HAL
open science

“Tres o cuatro villancicos de las mejores letras”: transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío

Alain Begue

To cite this version:

Alain Begue. “Tres o cuatro villancicos de las mejores letras”: transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío. Criticón, 2013, El libro de poesía entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750), 119, pp.99 - 126. hal-02522965

HAL Id: hal-02522965

https://hal.science/hal-02522965v1

Submitted on 28 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Criticón

119 (2013)
El libro de poesía entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)

Alain Bègue

«Tres o cuatro villancicos de las mejores letras»: transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío

Advertencia
El contenido de este sitio está cubierto por la legislación francesa sobre propiedad intelectual y es propiedad exclusiva del editor.
Las obras publicadas en este sitio pueden ser consultadas y reproducidas en soporte de papel o bajo condición de que sean estrictamente reservadas al uso personal, sea éste científico o pedagógico, excluyendo todo uso comercial. La reproducción deberá obligatoriamente mencionar el editor, el nombre de la revista, el autor y la referencia del documento.
Toda otra reproducción está prohibida salvo que exista un acuerdo previo con el editor, excluyendo todos los casos previstos por la legislación vigente en Francia.

revues.org

Revues.org es un portal de revistas de ciencias sociales y humanas desarrollado por Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Referencia electrónica
Alain Bègue, « «Tres o cuatro villancicos de las mejores letras»: transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío », *Criticón* [En línea], 119 | 2013, Publicado el 01 septiembre 2014, consultado el 06 julio 2015. URL : http://criticon.revues.org/625

Editor : Presses universitaires du Mirail
http://criticon.revues.org
http://www.revues.org

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección : http://criticon.revues.org/625
Ce document est le fac-similé de l'édition papier.
© PUM - Criticón

CRITICÓN, 119, 2013, pp. 99-126.

«Tres o cuatro villancicos de las mejores letras»: transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío

Alain Bègue
FoReLL-CELES XVII-XVIII, Université de Poitiers

> [...] Para que yo salga con lucimiento de la Pascua he menester que Vmd. me haga el favor de tres villancicos. Tengo gallego y negro. Si hubiere portugués o gitana lo estimaré, y mucho cualquiera de su gusto y elección de Vmd., que con eso no tendré qué desear, si no es que Nuestro Señor me le guarde los años que deseo. [...]
>
> [...] no estoy para hacer la fiesta de Navidad, y así Vmd. me honre con tres o cuatro villancicos de las mejores letras, y nuevas, que la solfa será muy buena, y entre ellos venga alguno gracioso o de chanza, y si quiere Vmd. enviar los originales, acá se copiarán y se volverán a remitir, y si no en borrador. [...]
>
> [...] Lo que se me ofrece es que ayer tuve una carta del maestro de capilla de la catedral de Cuenca, el cual me envía a pedir dos cuadernillos de las letras que se cantaron en esta Santa Iglesia las dos navidades pasadas de sesenta y dos y sesenta y tres, y juntamente me envía a pedir alguna música de Vmd., porque me dice le han alabado mucho el modo que Vmd. tiene en componer, así en lo rumboso del verso como en el primor y melodía de la música. Y así, señor, Vmd. me saque de este empeño enviándome estas letras, o decirme si las hay en las librerías impresas para que yo las busque. [...]

Insisten estos fragmentos extraídos de tres cartas dirigidas al maestro de capilla vallisoletano Miguel Gómez Camargo (1618-1690) en una misma y apremiante solicitud: la necesidad de villancicos específicos con que completar los repertorios que en distintos centros se preparaban para festividades inminentes. Si la primera solicitud

procede del convento de Santa Isabel y la expresa doña Mayor de Escobar[1], la segunda la firma Juan de León, el 15 de noviembre de 1662 en Segovia[2]; y desde el monasterio de San Benito el Real de Valladolid, el 17 de febrero de 1664, emana la tercera de estas demandas, hecha por Fray Francisco de San Miguel[3].

Otros maestros de capilla de centros catedralicios mayores reciben semejantes demandas por los mismos años. Así, por ejemplo se refleja este hecho en una respuesta de fray Domingo Ortiz escrita en Madrid, el 13 de marzo de 1680, a Miguel de Irízar (1635-ca. 1684), maestro de capilla de la colegial de Vitoria que, para agosto de 1671, sería nombrado maestro de la catedral de Segovia[4].

