

## Música, devoción y esparcimiento en la capilla del Alcázar Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para Cuarenta Horas <sup>1</sup>

PABLO-L. RODRIGUEZ

Características étnicas, aspectos populares, efectos cómicos o calusiones políticas han sido localizados, y estudiados recientemente, dentro del amplio repertorio conservado de textos de villancicos de los siglos XVII y XVIII. Particularmente en el caso de la musicología son conocidos los trabajos de Paul Laird, y más recientemente de Álvaro Torrente o Bernardo Illari acerca de la instrumentalización del villancico dentro de diferentes contextos sociopolíticos y culturales. <sup>2</sup>

- <sup>1</sup> Este artículo está relacionado con la tesis doctoral *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, que bajo la dirección de Juan José Carreras, estoy realizando en la Universidad de Zaragoza. Algunas cuestiones aquí presentadas han sido discutidas previamente en diferentes congresos internacionales: en el VIII Encontro Nacional de Musicologia, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 7-9 abril, 1997; y en «Secular Genres in Sacred Context: the Villancico and the Cantata in the Iberian World, 1400-1800», Londres, Senate House, 1-4 julio, 1998. Quiero manifestar aquí mi deuda con Juan José Carreras, quien tantas veces ha compartido conmigo documentos y criterios metodológicos con enorme generosidad. Asimismo me gustaría agradecer la ayuda prestada a lo largo de mi investigación por Luis Robledo, Emilio Ros-Fábreas, Álvaro Torrente y Andrea Bombi.
- <sup>2</sup> Las implicaciones sociopolíticas de los textos de villancicos fueron hace más de una década intuidas por Paul Laird en su tesis doctoral, cf. Paul R. LAIRD, *The villancico repertory at San Lorenzo del Escorial, c. 1630-c. 1715*, Chapel Hill, U.M.I., 1986. Recientemente, el mismo autor ha publicado un libro donde recoge y amplía sus planteamientos sobre el tema, cf. Paul R. LAIRD, *Towards a History of the Spanish Villancico*, Michigan, Harmonie Park Press, 1997, pp. 167-179. Por su parte, Álvaro Torrente en su tesis doctoral dedica un capítulo al contexto ceremonial del villancico, dentro del que repasa algunas ceremonias excepcionales en la catedral de Salamanca donde se cantaban villancicos para exaltar la imagen victoriosa de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, cf. Álvaro TORRENTE, *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, tesis doctoral inédita, University of Cambridge, 1997, vol. I, pp. 91-94. Por su parte, Bernardo Illari ha estudiado en numerosos congresos y publicaciones la imagen sociocultural del indio en los textos de villancicos sudamericanos; como ejemplo, cf. su artículo Bernardo ILLARI, «¿Les hacen lugar? ¿Y cómo? La representación del indio en dos villancicos chiquisaqueños de 1718» *Data*, 7, 1997, pp. 165-196.

De todos los ámbitos posibles, el cultivo del villancico dentro de la corte española ha sido uno de los más frecuentados no sólo por la musicología, sino también por la filología.<sup>3</sup> Los resultados publicados y expuestos en diferentes congresos han reflejado el interés y la importancia de la lectura contextualizada del texto del villancico a la hora de esclarecer su mensaje.<sup>4</sup> Pero si dentro del proceso de comunicación que ejemplifica el villancico es fundamental la correcta comprensión del texto, no menos importantes son otros aspectos relacionados con su contexto ritual y social. Estos aspectos han sido poco frecuentados por la investigación al margen de los referidos estudios textuales del villancico, y resultan especialmente relevantes cuando son aplicados dentro de un ámbito y festividad concretos. Me voy a centrar en las próximas páginas en una lectura del villancico como acontecimiento sonoro, a partir de diferentes fuentes contextuales del siglo XVII sobre la celebración mensual de las Cuarenta Horas en la capilla del Alcázar Real.

