

ALONSO LOBO COMO COMPOSITOR
DE VILLANCICOS O LOS INICIOS DE LA IMPRESIÓN DE
PLIEGOS NAVIDEÑOS.

ALEJANDRO LUIS IGLESIAS
Universidad de Salamanca

Algunos de las festividades del calendario litúrgico, aquellas en que había lugar para las manifestaciones más exultantes de gozo, tenían una característica bastante peculiar dentro del mundo hispánico cual era la inclusión dentro de las actividades litúrgicas de unos elementos extraños en cuanto al idioma, abandonando el omnipresente latín, y en cuanto al ceremonial, permitiéndose algunos excesos festivos que nunca tendrían eco ni entrada en los solemnes breviarios o manuales que constituían la base ritual por la que se regía bastante estrictamente el día a día de las horas rezadas o cantadas, y esto venía siendo así durante los siglos XVI y XVII; el XVIII vería un progresivo abandono de estos usos, en parte motivado por muchos de los excesos formales en que se había venido incurriendo, para aspirar a una mayor ortodoxia en la que los usos litúrgicos fuesen en todo momento ajustados al libro, sin participaciones foráneas, si bien en entornos de tipo conventual, más cerrados, todavía hoy puede encontrarse memoria de prácticas bastante similares a lo que ocurrió en épocas pasadas.

Dos eran los días más señalados para este tipo de prácticas: el de Navidad y el de Corpus, si bien no los únicos; otras festividades señaladas como la Concepción, la Asunción, la Ascensión, o bien días más particulares a nivel local veían fiestas similares que de nuevo volvían a admitir dentro del templo elementos extraños a la estricta liturgia.

Era en estos días cuando la iglesia se vestía de ropajes abiertamente humanos, convirtiéndose así en el escenario sobre el que montar una tramoya

y representar una acción de tintes teatrales. No son escasas, en este sentido, las referencias a representaciones teatrales que tienen como marco el interior de la iglesia durante estos días y conocemos de ellas sus títulos, autores, compañía e incluso su texto, pero no es la representación dramática el elemento fundamental e imprescindible de estos días de festividad, sino la presencia de los villancicos, una forma poético musical que intentaremos definir para el ámbito que venimos tratando.

Hoy la palabra villancico ha quedado circunscrita a unas muy concretas cancioncillas que se cantan el día de Navidad; a su vez, al hablar de villancico también podemos referirnos a un determinado tipo estrófico caracterizado por la presencia y alternancia de un estribillo y unas coplas. Cuando hablamos del villancico litúrgico de los siglos XVI y XVII nos referimos, y no sólo nosotros sino toda la documentación de esta época, a cualquier tipo de composición poética en lengua romance pensada para ser puesta en música, igualmente válido para la Navidad como para cual se quiera otra festividad, que tanto puede ser un villancico estrófico en sentido estricto como un romance con estribillo, al cual también se le va a denominar genéricamente como villancico.

Antes, al mencionar una cronología de este uso litúrgico, deliberadamente hemos empezado a hablar desde el siglo XVI, por cuanto cualquier comentario a épocas anteriores merece un comentario aparte, y es que la práctica totalidad de la crítica viene repitiendo en cuanto a esto, a los orígenes de la práctica de cantar villancicos, una postura totalmente diferente a la nuestra, y así, se le concede a fray Hernando de Talavera, el confesor de la reina Isabel y primer arzobispo de Granada, el papel de "inventor" del nuevo uso litúrgico. Con ello, los villancicos habrían empezado a ser usados en Granada, *circa* 1495¹. Frente a este punto de vista tradicional, lo que nosotros defendemos es que la costumbre de cantar villancicos se debe remontar, cuando menos, a los primeros años del siglo XV, y para ello contamos ahora con documentación

¹ La trayectoria moderna de la figura de fray Hernando de Talavera, en cuanto que primera persona en poner en práctica esta costumbre, nace de la tesis de José López Calo dedicada a la música en la catedral de Granada en el siglo XVI, y es en ella en la que por primera vez se menciona el testimonio de fray José de Sigüenza, el primer biógrafo de Talavera, a partir del que parece traslucirse este papel pionero del arzobispo en lo que respecta a los villancicos en la noche de Navidad. Se publicó en *La música en la Catedral de Granada*, (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963), y sin modificaciones, en el libro del mismo autor *Historia de la música*

inequívoca e incluso con un par de textos musicales de esos primeros años del siglo².

El segundo punto crucial sobre el que la dudosa interpretación de la biografía de Talavera ha distorsionado de una manera absoluta la visión de la crítica moderna sobre los villancicos, es el lugar litúrgico en que éstos habían de ser interpretados. Los diferentes autores que hemos citado y que necesariamente tienen que referirse a la cuestión de la ubicación ceremonial, o bien soslayan el tema dando una indicación genérica del tipo *en los maitines*, o bien especifican la sustitución, en este día y en otros similares en que se contaba con la presencia de villancicos, de los nueve responsorios del oficio de maitines.

Es falso que todo villancico hubiese de ser inserto en el oficio de maitines, y para ello hay que hacer una primera distinción entre el día de Navidad y el día del Corpus, festividad que admite varias lecturas rituales; pero al tiempo, en otras festividades y lugares nos vamos a encontrar con villancicos para la entrada de una procesión, para el inicio de la misa, para el ofertorio, para la consagración, para la salida de la iglesia..., con lo que sólo los navideños, y

española: 3. *Siglo XVII*, (Madrid: Alianza, 1983). 2ª edición, (Madrid: Alianza, 1988), con nueva introducción y bibliografía.

A partir de ahí todos los demás autores que de una u otra manera han escrito sobre el particular, entre los que es necesario mencionar, por tratarse de obras de referencia sobre la cuestión: Samuel Rubio, "Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII" en *Antonio Soler: Siete villancicos de Navidad* vol. I, (Cuenca: Diputación, 1979). Miguel Querol, *Música barroca española III. Villancicos polifónicos del siglo XVII*, (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1982). Paul R. Laird, *The Villancico Repertory at San Lorenzo el Real del Escorial c. 1630- c. 1715*, Ph. D. dissertation, The University of North Carolina at Chapel Hill, 1986. Manoel Carlos de Brito, "As origens e a evolução do vilancico religioso até 1700" en *Estudios de História da Música em Portugal*, Lisboa: Estampa, 1989), pp. 55 y ss. Germán Tejerizo, *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*, (Granada: Junta de Andalucía, 1989). Paulino Capdepon, *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial*, (El Escorial: Ediciones Escorialenses, 1993). Carlos Villanueva, *Los Villancicos gallegos*, (La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994). Paul R. Laird, *Towards a History of the Spanish Villancico*, (Michigan: Harmonie Park Press, 1997).

² No vamos a repetir aquí toda nuestra argumentación; remitimos para ello a nuestro libro *La colección de villancicos de João IV, rey de Portugal* (Mérida: Editora Regional Extremeña, 2002), en donde se trata por extenso la cuestión.

no siempre, eran cantados a los maitines. Y por cuanto son éstos, los navideños, el género más frecuente y mejor documentado, se hace necesario explicar su exacta ubicación litúrgica.

En nuestra opinión, la misma tergiversación que desde fray José de Sigüenza y pasando por López Calo hace atribuir falsamente a Hernando de Talavera el papel de pionero en los villancicos navideños, es la que hace que a través de esa palabra, *responsio*, se haya mal interpretado la sustitución de los responsorios en latín por los villancicos en castellano. La realidad era otra bien diversa: los villancicos eran intercalados entre medio de las lecciones en una manera que desvirtuaba de modo absoluto el sentido de éstas.

Este, que parece que fue el lugar de ubicación dentro de los maitines de la Navidad durante el siglo XV y la mayor parte del XVI, en los últimos años del quinientos parece que, progresivamente, todas las iglesias españolas irían adoptando un nuevo uso, cual era el situar los villancicos entre cada lección y responsorio del oficio de maitines; no deja de tener un sentido simbólico la diversa interpretación del momento litúrgico en que se colocaban las piecicillas en romance, y para cada momento histórico, su ubicación guarda analogías que creemos que no resulta forzado entenderlas desde ese punto de vista, de manera que la aparición de un texto ajeno a la lección que, en el fondo, no hace sino romper la continuidad de ésta, es también el procedimiento de la construcción del tropo. A su vez, en un escenario tan codificado como el litúrgico, con estrechas normativas que afectaban a cada una de sus partes, sino entre dos de sus constituyentes, guarda un cierto parentesco de concepto con el entremés, una pieza ajena a la comedia en forma, estilo y argumento, que se colocaba como entretenimiento entre sus actos.

El día del Corpus era la segunda festividad del calendario en la que el villancico, sus escenificaciones y parodias, volvían a tener de nuevo una importancia tan estimable como el día de Navidad. La diferencia entre los villancicos escritos para una y otra festividad no tenía nada que ver ni con su forma poética ni con su estilo musical; las peculiaridades tenían que ver con el asunto al que la letra iba dirigida y con el espacio escénico donde se desarrollarían: aquellos para la Navidad exclusivamente dentro de la iglesia, mientras que aquellos para el Corpus serían dos veces puestos en acción: el propio día de la fiesta y en su octava. El día de la fiesta en una celebración de carácter fundamentalmente civil, cuya organización quedaba en buena medida

encomendada a los concejos y que se centraba en una procesión en la que también intervenía el estado eclesiástico, y con él, y cerrando la procesión, la capilla de música de la iglesia principal del lugar que cantaba un villancico ante los altares que se levantaban en las puertas de las casas más nobles de la ciudad³. El día de la octava de la fiesta, la celebración tenía un carácter más circunscrito al entorno religioso, con una procesión que de desarrollarse no iba nunca más allá del atrio de la iglesia, y con los villancicos, los mismos que habían servido para la procesión civil, ubicados dentro de la misa mayor del día.

Estos y otros días en que había villancicos en las iglesias eran los días que de largo se contaba con una mayor afluencia de público a los oficios: un público bullanguero que ocasionaba numerosos desórdenes pero que parecía sentirse fascinado ante un espectáculo que tenía mucho de escénico y ante unas músicas y letras que, en un gran número de casos, se escribían como auténticas concesiones a la galería, de manera que el procedimiento de la vuelta a lo divino de las letras y solfas era utilizado de manera fecunda con lo

³ No era éste el único elemento musical interviniente en la procesión del Corpus. El estamento civil contrataba a ministriles trompeteros y atabaleros que abrían el cortejo con sus fanfarrias y a compañías de danzas que se movían por el interior del cortejo en dos suertes de bailes: aquellos de cascabeles, estrictamente populares, que se contrataban entre las clases más humildes al son de una simple flauta y tamboril, acompañando a los carros que constituían el grueso visual de la procesión, y otro segundo tipo más elaborado, para el que se contrataba a bailarines profesionales, que siempre eran bailes de disfraces, adoptando caracteres de gitanos, de negros, de indios...