> [...] Las letras que V.M. me encarga las buscaré y las remitiré sin falta el sábado que viene. Villancico ninguno tengo al presente de ninguna festividad, sólo tengo algunos solos al Santísimo, porque todos los que tenía los remití a las Indias. [...]

Testimonios como estos, ponen de manifiesto la vigencia de una práctica corriente que se halla en la base no sólo de la amplia difusión sino sobre todo de la vertiginosamente rápida circulación del género villanciqueril a lo largo y ancho del reino (incluso en sus confines) a partir, sobre todo, de la segunda mitad del siglo XVII. Este fenómeno de la difusión de los villancicos ha sido estudiado desde el ámbito de la musicología, a partir del estudio de los intercambios epistolares entre los maestros de capilla en los años 1690. Y, en este sentido, Paul Laird señalaba cómo la notable presencia de colecciones de villancicos consignadas en los fondos de conventos y catedrales ponía de manifiesto claramente la importancia de los intercambios entre las diversas instituciones en el siglo XVII[5]. Esta difusión de los villancicos se debió tanto a redes personales como al establecimiento de unas redes institucionales estables[6] derivadas del poder de atracción de afamados «centros de creación»[7] como Madrid que, en tanto sede de la Corona, se erigió como contrapunto al peso administrativo de la curia toledana.

La necesidad de producir cada año nuevas composiciones para cada una de las principales festividades de la Iglesia —dado el lugar central que éstas piezas poético musicales habían alcanzado en el seno de la liturgia por su poder de convocatoria y atracción de fieles— se halla sin duda en la base de esta práctica, al encontrarse el maestro de capilla obligado en permanencia a hacerse con nuevos textos poéticos para la música que tenía que componer. Los frecuentes intercambios epistolares entre el maestro de capilla de Toledo, Pedro de Ardanaz y el de Segovia, Miguel de Irízar, evidencian lo usual de una situación que se resolvía a través de una eficaz red de relaciones: así el maestro de capilla de Segovia solicitaba para que le surtiesen de villancicos a antiguos compañeros como Pedro de Ardanaz, maestro de capilla de la vecina Toledo, a antiguos alumnos, como Domingo Ortiz de Zárate, cantante en el madrileño convento de la

[1] Caballero Fernández-Rufete, 1990, p. 97, nº 122.
[2] Caballero Fernández-Rufete, 1990, p. 77, nº 37.
[3] Caballero Fernández-Rufete, 1990, p. 77, nº 38.
[4] López-Calo, 1963, p. 203, nº 15.
[5] Laird, 1997, pp. 179-184.
[6] Rodríguez, 2000.
[7] Marín, 2004, p. 167.

Merced, quien le proporciona los textos de los conventos reales de Madrid (Descalzas Reales); o a amigos, como Blas de Palacios, alto en el convento de las Descalzas Reales. Con lo que, como evidencia el caso de la sede segoviana, son las relaciones personales, de amistad y profesionales entre los músicos de los mayores centros religiosos las que se hallan en el origen de este fecundo y constante intercambio, más allá de unas relaciones institucionales naturales con Madrid y con Toledo, en tanto sedes de la corte y de la Iglesia, respectivamente[8].

Sucedió así que este recurso que buscaba paliar la pesada carga de componer anualmente nuevos villancicos que recaía sobre los maestros de capilla tuvo como consecuencia que las mismas obras destinadas a ser interpretadas ante la ilustre asistencia de la Capilla Real de Madrid llegarían pocos meses después a cantarse en centros más modestos de ciudades y pueblos periféricos[9]. Para el caso de Aragón, por ejemplo, sabemos que de los villancicos compuestos para los dos centros eclesiásticos de mayor importancia, la basílica de El Pilar y la catedral de la Seo se abastecían después capillas periféricas de Huesca, Jaca, Barbastro y Calatayud[10].

Era, pues, moneda corriente entre los maestros de capilla de centros menores inclinarse por la opción de solicitar a través de sus contactos los textos y/o su música de villancicos surgidos al calor de grandes centros como Madrid o Toledo, pero también quedaba la posibilidad de encargarlos a algún poeta local. Entre los maestros de capilla famosos por su escritura de villancicos cabe destacar el caso de Miguel Gómez Camargo y entre los poetas gozaron de prestigio los de Manuel de León Marchante, Vicente Sánchez[11], Sor Juana Inés de la Cruz y José Pérez de Montoro. Llamativo es el caso de este último al tratarse no ya de un religioso-poeta, como fuera el caso de los otros tres, sino de un poeta laico cuya trayectoria tiende a la profesionalización[12].