- 3 En este sentido, hay que destacar los trabajos de María Cruz García de Enterría, en los que por medio de una lectura intertextual del villancico de la corte de Carlos II, propone adentrarnos en el complejo mundo de referencias sociales y propagandísticas que contienen, cf. María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, «Literatura de cordel en tiempos de Carlos II: géneros parateatrales» en J. HUERTA CALVO, H. der BOER y F. SIERRA MARTINEZ (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, vol. VIII/1, Amsterdam: Rodopi, 1989, pp. 409-34; «Bailes, romances y villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales» en M. A. VIRGILI BLANQUET, G. VEGA GARCÍA-LUENGOS y C. CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, Valladolid, V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 169-84; y «Relaciones de sucesos en pliegos de villancicos del siglo XVII» en M. C. GARCÍA DE ENTERRÍA *et al.* (eds.), *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, Alcalá de Henares, Publicaciones de la Sorbonne - Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, pp. 137-53.
- 4 Precisamente, éste fue uno de los temas de debate en diferentes sesiones durante el reciente congreso internacional *Secular Genres in Sacred Context: the Villancico and the Cantata in the Iberian World, 1400-1800*, Londres, Senate House, 1-4 Julio 1998, organizado por Tess Knighton y Álvaro Torrente. En cuanto a referencias concretas, aparte de los trabajos citados de García de Enterría, hay que destacar el *paper* inédito de Álvaro Torrente acerca de las implicaciones políticas de los villancicos cantados en la capilla del Alcázar Real durante la Guerra de Sucesión, cf. Álvaro TORRENTE, «Villancico, Politics and Propaganda in early Bourbon Spain (1700-1715)», leído dentro de la *Study Session* de Louise STEIN, «Music, politics and patronage in Spanish and Portuguese dominions in the early modern period» en el *16th International Congress. Musicology and Sister Disciplines: Past, Present and Future*, Londres, 14-20 de agosto de 1997.

Desde 1639, y posiblemente algunos años antes, la corte solía celebrar en la capilla del Alcázar Real diversas exposiciones del Santísimo Sacramento todos los primeros jueves y viernes de cada mes, no ocupados por fiestas.<sup>5</sup> La tradicional *pietas eucharistica* de la Casa de Austria junto a la proyección pública de las virtudes religiosas del monarca, constituían premisas fundamentales para unas ceremonias realizadas con enorme espectacularidad y efecto.<sup>6</sup> En 1644, y quizás como un intento de paliar la terrible situación por la que pasaba el reino, Felipe IV extendió esta ceremonia hasta el sábado bajo el nombre de Cuarenta Horas,<sup>7</sup> dedicando este último día a la devoción inmaculista, una de las más impulsadas en esos años por la corte madrileña ante la Sede Apostólica.<sup>8</sup>

Estas ceremonias se inscribían dentro las fiestas movibles del calendario litúrgico que contaban con la presencia «privada» de su Majestad en la tribuna, y su importancia resulta evidente a la luz de las

- 5 El 10 de marzo de 1639 se celebró la traslación del Santísimo Sacramento a la capilla del Alcázar Real, lo que convirtió este escenario en uno de los principales sitios devocionales dentro de la corte de Felipe IV y Carlos II. Cf. Veronique GÉRARD, «Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: capilla y oratorios» *Archivo Español de Arte*, LVI, 223, julio-septiembre, 1983, pp. 275-284. Sobre el contexto arquitectónico del desaparecido Alcázar Real y su funcionalidad, cf. la colección de ensayos editada por Fernando CHECA, *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Madrid, Nerea, 1994.
- 6 Sobre la piedad eucarística de la Casa de Austria y su proyección en los reinados de Felipe IV y Carlos II, cf. Antonio ÁLVAREZ-OSORIO ALVARINO, «Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria» en P. FERNANDEZ ALBALADEJO, J. MARTINEZ MILLAN y V. PINTO CRESPO (eds), *Política, Religión e Inquisición en la España Moderna*, Madrid, 1996, pp. 29-57.
- 7 La noticia nos la facilita Mateo FRASO, f. 225r. (ver adelante nota 10). Sobre las Cuarenta Horas en la corte madrileña de los Austrias no existe ningún estudio específico. Por el contrario, la historiografía es especialmente abundante sobre la ciudad de Roma. El estudio pionero sobre las Cuarenta Horas fue realizado por Angelo DE SANTI, *L'Orazione delle Quarant'Ore e i tempi di calamità e di guerra*, Rome, 1919. Más recientemente esta ceremonia ha interesado a los historiadores del arte, cf. Mark S. WEIL, «The devotion of the Forty Hours and Roman Baroque illusions» *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1974, pp. 218-249; y Karl NOEHLES, «Scenografie per le Quarant'Ore e altari barocchi» en A. SCHNAPPER (ed.), *La Scenografia Barocca*, Bologna, 1980, pp. 151-155; así como también a los musicólogos, cf. Howard E. SMITHER, *A History of the Oratorio. I: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*, Chapel Hill, 1977, pp. 41-43; Frederick HAMMOND, *Music & Spectacle in Baroque Rome, Barberini Patronage under Urban VIII*, Yale University Press, 1994, *passim*; y Noel O'REGAN, *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome. Music at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550-1650*, London, Royal Music Association Monographs, 1995, pp. 25-27.
- 8 Cf. R.A. STRADLING, *Felipe IV y el gobierno de España, 1621-1665*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 481-85; y ÁLVAREZ-OSORIO, «Virtud coronada...», pp. 36-37.

cuidadosas descripciones que de su ceremonial hemos conservado.<sup>9</sup> Dos son las fuentes principales para su reconstrucción: el anónimo *Tratado de las Ceremonias, o, culto que se da a Dios en la Real Capilla de los Reyes Catholicos* cuya redacción tuvo lugar en torno a 1668,<sup>10</sup> y el *Tratado de la Capilla Real de los Serenissimos Reyes Catholicos de España* del capellán de honor sardo Mateo Fraso, que, fechado en 1685, se ha conservado asimismo manuscrito en diferentes copias.<sup>11</sup> Ambas fuentes dedican un capítulo a la celebración de las Cuarenta Horas en la capilla del Alcázar Real, aunque conviene aclarar que buena parte del texto anónimo de 1668 fue incluido por Fraso en su tratado.

