena hemos individualizado tres categorías claramente diferenciadas. Las dos primeras tienen en común su respeto por las formas tradicionales del villancico[25]. Por el contrario, la tercera categoría rompe por completo con los moldes establecidos para el género.

Uno de los procedimientos que se presenta con relativa frecuencia en el legado de villancicos de Camargo es aquel que combina un *contrafactum* en una sección del villancico con otra u otras secciones compuestas expresamente por el propio maestro de capilla. Es muy habitual que en la sección que incorpora el tono «vuelto a lo divino» el maestro de capilla no introduzca modificación musical alguna[26]; así pues, los cambios operados en el tono teatral se limitan al componente literario. El oyente, sin duda, percibía la música exactamente igual a como la escuchó con anterioridad en el corral de comedias, aunque el componente semántico ha cambiado radicalmente. En otras ocasiones, sin embargo, Camargo se permite realizar una versión polifónica de la tonada original, en un estilo homofónico y acordal—que la enriquece musicalmente sin desfigurarla en demasía—o bien dotar al tono teatral de un sencillo acompañamiento instrumental, generalmente encomendado a la familia de los bajoncillos.

Dado que en la gran mayoría de los casos el *contrafactum* está en la segunda sección de la composición—o en la tercera, en el caso de que

25 En la segunda mitad del XVII consideramos como tradicionales las estructuras bisecciones de Estribillo y Coplas—y también su inverso, Romance y Estribillo o Responsión—y las tripartitas, formadas por Introducción, Estribillo y Coplas, lleven o no asociadas éstas la denominada Respuesta de Coplas.

26 Es lo que denominamos *contrafactum sensu stricto*. Para la explicación de este y otros términos referidos a villancicos paródicos, ver Caballero Fernández-Rufete, 1997, pp. 56-58.

ésta presente una introducción—, su localización es particularmente dificultosa, pues la práctica totalidad de los catálogos publicados hasta la fecha (igual da que sean de música que de textos) recoge exclusivamente los *incipit* literarios y musicales de la primera sección de cada obra.

Un ejemplo significativo de esta tipología es el villancico anónimo a la Virgen de las Angustias *Atención a la trova*, atribuido a Miguel Gómez Camargo y compuesto muy probablemente en el año 1669[27]. Se trata de una obra biseccional que combina, como hemos dicho, la composición *ex novo* con la técnica del *contrafactum* en sentido estricto. La música de la sección de coplas es una versión 'a lo divino' del tono «Óigannos retratar un prodigio», compuesto, según una de las fuentes conservadas, por Cristóbal Galán para el *Baile del retrato en esdrújulos*, de Alonso de Olmedo[28]. En este caso en concreto la música del baile no fue sometida por parte de Gómez Camargo a proceso alguno de recomposición, sino que aparece exactamente igual en ambas fuentes profana y religiosa, salvo que en esta última está transportada a la cuarta inferior. El texto del estribillo hace mención explícita al procedimiento paródico que va a emplear el autor («Atención a la trova / que, de humano a divino, / el afecto retrata / y el celo acrisola»), mientras que la sección de coplas presenta el *contrafactum* propiamente dicho. Tanto el texto del estribillo como la música que lo

27 E-Vc: 62/28: Villancico a la Virgen de las Angustias, *¡Atención a la trova!*, a 8 voces (SSAT, SATB, arpa). En el Archivo de la catedral de Valladolid, Legajo de textos de villancicos, IV: 2, encontramos una copia manuscrita completa del texto 'a lo divino'. Proponemos esta fecha porque la melodía profana fue copiada por Miguel Gómez Camargo en uno de los *Borradores* de 1668. Hemos comprobado en numerosos casos que el maestro de capilla utilizaba para la composición de sus villancicos las melodías profanas que llegaban a sus manos de forma casi inmediata; los Borradores de 1669 no se han conservado, lo cual puede explicar la pérdida de la partitura original de la composición de Camargo.

28 Una de las fuentes literarias del baile dramático se encuentra en Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 14856, fols. 8-10. La otra, localizada en USA, New York, Hispanic Society of America, Ms. B 2497, fol. 47v, lleva por título: *Pintura en esdrújulos hecha por Antonio de Olmedo, primer galán de la compañía de Antonio de Escamilla*. La misma institución también conserva la partitura del dúo humano *Óigannos retratar un prodigio*, en donde aparece la atribución a Cristóbal Galán. Implícitamente la presencia de una fuente musical profana de este baile en el Archivo Musical de la Catedral de Valladolid parece indicar una relación bien con el autor de comedias Escamilla, o bien con el propio Alonso de Olmedo. Habida cuenta de su conocida aversión a enviar copias de sus composiciones, no parece probable que Cristóbal Galán proporcionase personalmente la música del baile a Miguel Gómez Camargo. Baron y Heiple editaron el dúo de C. Galán, según la fuente neoyorquina, 1993, pp. XXXV-XXXVII (texto) y pp. 136-38 (música).

acompaña no tienen nada que ver con el baile dramático, y debemos suponer, por tanto, que fueron escritos por el propio Camargo.

El *Baile del retrato en esdrújulos* está formado por dos partes claramente diferenciadas: en la primera de ellas, exclusivamente representada, se nos da particular noticia de las circunstancias—naturalmente, ficticias—que rodearon la génesis del baile y su representación. La segunda, cantada en su totalidad, se nos presenta como un «baile de repente» sobre un tema tópico de la literatura de la época—el del retrato—aduciendo como «novedad» justificativa la utilización de esdrújulos no al final de cada verso, lo cual era un recurso excesivamente manido[29], sino al principio de los mismos. En la versión 'a lo divino' se mantiene el procedimiento, e incluso se da la circunstancia de que, salvo dos excepciones, se utilizan exactamente los mismos proparoxítonos.

Aunque lo habitual en la escena española era que un baile dramático integrara tres o cuatro secciones musicales diferentes, eventualmente aparecen, como en el caso que nos ocupa, bailes que utilizan un único tono a lo largo del mismo; esto es, desde el punto de vista musical son monotemáticos. En esta ocasión se trata de una sencilla melodía cantada por Bernarda y Manuela—acompañadas por Malaguilla y Gaspar, músicos de la compañía—a dúo y en imitación prácticamente estricta durante toda la sección. Es conspicua la construcción secuencial de las diversas frases musicales a lo largo del tono y, sobre todo, el ritmo utilizado, que presenta pies dactílicos al principio de cada frase como réplica musical a los esdrújulos del texto literario.

Por lo que respecta al villancico, como hemos dicho anteriormente, el estribillo fue originalmente compuesto por Miguel Gómez Camargo, mientras que las coplas siguen con absoluta fidelidad el modelo profano.