José Pérez de Montoro, autor de villancicos[13]

Y es que la mayoría de las composiciones religiosas escritas por José Pérez de Montoro pertenece a la categoría definida por Bruce W. Wardropper como poesía circunstancial y ocasional, pues nacen con la vocación de celebrar los momentos álgidos del calendario litúrgico, pero también, aunque en menor medida, festejar otros acontecimientos importantes de la vida eclesiástica, como, por ejemplo, las profesiones de monjas[14]. Casi todas las composiciones destinadas a estos efectos pertenecen al género poético-musical del villancico, al que Pérez de Montoro se consagró con especial dedicación, componiendo series de villancicos para la Inmaculada Concepción, para Pentecostés, para el Nacimiento de Cristo y para la festividad de Reyes[15]. Fueron, sus

[8] Rodríguez, 2000, p. 87.

[9] Marín, 2000, p. 104.

[10] Martín, 2000, p. 111.

[11] Marín, 2000.

[12] Véase Bègue, 2014.

[13] Bègue, 2000, vol. 2, pp. 230-233.

[14] El número de composiciones religiosas circunstanciales y ocasionales escritas por Pérez de Montoro se eleva a doscientos setenta y dos, lo que constituye un 96,1% de la totalidad del corpus poético sacro del autor.

[15] En cuanto a la organización de las series de villancicos, cabe destacar como viene estipulada de acuerdo la temática que las inspira: las series compuestas con motivo de Pentecostés presentaban tres cantos y las que

piezas, interpretadas tanto en la Villa y Corte (Capilla Real, conventos de las Descalzas Reales y de la Encarnación) como en Toledo o Cádiz, habiéndose convertido Pérez de Montoro en el autor oficial del capítulo catedral de la ciudad portuaria. También se dieron en su producción poemas religiosos fruto de prácticas académicas[16] o que obedecen a un encargo puntual de mandatarios[17].

Los villancicos[18] merecen una peculiar atención dada su importancia numérica en el conjunto de la obra de Pérez de Montoro, pero también y, sobre todo, en la medida en que el escritor hace gala a través de ellos de no poca habilidad artística y de cierto virtuosismo en el dominio de los resortes de este género poético-musical. El número de villancicos que compuso y que han llegado a nuestros días supera los doscientos, esto es, casi la mitad del total de la producción poética con la que de él contamos. Conocemos 206 villancicos (48,8%[19]del conjunto de su obra poética conocida), de los que 38 están a la Inmaculada Concepción (el 18,4% de los villancicos), 28 a Pentecostés (un 13,6%), 87 a la Navidad (un 42,2%), y 22 a los Reyes Magos (el 10,7%).

Como era frecuente, estas piezas tanto literarias como musicales sólo le fueron atribuidas explícitamente a José Pérez de Montoro en sus *Obras posthumas* publicadas en 1736, mucho después de la muerte del poeta, acaecida en 1694. El número de sus villancicos puede ampliarse considerablemente si tenemos en cuenta las compilaciones manuscritas de su obra en las que se sumaron, a las de atribución conocida, series de villancicos gaditanas. Si bien de estos no han llegado a nuestros días los pliegos impresos, la exacta correspondencia con el periodo de actividad de nuestro autor en Cádiz, así como el tono u el estilo dejan pocas dudas sobre su autoría. Porque era raro, en efecto, que figurase el nombre de los poetas en los pliegos de villancicos publicados cada año con motivo de las grandes fiestas católicas. Suele, en estos pliegos impresos mencionarse únicamente el nombre del maestro de capilla, cuya función, recordemos, consistía en poner en música las creaciones poéticas, ya fuera suyas u obra de un poeta

celebraban la Inmaculada Concepción, cinco. El número de villancicos constitutivos de las serie de Navidad y de Reyes oscilaba entre siete y doce, con un claro predominio de las series de ocho y nueve composiciones, respetando así el esquema de los tres oficios nocturnos correspondiente a los oficios litúrgicos de los Maitines. La más antigua serie de villancicos conservada, la cantada para la beatificación de santa Teresa de Jesús comprendía ocho.