Las tablas añadidas como Apéndice 1 a este artículo contienen esquematizadas todas las ceremonias que tenían lugar cada uno de los tres días en la capilla del Alcázar Real. En ellas puede verse el patrón ceremonial utilizado en las Cuarenta Horas, muy similar al habitual en otras festividades solemnes: el jueves y viernes se dividía en dos partes: la misa y sus solemnidades, por la mañana, y la siesta y reserva del Santísimo, por la tarde. Entre ambas se disponía un intermedio, en el que dos capellanes velaban el Santísimo por turnos, y el sábado tan sólo se realizaba la ceremonia de la mañana, que, como se dijo arriba, estaba dedicada a la devoción mariana.

- 9 Conviene aclarar que las dos formas en que el rey salía a la capilla estaban determinadas por la solemnidad de la fiesta a la que asistía. Cuando salía en público se colocaba en la cortina al lado del evangelio cerca del altar, y cuando lo hacía privadamente solía situarse junto a la reina en la tribuna a los pies de la capilla. Sobre la etiqueta de la Casa de Austria en las salidas del rey a la capilla en público a diferentes festividades, cf. Antonio RODRIGUEZ VILLA, *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid, 1913, pp. 89-98. Acerca de la imagen del rey en las salidas públicas especialmente durante el reinado de Felipe IV, cf. John H. ELLIOT, «Philip IV of Spain, Prisoner of ceremony» en A. G. Dickens (ed.), *The courts of Europe. Politics, patronage and royalty, 1400-1800*, Londres, 1977; y más recientemente cf. J. H. ELLIOT, «La corte de los Habsburgos españoles: ¿una institución peculiar?» en *España y su mundo, 1500-1700*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 179-200. Por otro lado, para los símbolos rituales utilizados en las salidas públicas de los reyes de la Casa de Austria desde una perspectiva antropológica, cf. Carmelo LISON TOLOSANA, *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, 1991, pp. 115-170.
- 10 Londres, British Library, Ms. Egerton, 1822-23. Para una descripción de este manuscrito, cf. Pascual DE GAYANGOS, *Catalogue of the manuscripts in the Spanish language in the British Library*, London, 1877 (reprinted, 1976), vol. II, pp. 171-72.
- 11 Esta obra fue preparada por Mateo FRASO para la imprenta en 1685, aunque no he localizado hasta ahora ningún ejemplar impreso de la misma. De todas formas, la existencia de copias manuscritas posteriores a 1685, ayuda a pensar que quizás nunca llegó a publicarse. Para este trabajo he manejado la copia conservada en: Madrid, Real Academia de la Historia, 9/708, que fue realizada en 1696 por Joseph de la Fuente González. Otras copias en: Madrid, Real Academia de la Historia, 9/454bis, que parece el borrador original y en: Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, M-34 (Papeles Varios de la Real Capilla, vol. XII), que se trata de una copia de la primera parte del tratado realizada durante el reinado de Fernando VI.

En ambos tratados, las descripciones ceremoniales focalizan su interés – como suele ser habitual en este tipo de textos – en una serie de elementos recurrentes: los personajes que intervienen en cada acción (el receptor, el celebrante, el prelado, los capellanes, el rey, etc.), el lugar donde actuaban en cada momento (el altar, el presbiterio, la sacristía, la tribuna, etc.), los ornamentos y propiedades que se utilizan (el faldistorio, la mitra, el báculo, los corporales, el incensario, etc.) y los gestos y señales que acompañaban cada una de las acciones rituales (bendiciones, incensaciones, genuflexiones, etc.) Sin embargo, otros factores sensoriales que confieren solemnidad al rito quedan en un segundo plano, y son anotados tan sólo cuando adquieren una funcionalidad específica. Por ello, la relación de los acontecimientos musicales, que aparece en las tablas del Apéndice 1, se reduce a meras alusiones cuya interpretación es a menudo muy arriesgada.<sup>12</sup>