Villancico sobre un tono procedente del baile dramático. Consiste en la construcción del villancico a partir de una tonada, dúo o cuatro procedente de un baile dramático y se inscribe en la tipología conocida genéricamente como «villancicos sobre un tono humano»[30]. De-

---

29 Aparece, por ejemplo, en el *Baile en esdrújulos* de Alonso de la Calle, que fue impreso en el *Vergel de Entremeses y Conceptos del Donayre*, Zaragoza, Diego Dormer, 1671, editado modernamente por Cañedo Fernández, 1970. También aparece en romances y letrillas—por ejemplo, «Al prado de san Jerónimo»—y en la poesía religiosa del XVII: en el archivo vallisoletano encontramos varios villancicos que utilizan este procedimiento.

30 El procedimiento lo explicamos someramente en nuestro trabajo, 1997, pp. 58-59, y es estudiado con todo detalle y profusión de ejemplos en la tesis doctoral.

bemos advertir que no se trata, ni mucho menos, de un procedimiento utilizado exclusivamente por Miguel Gómez Camargo; muy al contrario, se conservan numerosos testimonios de su difusión entre los compositores, tanto cronológicamente anteriores como contemporáneos y posteriores al citado maestro de capilla; incluso la tratadística musical de la época expone esta técnica paródica. En efecto, Andrés Lorente, el teórico español más importante de la segunda mitad del siglo XVII, incorpora en su obra *El Porqué de la Música* una descripción de la misma:

> Adviértase que algunas veces se da una Tonada con letra, o sin ella, la qual sirve de Tema para hacer sobre ella el villancico: lo que se hace en tal caso, es tomar las Fugas, o Passos de ella misma. Otras veces hace el compositor un Dúo, y sobre él compone el villancico[31].

A la explicación que nos proporciona añade un ejemplo de construcción de un villancico según estos principios[32].

Las diferencias con respecto a la categoría anterior son fundamentalmente dos: en primer lugar, en estos villancicos tanto el estribillo como las coplas están compuestos sobre las melodías del tono teatral, que también era biseccional; en segundo lugar, el estribillo habitualmente se articula en dos secciones, la primera de las cuales expone la primera melodía original, pero con el texto vuelto 'a lo divino', mientras que la segunda es una responsión coral/policoral—es decir, una elaboración a cuatro u ocho voces—original del maestro de capilla; por tanto, incorpora necesariamente determinados procesos de recomposición musical, no sólo literaria. La sección de coplas suele configurarse como un *contrafactum sensu stricto*, aunque admite las variantes que hemos citado en la tipología anterior (armonización o acompañamiento instrumental).

---

31 Lorente, 1672, p. 613.

32 Creemos que no se ha prestado atención excesiva al pasaje citado, ya que solamente Laird lo ha comentado con cierto detenimiento, aunque no podemos estar de acuerdo con sus conclusiones. Según este autor, en el pasaje citado Lorente «provides us a rare glimpse of villancico composition through the technique of parody». Además, apunta que la tonada sería de origen popular, invención del compositor o tomada de otro y añade que el procedimiento descrito no es muy diferente de la práctica de Rimonte y Comes. A pesar de su interés por la descripción de Lorente, le parece una visión extraña e inusual del villancico y supone que el ejemplo incorporado por el teórico responde más a un propósito didáctico que a un reflejo de una práctica real y extendida. (Sin embargo, la producción musical de Camargo y de otros muchos compositores de la época evidencia justamente lo contrario). Ver Laird, 1990, vol. 1/ 2, pp. 529-33.

En los numerosos villancicos «sobre la tonada» conservados en la catedral de Valladolid no encontramos en ningún caso indicaciones sobre la procedencia de las melodías. Es más, ni siquiera se nos indica que se trata de un villancico «sobre ajeno», posiblemente porque los tonos originales eran de sobra conocidos por el público. La primera obligación del musicólogo, por tanto, es documentar el origen de la tonada: en primer lugar, si es propio o de algún otro compositor—y en este último caso tratar de identificar al autor—y, en segundo lugar, si pertenece a alguna comedia, drama, zarzuela o cualquier otro género dramático, o si, por el contrario, se trata simplemente de un tono humano.

Por lo que respecta al fondo vallisoletano, sólo en unas pocas ocasiones se ha podido documentar la relación de un determinado villancico con un tono específico de baile dramático; es el caso, por ejemplo, del villancico al Nacimiento *Con quién hablo, mi Niño, digo,* anónimo atribuido a Gómez Camargo[33], el cual se basa en el tono del baile *Con quién hablo, Marica, digo,* cuya música—en una versión a solo y acompañamiento del compositor Serqueira—se conserva en la Biblioteca de Cataluña (Ms. Mus 754/70). En este caso debemos subrayar que la versión 'a lo divino' presentada por Camargo resulta mucho más cercana al baile dramático que el tono humano de Serqueira. El dúo en cuestión aparece en dos bailes anónimos conservados en la Biblioteca Nacional: Ms. 14851, fol. 16,1 y Ms. 14856, bajo el título de *Atiende al ruego, Marica.*

Conversión 'a lo divino' (parcial o completa) de un baile dramático. En el archivo musical de la catedral de Valladolid se ha conservado un conjunto de villancicos del siglo XVII en los cuales encontramos las siguientes denominaciones: villancico sobre un baile, baile, sainete, jácara, ensaladilla, pandorga, etc. Además, existen otros que, sin presentar ningún tipo de acotaciones especiales, de carácter teatral o parateatral, bien por su temática, bien por su texto o por su estructura—tanto literaria como musical—nos revelan una fuerte vinculación con algunos de los géneros teatrales menores, y en especial con el del baile dramático. Un considerable número de ellos fue compuesto, indudablemente, por Miguel Gómez Camargo; otros se conservan como anónimos, pero algunos pueden atribuírsele en virtud de de-

33 E-Vc: 57/70, Villancico de Navidad, al Nacimiento, *Con quién hablo, mi Niño, digo,* a 8 voces, (SSAT, SATB, arpa), sobre el dúo. En el Legajo de textos de villancicos, I: 1/24 encontramos el texto del mismo.

terminadas características[34]. Aunque no hemos conseguido identificar la procedencia de todos ellos, un número considerable de casos son, sin lugar a dudas, parodias—versiones 'a lo divino'—de obras teatrales completas o casi completas. En estos casos, las estructuras tradicionales del villancico, presentes en los dos tipos anteriores, se ven reemplazadas por una forma absolutamente nueva, que sigue paso a paso la del baile dramático sobre el cual se basa. Este tipo de villancicos ya no se organiza en los habituales esquemas binarios o ternarios con estructura circular, sino que presentan formas abiertas—denominadas «ad longum» por el propio Miguel Gómez Camargo—articuladas como una serie de mudanzas estróficas, las cuales ocasionalmente reciben en las fuentes musicales el nombre de *diferencias* o *instancias*. Muy frecuentemente, cada una de éstas se compone de varias manifestaciones de una misma melodía—o una melodía más un ritornello—separadas por pasacalles de carácter instrumental. No obstante, para variar el discurso excesivamente reiterativo de las tonadas estróficas Camargo ocasionalmente propone una serie de variantes; algunas de ellas podemos calificarlas como «necesarias», mientras que otras parecen ser resultado únicamente de la libre y subjetiva voluntad del compositor. Entre las primeras destaca el procedimiento conocido como «variación estrófica», es decir: el acompañamiento se mantiene dentro de la más estricta estroficidad (o sea, se repite exactamente igual a sí mismo), pero la melodía varía en cada exposición a cargo de los diferentes cantantes/personajes[35]. En otros casos, sin embargo, el compositor se permite variar tanto la melodía vocal como la del acompañamiento, manteniendo, por lo general, como parámetros estables la armonía y la métrica. Es más, en algunos villancicos hemos detectado incluso ligeras desviaciones del plan armónico establecido