Es muy interesante, sobre el carácter de estas danzas, el comentario que encontramos en el libro de Juan de Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen* (Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1642). *Todos los maestros aborrecen a los de las danças de cascabel, y con mucha razón, porque es muy distinta a la de cuenta y de muy inferior lugar, y así, ningún maestro de reputación y con escuela abierta se ha hallado jamás en semejantes chapadaņas, y si alguno lo ha hecho, no habrá sido teniendo escuela ni llegado a noticia de sus discípulos, porque el que lo supiere, rehusará serlo de allí adelante, porque la dança de cascabel es para gente que puede salir a dançar por las calles, y a estas danças llama por gracejo Francisco Ramos la Tararía del día de Dios, y el dançado de cuenta es para principes y gente de reputación como lo tengo dicho.*

Para el caso de Osuna puede verse un documento cercano en el artículo de Francisco Ledesma, "Los antecedentes cercanos: unas breves notas sobre la música en la Osuna moderna", en *Horizonte* 2 n° 5 (Diciembre 1998), pag. 10, donde se da razón del contrato de unos gitanos para las danzas de la procesión de 1564.

que, algunas de las canciones que más corrían en boca de todos, como el villano, el caballero, la carretería..., de repente se las encontraban puestas en marcha por un excelente conjunto de músicos profesionales, y con estos mimbres, el éxito estaba casi garantizado de antemano.

Todos los maestros de capilla, sin apenas excepción, ocupaban buena parte de su actividad en la composición y ensayo de este género de obras. En este sentido, Alonso Lobo, el compositor nacido en Osuna, uno de los nombres más importantes que haya dado nunca la música española y cuya figura se va rehabilitando a pasos agigantados para colocarle en el lugar de honor que merece, no era excepción en relación a sus colegas contemporáneos. Sin embargo, su persona sí que parece que fue trascendente en una cuestión que caracterizó la vida del villancico durante los siglos XVI y XVII, y que era la tradición de imprimir los pliegos poéticos en los que se editaban las letras que habrían de ser cantadas en una determinada festividad. Intentaremos, pues, probar su papel de pionero en esta costumbre que se extendió después durante más de doscientos años en una fecunda serie documental que supera los cuatro mil títulos.

Es muy reciente el interés por impresos menores editados a partir del año 1601. De entre todo este corpus documental existe una tipología concreta que es uniforme para todo el ámbito hispánico: la de los pliegos con textos de los villancicos cantados en las diferentes iglesias españolas, portuguesas y americanas: en su gran mayoría son textos que recogen la celebración de la Navidad y por extensión de Reyes, aunque también los encontramos, cierto que en menor medida, dedicados a la Asunción, a la Concepción, a santos particulares de cada diócesis e incluso a causas más específicas como la toma de hábito de una monja bien dotada.

La tradición de imprimir los pliegos que habían de ser cantados en una catedral o iglesia importante tuvo origen, parece, en los primeros años del siglo XVII. De hecho, el ejemplar más antiguo que conocemos es un pliego de la catedral de Sevilla del año 1612, que si no el primero, sí que debió ser de los primeros en la que parece que fue la ciudad pionera en esta tradición de edición de los textos cantados en una festividad⁴.

⁴ Palau 367.448, cita los *Villancicos que se cantaran na Capella real... nas Matinas & Festa do Natal (Lisboa) Miguel Manescal, 1602, 8º. 31 p.* Es errata evidente por 1692.

Poco vendrían a cambiar los argumentos que ofrecemos el hecho de que pudiese aparecer un pliego de 1611... o cualquier otro similar, y desde luego que no sería hipótesis fuera de fundamento con un simple cálculo de probabilidades, a la vista de lo que tenemos, el establecer un somero recuento de los que podrían hoy darse por perdidos a la vista de la multitud de ellos que conocemos en ejemplares únicos; sin embargo, en nuestra opinión, los inicios de la tradición de imprimir estas letras no debe andar muy lejos de esos años, por cuanto tenemos al menos un testimonio que nos habla de la tradición de la lectura de esos textos, quizás un simple libreto para seguir la representación de los villancicos, que se hace de manera manuscrita en el año 1605. Lo encontramos en las cuentas de Claudio de la Sablonara, el copista de la Capilla Real, que para los villancicos que se cantaron ante sus majestades en las Navidades de 1605 en Valladolid, anota una partida con lo siguiente: *De escribir 19 cuadernos de letras de los Villancicos para sus Majestades y Altezas, a razón de ocho reales por cada uno, 152 reales*⁵. Nótese la expresión “escribir cuadernos de letras”, que de ninguna manera, dicho por el copista oficial de la Capilla Real, puede entenderse como gastos en letra de molde, y al tiempo, compárese la cantidad que se factura por estas letras, esos 152 reales, que resultan ser ocho reales más de lo gastado en la copia de la música de los catorce villancicos y dos ensaladas que se compusieron para la ocasión, lo que deja entrever que estas letras habrían sido plasmadas sobre un papel de calidad y con caligrafía esmerada que justificase tal gasto.

Todo lo que sobre estos principios sabemos tiene que ver directamente con los ejemplares que hoy conservamos, de los cuales, hasta 1628 sólo conservamos pliegos sevillanos, procedentes, a su vez, de diferentes bibliotecas, en una serie que, reconstruida desde hoy, muestra lagunas de conservación evidentes, con años de los que sabemos de tres o cuatro pliegos dedicados a diferentes festividades, mientras que de otros no nos queda ni uno solo. A su vez, el hecho de que la procedencia de estos pliegos sevillanos de los primeros años del siglo XVII sea tan diversa, deshace el posible argumento de una hipotética serie única bien conservada en el caso de Sevilla con la que no contamos en otras ciudades. Tras Sevilla, los siguientes pliegos conocidos proceden de Córdoba, cuyo ejemplar más antiguo data de 1628, y de Toledo, desde 1629, poseedora de una serie bien nutrida. En la década de los cuaren-

⁵ Ver Joan Moll, “Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del XVII”, en *Anuario Musical* XXV (1970), pag. 94.

ta conservamos ejemplares de nuevas ciudades que se van sumando a esta costumbre, y así, los primeros pliegos granadinos, gaditanos, salmantinos, portugueses, americanos y, sobre todo, madrileños. A la vista de los testimonios que hoy tenemos, vamos a intentar construir una teoría de lo que sería la dispersión de la costumbre de editar los pliegos de villancicos catedralicios.

Puesto su origen en Sevilla, no podemos por menos de observar que el tercero de los pliegos conservados, el sevillano de 1619, está dedicado a la Concepción. Del mismo modo la presencia de pliegos editados con esta misma dedicatoria en Sevilla supera a los de cualquier otra ciudad, y al mismo tiempo, la fecha del primer pliego conservado, 1612, es sorprendentemente cercana a una especie de manifestación teológico-popular que tuvo lugar en 1613 con motivo de un sermón en el que se ponían dudas sobre la Inmaculada Concepción de la Virgen y que duraría todavía varios años⁶.

La proximidad de las dos fechas y el uso apologético de toda la colección de pliegos surgidos durante la polémica de la Concepción de 1613⁷, por

⁶ Fueron numerosos los pliegos de carácter más o menos poético surgidos con ocasión de la defensa de la Inmaculada Concepción. De entre ellos, nos interesa especialmente el de Alonso de Bonilla, *Glosas a la inmaculada concepción de la siempre Virgen María*, (Baeza: Pedro de la Cuesta, 1615). Junto a la primera edición de este pliego que hemos citado, el escrito por el autor de los villancicos cantados en esos años en la catedral de Baeza, apareció el pliego de Baltasar de Cepeda, *El Pater Noster glosado y lleva al cabo una chançoneta de Alonso de Bonilla*, Baeza Juan de la Cuesta y por su original en Sevilla: Matias Clavijo, 1615. El mismo Cepeda fue prolífico en pliegos dedicados al mismo asunto de la Concepción, y así, conocemos: *Lunario y pronóstico general de las verdades que sucederán acerca de la concepción de la Virgen María*, (Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra, 1617). *Testamento y última voluntad acerca del misterio de la limpia concepción de la Virgen*, (Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra, 1617). *Testimonio en relación que da el tiempo del estado que oy tiene el pleito de la inmaculada concepción de la Virgen*, (Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra, s.a.).

⁷ La fecha exacta de inicio de la polémica sobre la Concepción no parece del todo clara. 1613 es la fecha citada en los *Anales* de Ortiz de Zúñiga. El testimonio lo recoge Inmaculada Cárdenas Serván en *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*, (Santiago de Compostela: Universidad, 1987), pag. 47. Como hilo conductor de toda esta polémica estuvo un texto de Miguel Cid, las redondillas que empiezan *Todo el mundo en general*, recogidas en la edición sevillana de las *Justas* de Miguel Cid, una edición póstuma preparada por su hijo en 1647, sobre las que luego nos extenderemos por cuanto Lobo tuvo más intervención, parece, de la que se le atribuye. Con respecto a todo este asunto, ver ahora Pierre Civil "Iconografía y relaciones en pliegos: la exaltación de la Inmaculada en la Sevilla de principios del siglo XVII" en *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*.

una parte, y la presencia de Alonso Lobo al frente de la capilla de la catedral de Sevilla en esos mismos años, que ve cómo su idea pionera de imprimir los pliegos cantados bajo su dirección coincide en el tiempo con una extraordinaria pujanza de difusión de pliegos poéticos, tuvo que ser definitiva a la hora de establecer la edición de estos textos como una costumbre repetida año tras año.

Nos faltan datos de estos primeros años, pero en cualquier caso, parece que los directos responsables de la edición de los pliegos eran los propios maestros de capilla. Ellos eran quienes los pagaban y, quizá, quienes se beneficiaban de su venta. Sí tenemos, sin embargo, algunos documentos de algunos años después que confirman lo dicho. El primero de ellos, de Toledo, tiene como protagonista a un maestro de capilla que no conviene perder de vista por cuanto luego nos lo vamos a encontrar a la hora de referirnos a los pliegos toledanos. En el año 1634 se acuerdan dos partidas diferentes para su persona: *En 20 de enero de 1634 se libraron al racionero Juan de la Bermeja, maestro de capilla de Toledo, tres mil mrs por haber puntado los villancicos de Pasqua de Navidad y los Reyes que se cantaron en la sancta yglesia. En 6 de febrero de 1634 años se libraron al racionero Juan de la Bermeja, maestro de capilla de la sancta yglesia sesenta y seis reales para la impresión de los villancicos que se cantaron en la dicha sancta yglesia la pasqua de navidad y los reyes.* De la misma catedral tenemos un documento de algunos años después que viene a confirmar estos mismos términos: el 19 de diciembre de 1647 se le libran a Vicente García, maestro de capilla de la catedral de Toledo, seis mil maravedíes por los villancicos de ese año, de los cuales, cuatro mil se le dan por la composición de éstos y dos mil por los gastos de la impresión. De 1648 queda testimonio de la misma cantidad dividida de igual manera en ambos conceptos⁸.