Los villancicos dentro de las Cuarenta Horas se circunscriben a la parte de la ceremonia denominada siesta los jueves y viernes. La definición de «siesta» que en 1739 nos aporta el *Diccionario de Autoridades* resalta precisamente sus características musicales: «El tiempo despues de mediodía, en que aprieta más el calor. Viene de latino *Sexta*, por corresponder a esta hora[...] Lllaman también el punto de la música que en las iglesias se canta por la tarde. Dixose assí, porque en las cathedrales se canta en la hora de siesta».<sup>13</sup> Esta definición parece coincidir con la ausencia de acción ritual durante la siesta, tal como podemos comprobar en las tablas del Apéndice 1. Pero esta particularidad, que contrasta con las otras intervenciones musicales – acompañadas de acciones rituales y todas ellas en latín –, invita a profundizar en otras cuestiones: las formas de audición, la estructura de la siesta, las plantillas utilizadas en los villancicos, o, incluso, la localización espacial de los músicos dentro de la capilla; todo con el fin de determinar la función y contexto del villancico dentro de estas ceremonias.

12 En este sentido, resultan sumamente útiles las reflexiones metodológicas de Peter Burke sobre los ceremoniales papales, cf. Peter BURKE, *The historical anthropology of early modern Italy. Essay on perception and communication*, Cambridge University Press, 1994, pp. 168-182.

13 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Castellana [=Diccionario de Autoridades]*, Madrid, 1726-39, tomo sexto, p. 110, ed. facsimil, Madrid, 1963.

Apenas conocemos testimonios concretos que relaten la actitud del auditorio hacia los villancicos interpretados en las siestas. De 1654, se ha conservado la descripción de unas Cuarenta Horas celebradas en el madrileño convento de Santa María Magdalena por la cofradía de los Esclavos del Santísimo Sacramento, en donde la capilla del convento de las Descalzas Reales interpretó diferentes villancicos en las siestas. La retórica del descriptor especifica que las siestas se dedicaban

a la devoción contemplativa, [...] porque estas composiciones músicas, más se admiten para hacer ecos en el alma a lo celestial, que en los sonidos para la humana recreación [...] Se hace la discreta contemplación levantando el espíritu al cielo lo que hace que en su mediación resuenen en una armonía dos coros; uno, de la celestial música contemplada; y otro de la vocal humana oída.<sup>14</sup>

Por tanto, la interpretación de los villancicos dentro de la siesta parece estar relacionada con la motivación del auditorio hacia la devoción, focalizando toda su atención hacia el texto y la música. Ello explica, que, en muchas otras fiestas, la interpretación de villancicos constituya uno de los factores cuantitativos de la devoción, y también que, en el caso de los tratados antes referidos, la única referencia facilitada acerca de los villancicos en las siestas sea precisamente cuantitativa: «Cántanse tres villancicos y quatro quattros y algunas letras devotas hasta que sea hora de encerrar» (ver Apéndice 1).<sup>15</sup>

Pero para determinar la estructura de la siesta de nuevo es necesario contar con documentación correspondiente a otras festividades. En este sentido, uno de los pocos casos que permite reconstruir la organización de los villancicos dentro una siesta es un pliego suelto conmemorativo de una fiesta realizada en 1692 en el convento madrileño de San Francisco,

<sup>14</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, 3/33006.

<sup>15</sup> Los recientes estudios de Andrea Bombi sobre el villancico en Valencia en los siglos XVII y XVIII desde una perspectiva social, han demostrado con numerosos ejemplos la utilización del villancico como medida de la devoción, cf. Andrea BOMBI, «...el tercer villancico fue un motete': functions of the villancico and its productive context. A comparative approach», *paper* inédito leído en el congreso internacional *Secular Genres in Sacred Context*, cit.

que contó con la participación musical de la Capilla Real.<sup>16</sup> Concretamente, el factor determinante para la reconstrucción es la localización que acompaña cada texto cantado, y la casualidad permite que entre los villancicos seleccionados se incluyan, en este pliego, todos los cantados en una de las siestas. (Ver los numerados del cuarto al octavo dentro del Apéndice 2).

La estructura de aquella siesta de 1692 bien puede identificarse con la realizada todos los jueves y viernes de las Cuarenta Horas en el Alcázar, al menos en lo que respecta a su organización. Pero además, el pliego citado señala prácticamente en cada caso la plantilla vocal utilizada. Por ello, sabemos que tal vez el primero y claramente el último villancico, de los cinco que compusieron aquella siesta (el cuarto y octavo respectivamente en la numeración del pliego), tuvieron una plantilla policoral; mientras que los tres restantes (el quinto, sexto y séptimo en la numeración del pliego) tuvieron una orientación camerística a sólo y acompañamiento, siendo interpretados respectivamente en aquella ocasión por Joseph Romero (tiple), Juan Masanet (bajo) y Gabriel Seguí (tenor), todos cantores de la Capilla Real en 1692. Por tanto, a la medida de la devoción que manifestaba la referencia antes citada de los tratados de 1668 y 1685 se suma, además, la diferenciación entre tres villancicos, presumiblemente destinados para dos o tres coros, y cuatro cuatros y otras letras devotas, que constituían el referente camerístico antes aludido.