[16] José Pérez de Montoro fue autor de cuatro composiciones poéticas religiosas creadas en el marco de dos academias literarias. Mientras el soneto «De la que fue sin mancha concebida» (*OP*, II, p. 4) debió de ser compuesto entorno a un manifestación literaria consagrada a la Virgen de la Soledad, los otros tres poemas religiosos parecen provenir de la misma academia literaria desarrollada en Cádiz y dedicada a la figura de san Alberto Mayor. Son la canción petrarquista «No a que del Sol acechen la alta lumbre» (*OP*, II, p. 45-47), los sextetos-liras «Hoy el Sol os preside» (*OP*, II, p. 47-48) y las sextillas «Con sextillas de certamen» (*OP*, II, p. 48-50).

[17] Bajo el título *Para la tarasca de la ciudad de Cádiz, en figura de Hydra con siete cabezas, en las que se representaban los siete vicios capitales, escrivió Don Joseph de Montoro estos dísticos*, aparecen siete redondillas: «Para el humilde es regalo» (*OP*, I, p. 390), «Nada se hizo el que del lodo» (*OP*, I, p. 390), «Los que la hermosura adoran» (*OP*, I, p. 390), «Corte a su furor el vuelo» (*OP*, I, p. 391), «Gula, que come a la traza» (*OP*, I, p. 391), «A la mesa no se asome» (*OP*, I, p. 391), «Si el perezoso es reacio» (*OP*, I, p. 391). Además, Pérez de Montoro compuso una glosa sobre la letanía de la Virgen.

[18] Las referencias a los villancicos de nuestro autor aparecerán así citadas: objeto de la celebración (P: Pentecostés; IC: Inmaculada Concepción; N: Navidad; E: Epifanía), año, posición del villancico dentro de la serie (ej.: V1 para el villancico 1), versificación, impreso si se dio (ej.: *OP*), tomo y paginación.

[19] El conjunto de la obra conocida de Pérez de Montoro alcanza actualmente las 422 composiciones.

local, y en organizar, dotándolo de coherencia, el conjunto de las manifestaciones musicales de la catedral a la que pertenecía.

Para la época, la calidad, la capacidad de innovación y la originalidad de los villancicos, de igual modo a lo sucedido con otras composiciones nacidas en el marco de las academias literarias y de las justas poéticas, podían significar la oportunidad idónea para atraerse cierta notoriedad en el ámbito literario de la ciudad.

Aunque es más que probable que nuestro Pérez de Montoro compusiera villancicos desde principios de la década de los sesenta, asó lo deja suponer un villancico escrito con motivo de la fiesta de la Inmaculada Concepción en Sevilla, será sobre todo partir de 1683, año de la interpretación en Madrid de una larga serie de villancicos por él compuestos con motivo de Navidad y Reyes, cuando se afirme como autor de letras religiosas. Compone, entonces, los catorce villancicos que serán cantados en la capilla real del convento de las Descalzas Reales, puestos en música por el famoso maestro de capilla Juan Matías de Veana (1656-1705)[20]. A principios del año de 1684 se interpretan en el también convento real de la Encarnación los villancicos escritos por nuestro autor y puestos en música por el maestro de capilla Francisco Sanz. Y más tarde, en 1686, reutiliza cinco de los villancicos que había escrito para la celebración de la Navidad del año anterior en la catedral de Toledo, primada de las Españas, para formar una nueva serie navideña que será interpretada en la no menos prestigiosa Capilla Real (en presencia, por tanto, de los monarcas y de su protector y mecenas en la Corte, el duque de Medinaceli, entonces primer ministro). Además, durante los maitines de la misma Navidad de 1686, se interpretaba, en el convento de la Encarnación, otra serie suya de villancicos y también se debió a su pluma la serie cantada en la celebración de Reyes de 1688 en la misma institución.

Así, pues, a lo largo de la década que comienza en 1680, Pérez de Montoro puso su pluma al servicio de algunas de las más importantes y más prestigiosas instituciones religiosas de la Corona. Si la catedral de Toledo gozaba del estatuto de primada de España, siendo su capítulo el más poderoso de la Península, el autor de los villancicos para ella escritos con motivo de la fiesta más importante y más popular del calendario litúrgico debía gozar de unos honores y de una notoriedad destacada. En cuanto a los encargos cumplidos para las capillas de las Descalzas Reales y de la Encarnación, cabe destacar que ambas beneficiaban de un estatuto tan notable como el de las catedrales más importantes: sus músicos eran envidiados por los numerosos candidatos deseosos de acabar brillantemente su carrera en ellas, cuando no facilitarles el acceso a otros puestos o acrecentarse de este modo sus posibilidades de acceder a otros puestos catedrales destacados[21]. Esto explica seguramente por qué, a partir de 1688, año de su regreso a Cádiz, capital de los negocios marítimos de la Corona, Pérez de Montoro se convierte en el autor oficial de los textos de villancicos cantados en las principales celebraciones litúrgicas de la catedral de la ciudad portuaria: la venida del Espíritu Santo o Pentecostés entre 1687 y 1695; la Inmaculada Concepción entre 1688 y 1694; y Navidad entre 1688 y 1694. Cabría añadir a estos, además, los villancicos escritos para otras festividades