Todavía unos años más tarde, en 1661, en unas constituciones de la catedral de Cádiz por la que se instauran los villancicos de Pentecostés en esa catedral, se fija una cantidad asignada al maestro de capilla para la composi-

Actas del primer coloquio internacional, (Madrid: Université de la Sorbonne, Universidad de Alcalá, 1996), pp. 64 y ss.

⁸ Francisco Asenjo Barbieri, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. Ed de Emilio Casares, vol. I. (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986), pag. 226.

ción e impresión de esos villancicos: Y para retribución y estipendio...*al maestro de capilla se le asignan otros 41 reales de plata por la composición de los villancicos y gasto de la imprenta de ellos*⁹.

Con todo esto, lo que debió ser esa primera idea de difusión espiritual de unos textos de evidente categoría moralizante, fue inmediatamente unida a un momento en el que los pliegos de contenido espiritual conocieron una extraordinaria difusión, de manera que la salida comercial que estos pequeños impresos pudiese tener vendría a completar los ingresos del maestro de capilla, el cual, si bien debía adelantar la cantidad de dinero necesaria para costear los gastos de papel e impresión, hemos visto cómo la propia cantidad le era restituida por el cabildo catedralicio. Éste se debía sentir orgulloso de que su nombre apareciese en las portadas impresas de esos pequeños ejemplares que vendrían a ser una extensión doctrinal más, con lo que a la postre, los beneficios procedentes de la distribución de los pliegos a través de algún librero local deberían revertir íntegros para el maestro.

Los inicios sevillanos tuvieron su primera extensión dentro de la misma ciudad hacia las otras iglesias poseedoras de una capilla musical de funcionamiento estable: la Colegiata de San Salvador la más importante, y tras ella, los conventos del Carmen y de la Merced.

Tras los pliegos de Sevilla, los primeros ejemplos que encontramos fuera de esta ciudad son los cantados e impresos en Córdoba, y de ellos, el más antiguo, data de 1628 en una serie bastante incompleta. Su gestación debió ser coincidente con la llegada de Gabriel Díaz a la catedral como maestro de capilla, y con ello, la fecha de inicio de los pliegos cordobeses no debería ir más allá de 1626.

La ciudad siguiente en adoptar la impresión de los pliegos fue Toledo en años que debieron ser bastante cercanos a Córdoba. El primero conservado es del año 1629, con Juan de la Bermeja como maestro de capilla.

Comparando los textos de los pliegos de estas tres ciudades, y más allá, viendo cómo los mismos textos son puestos en música por Francisco de

⁹ Máximo Pajares Barón, *Francisco Losada (h. 1612-1667). Vida y obra de un maestro de capilla*, (Cádiz: Universidad, 1993).

Santiago y Gabriel Díaz en algunos casos, o por Francisco de Santiago y Juan de la Bermeja en otros pocos, podemos extraer varias conclusiones: la primera es la relación entre todos ellos, que debió dar lugar a una correspondencia bien nutrida similar a la que hoy conocemos de Miguel de Irizar o Miguel Gómez Camargo, muchas de cuyas cartas, vendrían a recoger contenidos cercanos a los conocidos en estos otros compositores, sobre todo en lo referente al intercambio de letras de villancicos. Nótese cómo un mismo texto era cantado a la vez en Sevilla y en Toledo.

Lo que más nos interesa ahora, sin embargo, es pensar en la personalidad decisiva de Francisco de Santiago que debió ser determinante a la hora de convencer a sus dos colegas de la importancia económica y espiritual de la edición de los textos que ellos ponían en música, y con ello, el germen de la difusión de ediciones de pliegos catedralicios por todo el ámbito hispánico, ya que si importante era el caso de la ciudad de Sevilla con su conocido carácter cosmopolita en esos años, más todavía debía de serlo desde un punto de vista espiritual el imitar costumbres que se practicaban en la catedral primada de las españas. El punto final debió ser, ahora desde el punto de las modas, la adopción de la costumbre de edición de los pliegos por parte de la corte, esto es, la Capilla Real, las capillas conventuales de patronazgo regio como las Descalzas y la Encarnación, y otras capillas conventuales de diferentes órdenes establecidas en Madrid¹⁰.

Estos pliegos madrileños cuyo más antiguo ejemplar conocido es del año 1644 debieron ser el eslabón definitivo para la extensión del fenómeno a prácticamente todas las catedrales y colegiatas hispánicas en una costumbre que duró hasta los primeros años del siglo XIX.

Mención aparte merece la serie de pliegos portugueses que, en sus comienzos, hay que circunscribir a la persona de João IV. Como con tantos

¹⁰ Palau 367.121 cita unos *Villancicos | letras que cantó la Capilla Real en la celebridad de esta octava (sin pie de impr., Madrid, sin año, hacia 1630)*, 4°. 11h. La cita está tomada de Gallardo num. 1279 cuya descripción es: *Villancicos | y letras que cantó la Capilla | Real en la Celebridad de | esta octava. 4°. 14 h. Sign. A=D. Título. Texto p. en b. Poetas: Pedro Calderón de la Barca. Agustín Moreto. Juan Vélez de Guevara. José de Haro. Jacinto de Balboa. Nicolás de Agüero y Zárate. Juan del Yado. Francisco Bueno. Leonardo del Castillo. Carlos Magno. Ambrosio de Cuenca.* A la vista de estos nombres es difícil pensar que la fecha pueda ser de ca. 1630; con toda seguridad va más allá de 1650.

otros aspectos de la música hispana, Robert Stevenson fue de los primeros en llamar la atención sobre los ejemplares conservados y en hacer una primera evaluación sobre cuáles eran los ejemplares conocidos de la serie a partir, sobre todo, de la más completa colección de pliegos portugueses que parece ser la de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. Según él, el primer pliego impreso portugués sería el de las navidades de 1640; tenemos, sin embargo, constancia de que la serie hay que retrasarla al menos tres años, si bien a día de hoy no conocemos ejemplares de estos especímenes más tempranos. La noticia la encontramos en el tomo editado anónimamente como *Catalogue des livres rares composant la bibliothèque musicale d'un amateur*, (Porto: typ a vapor de Arthur José de Sousa & irmão, 1898), pag. 45, que en realidad es un catálogo de la biblioteca de Joaquim de Vasconcelos elaborado con el objeto de ponerla a la venta. Allí encontramos la siguiente mención en una de sus entradas: *Grande colleccão de Villancicos cantados na capella real de Lisboa e ducal de Villa Viçosa e impressos desde o anno de 1637 a 172. Colleccão extremamente rara e preciosa. Em hesp e em portuguez. 5 vol em 16º sendo encad em perg e 3 em carn. Estes tres ultimos foram da notavel Livraria do Marquez de Angeja, cujo 'exlibris' trazem. Os 5 vol contem o texto de 842 Villancicos e 2 Oratorios. Vae numerado apenas o primeiro grupo de Villancicos de cada um dos cinco volumes.* Así, bajo el número 235 encontramos las dos siguientes entradas:

“Villancicos | que se | cantaram na Ca | pella do Excellentissimo Prin | cipe Dom João, Duque | de Bragança nosso | senhor. (Vinheta do Nascimento, grav em mad.) Nas Matinas, & festa do Natal | deste anno de 1637. S. L. 20 pag.”

“Villancicos | que se can | taram na Capella | do Duque nosso Senhor nas | matinas da noite do | Natal. (Vinheta, um rotulo com uma albarrada, encimada pela corôa ducal). Em este anno de 1639. S. L: 16 pag.”

Llegados a este punto, es interesante hacer siquiera una breve mención al tipo de materiales que queremos describir, la tipología documental de la que Lobo fue su pionero, algo que genéricamente hemos denominado como “plie-

gos de villancicos catedralicios”, pero que en realidad su extensión va un poco más allá de este lugar de celebración. Las características que nos han llevado a incluir o dejar fuera un pliego que contuviese letras, villancicos, chanzonetas..., están fundamentalmente en el hecho de que recogiesen los textos cantados en una celebración determinada, tanto si estos son *Villancicos que se han de cantar..* o *Villancicos que se cantaron...*, que las dos expresiones vamos a encontrar; son así, la “relación” de textos poéticos que fueron utilizados en un lugar concreto, para un año determinado, y con motivo de una festividad en particular. Según esto, de todo el abanico posible de fechas, vamos a encontrar villancicos cantados en catedrales, colegiadas o iglesias, y dedicados a la Navidad en su mayoría, pero también a los Reyes, las fiestas marianas de la Concepción, Anunciación, Asunción..., y en años posteriores a los que ahora nos ocupan, veremos con frecuencia que surgen también para la fiesta de *un velo*, es decir, para la toma de hábito de una monja con nombres y apellidos.

Este criterio nos ha llevado a dejar fuera de nuestra consideración algunos especímenes que en uno o varios aspectos se alejan del criterio establecido: así, no han entrado los numerosos ejemplos de pliegos poéticos de contenido espiritual cuyas letras son susceptibles de ser puestas en música, pero que no han surgido dentro de un marco determinado, como el caso de *Villancicos y iuguetes de diferentes autores en alabanza del sanctissimo nacimiento para cantar la noche de navidad*, (Málaga: Juan Regné, 1612); textos con nombre de autor que suponen una recopilación de textos de épocas diversas, como el pliego de Antonio Velázquez de Mampaso, *Entre las cosas notables que se saben, y pueden dezir del venerable Padre Antonio Velazquez de Mampaso, beneficiado de la Iglesia Parroquial de Santa Escolastica ... de Granada... solo pretendo aquí... sacar a la luz las chançonetas que... solia cantar en su Iglesia en los Maytines de la Pasqua de Navidad... él mismo la componia, y cantaba y nos las dexò escritas de su mano y letra, de donde se han impresso*, (Granada...: en casa de Martín Fernández Zambrano, 1634); textos que incluyen villancicos para una festividad ocasionalmente celebrada en un espacio abierto con motivo de causas extraordinarias, como el pliego de Jerónimo de Fontpedrosa, *Desagravios de Jusucristo Sacramentado en la insigne y fidelissima ciudad de Barcelona y octava del Corpus reiterada*, (Barcelona: Jaime Romeu, 1640); pliegos que incluyen ocasionalmente textos con indicación de lugar y festividad de celebración pero que no suponen la relación de ésta, sino un texto poético desgajado de ella, como el *Calendario*

y pronóstico nuevo del médico de cáliz, salvador de todos los males que nos pronostica todos bienes... con un juego de cañas que se celebró en el Retiro vuelto a lo divino. Con otro romance del día del Corpus que se cantó en la Capilla Real, (Madrid: María de Quiñones, 1649).