La documentación administrativa de la Capilla Real también aporta pruebas de la distinción entre dos tipos de composiciones en castellano para las siestas de Cuarenta Horas. En 1671, el capellán mayor de la Capilla Real informaba a la reina gobernadora sobre las razones de un aumento para el teniente de maestro Francisco Escalada, destacando que «sirve con toda puntualidad y trabaxo supliendo la falta del Mo Patiño assi en la composicion de Villanzicos como en los tonos que se ofrecen para las 40 oras».<sup>17</sup> Otro compositor en ese mismo año, el arpista Juan Hidalgo, solicitaba un aumento argumentado también en el «trabaxo

16 Madrid, Biblioteca Nacional, R/34989(28), cf. Isabel RUIZ DE ELVIRA SERRA, *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*, Madrid, 1992, p. 93.

17 Madrid, Archivo General del Palacio Real, secc. Real Capilla, caja 123. Citado en: Danièle BECKER, *Las obras humanas de Carlos Patiño*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1987, p. 77.

continuo de componer tonos para las 40 horas». <sup>18</sup> La utilización del término «tono» para definir aquellas letras devotas traslada a la capilla el paisaje sonoro habitual de la cámara del rey, donde la audición de tonos humanos – en muchos casos procedentes de las producciones teatrales de la corte – constituía uno de los motivos más habituales de esparcimiento del monarca. <sup>19</sup>

La lectura detenida del tratado de 1668 ofrece además importantes datos acerca de la relación espacial, dentro de la capilla del Alcázar Real, entre el rey y los músicos durante la siesta. La situación del rey durante las Cuarenta Horas, por ser ésta una celebración «privada», cambiaba la habitual cortina, en el lado del evangelio cerca del altar, por la tribuna o cancel a los pies de la capilla. Por otro lado, los músicos, que solían estar colocados habitualmente en una tribuna situada encima de la que en este caso ocupaba el rey, bajaban al banco de los capellanes en el lado de la epístola, tal como asegura el anónimo tratadista de 1668: «[los cantores e instrumentistas] sirven sentados en los mismos vancos de los capellanes de honor siempre que es necesario servir avajo, como es en las quarenta oras de cada mes». <sup>20</sup> El plano de la capilla del Alcázar, que aparece en las Etiquetas de 1651 (ver Figura 1), permite suponer que el rey desde la tribuna podía ver y escuchar con facilidad a los músicos, y por tanto reproducía «a lo divino» la impresiones musicales que tanto le gustaban al monarca en la cámara.

Pero, a la hora de buscar estos tonos y villancicos para Cuarenta Horas entre las fuentes musicales conservadas, nos enfrentamos a un problema crucial: ninguna composición en castellano de músicos de la Capilla Real durante el siglo XVII aparece dedicada a las Cuarenta Horas. <sup>21</sup> En concreto, los fondos conservados en la catedral de Valladolid, entre los que se pueden localizar cerca de un centenar de obras en vernácula procedentes de la Capilla Real en la segunda mitad del siglo XVII, muestran porcentualmente un predominio del repertorio en castellano al Santísimo Sacramento, que la investigación ha relacionado habitualmente

18 Madrid, Archivo General del Palacio Real, secc. Real Capilla, caja 123. Citado en: BECKER, *Las obras humanas...*, pp. 77-78.

19 Sobre la música de cámara en la corte de los Austrias, cf. Luis ROBLEDÓ, *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989. Especialmente acerca de la afición de Felipe IV a la música de cámara, cf. pp. 41-43.

20 Londres, British Library, Ms. Egerton 1823, fol. 87v.

21 Conviene aclarar que el incendio de 1734 destruyó prácticamente por completo el repertorio de la Capilla, por lo que su reconstrucción debe realizarse desde las obras de músicos de la Capilla Real conservadas en las catedrales.