[20] Laird, 1989, p. 121.
[21] Torrente, 1997, p. 27.

litúrgicas o excepcionales: uno para la fiesta de Todos los Santos, dos para el Corpus Christi, siete para profesiones de religiosas así como veintitrés villancicos hagiográficos.

Difusión de los textos de Pérez de Montoro[22]

Desde muy pronto los villancicos que José Pérez de Montoro crea, no sólo desde la corte para los grandes centros madrileños, sino también los que compone en Cádiz para la catedral, van a alcanzar una notable difusión al ser de nuevo interpretados en diversas instituciones como Sevilla, Málaga, Madrid o Valladolid.

Las tablas que figuran como anexos a este trabajo constituyen compilaciones exhaustivas del camino que siguieron los villancicos del autor setabense, estableciéndose correspondencias entre los villancicos originales con año de publicación y representación en el centro para el que se crearon y los diferentes lugares y fechas en los que posteriormente reaparecen. Así, pues, llama inmediatamente en dicho repertorio de correspondencias la atención la amplia recepción y reutilización que hizo de los versos de Pérez de Montoro el racionero y maestro de capilla de la catedral de Sevilla, Diego José de Salazar (1659-1709) (Tabla 1). En ocasiones, sus villancicos son reutilizados en Sevilla al año siguiente de su interpretación original; en otras, hasta doce años más tarde. De la misma manera, destaca la técnica de reutilización parcial de las series que circularon de manera impresa.

Habida cuenta de lo ocurrido en Sevilla, no era de extrañar que situaciones análogas sucedieran en otras capitales andaluzas como Málaga (Tabla 2) o Granada (Tabla 3). Pero cabe destacar cómo, si los villancicos compuestos por Pérez de Montoro en —y para— Cádiz pasan de un año para otro a la vecina Granada, no sucederá lo mismo en Málaga, para el caso de los villancicos madrileños de nuestro poeta que solo se cantarán cinco años después de su interpretación en la capital.

Permite el análisis de estos datos matizar afirmaciones como la de Pablo-L. Rodríguez según la cual, en lo que a la reutilización de villancicos respecta, la necesidad de elaborar nuevos textos cada año explica por qué la diferencia entre la primera utilización de un texto y su reutilización no excede generalmente los dos años[23]. Y también cabe señalar que arroja luz sobre las leyes internas de un circuito de transmisión de los villancicos que suele tener su punto de partida en la corte o los grandes centros de "creación" y "producción" a la(s) periferia(s), pero que, debido al éxito de las series gaditanas, van a convertir, por un tiempo, a la ciudad portuaria en centro no ya receptor, sino proveedor, invirtiendo la tendencia. Es verdad que podría atribuirse la reorientación de la red local de difusión de villancicos al crecimiento constante que conocía el puerto de Cádiz desde 1660, crecimiento hecho posible gracias al papel preponderante que desempeñaba en el comercio con las Indias occidentales, sobre todo a partir del restablecimiento del Juzgado y del Tercio de frutos en 1679 y la autorización de entrada y salida de los galeones en Cádiz por decreto en 1680, reconocimiento tácito

[22] El presente estudio de la difusión de los textos escritos por el poeta y dramaturgo José Pérez de Montoro se llevó a cabo fundamentalmente a partir del *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional* (Biblioteca Nacional de España, 1992).

[23] Rodríguez, 2000, p. 81.

de las ventajas del puerto gaditano sobre el sevillano[24]. No obstante, la ausencia de una difusión inmediata o casi inmediata de los textos desde los principales centros de producción andaluces hacia Cádiz o desde Cádiz hacia los mismos —ausencia manifestada en los distintos catálogos de villancicos actuales— nos inclina a afirmar que fue la notoriedad literaria de la que gozaba Pérez de Montoro por sus composiciones la que parece haber provocado dicha redistribución local de los villancicos y pliegos de villancicos[25].