Son muchas las catedrales españolas que conservan ejemplares de este tipo de impresos, desatendidos incluso en el caso de aquellas iglesias cuyo catálogo musical ha sido editado¹¹. Al margen de estos archivos eclesiásticos, sabemos de colecciones públicas de extraordinaria importancia, como las de la Real Academia de la Historia, la Biblioteca Nacional de Río¹², la Biblioteca Pública de Évora¹³, la Biblioteca Nacional de Lisboa¹⁴ o la Hispanic Society of America¹⁵, y, por encima de todas ellas, la de la Biblioteca Nacional de Madrid; además sabemos de interesantes colecciones privadas, formadas por lo general a partir de una idea genérica de selección, dentro de las que la tipología del pliego poético ha gozado siempre de un gran crédito avalado por su

¹¹ Y así el caso de la Catedral de Palencia, cuyo catálogo musical ha sido publicado en José López Calo, *La música en la catedral de Palencia*, (Palencia: Diputación, 1982). No se hace mención a los pliegos allí conservados a los que hemos dedicado atención en nuestro artículo "17 pliegos del XVII" en *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, vol. IV (1995), pp. 157-188. Del mismo modo, la catedral de Segovia, con catálogo del mismo autor, *La música en la catedral de Segovia*. Vol. I, (Santiago de Compostela: Diputación de Segovia, 1988) y vol. II, (Santiago de Compostela: Diputación de Segovia, 1989), conserva una colección en la que los pliegos del siglo XVII merodean el centenar y que, de nuevo, no encuentra eco en su catálogo.

¹² Su catálogo ha sido publicado por Rosemarie Erika Horch, *Villancicos da Coleção Barbosa Machado*, (Río de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969). Además una selección de cien de los textos allí conservados se puede ver en Darcy Damasceno, *Villancicos seiscentistas (17 th and 18 century villancicos)*, (Río de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1970).

¹³ Una relación de los conservados se puede ver en José Augusto Alegria, *Biblioteca pública de Évora. Catálogo dos fundos musicais*. (Lisboa: Gulbenkian, 1977).

¹⁴ Una selección de textos conservados en esta colección apareció en Manoel Rodrigues Lapa, *Os Villancicos. O Villancico galego nos séculos XVII e XVIII*, (Lisboa: Edição do autor, 1930).

¹⁵ Su catálogo fue publicado por Clara Louise Penney, *Printed books (1468-1700) in the Hispanic Society of America*, (New York: Hispanic Society of America, 1965). Sus textos fueron utilizados por A. Rincón, "Feixe de vilancetes galegos nos fondos da Hispanic Society of America" en *Grial* 58 (1977), pp. 455 y ss.

creciente valoración en el mundo de la bibliofilia. De entre todas estas colecciones, recientemente han aparecido dos catálogos que recogen los pliegos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, repartidos en los dos volúmenes según el siglo en el que fueron editados¹⁶.

Son sólo dos pliegos que conocemos de los años de Alonso Lobo en Sevilla, los de la Navidad de los años 1612 y 1613, y los dos se conservan en la Hispanic Society of America procedentes de la Biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros. Los dos están recogidos en Clara Louise Penney, *Printed books (1468-1700) in the Hispanic Society of America*, (New York: Hispanic Society of America, 1965). Fueron mencionados por primera vez en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de Bartolomé Gallardo, coordinados y aumentados por M. R. Zarco del Valle y J. Sancho Rayón*, (Madrid: Rivadeneyra y Tello, 1863.1889). A partir de ahí los menciona Palau y, en época más reciente, los describe Aurora Domínguez con ejemplar o su reproducción a la vista en *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII. 1601-1650*, (Sevilla: Universidad, 1992).

En cuanto al modelo de descripción que nosotros seguimos, la primera observación se refiere a la descripción de su contenido textual, para el que se han anotado siempre los dos primeros versos, que no siempre se han partido igual en dos versiones de un mismo texto, y no sólo los dos primeros de cada composición, sino los dos primeros de cada una de las partes en que los propios pliegos dividen el texto: Estribillo, Coplas y otros semejantes. La razón es que el género, como consecuencia de la exigencia de novedad y el uso intensísimo que se hacía de ellos en todas las catedrales del mundo hispánico, es objeto de un intercambio y copia de intensidades sensiblemente superiores a la de cualquier otro tipo de texto surgido en ambos siglos, con lo que las relaciones intertextuales se multiplican en el espacio y en el tiempo. Así, un mismo estribillo no siempre tiene una misma copla en los diferentes lugares en que se copia e imprime, o bien sólo se copian las coplas, o se alteran las sucesiones de Introducción-estribillo para unificarlos en una única entrada de estribillo. Si a ello añadimos la multitud de textos contrahechos a

¹⁶ *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca nacional. Siglos XVII-XIX*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1990), y *Catálogo de villancicos de la Biblioteca nacional. Siglo XVII*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1992).

lo divino que encontramos entenderemos mejor la necesidad de recoger todas las secciones en que ha sido dividido un villancico¹⁷.

Como resultado de una práctica musical de tipo policoral, de la cual el villancico era el principal objeto de experimentación, muchos de estos textos aparecen acotados con nombres de personajes o simplemente con números que, en el pliego, hacen referencia a un determinado conjunto de todo el orgánico que sería el encargado de interpretar esa parte. Es un tipo de información que también hemos recogido, interesante no sólo por ofrecer información tipográfica adicional, sino por el hecho de que en copias sucesivas de un mismo texto o en versiones musicadas de éste, no siempre encontramos este tipo de información que ayuda, y no poco, a la inteligibilidad del texto.

Antes de entrar en consideraciones sobre aspectos más puntuales de estos textos que, digámoslo ya, no conservan traza alguna de la música con la que fueron cantados, vamos a presentar la descripción de ambos pliegos.

1

¶ *VILLANCICOS QUE [SE] cantaron en el Coro de la santa Yglesia de Sevilla* | *la noche de Navidad del Año de 1612*. [A continuación sigue el texto a una columna:]

[1] VN Niño nace de flores, | todo vestido de amor,

[2] KALENDA. | P. Quiê va? R. Dios va. P. Venga el nombrê | armas, armas, guerra, guerra [Sigue a dos columnas]

[3] ¶ OTRO. | ¶ Este mi gauanicó | afforrado en carmesí,

[4] ¶ OTRO. | ¶ Niño de mi vida | si son amores [Sigue a una columna]

[5] ¶ OTRO. | ¶ Quien te ha dicho por tu fe | que el Niño es Dios, Gil amigo?

[6] § Otro en portugues. | ° Naô sô tudos os ruseñois | os que cantâ os albois [Sigue a dos columnas]

[7] ¶ OTRO | ¶ Si el amol le pica | a vuesa merced, he, e, e, e,

¹⁷ Las bases de este sistema de catalogación, así como el primer ensayo practicado con ella, puede verse en nuestro artículo "17 pliegos del XVII", op. cit.

- [8] ¶ OTRO | P. q viste en Belê Andres? | R. un niño llorando vi,
[9] ¶ OTRO. | En aquel portalillo pobre | un niño llorando està,
[10] ROMANCE. | Sobre el blanco de su ydea | el mejor día del año
[x] ¶ Estribillo. | Y entre tanto | vienen, y van,

[4º. 4h. Si sign.]

H.S.A.

Gallardo 1274. Palau 367.576. Domínguez Guzmán 205.

2

VILLANCI | COS QVE SE CANTARON EN | la santa Iglesia de Seuilla la
noche de | Naudidad este año de 1613. [A continuación sigue el texto a dos
columnas:]

[1] KALENDA. | I. Albricias Gil, q mañana | alumbra vn Sol en el
suelo,

[2] ¶ OTRO. | A coger perlas almas, | que oy el Sol vertiendo està,

[3] ¶ OTRO. | Este Sol que del alba nace | vierte perlas, y paga mis
males.

[4] ¶ GVINEA. | I. Toca Iorijya (sic) la pâderitiya, | y repica, repica
la castañetiya

[5] [Alternado una y dos columnas en este villancico] GITANA. |
Hidalga, hidalga, parida hermoza,, | hija de buenoz y bueno por voz

[x] A la Gitanica denle, | que de lexos tierras viene,

[y] De tierras estrañas | Niño a veros viene,

[6] [A dos columnas] ¶ ROMANCE. | Al nacer el Hijo eterno | del
soberano Monarcha

[x] ¶ Estribillo. | Al Niño regalado | que oy nace de dulçura acô-
| pañado,

[7] [A una columna] ¶ OTRO. | I. Triste estas zagalejo amado | ven y
veras a Dios humanado

[8] [A dos columnas] ¶ Portuguesa. | P. Ola barqyros, | camifiar,
camiñar,

[9] ¶ OTRO. | De Belen Anton nos traxo | vna nueua que ha espâta-
do,

[10] ¶ ROMANCE. | Vn bello galan | muy noble y hidalgo,

[4º. 4 h. Sin sign.]

H.S.A.

Gallardo 1275. Palau 367.577. Domínguez Guzmán 221.

A la vista de estos dos pliegos, un par de cuestiones a tener en cuenta: en primer lugar, la costumbre sevillana de cantar diez villancicos, tres para cada uno de los maitines, correspondientes a cada una de las tres lecciones de cada uno de ellos, a diferencia de prácticas como la toledana, en la que la tercera lección del tercer nocturno no tenía villancico. Por otra parte, el uso de editar el villancico particular de cada calenda, que en muchas catedrales era una obra de las utilizadas en alguna de las lecciones y en Sevilla se escribía como obra autónoma, diferente e independiente, con lo que el número total de obras para una navidad ascendía a diez.