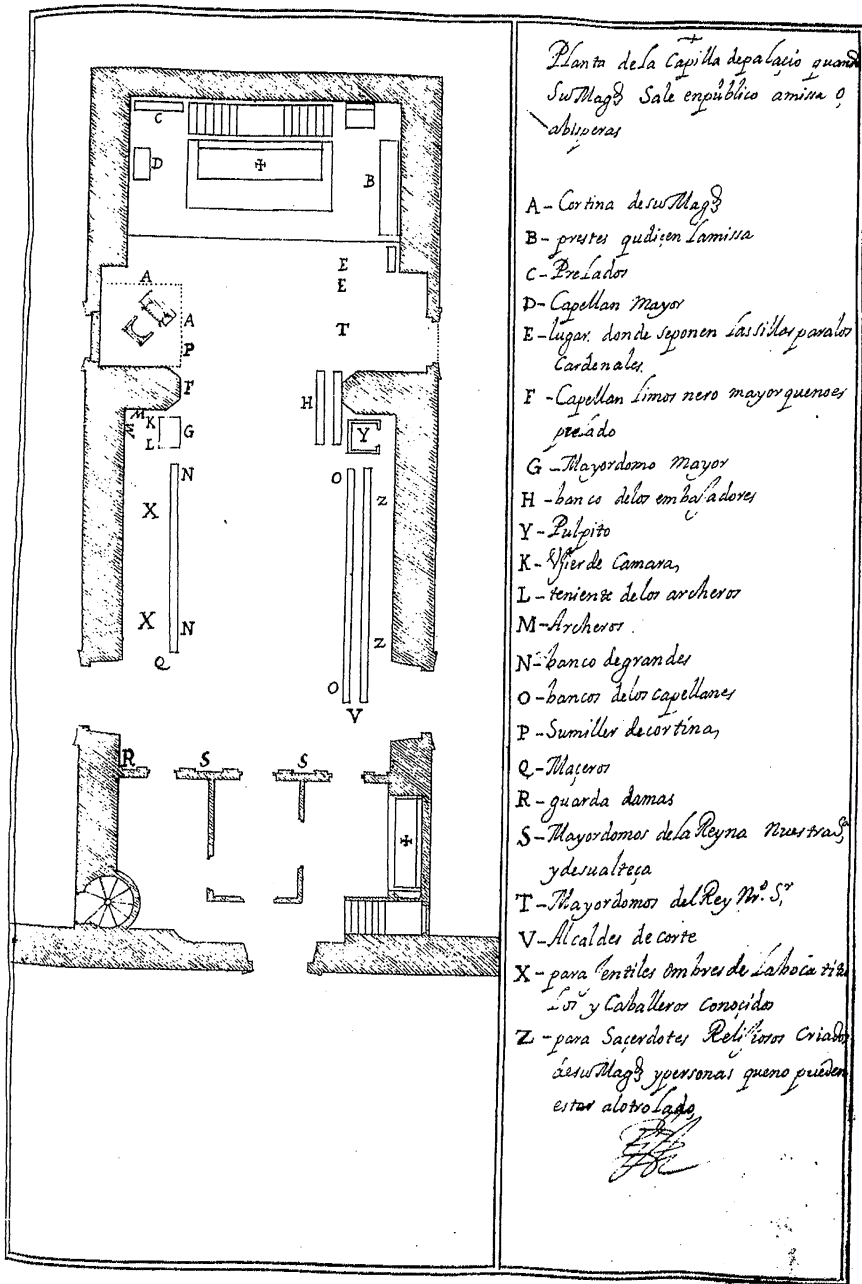


Figura 1

con las festividades del Corpus Christi (ver Figura 2).<sup>22</sup> Sin duda, la enorme cantidad de villancicos y tonos para cantar necesarios en estas exposiciones mensuales del Santísimo Sacramento dentro de la capilla del Alcázar determinaban una producción masiva de este tipo de composiciones, y particularmente en el caso de Valladolid encontramos numerosísimos solos y tonadas al Santísimo de Juan Hidalgo, muchas de las cuales son adaptaciones a lo divino de tonos humanos procedentes de la cámara, o incluso fragmentos de comedias y zarzuelas cortesanas en las que este compositor destacó ampliamente.<sup>23</sup>