En este sentido resulta de sumo interés la reutilización de los textos de Pérez de Montoro en la Corte, más allá de su estancia en ella al servicio del duque de Medinaceli, primer ministro de Carlos II. La tabla 4 evidencia así que no «[s]ólo Madrid es Corte»; los maestros de capilla de la Villa y Corte andaban también frecuentemente necesitados de nuevos textos, sufriendo la misma presión que sus colegas de las provincias para preparar las festividades mayores de la Iglesia; si bien es de suponer que contaban con mayores medios. Es interesante observar así cómo, incluso cuando Pérez de Montoro ya se encuentra en Andalucía, su fama sigue intacta reutilizándose en las capillas más prestigiosas de la Corte (línea 2: Capilla Real; línea 3: Convento de la Encarnación, etc.) los textos que para Cádiz había compuesto un año antes (a los sumo dos).

Otro dato llamativo que las tablas realizadas ponen de relieve es el de correspondencias en la elaboración de una nueva serie de villancicos a partir de la combinación de textos procedentes de distintas series, por lo que cabe plantearse si no se tendió, desde algunos centros importantes, a la configuración a la larga de verdaderos fondos de pliegos de villancicos.

Reutilización y adaptación[26]

En el presente epígrafe, nos proponemos ofrecer una tipología de los distintos modos de reutilización y reescritura de los textos de villancicos desde un punto de vista estructural y literario, a partir del estudio de la fortuna y difusión de los villancicos de Pérez de Montoro. Una aproximación a los villancicos no debe olvidar en ningún momento que eran textos destinados a ser acompañados musicalmente, que habían de ser cantados con un único motivo en la capilla o iglesia para la que fueron escritos o adaptados y que, si eran llevados a la imprenta, eran publicados en pliegos sueltos. Eran, por consiguiente, obras de consumo único en las que la música adquiría una importancia sin duda mayor que el texto literario. De ahí que los villancicos no dejen de reflejar características propias que puedan evidenciar la influencia del acompañamiento musical, que no figuren, por lo general, los nombres de los autores que los escribieron y que las obras impresas en pliegos presenten peculiaridades tipográficas y textuales. Teniendo en cuenta estos aspectos, son dos las principales categorías que hemos podido

[24] Bègue, 2010, vol. 1, p. 15.

[25] El reconocimiento de las dotes poéticas de José Pérez de Montoro como escritor de villancicos queda patente, por ejemplo, en la lectura y utilización de los textos villancicos de nuestro poeta en Nueva España por la Décima Musa, la monja Sor Juana Inés de la Cruz, como bien señalara Martha Lilia Tenorio (1999, pp. 61, 73 n. 19, y pp. 186-188).

[26] Para la presentación de los ejemplos, la parte derecha incluirá el original de José Pérez de Montoro, esto es, el hipotexto, mientras que en la parte izquierda podrá leerse el hipertexto. En cursiva se señalan las variantes de un texto a otro.

destacar en nuestro análisis: 1) la reutilización íntegra del texto original, llegando a conservar el texto original, a veces con simples modificaciones de la interlocución, y a reorganizar los versos y coplas del hipotexto; y 2) la reutilización parcial y reescritura del texto original, con una reescritura del texto original, mediante un proceso de amplificación o de reducción, a veces con vistas a una adaptación contextual. Además, veremos que, en algunos casos, un mismo texto podía conocer diversa fortuna y tratamiento por distintos adaptadores.

Reutilización íntegra del texto original

En este apartado, contemplaremos la reutilización, por la persona encargada de ponerlo en música, íntegra o parcial del texto original de uno o varios villancicos —llevada a cabo, por lo general, por el maestro de capilla—, esto es, sin reescritura, en el respeto de su linealidad e independientemente de su adaptación a uno o varios locutores.

Texto íntegro y modificación de la interlocución

Muy usual fue la simple reutilización del hipotexto sin modificarlo, como ocurrió, por ejemplo, en el caso del cuarto villancico de la serie navideña interpretada en el madrileño convento real de la Encarnación, en 1694[27] (Tabla 4, nº 5). Como podemos comprobar en los textos que ofrecemos a continuación, aparte de las dos ligeras variantes textuales que subrayamos en cursiva, la integridad del tercer villancico que escribiera Pérez de Montoro para la celebración de la Navidad en la catedral de Cádiz (Cádiz, 1692, V3, *OP*, II, pp. 334-337) fue respetada para su interpretación con el mismo motivo en Madrid dos años más tarde:

VILLANCICO IV
(1694)

ESTRIBILLO.