En estos años primeros del siglo, y a la vista de los textos que incluyen estos dos pliegos, hay que mencionar una polémica literaria que parece que andaba vigente en esos años y de la que nos queda testimonio en la obra de un ministril de la capilla real portuguesa, poeta a su vez, que era Monoel de Pinho. Este autor publica dos extensas colecciones poéticas que en un alto porcentaje se nutren de textos que él debió escribir para los villancicos que habrían de ser cantados en esa capilla; la primera, los *Villancicos y romances a la Navidad del niño Jesús, Nuestra Señora y varios santos*, (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1615), y la segunda, titulada como *Segunda parte de villancicos y romances a la Natividad del niño Jesús, Nuestra Señora y varios santos* (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1618). En el prólogo de la segunda parte, Pinho pide disculpas de *dous ou tres vilancetes portugueses que vão na primeira parte a fol. 18 & 19 porque algúas pessoas não mui confiadas, nem mui lidas se mostrarão algum tanto sentidas de os lerm mas para desculpa minha & confusão dos que me culaparem lhe pesso muito que vejaõ a segunda parte de Alonso de Ledesma a fol. 117 hum vilancete, que começa fézole Deus homem &c. E no liuro del Licenciado Iuan de luque, a fol. 302 outro vilancete tambem portugués, que começa, Pois tanta gracia bela &c. E no liuro del Bachiller Matheo Fernández a fol. 34. Onde começa, boas nouas portugal*

&c. E leaõ tudo veraõ se sou digno de culpa em responder ao que hum pergunta & os outros dizem, que tudo vai feito naõ para escandalizar ninguem, que naõ he tal minha tençaõ, nem tampouco dos Autores que alego, senãõ hum modo de galantear com a licença que o tempo dà para isso, porque bem se sabe, que Christo nosso señor nem foy portugués, nem castelhano.

Curiosa polémica ésta, y más localizada en boca de un autor portugués, que debe tener sentido dentro de la dualidad en que estos textos se movían, susceptibles de ser interpretados musicalmente, pero también de ser simplemente leídos, y en esta segunda acepción, la de su sola lectura, debía ser difícil admitir la presencia de villancicos en portugués que, sin embargo, era moneda frecuente en las músicas que sonasen en las noches de Navidad, de las cuales, el testimonio de villancicos portugueses en los dos pliegos conocidos de Alonso Lobo no es sino un testigo más de una práctica que sabemos omnipresente.

En todo momento estamos hablando de “los pliegos de Alonso Lobo” y dando por sobreentendido que las músicas que debieron acompañar a estos veinte textos fueron obra suya. Ciertamente es que, quizá por ser los primeros, estos dos pliegos no responden a un formato que luego se convirtió en habitual, con encabezamientos similares a la siguiente estructura: *Villancicos que se cantaron en la catedral de X en la festividad de X puestos en música por su maestro de capilla X*, estructura en la que el nombre del compositor queda mucho mejor delimitada. Al tiempo, tenemos constancia de que, en muchas ocasiones, si bien la puesta en escena de los villancicos era directa responsabilidad del maestro de capilla, no todos los villancicos de una festividad eran obra suya; sí la mayoría, desde luego, pero entre los músicos españoles del XVII parece que se gustaba ofrecer una especie de homenaje hacia colegas y amigos músicos de otros centros musicales, de manera que entre las obras propias se intercalaban algunas de otras autorías. Esto ocurre con las series primitivas que conocemos de Miguel Gómez Camargo, que siempre incluye una obra de su maestro Juan de León, o con las series de Pedro Serrano, de las que luego trataremos con más profundidad. En el caso de estas dos series de Alonso Lobo, de las que sólo conocemos sus textos, es imposible deslindar cuáles podrían ser obras suyas y cuáles ser ajenas, siempre una minoría, por lo que ante la imposibilidad de llegar más allá vamos a partir de la consideración de los veinte textos como obras puestas en música por Alonso Lobo.

Si acaso, sobre un par de villancicos sí que se puede establecer una hipótesis de autoría ajena a la persona de Lobo, la cual nos remite a un compañero de oficio cercano a él, el portugués Esteban de Brito, maestro de capilla por esos años en las catedrales de Badajoz y de Málaga¹⁸. Podemos rastrear este nombre a partir de la *Primeira parte do Index da livraria de música do muyto alto, e poderoso Rey dom João o IV nosso senhor*, (Lisboa: Paulo Craesbeeck, 1649)¹⁹. Se trata del inventario de manuscritos e impresos musicales coleccionados por el duque de Braganza que en 1640 se convertiría en rey de Portugal; *la primeira parte*, la única publicada, creemos que es el reflejo del estado de la biblioteca en el momento de su traslado desde el Palacio Ducal de la Vila Viçosa hasta el Palacio de Ribeira en Lisboa, con lo que la fecha real del inventario publicado recogería los fondos de la biblioteca en fecha cercana a 1640, y no los que presumiblemente existirían en 1649, que habrían de ser los constituyentes de una *segunda, terceira... partes*²⁰. Huelga decir que la entera totalidad de tomos de la biblioteca portuguesa desaparecieron durante el terremoto de Lisboa en el día de Todos los Santos del año 1755, con lo que los testimonios sobre sus fondos se reducen hoy a la mera cita documental de ese catálogo impreso en 1649.

Allí, en la *Primeira parte...*, se conservan dos villancicos del autor al que nos referíamos, Esteban de Brito, sobre los que no podemos por menos

¹⁸ De origen portugués, como decíamos, desarrolló la mayor parte de su carrera en España, primero como maestro de capilla de Badajoz y después en Málaga, desde 1613 hasta su muerte en 1641. Fue opositor también a la catedral de Toledo en el año 1619 sin que ganase la plaza. En la catedral de Málaga se conserva una importante cantidad de música suya, toda ella sobre textos en latín, que ha sido editada modernamente por Miguel Querol en la colección *Portugaliae Musicae* de la fundación Gulbenkian, de Lisboa.

¹⁹ Existe un facsímil de uno de los dos ejemplares conocidos, el del Arquivo da Torre do Tombo, facsímil que es el que hemos manejado para nuestro estudio: *Livraria de música de El-Rei D. João IV. Estudo musical, histórico e bibliográfico*, ed de Mário Sampayo Ribeiro, (Lisboa: Académia Portuguesa da História, 1967). El segundo ejemplar, en mejor estado que el portugués, lo guarda la Biblioteca del Arsenal, de París.

²⁰ El estudio de la biblioteca y el deslinde cronológico de sus fondos, que nos lleva a adoptar esta hipótesis de fechas que mencionamos arriba, puede verse en nuestros tomos *La colección de villancicos de João IV, rey de Portugal*, op cit. Asimismo, para los números de catálogo que en adelante utilizaremos en este artículo a la hora de referirnos a obras de Alonso Lobo y de otros autores contemporáneos, seguimos nuestra numeración, la que editamos en el estudio mencionado.

de reparar en la identidad de título entre ellos y dos de los villancicos cantados con Alonso Lobo como maestro de capilla en Sevilla: son los que llevan por título *¿Quién va? Dios va* [Index 1089] y *¿Qué viste en Belén Andrés?* [Index 1090], ambos concordantes desde el punto de vista textual con dos de las obras contenidas en el pliego sevillano de 1612. Bien pudiese ocurrir que en las navidades sevillanas hubiesen sonado esos dos villancicos con Lobo al frente de la capilla pero con su música escrita por el maestro de capilla de Badajoz, Esteban de Brito y, de algún modo, el hecho de que ambas obras tengan una posición colindante en el catálogo del rey portugués, parece indicar una procedencia cercana de ambas obras, quizá un soporte de papel compartido por ambas, que bien podría indicar ese uso conjunto dentro de una festividad en una capilla diversa a la de Badajoz: la de Sevilla, en este caso.

Sin embargo, ha de ser tenido en cuenta también el argumento contrario dentro de la complejidad del mundo de intercambios textuales y musicales de que son objeto todo este repertorio de villancicos entre las catedrales hispanas del siglo XVII. Los últimos párrafos escritos intentaban esbozar la hipótesis de Lobo como director de música ajena a su pluma, aquella escrita por Esteban de Brito. Tengamos presente que estos intercambios de obras operaban en los dos sentidos, de modo que también podría ocurrir que Brito hubiese tenido de algún modo presente la obra de Lobo para esas dos obras suyas en fecha posterior a 1612 y, por tanto, ya dentro de sus años malagueños.

Cuando hablamos de utilización por parte de un compositor de materiales ajenos, en realidad nos estamos refiriendo a tres niveles posibles de actuación con consecuencias bien diferentes: el primero es el que ya hemos delimitado, es decir, aquel en el que un compositor toma una obra ajena a él en texto y música y, sencillamente, la dirige dentro de una festividad por él ensayada y puesta en práctica. El segundo nivel de intercambio tiene que ver con los textos, y es que no siempre los compositores tenían a mano un poeta con la fecundidad y soltura necesarias como para proveer puntualmente textos que se exigían rigurosamente nuevos cada año, de manera que en multitud de ocasiones tenían que recurrir a letras que se hubiesen utilizado en otras catedrales con anterioridad, y así lo que en Sevilla ya se había gastado podía pasar como nuevo en Málaga; testimonios tenemos de cómo los compositores españoles del XVII llenaban su correspondencia de copias manuscritas de letras que ofrecían a sus colegas con la esperanza de ser correspondidos a

cambio con esa misma moneda y contar, gracias a ello, con un arsenal de letras en depósito al que recurrir y entre el que escoger ante la inminencia de una festividad. La llegada del pliego impreso, esa 'invención' que venimos adjudicando a Alonso Lobo, tiene como novedad no sólo el soporte textual, sino la multiplicación, gracias al impreso, de los intercambios de letras.

El tercer nivel de intercambio entre compositores tiene que ver con aspectos más puramente musicales; es una suerte de imitación, de cita entre compositores, en el que uno utiliza de manera más o menos literal material musical concebido por otro. Este tipo de procedimiento va a dar lugar a un tipo de forma musical genuinamente hispánica, de extraordinaria vigencia y pujanza durante los siglos XVI y XVII, no comparable a ninguna otra forma vigente en Europa. Nos referimos al estribillo con responsión, un tipo de forma que se basa en una doble exposición del texto del estribillo. De manera resumida, el esquema sería el siguiente: se canta un primera vez el estribillo en una versión escrita para un número reducido de voces, normalmente no más allá de cuatro, cuya música ha sido concebida por un compositor A; a continuación, se vuelve a cantar el estribillo, el mismo texto, en un número ampliado de voces, siempre superior al de la primera exposición, con música del compositor B; este compositor B va a ampliar los desarrollos, las imitaciones..., pero los motivos melódicos y rítmicos son siempre una imitación de los que había utilizado el compositor A en la versión más primitiva de ese villancico. Las coplas del villancico son obra enteramente original de B, que es el que firma la obra. Nunca B, o al menos nosotros no conocemos caso alguno, cita quién ha sido A, y esta circunstancia da lugar a que haya que buscar a sus referentes más o menos cercanos por fuentes indirectas, lo cual complica, y no poco, la correcta comprensión moderna de los enraizamientos y cruces de todo este repertorio. En el caso de que la forma no sea la de un estribillo con coplas, que es la que hemos utilizado para su ejemplificación, sino la de un romance con estribillo, ello no es óbice para que el estribillo de este tipo formal sea susceptible también de ser sometido al mismo proceso constructivo²¹.