34 Los criterios de atribución se basan generalmente en las correspondencias establecidas entre *Borradores de villancicos* y juegos de particellas, en criterios cronológicos, grafológicos y otros de diversa índole. Hemos evitado la aplicación del criterio estilístico como base de atribución debido a las dificultades que plantea en este tipo de repertorios, dado que el lenguaje utilizado por todos los compositores es el mismo y el nivel de desarrollo del análisis de la música española del barroco todavía no permite, desgraciadamente, la identificación de una serie de estilemas propios de cada maestro de capilla.

35 Muchas veces la variación estrófica está provocada por el hecho de que la interpretación se asigna a una voz que, por cuestiones de tesitura, no puede cantar la melodía original, ni a su altura real ni a la octava (grave o aguda). Esto sucede cuando el ámbito de las voces que intervienen en el diálogo cantado difiere en un intervalo de quinta aproximadamente, como sucede en el caso de que los personajes que participan sean un tiple y un contralto, un contralto y un tenor o, hipotéticamente, un tenor y un bajo.

para cada tonada, que debemos considerar como «colores» o matices propuestos por el maestro de capilla para enriquecer musicalmente el diálogo. A buen seguro, otros elementos no fijados en la partitura, dependientes exclusivamente de la tradición interpretativa, como por ejemplo la improvisación de ornamentaciones—tanto por parte de las voces como por los instrumentos acompañantes—incrementaría la variedad, y con ello el interés, del discurso. Hemos de suponer, por último, que cada *diferencia* implicaría también una determinada mudanza en la coreografía del baile.

En la mayoría de los casos el material musical original no es objeto de reelaboración por parte del compositor, sino que refleja fielmente la melodía, armonía y ritmo de la tonada teatral. Dejando aparte los aspectos estructurales ya comentados, la característica musical más novedosa de estos villancicos se refiere a la textura: aunque en casi todos los casos se trata de piezas a ocho voces o más, predomina la textura a solo con acompañamiento continuo. Las escasas intervenciones polifónicas, breves interpolaciones corales/policorales de carácter homofónico, se limitan a puntuar el diálogo cantado por los diferentes solistas.

La relación existente entre cada villancico y su fuente profana original es diversa para cada caso: no se pueden establecer generalizaciones y, por tanto, no estamos en condiciones de presentar unas características absolutamente homogéneas para los villancicos que conforman esta tipología[36]. Evidentemente, dos de los factores que tienen un fuerte impacto en la realización del baile 'a lo divino' son, en primer lugar, la estructura del propio baile dramático de partida, y, finalmente, el grado de adherencia que el contrafactista se plantea a la hora de tomarlo en préstamo. En la mayor parte de las ocasiones, las secciones que en el texto teatral son exclusivamente «representadas» aparecen suprimidas en el correspondiente villancico, limitándose el maestro de capilla a volver 'a lo divino' las melodías del baile; en otras, el compositor las dotó de música—hemos de suponer que expresamente compuesta por él mismo—para otorgar la necesaria coherencia al discurso poético-musical. Para ilustrar esta categoría de divinización—la más importante, a nuestro juicio—analizaremos uno de los casos más llamativos: el binomio formado por el baile dramático de Agustín Salazar y Torres *El Juego del Hombre* y su correspondiente villancico paródico, en este caso dedicado al Santísimo Sacramento, *Por blanco y flechero Amor*.

36 No obstante, en 1997, pp. 59-60, intentamos resumir sus características más significativas.

En la Biblioteca Nacional se conservan dos versiones del *Baile del Juego del Hombre* de Agustín de Salazar y Torres, pieza dramática que propone nuevamente como asunto el retrato de una dama, utilizando en la presente ocasión imágenes y metáforas procedentes de uno de los juegos de naipes más conocidos en el siglo XVII[37]. La primera de ellas, intitulada *Bayle del Iuego del Hombre / que se hizo en vna fiesta de años/ de su Mag[esta]d*[38], consta de 202 versos, de los cuales 110 (54,4%) son cantados. La otra versión, incluida en el manuscrito Ms. 17588 bajo el título *Los juegos del hombre*, es de menor extensión: 163 versos, de los cuales son cantados 107 (65,64%)[39]. Téngase en cuenta, sin embargo, que las diferencias entre ambas afectan exclusivamente a las partes «representadas», no a las cantadas; por tanto, el número de partes musicales es el mismo en ambos casos y la música conservada es perfectamente aplicable a cualquiera de ellas. No obstante, podemos afirmar que la lectura del último manuscrito citado es mucho más cercana al villancico atribuido a Miguel Gómez Camargo, por lo que suponemos que fue su texto de partida. Además, dos de las tonadas pertenecientes al baile se desvincularon del mismo, difundiéndose independientemente como letrillas líricas[40].

Las fuentes musicales del baile profano son dos, las cuales se complementan mutuamente; ambas, a pesar de hallarse dispersas en la actualidad, fueron copiadas por Camargo y formaron parte de su legado a la catedral de Valladolid. En la primera de ellas encontramos la música correspondiente a la primera parte del baile (versos 1-44); comprende dos tonadas a solo muy semejantes—cantadas por Pascual y Anarda respectivamente—, un dúo que conjuga ambas melodías, interpretado por ambos personajes, y finalmente, una nueva canción solística, correspondiente a los versos 19-44[41]. El resto de la música del

37 Étienvre nos ofrece abundante información relativa al itinerario del «juego del hombre» tanto en la lírica como en la poesía dramática aurisecular, 1990. Sobre el baile de Salazar véanse las pp. 143-44.

38 Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 15765.

39 En realidad habría que determinar un factor de corrección a la hora de establecer el cómputo de los versos, ya que en las secciones cantadas es muy frecuente la repetición, ya completa, ya fragmentaria, de versos. En cualquier caso, la proporción de versos cantados debería incrementarse entre un 10 y un 15% aproximadamente, dependiendo de cada caso particular.

40 La primera de ellas, «Esto es amor», aparece impresa en A. de Salazar y Torres, *Cythara de Apolo*, I, p. 270. La otra se localiza en New York, Hispanic Society of America, Ms. B 2511.