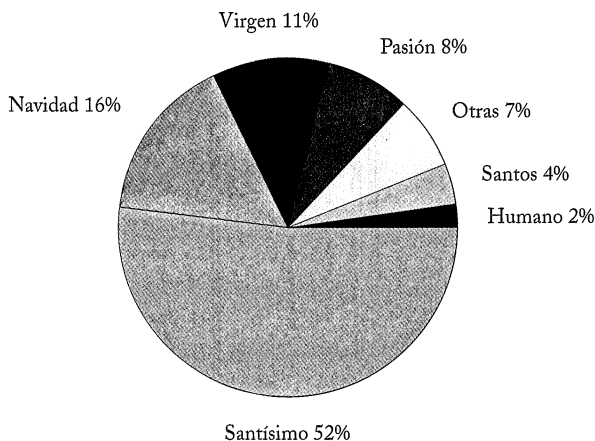


Figura 2

- 22 Precisamente, una de las conclusiones de la tesis de Paul Laird era que las fuentes conservadas de villancicos al Santísimo Sacramento estaban todas destinadas al Corpus Christi y su octava. Cf. LAIRD, *The villancico repertory at San Lorenzo del Escorial...*, vol. I, pp. 174-6, 305-13. La ausencia de estudios sobre el contexto ceremonial en la tesis de Laird ha sido corregida recientemente por Álvaro Torrente, quien ha analizado ampliamente la función del villancico, mostrando el interés de su estudio dentro del ceremonial de cada institución. Cf. TORRENTE, *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain...*, vol. I, pp. 64-100.
- 23 Sobre la participación de Juan Hidalgo en los acontecimientos musicales de la corte, cf. Louise K. STEIN, *Songs of mortals, dialogues of the gods. Music and theatre in seventeenth-century Spain*, Oxford University Press, 1993, pp. 298-301. En concreto, sobre el fondo de música profana de la catedral de Valladolid, cf. entre otras publicaciones Carmelo CABALLERO FERNANDEZ-RUFETE, «Nuevas fuentes musicales del teatro calderoniano» *Revista de Musicología*, XVI/5, 1993, [=Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología], pp. 2958-2976, y más recientemente cf. del mismo autor, «Arded, Corazón, arded». *Tonos humanos del Barroco en la península ibérica*, Valladolid, 1997. Las consideraciones más actuales sobre el repertorio de tonos humanos de la segunda mitad del siglo XVII y su relación con ámbitos camerísticos, religiosos y teatrales podrán ser consultadas próximamente, cf. Álvaro TORRENTE & Pablo-L. RODRIGUEZ, «Secular cantatas from Madrid ca. 1680: the 'Guerra Manuscript' and the rise of solo song in Spain» *Journal of the Royal Music Association*, en prensa.

Otros testimonios refuerzan esta hipótesis al aclararnos la terminología habitual para referirse a estas composiciones en la corte. En 1691, dentro de la lista de obras que legó testamentariamente el organista Juan del Vado al rey Carlos II, se enumeraban «diez y siete villancicos para la festividad del Corpus, *cinquenta*] y *nueve villancicos al Santísimo desde la primera hasta la octava voz para Quarenta Oras*; once villancicos de Navidad; y nueve de los Santos Reyes». <sup>24</sup> La diferencia cuantitativa de villancicos para Cuarenta Horas en relación a otras festividades, la relación de la advocación «al Santísimo» con las Cuarenta Horas, así como las plantillas que variaban desde lo camerístico a lo policoral, allana el camino para comprender que el villancico al Santísimo Sacramento, al menos en el contexto cortesano y por su carácter sacramental alejado de una festividad concreta, permitía una clara multifuncionalidad dentro del repertorio. Ésta englobaba todos los momentos en que el Santísimo estaba patente, desde cualquier misa hasta la festividad del Corpus y su octava, predominando su uso mensual en las siestas de Cuarenta Horas.

Podemos concluir afirmando que el acercamiento al villancico como acontecimiento sonoro, dentro de los rituales religiosos de la corte y a partir de fuentes contextuales – no siempre del interés habitual de la musicología –, facilita enormemente su comprensión como fenómeno social. Tanto si se trata de una forma para medir y aumentar la devoción, como si se pretende el esparcimiento de monarca y cortesanos dentro de la capilla, los pliegos sueltos y las fuentes musicales conservadas no reflejan más que una doble faceta textual y musical del villancico, que por sí sola imposibilita una visión de conjunto. En este sentido, aspectos estilísticos fundamentales como la introducción del tono camerístico dentro del contexto sacro a lo largo del siglo XVII, a menudo planteada desde estudios aislados de texto y música, ofrece nuevas posibilidades si se contempla dentro de la sociedad cortesana que lo promovía y consumía en numerosos rituales como las Cuarenta Horas.

<sup>24</sup> Louis JAMBOU, «Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las capillas reales y villa y corte de Madrid sacados de su Archivo de Protocolos» *Revista de Musicología*, XII, (1989), pp. 469-514. El subrayado es mío.

## APÉNDICES

## APÉNDICE 1

Tabla 1: el jueves en las Cuarenta Horas

Parte	Hora	Acción	Música
<i>Misa</i>	11	A su tiempo que suele ser a las onze de ordinario, quando se haze señal de estar S. M. en la tribuna se empieza la Misa	Misa votiva de el Santísimo Sacramento
<i>Preparativos para la procesión</i>		al Prelado le sirven los ornamentos	canta el coro la Letanía de el Santísimo Sacramento
		el Prelado toma el inciensario y esta inciensando el Santísimo Sacramento Anda la procesión por la Capilla	entonan en el coro Tamtum ergo la musica los sigue cantando el himno Pangue lingua
<i>Procesión</i>		Anda la procesión por la Capilla	
<i>Exposición del Santísimo</i>	12-16	señala el receptor capellanes para que velen delante del Santísimo Sacramento dos para cada hora	
<i>Siesta</i>	16-17		Cantanse tres villancicos y quatro quattros y algunas letras devotas hasta que sea hora de encerrar... en los dias que se celebra la orazion de la quarenta oras [intervienen los instrumentos] en los medios que ay de tiempos entre los romanzes y los villancicos que se cantan
<i>Reserva del Santísimo</i>	17	los ministros del Pontifical visten al Prelado Arrodillado el prelado recibe de manos del asistente mayor el inciensario inciensa el Santísimo Sacramento	la capilla canta la Letanía [del Santísimo Sacramento] entonan en el choro tamtum ergo