²¹ Han tenido bastante éxito teorías que hacen del estribillo con responsión una forma musical que, en sus orígenes, se circunscribe al área valenciana. Ver al respecto los textos de Maricarmen Gómez Muntané en su artículo "Una versión a 5 voces del villancico *Señores el qu'es nascido* del Cancionero de Uppsala", en *Nasarre* XI, 1-2 (1995), pp. 157 y ss., y anteriormente a ella, el de Miguel Querol en su edición de *Soleta y verge estich* de Cáceres-Cepa aparecida en *Cançoner catalá dels segles XVI-XVIII*, (Barcelona: CSIC, 1979), pag. 14, que

Volviendo a Lobo y a las relaciones entre los villancicos que sonaron en la Navidad de 1612 en la catedral de Sevilla y la obra musical de Esteban

si menciona expresamente la palabra *responsión* al hablar de este villancico y plantea el argumento que luego seguirá Muntané de los orígenes valencianos de la forma: *És el primer cas que conec de ço que des del mateix començament del barroc s'anomenarà "Resposta", "Responsión" i "Resposta". La resposta en els villancicos barrocs és el mateix refrany repetir immediatament amb un major nombre de veus. La producció de J.B. Comes (1582-1643), n'és un exponent abundós y claríssim i no tinc cap dubte en afirmar que aquest procediment nasqué a València, escampant-se després per tota la Península Ibèrica. Per tant, el refrany a 5v de Cepa està al lloc que li toca, continuant després les cobles amb la música de Càrceres. Joan Cepa era mestre de capella del duc de Calàbria a València l'any 1550. Càrceres era amb tota probabilitat un compositor valencià que segurament estava també al servei de l'esmenat duc.*

Nuestra opinión, también a este respecto, es del todo diversa: ni podemos hablar en el caso de Pastrana de "punto de partida", ni de una circunscripción de la forma en sus orígenes a la región mediterránea: entre el trío de compositores de mediados del siglo XVI y Comes tenemos bastantes testimonios intermedios que habrá que considerar, hasta el punto de que los *responsiones* de Comes, si en algún sitio los aprendió, más bien parece que lo haya sido en la Capilla Real de Madrid, que los usaba con generosidad, y no en su tierra valenciana; tanto así, que los documentos musicales que nos quedan de ese final de siglo, y pensamos en concreto en Francisco Guerrero y en Francisco de Montanos, hacen uso de la forma de estribillo con doble exposición, en el caso del segundo de los autores nombrada específicamente como *responsión*.

Cronológicamente, el primer ejemplo de *responsión* conocido hay que remitirlo a los primeros años del siglo XVI; nos referimos a la obra de Garcimuñoz *Una montaña pasando*, la número 154 de la edición de Anglés del *Cancionero Musical de Palacio*, que es propiamente una ensalada en el mismo sentido formal que luego lo vamos a encontrar en Flecha y otros tantos autores que llegan hasta el siglo XVII; es obra que ha pasado bastante desapercibida para la crítica, que suele incurrir en el lugar común de llamar ensalada a músicas como *Por las sierras de Madrid* de Francisco Peñalosa (CMP 312), un hermoso ejemplo de *quodlibet*, pero nada, desde luego, que ver con la ensalada en el concepto en que nuestros músicos y literatos usaron la forma.

La trama de esa ensalada de Garcimuñoz es de carácter profano; cuenta cómo unos viajeros atraviesan una montaña y se encuentran, sucesivamente, con dos serranas que cantaban sus penas de amor, penas de amor consistentes en dos villancicos intercalados entre tres fragmentos narrativos: *Ay triste de mi ventura y Madre mía: muriera yo y no me casara no*; el último de los fragmentos narrativos anuncia el canto de la pena de los viajeros, que se traduce en la inclusión de un texto en latín tomado del salmo 136 en metáfora de la lejanía de las tierras propias: *quomodo cantabimus canticum novum in terra aliena?*

De los dos villancicos mencionados, es el segundo el que contiene ese estribillo con doble exposición, en el que del compás 82 al 89 canta el tiple a solo la sonada y texto del estribillo, mientras que del compás 90 al 97 cantan las cuatro voces repitiéndose en el tiple la misma sonada que antes había expuesto a solo. Lo auténticamente definitorio de la forma del villancico con *responsión* es precisamente eso, el *responsión*, entendido éste como una doble exposición del estribillo que presenta una versión amplificada en su número de voces de la exposición anterior de ese mismo estribillo.

de Brito, nos falta un elemento para poder saber qué tipo de intercambio hubo entre los dos compositores, y es que el pliego impreso de las letras de Sevilla, al igual que todos los pliegos de villancicos, no tienen género alguno de indicación sobre el orgánico, estos es, sobre el número y disposición de voces para el que una obra se había escrito. Este tipo de información sí que la ofrece el *Index* de João IV, y es a través de él que sabemos que los dos villancicos de Brito no eran obras paródicas, es decir, que su estribillo era un estribillo de exposición simple, que en el caso de *¿Quién va?*, era para siete voces y en el caso de *¿Qué viste en Belén, Andrés?*, era para seis voces. Así, tanto podría ser posible que la música de Brito sonase en Sevilla, cuanto que Lobo hubiese escrito un par de villancicos basados en Brito, cuanto que, por fin, el intercambio hubiese sido un mero intercambio de letras. Difícilmente se puede llegar con los datos de que disponemos a conclusión alguna definitiva, pero si por alguna opción tuviésemos que inclinarnos, preferimos la tercera de ellas, la de la simple circulación de textos, en la medida en que de uno de estos dos villancicos sabemos de un uso más: *¿Qué viste en Belén, Andrés?* fue puesto en música también por Felipe Rogier [*Index* 2357], al igual que sabemos de la versión de Brito, para seis voces sin responsión, y por cuanto nunca este texto puede ser posterior a 1596, fecha de la muerte de Rogier, lo más plausible es que en las Navidades sevillanas hubiese sonado un texto utilizado por Rogier, quizá con su misma música, texto que fue impreso y que Brito conoció adoptándolo para él mismo componer con posterioridad una música del todo diversa.

En relación al segundo de los pliegos, sabemos de tres de sus textos que tuvieron más usos del atestiguado en el pliego de 1613. El primero de ellos es el que lleva por título *A coger perlas*, texto que fue utilizado por Francisco de Santiago en dos ocasiones, [*Index* 467 y 525] y por Juan de Castro y Mallagaray [*Index* 935]. Los dos son compositores pertenecientes a la generación siguiente a Lobo, aquella nacida en la década de 1570, y al tiempo, los dos son compositores estrechamente vinculados a Lobo por razones similares ocurridas en espacios diferentes. En el caso de Juan de Castro, como sucesor de Lobo en la Colegiata de Osuna²²; Francisco de Santiago, por su

²² Nación en Valdemeca, provincia de Cuenca, en torno a 1570, siendo alumno de Rogier en la Capilla Real de Madrid. Su primer puesto debió ser el de maestro de capilla de Osuna, quizás desde 1591 en que Lobo deja Osuna por Sevilla; es desde este puesto de Osuna cuando en 1600 Juan de Castro va a opositar y ganar la plaza de maestro de capilla de Cuenca. Allí morirá en agosto de 1632. Sabemos, entre medio, de un periodo que pasó

parte, como sucesor de Lobo en la catedral de Sevilla²³. La obra de Francisco de Santiago, a la vista de su biografía, parece evidente que no tuvo mayor relevancia hasta su llegada a Sevilla, de modo que no parece en exceso aventurado pensar que los dos usos que hace de ese texto, los dos diferentes a la vista de la descripción de su orgánico, hayan sido en ambos casos posteriores a Lobo, posteriores incluso a su muerte en 1617, y para ellos Francisco de Santiago habría tomado como punto de partida o algún ejemplar del pliego de 1613 que todavía rondase por Sevilla, o el propio manuscrito de Lobo existente en la catedral a partir del que elaborar un villancico paródico con el mismo procedimiento que hemos explicado, claramente descrito en *Index* 467 como obra con dos exposiciones, la primera para dos voces y la segunda para seis. Con la obra de Juan de Castro volvemos a tener los mismos problemas de delimitación de prioridades que antes hemos descrito con Esteban de Brito; no se puede ir más allá que seguir la descripción del *Index* que nos habla del villancico de Juan de Castro como resuelto con un estribillo con doble exposición; la primera para tres voces y la segunda para siete.

El segundo de los textos del pliego de 1613 a tener en cuenta es el de título *Hidalga parida*, existente al menos en dos versiones más según las menciones de la biblioteca de João IV: la primera con música de Géry de Ghersem²⁴ [*Index* 911] y la segunda, de nuevo con música de Juan de Castro

en la cárcel de la ciudad, en el año de 1612, desde donde enviará los villancicos del Corpus de ese año. Juan de Castro estuvo casado al menos dos veces y por razón de faldas fue que pasó ese período en la cárcel.

²³ De origen portugués, nació en Lisboa parece que en 1578. Con apenas dieciocho años, en 1596, ganó su primer destino como maestro de capilla de la Catedral de Plasencia, antes de profesar en religión y, por tanto, bajo su nombre seglar de Francisco Veiga, si bien no debió llegar a cumplir siquiera el año en el puesto. Entre 1601, año en que ingresa en la orden carmelita, y 1617, fue maestro de capilla del convento de Carmelitas Calzados de Madrid. En el mismo 1617 se le invita a ser el sucesor de Alonso Lobo en la Catedral de Sevilla, puesto que acepta y en el que permanecerá ya hasta su muerte en 1644.

²⁴ Nació en Tournai en la década de 1570, donde, como niño de coro, recibió las enseñanzas del maestro de su catedral, George de la Hèlle, maestro de capilla de Felipe II desde 1582, y con él seguirá en Madrid desde 1586 todavía como niño de coro. Cuando de la Hèlle se marcha seguirá tomando lecciones del nuevo maestro, Felipe Rogier hasta que este muere en 1596. Como homenaje a su último maestro, Ghersem es el editor de la colección póstuma de misas de Rogier, dentro de la cual incluye una de su propia autoría, una parodia sobre *Ave virgo sanctissima* de Francisco Guerrero. Desde la muerte de Rogier ocupó un puesto delicado en la Capilla

[Index 944]. La relación entre ambos compositores, a la vista de su biografía, es evidente, y ambos compartieron 'aula' en el 'estudio' de Felipe Rogier en la Capilla Real de Madrid durante los mismos años. Los dos utilizan este texto resolviendo su estribillo, *A la gitanilla denle*, con doble exposición, en los dos casos con una primera exposición a solo, que es fácil presumir idéntica en ambos compositores, si bien quizá en este caso la fuente sea una fuente tradicional, no sólo para el estribillo, sino también para la melodía que lo acompañaría. Cómo actuó Lobo con respecto a estas dos obras resulta, también en este caso, imposible de perfilar más allá de lo que es la indicación sobre sus identidades textuales.