41 Se encuentra en Barcelona, Archivo particular de Miguel Querol, a quien agradecemos la posibilidad que nos brindó de fotografiar y estudiar estos manuscritos de Miguel Gómez Camargo.

baile se localiza en el legajo 84 del archivo musical de la catedral de Valladolid y comprende otras dos tonadas a solo y dos fragmentos polifónicos, a tres y cuatro voces respectivamente. Ambas secciones cantadas aparecen separadas por una parte (vv. 45-76) exclusivamente representada[42].

La transcripción de las fuentes musicales pone de manifiesto la simplicidad de tonadas del baile, aunque esto no quiere decir que carezcan de interés y gracia. La primera sección se configura como un tono humano biseccional, (estribillo, coplas y vuelta al estribillo). Junto a procedimientos de carácter retórico y finalidad expresiva, como la construcción descendente de las frases musicales de la primera tonada, clara imagen del lamento que plantea el texto literario, encontramos figuraciones que solamente se preocupan de resaltar la música de las palabras, como es el caso de las células dactílicas en progresión sobre el esdrújulo «déjenme». La segunda tonada presenta una estructura más variada: se abre con un amplio arco melódico que engloba los dos primeros versos, que contrastan melódica y rítmicamente con los dos siguientes. Los dos últimos versos, a modo de «vuelta», nos conducirán de nuevo a la tonada «Esto es amor», y por ello proponen una vez más líneas melódicas descendentes en progresión. Se trata, pues, de una música extremadamente sencilla en su construcción, pero muy pensada y, suponemos, muy efectiva.

Las seguidillas «Con el juego del hombre» presentan una forma musical claramente delineada sobre la forma poética; la primera sección muestra una estructura bimembre, con una melodía secuencial, de carácter paralelístico, formada por dos frases musicales netamente delimitadas por silencios, lo que parece responder a la consideración de los cuatro primeros versos de la seguidilla como dos dodecasílabos pareados; no obstante, cada uno de ellos se articula internamente en heptasílabo y pentasílabo mediante el contraste rítmico que proporciona la hemiolia al final de cada frase. Esta estructura se refleja en los versos seis y siete de cada estrofa, que, debido a la repetición que nos

42 Aunque la música del baile dramático se ha conservado completa, es evidente que una puesta en escena del mismo obligaría a perfilarla mediante una serie de procesos (acomodación de las tonadas a las diversas tesituras, adaptación de uno de los dúos para seguir las acotaciones del manuscrito) y elecciones (cada cuántas coplas introducir los ritornellos polifónicos, hacer o no pasacalles instrumentales entre las estrofas, etc.) que derivan necesariamente del análisis del texto dramático y de las evidencias que nos presenta la partitura, procesos y elecciones que competen exclusivamente a la práctica escénica. Del mismo modo que no todos los signos escénicos están perfectamente prefijados en el texto dramático—piénsese en el vestuario, en el gesto, en el movimiento escénico u otros—tampoco el texto musical marcado en la partitura obliga a una lectura unívoca, *ad litteram*.

propone la partitura, deben considerarse como otro par de dodecasílabos, Podemos hablar, pues, de simetría especular en torno al pentasílabo central. Por tanto, el análisis revela que es la forma musical la que otorga el necesario equilibrio y cuadratura—elementos seguramente requeridos por la coreografía del baile—a una estrofa poética asimétrica como la seguidilla compuesta. Además, la fuente musical nos propone un «ritornello» polifónico cada dos estrofas, el cual articula la serie de seguidillas en unidades que corresponden a la intervención en escena de cada una de las parejas: Pascual y Anarda por una parte, y las dos mujeres por otra.

La sección conclusiva del baile, «¡Qué jugará una dama?», presenta unas seguidillas partidas: a cada una de las preguntas formuladas por Pascual y las dos mujeres de forma sucesiva en el primer dodecasílabo responde Anarda en el segundo verso. De nuevo, encontramos en la partitura una construcción simétrica: dos frases musicales prácticamente idénticas, en imitación a la cuarta, que resuelven de forma satisfactoria la estructura dialógica del paso. Debido a la utilización masiva de células dactílicas el ritmo resulta mucho más ágil y dinámico que en las anteriores tonadas.

Aunque los manuscritos poéticos no dicen nada al respecto, la fuente musical propone la repetición polifónica de cada seguidilla armonizando, en homofonía y homorritmia estrictas, la tonada, que está escondida en el tiple segundo. Esta solución nos parece bastante plausible y apropiada. Supone, pues, una amplificación (tanto en extensión como en sonoridad) de la sección final de baile, excesivamente breve respecto a la anterior, correspondiente al retrato.

Dos son también—aunque en este caso exactamente iguales—las fuentes musicales del villancico *Por blanco y flechero Amor*, modelado sobre este baile dramático. La primera de ellas, copiada en formato de particellas, se conserva como anónima en E.-Vc: 42/89. La segunda resulta ser la partitura original, autógrafa de Miguel Gómez Camargo, y ha sido localizada en su *Borrador de Villancicos del Corpus de 1676* (E-Vc: 71/25, fols. 6v y ss.). Frente a los 163 versos de la fuente teatral original, el *contrafactum* de Camargo se alarga hasta 142 versos, los cuales siguen paso a paso la métrica—aunque no la rima ni el contenido—de los tonos parodiados. El villancico presenta dos coplas de romance de carácter introductorio, que perfilan el tema sacramental del villancico, las cuales no tienen el correspondiente correlato en el texto dramático. Además, las partes «representadas» del baile correspondientes a los versos 45-64 y 69-76 aparecen suprimidas en la fuente religiosa. La primera parte del texto del villancico es una reiterada declaración de afectos del alma hacia el Dios que habita el pan, y la

segunda se resuelve, como era de suponer, en forma de «Pintura del Santísimo Sacramento, por el juego del hombre».

Desde el punto de vista musical el villancico se articula en cuatro secciones claramente diferenciadas: la primera de ellas se asemeja a los denominados «cuatros de empezar» y debió de ser compuesta por el propio maestro de capilla. Un breve fragmento musical a cuatro voces desgrana las dos coplas de introducción, y lo hace utilizando una textura exclusivamente homofónica, procedimiento que asegura la perfecta inteligibilidad del texto literario. A continuación aparece el baile 'a lo divino' propiamente dicho, articulado en tres *diferencias* que siguen paso a paso las tres secciones del baile dramático comentadas con anterioridad. A pesar del nombre, todas ellas presentan una notable uniformidad en cuanto a modo y métrica. Es claro el paralelismo existente—que resulta coherente a lo largo de todo el villancico, excepto en la sección final—entre las voces que forman el coro I y los personajes del baile dramático, de modo que el tenor asume el papel de Pascual, el contralto el rol de Anarda y los tiples 1 y 2 representan a las dos mujeres[43]. La estructura interna de la primera de ellas es, por tanto, tripartita (ABA). El coro II no interviene hasta la elaboración polifónica que del dúo «Esto es amor» llevan a cabo todas las fuerzas interpretativas presentes (coros I y II e instrumentos que realizan el acompañamiento continuo) para poner fin a la primera parte de la sección; sus voces, al contrario de lo que sucedía con las del primer coro, no son parangonables a personaje alguno, y su papel es meramente estructural.