**Tabla 2: el viernes en las Cuarenta Horas**

Parte	Hora	Acción	Música
	10'45	los capellanes de honor ... rezan los salmos penitenciales alternando los versos como en dos coros diferentes	
<i>Misa</i>	11	A su tiempo que suele ser a las onze de ordinario, quando se haze señal de estar S. M. en la tribuna se empieza la Misa	Misa votiva de el Santísimo Sacramento
<i>Preparativos para la procesión</i>		al Prelado le sirven los ornamentos	canta el coro la Letanía de el Santísimo Sacramento
		el Prelado toma el incensario y esta incensando el Santísimo Sacramento	entonan en el coro Tantum ergo
<i>Procesión</i>		Anda la procesión por la Capilla	la musica los sigue cantando el himno Pange lingua
<i>Exposición del Santísimo</i>	12-16	señala el receptor capellanes para que velen delante del Santísimo Sacramento dos para cada hora	
<i>Siesta</i>	16-17		Cantanse tres villancicos y quatro quattros y algunas letras devotas hasta que sea hora de encerrar... en los dias que se celebra la orazion de la quarenta oras [intervienen los instrumentos] en los medios que ay de tiempos entre los romanzas y los villancicos que se cantan
<i>Reserva del Santísimo</i>	17	los ministros del Pontifical visten al Prelado Arrodillado el prelado recibe de manos del asistente mayor el incensario incienca el Santísimo Sacramento	la capilla canta la Letanía [del Santísimo Sacramento] entonan en el choro tantum ergo

**Tabla 3: el sábado en las Cuarenta Horas**

Parte	Hora	Acción	Música
	10'45	los capellanes de honor ... rezan los salmos penitenciales alternando los versos como en dos coros diferentes	
<i>Misa</i>	11'00	A su tiempo que suele ser a las onze de ordinario, quando se haze señal de estar S. M. en la tribuna se empieza la Misa	Misa votiva de Santa María in Sabbato
<i>Preparativos para la procesión</i>		al Prelado le sirven los ornamentos	canta el coro la Letanía de [Nuestra Señora]
		el Prelado toma el inciensario y esta inciensando el Santísimo Sacramento	entonan en el choro tamtum ergo
<i>Procesión</i>	termina a las 12	Anda la procesión por la Capilla	la musica los sigue cantando el himno Pangué lingua

## APÉNDICE 2

LETRAS QUE SE CANTARON EN LA CELEBRE FIESTA QUE HAZEN A SU GRAN PATRON SAN FRANCISCO LOS MERCADERES DE SEDAS DE ESTA CORTE EN SU CONVENTO, SIENDO MAYORDOMOS Geronimo de Castro, y Bernardo de Mendiri.

ASSISTIENDO LA CAPILLA REAL de su Magestad. HIZOSE LA FIESTA EL DIA once, y doze de Octubre de este año de 1692.

### VILLANCICO PRIMERO

*Para antes de empear las Visperas*

Silencio brillantes luzes (introduccion, estribillo y coplas)

### VILLANCICO SEGUNDO

*Para el Hymno de las Visperas*

Ha del Alcaçar del Dia (estribillo y coplas)

### VILLANCICO TERCERO

*Para despues de Visperas*

Decorosa la alegría (estribillo y coplas)

VILLANCICO CUARTO

*Con que se ha de empezar la Siesta de la mañana*  
Flamante mañana (estribillo y coplas)

VILLANCICO QUINTO

*Segundo de la Siesta, que ha de cantar Don Ioseph Romero*  
Campanitas son, las hojas de los sauces (estribillo y coplas)

VILLANCICO SEXTO

*De la Siesta primeira, que ha de cantar Don Iuan Massanet.*  
Tener, tener (estribillo y coplas)

VILLANCICO SEPTIMO

*Quarto de la Siesta: le ha de cantar Don Gabriel Seguí*  
Atención, cielos sonoros (estribillo y coplas)

VILLANCICO OCTAVO

*Con que se acaba la Siesta de la mañana a tres Coros de voces, y Violines*  
Fenix del Sol, que en Seraficas plumas (estribillo y coplas)

VILLANCICO NONO

*En que se copia el Altar: base de cantar al Euangelio de la Missa*  
Al altar, atenciones discretas (estribillo y coplas)

VILLANCICO DEZIMO

*Para la Siesta de la tarde.*  
A la Escuela Serafica vengo (estribillo y coplas)

---