Por último, el villancico *De Belén Antón*, tiene unas implicaciones diferentes. Se cita con el mismo título en la *Memoria de las obras que acá están del maestro Carlos Patinho para enviarse [a] quien hubiere de hacer diligencia, para que no venga ninguna de ellas, y todo lo demás que hubiere suyo puede venir; y se satisfaga muy bien*. Se trata de una carta dirigida por João IV a su embajador en París, el Marqués de Nisa, de fecha de 29 de enero de 1648, a la que acompaña un memorial en el que se describen todas las obras de Carlos Patiño²⁵ existentes en ese momento en el palacio de Ribeira²⁶.

*Honrado Marquez amigo: Eu Rey vos envio muito saudar, como aque-
lle que preso. Pellas últimas embarcações que daqui partirão vos mandey*

Real de Madrid, supeditado jerárquicamente a Mateo Romero pero ejerciendo, a lo que parece, como su principal compositor. Quizá la incomodidad provocada por esa situación hizo que en 1604 ó 1605 dejase Madrid definitivamente para convertirse en el maestro de capilla del Archiduque Alberto, en Bruselas. Morirá en Tournai en 1630.

²⁵ Nació en la provincia de Cuenca en torno al año 1600. El primer puesto que ocupó fue el de maestro de capilla del Monasterio de la Encarnación en el año 1628, hasta que en 1633 fue nombrado maestro de la Capilla Real, donde se mantuvo hasta su muerte, en 1675, adquiriendo su obra una formidable expansión por España, Portugal y América.

²⁶ El memorial puede leerse en su integridad en Joaquín de Vasconcelos, *El-Rey D. João o 4.to*, (Porto: Typographia Universal a vapor, 1900), pp. 91-94. El tomo conforma la segunda parte de la reedición que hizo el propio Vasconcelos del *Catalogo da Livraria de Musica de El-Rey D. João o 4.to*, (Porto: Imprensa Portuguesa, 1874). A su vez, el memorial de Patiño volvió a editarse a partir de Vasconcelos en Luís de Freitas Branco, *D. João IV, Músico*, (Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1956).

remetter húa relação de alguns papeis de música que desejava ver. E porque vos avisava que hia tambem hum rol de algúas obras que tinha de Carlos Patinho para que não viessem, e por indavertência não foi naquella occasião, se vos envia com esta, para que remetendoo á possoa que vos parecer que os poderá aver delle, lhe encarregueis appertadamente, procure alcançalos prometendolhe e pagandolhe com effeito com a larguesa, os que lhe der que não forem neste papel porque os tenho, es segurandolhe que se não publicarão e se terão com grande recato e tudo o que nesta curiosidade obrardes porque se consiga vos terey por serviço de muita estimação. Escrita em Lisboa a 29 de Janeiro de 648. Rey = Para o Marques de Niza. 2ª Via.

Entre el largo listado de obras se menciona *Un villancico de proporción mayor que dice 'De Belén Antón nos trajo', que tiene un dúo con un seis del 5º tono*. Un aspecto que ha pasado bastante desapercibido para los biógrafos de Patiño es el hecho de que éste fue alumno de Alonso Lobo en la catedral de Sevilla²⁷. Se puede entender, por tanto, que Patiño va a escribir un villancico que suponemos fechable en años posteriores a 1640 en razón de que no se menciona en el *Index* redactado ca. 1639 y sí en el *Memorial al marqués de Nisa* de 1648, villancico para el cual Patiño va a utilizar un dúo de su maestro en la primera exposición de su estribillo y su propia elaboración a seis voces de ese dúo en el responsión del villancico.

El propio *Index* de la biblioteca del rey de Portugal que venimos utilizado en estos últimos párrafos guarda memoria de los títulos de otros tres villancicos de Alonso Lobo. El primero, el número 1057, un villancico para la Navidad de título *Nace a estrella da alba*, en portugués, que constaba de una primera exposición del estribillo para tres voces y un responsión de a ocho. Era una obra que el monarca, que gustaba de señalar aquellas obras que eran 'buenas' o 'muy buenas', sólo le concedió la primera de las calificaciones.

²⁷ La única mención al respecto parece ser la que hace Fray Bartolomé de la Cruz en carta dirigida a João IV que no tiene año. En ella se dice: *No respondo a las anotaciones de V. Pº ha hecho d Mº Patiño porque le venero mucho; y porque fuera embarcarme en grande golfo; sólo diré que muchas vezes vi lamentar a Capitán los resabios con que se quedó de Lobo, su maestro primero...* El texto íntegro de la carta puede leerse en el tomo de Vasconcelos, op cit. (1900), pp. 15-27.

El segundo es el número 1188, un villancico de nuevo para la Navidad, de título *Mañana será día*. Es éste un caso de villancico con doble incipit en el catálogo real, formato que se adopta en dos casos diferentes: o cuando la forma es de romance con estribillo, o cuando la forma es la de estribillo con coplas precedidos por una introducción. En el primer caso, el primer incipit, el indicado, sería el del primer verso del romance, mientras que el segundo incipit, *Y repican al son de los aires*, sería el del estribillo. En el segundo caso el primer incipit correspondería al del primer verso de la introducción, y el segundo, como antes, al estribillo. Por cuanto no conocemos en ninguna otra fuente el texto íntegro de este villancico, no podemos saber a cuál de las dos estructuras responde; tan sólo el orgánico con que Lobo concibió su obra: una primera sección, introducción o romance, para tres voces, y un estribillo para cuatro voces sin responsión.

El tercero de los villancicos que se mencionan de Lobo es uno para la fiesta de la Concepción de la Virgen de título *Todo el mundo en general*. Es el texto fundamental de la famosa disputa sevillana sobre la concepción de María, aquella que ya antes hemos mencionado al establecer la fecha cercana al del inicio de la impresión de pliegos de villancicos, y en cuya puesta en música no parece probable que interviniese Francisco de Santiago como se viene repitiendo, sino el maestro de capilla que en ese momento ocupaba el puesto sevillano: Alonso Lobo. Con respecto a este villancico debemos delimitar lo que es su *cantus firmus*, su melodía generadora que cualquiera cantaba por la calle, y la elaboración polifónica de Lobo, que tomando al *cantus firmus* como hilo conductor desarrolla una obra enteramente original, en este caso pensada para seis voces. Un tratamiento instrumental de esta misma melodía en forma de diferencias sobre ella, con música de Correa de Araujo, se edita en su *Facultad Orgánica*, (Alcalá de Henares: Antonio Arnao, 1626). Dentro del repertorio de villancicos catedralicios volvemos a encontrar un nuevo uso en época más tardía dentro del pliego de los *Villancicos que se cantaron en el coro de la ... Iglesia de Sevilla en la ... fiesta de la venida de los santos Reyes a adorar al Niño Jesus, este año de 1635*, (Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1647), encabezado como *Villancico contra los juramentos*.

El texto, tal y como aparece en el tomo de Miguel Cid, *Justas sagradas*, (Sevilla: Simón Fajardo, 1647), fol. 66 r., autor que parece responsable primero de la redondilla y su glosa, es el siguiente:

Justa a la purísima y limpiísima concepción de nuestra señora concebida sin mancha de pecado original. Proemio.

Dé principio a esta sagrada justa de la Concepción de la Santísima Virgen (afectuoso blanco del autor) aquella glosa tan célebre en toda la cristiandad que sacó a luz cuando por los años de mil y seiscientos y catorze comenzaron las piadosas defensas y gloriosas aclamaciones de la pureza de María en este misterio. Voló lo ligero y piadoso de esta pluma por el orbe. Penetró esta glosa en ambos mundos. No se sonaban otras canciones en nuestra Sevilla y en toda la Bética que las de estos versos. Los niños en las escuelas, los varones en las calles, los eclesiásticos en los templos, los religiosos en los claustros, los sabios en los concursos y todos en todas ocasiones, daban razón a sus pláticas y elogios de María. Con lo grande y piadoso de esta glosa que ha hecho célebre su nombre en la redondez de la tierra... Dice así:

[Estríbillo]

Todo el mundo en general,
a voces, reina escogida,
diga que sois concebida
sin pecado original.

[Coplas]

Hízooos vuestro esposo caro
libre de leyes y fueros
y dio con que defenderos
un privilegio de amparo.
Fue privilegio especial
el ser de Dios defendida,
con que fuiste concebida
sin pecado original.

Si mandó Dios verdadero
al padre y la madre honrar,
lo que nos mandó guardar,
él lo quiso obrar primero.
Y así, esta ley celestial
en vos la dejó cumplida,
pues os hizo concebida
sin pecado original.

El señor con su poder
tanto de gracias os llenó

que la culpa no halló
en que pudiere haber.
Y así, sin haceros mal,
la culpa se fue corrida
porque os halló concebida
sin pecado original.

Toda vos resplandecéis
con soberano arrebol,
que vuestra casa en el sol
dice David que tenéis.
Del resplandor celestial
os cercó el rey de la vida
para haceros concebida
sin pecado original.