La segunda *diferencia* presenta una estructura bipartita (AB), formada por una introducción coral/policoral—que corresponde a aquellos versos «representados» que introducen en el baile dramático el retrato de la dama—y la serie de coplas de seguidillas compuestas, que siguen paso a paso el modelo parodiado, excepto en las estrofas quinta y octava, en donde la melodía aparece amplificada polifónicamente.

Finalmente, la última sección es estructuralmente idéntica a la anterior y consta de una introducción polifónica, correspondiente a una sección «representada» en el baile dramático parodiado, más una tirada de coplas simples de seguidilla. A pesar de esta semejanza estructural, la tercera *diferencia* resulta más dinámica y direccional que la anterior debido a que la introducción polifónica presenta cierta variedad

43 A este respecto, resulta del todo incoherente la presencia en el baile dramático del personaje «Hombre 1º», que interviene sólo en los versos 5-9, sin volver a hacer acto de presencia a lo largo de toda la representación. Posiblemente se trate de un error cometido por el copista, ya que hay un cierto grado de confusión en las acotaciones, y sus versos deban ser asumidos por la «Mujer 1ª».

de pasos, con intervenciones a cuatro, a solo y a ocho voces, y, sobre todo, a que cada estrofa de seguidillas se articula como un binomio pregunta / respuesta (o sea, coplas a solo y en diálogo), al igual que sucedía en el modelo. La última seguidilla de la serie se resuelve, como es lógico, de forma policoral, para cerrar el villancico con la máxima brillantez posible.

La textura predominante es la de voz sola con acompañamiento continuo, seguida por la que presenta un dúo de contralto y tenor, que, obviamente, remedan a las *dramatis personae* que intervienen en el baile dramático. Ambas representan el 68,3% de la música del villancico. Los pasajes polifónicos, como hemos visto, son escasos y presentan una función estructural, a modo de puntuación musical dentro de cada *diferencia.*

El análisis musical del resto de los villancicos que pertenecen a esta tipología ha confirmado plenamente la «distorsión» que se opera en las tradicionales estructuras del villancico como consecuencia de la influencia de formas teatrales y parateatrales; igualmente, evidencia que el influjo de estas formas dramáticas provoca un cambio general respecto al parámetro de la textura musical del villancico, potenciando en gran medida las partes solísticas y reduciendo considerablemente las secciones polifónicas. Por último, también ha puesto de manifiesto la relación existente entre determinadas formas musicales—como el pasacalles, por ejemplo—y los bajos de los villancicos *ad longum* de Miguel Gómez Camargo[44].

Consideraciones finales. Lo que hemos intentado mostrar en el presente trabajo es que las relaciones entre los villancicos y los bailes dramáticos son reales y se basan en la utilización de un texto que, si bien aparece trovado 'a lo divino', suele seguir la pauta de la obra teatral en lo que se refiere a la estructura, a las formas métricas e incluso al tipo de rimas, pero sobre todo, por supuesto, en la utilización de las mismas melodías. Así pues, los procedimientos de divinización de bailes dramáticos detectados en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII permitirán en determinados casos la reconstrucción de la música escénica perdida sobre unas bases metodológicas fiables y contrastadas.

Además del texto y la música, el otro componente esencial del género es la saltación, la coreografía que acompañaba al discurso y al

44 En mi tesis doctoral, Caballero Fernández-Rufete, *Miguel Gómez Camargo (1618-1690)*... le dedico una especial atención a estos aspectos específicamente musicológicos.

canto. Hasta el momento sólo contábamos con la información que nos proporcionan las rúbricas de los manuscritos e impresos de bailes; creemos que la localización y estudio de la música de los bailes dramáticos (y de sus versiones 'a lo divino') puede paliar de forma parcial nuestra falta de conocimiento al respecto y resultar de ayuda para los estudiosos de la danza, ya que los movimientos y evoluciones sobre el escenario estaban diseñados sobre el soporte rítmico que les otorgaba el acompañamiento musical. Creemos que la métrica, rítmica, longitud y estructura de las frases musicales puede proporcionar valiosos datos sobre los pasos y mudanzas del baile. Es evidente que esto no soluciona todos los problemas referidos a los bailes dramáticos, pero esperamos que ayude a colmar alguna de las numerosas lagunas de conocimiento que todavía hay respecto al teatro menor del Siglo de Oro.

Por otra parte, y por lo que respecta al género villancico, la comprensión de todas las técnicas de divinización que hemos estudiado anteriormente arrojará, sin duda, importantes luces para entender algunas de las formas musicales del villancico barroco—más complejo y multiforme de lo que en principio pudiera parecer—y, por ende, para el establecimiento de sus límites, sus modelos, sus relaciones con otros géneros literarios y musicales, su popularidad, etc. Aunque resulta prácticamente imposible tratar de acotar en una definición escueta la asombrosa variedad formal que despliega el villancico aurisecular, podemos apuntar, al menos, que se configura como un género que proyecta en la música eclesiástica todo lo que supone la fiesta barroca de diversión: jácaras, danzas, bailes, sainetes, diálogos o coloquios, etc. En una «fiesta de villancicos»—término frecuentemente utilizado por los contemporáneos de Miguel Gómez Camargo—pueden llegar a amalgamarse todos o casi todos los géneros dramáticos menores; asimismo, también incorporaba muchos otros aspectos de la fiesta barroca que otorgan espectacularidad a la celebración. El espacio de la vida cotidiana—ya sea la iglesia, ya la calle—se transforma en un marco festivo: el templo se reviste de flores, colgaduras y ornamentos; las naves de la iglesia adquieren nueva vida con la luz que proyectan centenares de velas y de cirios; en las calles se instalan alfombras vegetales y enramadas; altares y estaciones jalonan el discurrir del cortejo; «truenos» y luminarias, incienso, esencias, coros e instrumentos embriagan y suspenden los sentidos. El villancico barroco es, fundamentalmente, el complemento literario y musical de carácter festivo que acompaña y se imbrica indisolublemente con el rito en todo tipo de celebraciones de la Iglesia católica,

especialmente en la Navidad y en la exaltación del Santísimo Sacramento.

Pero más allá de estas cuestiones, la divinización de bailes dramáticos nos abre una serie de interrogantes, especialmente en los campos interpretativo, estético y sociológico, sobre los que es necesario reflexionar.

Aspecto interpretativo

En el presente trabajo hemos evitado conscientemente el tratar de la «puesta en escena» de los villancicos sobre bailes. La semejanza con los sainetes profanos, representados y bailados, llevaría fácilmente a pensar que los villancicos lo serían igualmente, y en este sentido se han manifestado algunos estudiosos del tema[45]. Dos ejemplos notables de villancicos representados fueron estudiados respectivamente por Siemens y Torrente, aunque son relativamente tardíos[46]. No obstante, en la documentación que hemos revisado en el archivo de la catedral de Valladolid—especialmente libros de Cuentas de Fábrica y de Mesa Capitular—no hemos encontrado ninguna referencia que permita pensar en algún tipo de escenificación: no se conservan datos sobre gastos de vestuario ni tampoco contratación de comediantes o danzantes ni nada por el estilo.

Es cierto que la tradición de las danzas en las fiestas del Corpus nos induce a pensar en la posibilidad de que estos sainetes 'a lo divino' fueran bailados. No obstante, según apunta Jean Sentaurens para el caso sevillano, las danzas del Corpus no tenían textos; se componían únicamente de música y coreografía, y solían corresponder a esquemas prefijados: danzas de cascabel, danzas de espadas o paloteados, danzas de historia, etc.[47].

Durante la festividad del Corpus y su octava algunas de las actuaciones de la capilla musical catedralicia se realizaban fuera del recinto sagrado, circunstancia ésta que pudo posibilitar en cierta medida el baile y representación de los villancicos. Por el contrario, los de Navidad y la mayoría de aquellos dedicados a otras advocaciones (co-

45 De este parecer es, por ejemplo, García de Enterría, que en su «Literatura de cordel en tiempo de Carlos II...», p. 152, apunta: «No es difícil suponer lo que sucedería en las iglesias y ceremonias religiosas en que todo esto se cantaba y, necesariamente, se escenificaba».

46 Siemens Hernández, 1987; y Torrente, 1997.

47 Sentaurens, 1984, vol. II, capítulo XIV, «Les spectacles choréographiques de la Fête-Dieu», pp. 729-819.

mo, por ejemplo, el villancico a la Virgen de las Angustias *¡Atención a la trova!*) eran, sin lugar a dudas, interpretados en el interior del templo, realidad que hace difícil pensar que fueran presentados con una determinada coreografía. En el corral de comedias, los farsantes eran los que cantaban los diferentes roles del baile dramático. A nuestro juicio, parece improbable que los miembros de la capilla musical representaran, cantaran y bailaran, sobre todo en el interior del templo, caracterizando a algún personaje. No debemos olvidar que muchos de sus integrantes pertenecían al estamento eclesiástico. ¿Cabría pensar en una interpretación disociada del villancico? Esto es, ¿que la capilla de música cantara mientras los comediantes bailaban y representaban...? No nos parece una solución plausible. Una última posibilidad en la que podríamos pensar—especialmente en lo que se refiere a los sainetes al Santísimo Sacramento—es que los entremeses y bailes que acompañaban a la representación de los autos sacramentales fueran sustituidos en Valladolid por este tipo de villancicos, supuestamente más aceptables desde un punto de vista de la moral, dado que presentan un texto religioso. El problema de su papel en la fiesta y su actualización, sin duda, es complejo y de difícil solución, y la falta de apoyo documental no nos permite plantear conclusiones definitivas.

Aspecto estético

La secular técnica de la literatura 'a lo divino' tiene una continuidad clara en el villancico barroco español y, como ya hemos apuntado, el estudio de la tratadística musical del siglo XVII nos proporciona una justificación técnica de alguno de los procedimientos empleados por Miguel Gómez Camargo en sus villancicos sobre bailes. El estudio de los diferentes repertorios nos lleva necesariamente a hablar de uniformidad de estilo en las composiciones en lengua romance, sean éstas religiosas, profanas o teatrales. Por supuesto, algunos musicólogos han aludido anteriormente a ello, pero lo han hecho basándose en el análisis de parámetros como el ritmo (masiva presencia de hemiolias y ritmos dislocados), el metro (absoluto predominio de la proporción menor), la melodía (construcción melódica a partir de intervalos conjuntos predominantemente), la relación texto-música (estilo casi exclusivamente silábico, claramente modelado sobre el texto literario) y otras características comunes[48].

48 En palabras de Laird, «The predominant musical style in villancicos was that used in Spain in the setting of most vernacular text: harmonically static vocal music written in triple meter with frequent use of syncopation and hemiolia. The text declamation

Por el contrario, en el presente estudio hemos tratado de justificar esta semejanza estilística—incluso nos atrevemos a decir identidad—tomando como base no sólo elementos musicales aislados, sino teniendo en cuenta estructuras musicales de mayor entidad, que al ser percibidas puedan ser reconocidas por un espectador-receptor medio, sin conocimientos musicales específicos, como, suponemos, pudo ser el común de los asistentes al corral de comedias o a la iglesia[49]. En este caso, la percepción de identidad estilística viene ligada al reconocimiento de unidades musicales de cierta envergadura o significación, tales como frases musicales completas e incluso secciones o periodos más amplios, hasta poder abarcar toda la composición. Esta semejanza estilística obedece no solamente a la utilización de un lenguaje poético y musical común (esto se da por supuesto) sino a la directa influencia de un género sobre otro; a nuestro juicio, es evidente que esta influencia opera en una dirección determinada, desde el corral de comedias a la iglesia: en definitiva, hay una asimilación progresiva de aspectos y formas teatrales a lo largo del siglo XVII por parte del género villancico. Si el teatro salió de la Iglesia para hacerse público, civil y profano, el teatro—o más bien «lo teatral»—vuelve a introducirse solapadamente en la iglesia por medio fundamentalmente del villancico.

Todo esto podría inducirnos a pensar que la clasificación de los diferentes estilos musicales propuesta por Athanasius Kircher en su *Musurgia Universalis* (Roma, 1650) resulta inaplicable a la música española del siglo XVII. Sin embargo, aparece recogida por Pedro Paris y Royo en su opúsculo sobre la Música de los Templos[50] y repetida por diversos tratadistas españoles del siglo XVII. Debemos concluir que tal división de estilos no surgió del estudio y análisis de los diferentes repertorios en uso, sino que fue tardíamente introducida—en el contexto de la polémica dieciochesca sobre la licitud de la interpretación

---

was primarily syllabic; the texture, usually homorhythmic; and the melodies, simple and conjunct. [...] It is important to note that the vernacular style was used in Spain in all music, sacred and secular», 1990, pp. 371-72. Similares opiniones han sido formuladas por autores como López-Calo, 1983, pp. 43-44, o Baron, ed., 1985, pp. VII-X.

49 A este respecto, suscribo plenamente las siguientes palabras de Crespo Matellán: «Un texto paródico es recibido como tal en la medida en que el lector (o espectador) reconoce o descubre a través de él un segundo plano parodiado al que implícita o explícitamente hace referencia», 1979, p. 183. Es claro que podemos considerar el estilo vernáculo como un idioma, pero no como un texto concreto.