A su vez, la música del tono de esta redondilla, su cantus firmus, se editó en un cartel cuyo único ejemplar parece ser el hoy conservado en la Biblioteca Colombina de Sevilla, sign. 63-4-7(61) y del que se puede ver una reproducción en el libro de Aurora Domínguez Guzmán, *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII. 1601-1650*, (Sevilla: Universidad, 1992), pag. 290. La edición musical, resuelta con un grabado xilográfico, es, desde luego, el mismo canto llano que glosa Correa y que suponemos escrito por Alonso Lobo; allí, junto a otras indicaciones sobre uso, aprendizaje y memorización de la redondilla, anota lo siguiente: *Los seis primeros versos de las coplas se han de cantar, cada dos, en la canturía de los dos primeros de este estribillo, y los dos últimos de esta canturía. Y al fin de cada copla se ha de repetir: 'todo el mundo en general', etc.*

Todos estos villancicos de que venimos tratando de Alonso Lobo son obras que con facilidad se pueden adscribir a los años de Sevilla, los años de su segunda estancia en la catedral, ya en el siglo XVII. Nos queda, sin embargo, testimonio de un villancico más que es obra indudable de la época toledana, si no anterior. Es el villancico de título *Aquel por tantos siglos*, mencionado en uno de los registros de copia de música de la Capilla Real de Madrid, en concreto el del año 1594, redactado por el copista Isaac Bertú por mandato de su maestro Felipe Rogier²⁸. Por su descripción, tal y como apare-

²⁸ Las nóminas de los diferentes años en que se reseñan las cantidades libradas a los copistas encargados de la

ce en esa nómina, sabemos que constaba de un estribillo con doble exposición, la primera a cuatro y el responción a seis, siendo algunas de las partes de la primera exposición del estribillo instrumentales. La presencia de este villancico en la Capilla Real de Madrid, aún sin conservar nada de él, es fiel testimonio de algunas cuestiones que se pueden pasar por alto, y así, ha de considerarse el hecho de la difusión de la obra de Lobo, un nombre que desde el puesto privilegiado de Toledo al que había llegado en 1593, convertía a su persona en punto de referencia de los músicos españoles. Al tiempo, no es desdeñable la estima profesional que demuestra un músico de la experiencia, prestigio y excelencia como era Felipe Rogier hacia su vecino toledano, que tiene en consideración la obra de Lobo hasta tal punto que la hace merecedora de figurar en sus navidades, representadas ante Felipe II, en igualdad de condiciones que las obras salidas de su propia pluma.

Hemos presentado, a lo largo de las páginas anteriores, un total de veinticuatro villancicos atribuibles a Lobo; los veinte de los pliegos impresos, los tres de la biblioteca de João IV y el de la Capilla Real de Madrid. Todos ellos tienen, desgraciadamente, una característica común, y es que, en el mejor de los casos, nuestro conocimiento sobre ellos no va más allá de su letra.

Podemos aportar ahora dos obras más, en donde tenemos, por fin, algo de música de Lobo sobre textos castellanos. Poca cosa es, tanto en número como en posibilidades, porque también la música de este manuscrito que vamos a utilizar está incompleta, pero cuando menos, su existencia, nos va a dar pie a enfrentarnos a una miscelánea muy interesante por muchos aspectos.

música de la Capilla Real fueron ya conocidas por Barbieri, y a través de sus manuscritos depositados en la Biblioteca Nacional han sido utilizados por muchos musicólogos de este siglo. Los manuscritos de Barbieri con las transcripciones de estas nóminas se han publicado recientemente en Francisco Asenjo Barbieri, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. Ed. de Emilio Casares, vol. I. (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986), s. v. Bertú, Capi y Sablonara. Sin embargo, un estudio más cuidado sobre el particular ha de buscarse en el artículo de Joan Moll, "Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del XVII", en *Anuario Musical* XXXV (1970), pp. 81 y ss.

Esta serie de manuscritos se conserva en la catedral de Segovia y ha sido catalogada recientemente con la signatura 54/19²⁹ y bajo el título ambiguo de *Villancicos de Pedro Serrano y otros*. Se trata de fragmentos de por lo menos cuatro series diferentes de villancicos de las cuales, tres son dedicadas al Corpus y una a la Navidad³⁰. Uno de estos cuadernillos tiene la fecha de 1611, el primero de ellos; el tercero y cuarto, por su parte, son fechables en torno a esos mismos años por cuanto contienen en mayor o menor número obras de Pedro Serrano, maestro de capilla de Segovia hasta su muerte en 1614. El segundo es el que merece comentario aparte por cuanto no tiene ninguna indicación de compositor y su caligrafía es claramente anterior a la fecha indicada. Del mismo modo, y por la estructura de las obras que se puede adivinar a partir de lo contenido en él, es un cuadernillo fechable en los últimos años del siglo XVI, con lo que se convierte en el único resto hoy conocido de villancicos de esta época que conforman una serie para una festividad.

Los cuadernillos corresponden a partes sueltas, con lo que su reconstrucción necesitaría la presencia, en el caso de los villancicos de 8, de por lo menos siete cuadernillos más. De ahí que cualquier intento de reconstrucción se vuelva del todo imposible y el testimonio de este material sea sólo válido para la transcripción de los textos. Aún así, y en particular en los villancicos que son policorales, hay numerosas obras cuyo texto es evidente que no nos ha llegado entero por cuanto, ya no sólo su sentido queda evidentemente alterado por falta de palabras o incluso frases enteras, sino que la presencia de largos períodos de silencios anotados en ellos, que se corresponden con las intervenciones de otras voces, denotan que estos textos que nos faltan serían solamente cantados por una o varias de las voces que no conservamos.

Cuatro son los compositores que encontramos encabezando las obras de esta serie documental: el primero y más representado, Pedro Serrano, el que parece que fue el responsable de las cuatro festividades que se conservan

²⁹ Ver José López Calo, *La música en la catedral de Segovia*, vol. II, (Santiago de Compostela: Diputación de Segovia, 1989). La descripción de este autor hacia estos materiales no va más allá que la mención transcrita arriba y en ningún momento se habla de la presencia de obras de Lobo en ellos.

³⁰ Preparamos en la actualidad un estudio de su contenido y concordancias, con lo que la numeración que de manera provisional ofrecemos en este artículo tiene que ver con la que hemos establecido para ese estudio en curso que todavía no puede ser consultado en publicación alguna.

en estos materiales³¹. El segundo aparece citado como Juan Ruiz y se debe referir a Juan Ruiz Robledo, el autor de la *Laura de música eclesiástica*, el manuscrito teórico conservado en la Biblioteca de El Escorial³². Un tercer compositor, de nombre Gabriel Fernández, nos resulta del todo desconocido. Por último, el cuarto de los autores presentes en la serie es nuestro Alonso Lobo.

El primero de los cuatro cuadernillos contiene la festividad del Corpus de 1611, con un total de diez villancicos, en donde los cuatro primeros escriben el nombre de Pedro Serrano y los seis restantes no traen nombre alguno de autor.

El segundo de los cuadernos es el que hemos considerado como de fecha anterior a los demás; está dedicado igualmente al Corpus, contiene seis villancicos y ninguno tiene nombre de autor; los dos compositores que ocupan los últimos años del siglo XVI en Segovia son Sebastián de Vivanco, desde 1577, y Pedro Serrano desde 1587. Según las consideraciones que hemos hecho sobre sus características caligráficas, el segundo de los cuadernillos podría ser producto sólo del entorno de estos dos compositores; si fuese el segundo, más posible por cuanto, al parecer junto a otras obras del mismo podrían pertenecer a un legado conjunto, nos encontraríamos con un caso excepcional de obras de un mismo compositor de dos épocas diferentes correspondientes, a su vez, a dos estéticas diferentes.

³¹ Sobre Pedro Serrano, sabemos que trabaja como mozo de coro en la catedral de Segovia desde al década de los setenta y desde 1574 empiezan a encontrarse gratificaciones por las obras que empieza ya a escribir para la navidad. En torno a 1582 ocupó la plaza de maestro de capilla de Santo Domingo de la Calzada y desde 1587 hasta su muerte en 1614 fue maestro de capilla en la catedral de Segovia.

³² Juan Ruiz Robledo nació hacia 1580 en Segovia y fue al principio niño de coro en su catedral, y, por tanto, alumno de Pedro Serrano; el primer puesto como maestro de capilla del que tenemos noticia es el de la colegiata de Medinaceli, entre los años 1598 y 1602; en Villagarcía de Campos está en 1606 y desde allí oposita sin éxito a la catedral de Palencia; en Toro lo encontramos en 1608 y en ese mismo año oposita en la catedral de Sigüenza; entre 1608 y 1609 es maestro de la catedral de Coria; de aquí se irá a la catedral de León, donde se quedó hasta 1616; desde este año hasta 1628 es el maestro de la catedral de Valladolid; por último, desde ese año hasta al menos 1651 será prior de la colegiata de Berlanga de Duero.

El tercero de los cuadernos está, como los anteriores, dedicado al Corpus sin indicación de año; por sus características de copia parece de fecha cercana a 1611, como el primero. Contiene once villancicos y todos ellos están atribuidos a Pedro Serrano.

Por fin, el último de los cuadernos es el que incluye música de los tres compositores que antes mencionábamos; contiene catorce villancicos para la Navidad y una obra más que no tiene texto aplicado. De este total de quince obras, son anónimas las números 4, 6, 7, 8, 13 y 15; de Pedro Serrano los números 1, 2 y 14; de Juan Ruiz los números 5, 11 y 12; de Gabriel Fernández el número 10 y, por fin, de Alonso Lobo, los números 3 y 9.

El primero de ellos, el número 3, es un villancico que consta de estribillo con doble exposición: la primera a tres y el responsión a cinco. Su texto es el siguiente:

3

[Estríbillo] a 3. *alº Lobo*. [Responsión] a 5

Caminad deseos
al bien que quereis,
y si duerme mi niño,
no le recordéis.

Copla[s]

Dios de amor rendido
le da sus despojos
y el sueño de los ojos
le ven de atrevido.
Al niño dormido
hallareis, deseos,
fin de los empleos
que su amor haréis.
No [le recordéis].
El amor y el sueño

a Dios se le atreven
y los dos se mueven
viéndole pequeño.
A un niño que es dueño
de la tierra y cielo,
en pobreza y hielo
durmiendo hallaréis.
[No le recordéis].

El segundo de los villancicos es obra que sólo indica una única exposición del estribillo a seis voces; su texto se conserva de manera muy fragmentaria: tanto, que de sus coplas sólo sabemos de los dos últimos versos de una de ellas³³. Lo que queda es lo siguiente:

9

[Estribillo] a 6 alp° lobo

Si a Belén te llegas,
Vizcaya toda,
danzarás, bailarás,
vizcaíno, muy buenas cosas.

[Copla]

[...]
A Andrana María
y a Juan Gaicoa.

³³ El villancico es una parodia de vizcaínos, frecuente desde la popularización del género que encontramos por primera vez en el *Juancho y Juan Gaicoa del Vergel de flores divinas* de Juan López de Úbeda. (Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica, 1582), mudado hacia San Ignacio en el fol. 211 del *Cancionero de Jesuitas* que fue propiedad de D. Antonio Rodríguez Moñino y hoy se guarda en la Real Academia Española de la Lengua, y puesto en música por Felipe Rogier [Index 2359].

Tras tanto resto de obras que en su día fueron, sólo nos queda que el avance en el conocimiento de nuestros fondos musicales nos permita toparnos con alguna de las obras que Alonso Lobo, figura fundamental en el desarrollo del género durante el siglo XVII, escribió para celebrar festividades de la Navidad, la Virgen o el Corpus.