50 Ver Caballero Fernández-Rufete, 1992. Pedro Paris introduce y comenta la clasificación de estilos musicales de Kircher en el epígrafe tercero de su opúsculo, «Qval sea propiamente el estylo Eclesiastico, que se debe observar en la Musica de canto de Organo», puntos 30-40, pp. 335-37.

de villancicos en la iglesia—por teólogos y moralistas, deseosos de definir claramente las fronteras entre el estilo teatral y el eclesiástico, e invocada y utilizada ante las autoridades pertinentes como principal arma para conseguir la radical reforma (o, en su defecto, la abolición total) del villancico en todas las iglesias de España.

Aspecto sociológico

Desde el punto de vista de las mentalidades se nos presenta una situación paradójica: mientras se componen villancicos totalmente influenciados por el baile dramático, las condenas a éste y, en general, a los géneros teatrales menores—en su inmensa mayoría capitaneadas por miembros del clero—no cesan. La historia de las controversias sobre la licitud del teatro es suficientemente conocida debido, sobre todo, al magnífico estudio de E. Cotarelo[51], el cual, en la introducción a su obra resume:

> la Iglesia, siempre vigilante por el decoro en sus ceremonias, procuró extirpar toda clase de excesos y malas prácticas, por medio de los concilios y sínodos, edictos de los prelados y acuerdos capitulares, prohibiendo ciertas festividades, celebradas en forma no respetuosa con bailes, cantares y músicas en que, á pretexto de devoción, se turbaba el orden del culto.

Si leemos atentamente la recopilación de textos que incluyó en su monografía, observaremos que la mayor parte de las condenas aluden principalmente a la música y a los bailes y entremeses, siendo éstos anatematizados incluso por los autores más tolerantes. Los ataques a la música teatral son particularmente virulentos:

> Cuando no hubiera en el teatro más incentivo de torpeza que la música, ella sola era bastante y aún sobraba para hacerle un horno de Babilonia, como le llaman los Santos, y una hoguera infernal del fuego de la lascivia...[52]

Se plantea, pues, una situación enormemente paradójica. Por un lado, existe un constante acoso y condena a la música teatral—y, por

51 Cotarelo y Mori, 1904, cita en p. 9.

52 Ignacio de Camargo, *Discvrso theologico sobre los theatros y comedias de este siglo. [...]* En Salamanca, por Lucas Pérez. Año de 1689. Cotarelo y Mori, 1904.

extensión, a la música de iglesia que la toma por modelo[53]—y por el otro, una actitud permisiva o aquiescente con la práctica de reutilizar en los villancicos de Navidad y Corpus ciertas músicas que, tanto el clero como el pueblo, habían escuchado previamente en el teatro. No debemos olvidar que, por una parte, el compositor era generalmente un clérigo, plenamente consciente de sus limitaciones en esta materia, y por otra, que el cabildo le obligaba a pasar sus composiciones ante la atenta mirada de un censor, normalmente un canónigo o dignidad de la propia catedral. Así pues, resulta difícil justificar los procedimientos utilizados por los maestros de capilla y comprender la finalidad pretendida por la Iglesia, de la cual aquellos son unos meros servidores. Lo que esta realidad parece indicarnos es que la Iglesia española del barroco se valió de aquellos géneros más cercanos al pueblo y más queridos por él—como las danzas, bailes y otras manifestaciones festivas—como medio de atraer al feligrés, que acudía masivamente a la catedral o a la procesión (incluso en mayor grado que al corral de comedias) cuando había «fiesta de villancicos».

Quizás la mentalidad o la actitud presente en Miguel Gómez Camargo y en otros muchos compositores españoles del siglo XVII fuera similar a la defendida por Eustaquio Cerbellón, uno de tantos polemistas de las primeras décadas del siguiente siglo, en cuyo opúsculo sobre la música eclesiástica de su tiempo mantiene que una composición debe considerarse sacra o profana exclusivamente en virtud de su texto literario[54]. Pero estos, aun vueltos 'a lo divino', tampoco quedaron a salvo de las invectivas de los polemistas del XVIII que debaten sobre la música de los templos. Sin embargo, sus objeciones no provienen de la escasa calidad literaria de los mismos[55], sino de su semejanza, en forma y contenido, con determinados géneros de teatro menor como los entremeses, bailes, jácaras, etc.

A pesar de que la influencia de la música teatral en el villancico barroco es innegable, nos resulta impensable considerar que tras su

---

53 En cuanto a la música eclesiástica, el asunto cristalizara en la polémica iniciada por Paris y Royo y Arteta y continuada años más tarde por Feijoo, en su Discurso XIV del *Teatro Crítico Universal*. Todo el proceso fue estudiado por Martín Moreno, 1976.

54 Cerbellón de Vera, 1726.

55 Algunos estudiosos de la literatura como, por ejemplo, Alonso Cortés, 1982, se han limitado a expresar juicios de valor—por supuesto, siempre negativos—sobre la calidad de los textos literarios, haciendo de ello causa de su decadencia (ver p. 31). Otros han tratado de justificar ésta sobre la base de la dificultad que tenían los maestros de capilla para conseguir textos literarios de calidad, debido al gran número de ellos que debían componer anualmente. Lo que hasta aquí hemos dicho quizá podrá iluminar algunas de las razones y mecanismos de producción de esta literatura, popular por su receptor, influida por el teatro y completamente conformada al gusto popular.

utilización dentro del templo hubiera una intención, más o menos implícita, de socavar los fundamentos religiosos de la sociedad española del Siglo de Oro; estas prácticas, pues, no conllevan mensaje alguno de subversión, inversión o protesta. Seguramente el mejor modo de acceder de forma directa al público era utilizar aquellas melodías que conocía y estimaba sobremanera, eso sí, habiéndolas despojado previamente de los aspectos más perjudiciales de la música teatral: por un lado, la posible falta de decoro del texto literario se obvia, naturalmente, con su divinización; por otro, se elimina el componente lascivo del baile, generalmente asociado a los movimientos y evoluciones de las actrices, dado que no tenemos evidencia alguna de que fueran bailados y representados.

La fiesta de villancicos se configura, por tanto, como un espacio de interrelación y fusión donde lo sacro y lo profano, lo popular y lo culto están en continua ósmosis, y donde todos los medios pueden ser aceptables, siempre y cuando se ordenen al fin propugnado por las autoridades eclesiásticas; la Iglesia permitía de modo consciente la utilización de estos «cantos de sirenas»—dulce imán de los sentidos—siempre y cuando contribuyeran a la exaltación de los dogmas y misterios de la fe católica. Obviamente, estos mecanismos de atracción sólo pueden funcionar en una sociedad altamente sacralizada, como la española del Antiguo Régimen, donde lo religioso impera en todos los órdenes de la vida. En cualquier otro caso, el alto riesgo de perder la grey haría temer aun a lo más audaces, mentalidad que cuajará unas décadas más tarde en los círculos intelectuales de la España ilustrada.

Pero, durante el siglo XVII al menos, para mover al fiel a devoción la Iglesia habla la lengua de los hombres, la Iglesia canta con un nuevo acento que aprende de la calle y del teatro. (¡Discreto ardid, amigo Zabaleta!).

Bibliografía citada

Alegría, J. A., *Catálogo dos Fundos Musicais de la Biblioteca de Évora*, Lisboa, Fundaçao Calouste Gulbenkian, 1977.

Alonso Cortés, N., *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos», 1923.

——— , *Villancicos y representaciones populares de Castilla*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1982.

Anglés, H., y J. Subirá, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 3 vols., Barcelona, CSIC, 1946.

Barón, J., ed., *Spanish art song in the seventeenth century*, Madison, A-R Editions, 1985, Recent Researches in the music of the Baroque era, XLIX.

Baron, J. y D. Heiple, eds., *Obras Completas de Cristóbal Galán, vol. IV: Solos, dúos y tríos*, Ottawa, Institute of Medieval Music, 1993.

Bravo Villasante, C., *Villancicos del siglo XVII y XVIII*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1978.

Buezo, C., *La Mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger, 1993.

Caballero Fernández-Rufete, C., «Nuevas fuentes musicales de *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, pp. 119-55.

———, «Miguel Gómez Camargo: Correspondencia inédita», *Anuario Musical*, 45, 1990, pp. 67-102.

———, «Aportación documental al estudio de Miguel Gómez Camargo», *Revista Portuguesa de Musicología*, 1, 1991, pp. 109-127.

———, «Dos memoriales sobre la música de los templos», *Revista de Musicología*, XV, 1992, 1, pp. 323-61.

———, «Nuevas fuentes musicales del teatro calderoniano», *Revista de Musicología*, XVI, 1993, 5, pp. 2958-76.

———, *Miguel Gómez Camargo: biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1994, inédita.

———, «*Miscent sacra profanis*: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII», en *Actas del Congreso Internacional Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, ed. M. A. Virgili, G. Vega García-Luengos y C. Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, Sociedad «V Centenario del Tratado de Tordesillas», 1997, pp. 49-64.

Cañedo Fernández, J., ed., *Vergel de entremeses y conceptos del donayre*, (Zaragoza, Diego Dormer, 1671), Madrid, CSIC, 1970.

Cerbellón de Vera, E., *Diálogo harmónico sobre el Teatro Crítico Universal en defensa de la música de los templos. Dedicado a las tres capillas reales de esta corte, la de su magestad, señoras descalzas y señoras de la Encarnación...*, Madrid, 1726.

Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1904.

——— , *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*, 2 vols., Madrid, Editorial Bailly-Baillière, 1911.

Crespo Matellán, S., *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad, 1979.

Delgado León, F., *Villancicos sevillanos del siglo XVII*, Córdoba, s. e., 1973.

Díez Borque, J. M., «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español», en *Teatro y fiesta en el Barroco, España e Iberoamérica*, ed. J. M. Díez Borque, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 11-40.

——— , «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII», *Criticón*, 42, 1988, pp. 103-124.

Esses, M., *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries: History and background, music and dance*, 2 vols, Stuyvesant, Pendragon Press. , 1992, Dance and Music Series, 2.

Étienvre, J.-P., *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe, siglos XVI-XVIII*, Londres, Tamesis Books, 1990.

Fernández Martín, L., *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad, 1988.

Frenk, M., *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, Madrid, Editorial Castalia, 1987.

——— , «Lírica popular 'a lo divino'», *Edad de Oro*, VIII, 1989, pp. 107-116.

García de Enterría, M. C., «Literatura de cordel en tiempo de Carlos II: géneros parateatrales», *El teatro español a fines del siglo XVII*, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8, vol. I, 1989, pp. 137-54.

Granja, A. de la, y M. L. Lobato, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Frankfurt am Main, Vervuert- Universidad de Navarra, 1999, Biblioteca áurea hispánica 8.

Guillén Bermejo, M. C., e I. Ruiz de Elvira, eds., *Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

——— , eds., *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.

Jammes, R., «La letrilla dialogada», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Anejos de la Revista Segismundo, 5, Madrid, CSIC, 1983, pp. 91-120.

Laird, P. R., *The villancico repertory at San Lorenzo el Real del Escorial, c. 1630-c. 1715,* Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1990, Ph. D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 1986.

———, *Towards a History of the Spanish Villancico,* Michigan, Harmonie Park Press, 1997, Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music, 19.

López-Calo, J., «Corresponsales de Miguel de Irízar», *Anuario Musical* 18, 1963, pp. 197-222.

———, «La música religiosa en el barroco español. Origen y características generales», en *La música en el Barroco,* ed. E. Casares Rodicio, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1977, pp. 147-89.

———, *Historia de la música española, 3. Siglo XVII,* Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Lorente, A., *El Porqué de la Música,* Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672.

Martín Moreno, A., *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España,* Orense, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, 1976.

———, «La música teatral del siglo XVII español», en *La Música en el Barroco,* ed. E. Casares Rodicio, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 125-46.

———, *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII,* Madrid, Alianza Editorial, 1985.

Paz y Melia, J., *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional,* 2 vols., Madrid, Blass, 1934-35.

Pedrell, F., *Teatro lírico español anterior al siglo XIX,* 5 vols., La Coruña, Canuto Berea, 1897-98.

Rodríguez Moñino, A., y M. Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America,* 3 vols., New York, HSA, 1965.

Rojo Vega, A., *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII,* Valladolid, Ayuntamiento, 1999.

Rubio González, L., «Ambiente literario y cultural durante el siglo XVII», en *Valladolid en el siglo XVII,* Historia de Valladolid, 4, Valladolid, Publicaciones del Ateneo, 1982, pp. 198-275.

Sentaurens, J., *Seville et le théâtre. De la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, 2 vols., Lille, Université, Atelier National de Reproduction des Théses, 1984.

Shergold, N. D., y J. E. Varey, eds., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books, 1985.

Siemens Hernández, L., «Villancicos representados en el siglo XVII: el de los ángeles y pastores de Diego Durón (1692)», *Revista de Musicología*, X, 1987, 2, pp. 547-58.

Stein, L. K., *Songs of Mortals, Dialogues of Gods. Music in the Seventeenth-century Spanish Secular Theater, 1598-1690*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

Tejerizo Robles, G., *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada: 500 letrillas cantadas la noche de Navidad (1673 a 1830)*, 2 vols., Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1989.

Torrente, Á., «Un villancico danzado y representado: "Los figurones ridículos de Salamanca"», en *Actas del Congreso Internacional Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, ed. M. A. Virgili, G. Vega García-Luengos y C. Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, Sociedad «V Centenario del Tratado de Tordesillas», 1997, pp. 495-519.

Virgili Blanquet, M. A., «Ambiente musical del siglo XVII en Valladolid», en *Valladolid en el siglo XVII*, Historia de Valladolid, 4, Valladolid, Publicaciones del Ateneo, 1982, pp. 279-302.

———, G. Vega García-Luengos y C. Caballero Fernández-Rufete, eds., Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-22 de febrero de 1995, Valladolid, Sociedad «V Centenario del Tratado de Tordesillas», 1997.

Zabaleta, J. de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. C. Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983.