1. ¿Dónde van laz gitanillaz?
.....
3. Ya ze lo dirán
en coplillaz tiernezillaz,
cantadillaz, bailadillaz,
que al Niño divertirán.
4. No zin ton, ni zon,
porque zomoz laz gitanillaz,
zelebradas ladroncillaz,
y al Niño vendrá ocazión
en que guzte mucho
de un buen ladrón.
¿Dónde van laz gitanillaz?
¿Dónde van? &c.

VILLANCICO III
(1692)

ESTRIBILLO.

1. ¿Dónde van laz gitanillaz?
.....
3. Ya ze lo dirán
en coplillaz tiernecillaz,
con tonadillaz, bailadillaz,
que al Niño divertirán,
no zin ton, ni zon,
porque zomoz laz gitanillaz,
celebradaz ladroncillaz,
y al Niño vendrá ocasión
en que guzte mucho
de un buen ladrón

[27] *Villancicos que se han de cantar en el Real Convento de la Encarnación en los maitines de Navidad de este año de 1694*, Madrid, Antonio de Zafra, [1694?].

COPLAS.

1. A mi enamoradito,
.....

COPLAS.

1. A mi enamoradito,
.....

Otro buen ejemplo de reutilización textual es el cuarto villancico de la serie de Reyes compuesta para la catedral de Sevilla por su maestro de capilla, Diego José de Salazar, en 1689[28], que, si bien presenta numerosas variantes relativas a la distribución de las réplicas (Tabla 1, nº 1), con la excepción de las coplas, totalmente diferentes, la introducción y el estribillo son no obstante reproducciones exactas de los textos de Pérez de Montoro (*OP*, II, pp. 426-427):

VILLANCICO IV
(1689)

INTRODUCCIÓN.

1. En Belén, dos mayorales
.....
2. Por más que en calor se meten,
.....

ESTRIBILLO.

1. ¡Amigo Antón, buenas noches!
.....
Todos. ¡Venid, zagalejos!
¡Pastorcillos, vamos!
Que esta noche festiva, los viejos
discurren que es pasmo.
.....
1. 2. ¿No atendéis, zagales?
Todos. Ya los escuchamos,
que entre burlas y veras
sentencias dicen los dos ancianos
.....
1. 2. Hablando a lo viejo,
callemos y oigamos.
Todos. ¡Venid, zagalejos!
¡Pastorcillos, vamos!
Que esta noche festiva los viejos
discurren que es pasmo.

VILLANCICO IV
(1688)

INTRODUCCIÓN.

En Belén, dos mayorales
.....
Por más que en calor se meten,
.....

ESTRIBILLO.

1. ¡Amigo Antón, buenas noches!
.....
Unos. ¡Venid, zagalejos!
Todos. *¡Pastorcillos, vamos!*
Que esta noche festiva, los viejos
discurren que es pasmo.
.....
1. ¿No atendéis, zagales?
2. Ya los escuchamos,
que entre burlas y veras
sentencias dicen los dos ancianos
.....
Hablando a lo viejo,
callemos y oigamos.

[28] *Letras de los villancicos que se cantaron en los...Maitines de la Venida de los Santos Reyes, en esta Santa Metropolitana, y Patriarcal Iglesia de Sevilla, este presente año de 1689, compuestos por Don Diego Joseph de Salazar, Racionero y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, [1689?].

COPLAS.	COPLAS.
1. En efecto, es este el Niño que nuestros antepasados	1. En efecto, es este el Niño que nuestros antepasados .....

En este último caso, además de los señalados cambios en la redistribución de la locución, el hipertexto sevillano difiere editorialmente de su modelo por la represa que figura al final de la parte denominada «estribillo».

Un tercer ejemplo de reutilización íntegra de un texto de Pérez de Montoro es el del villancico cuyo primer verso reza «No, no, no, / no son rayos, no», cantado durante la noche de Navidad del año de 1701 en la capilla del real convento de las Descalzas Reales de Madrid[29] (Tabla 4, nº 10). Este y el villancico original de nuestro autor valenciano, escrito para su interpretación en la catedral de Cádiz con motivo de la Navidad de 1691, presentan de igual modo un texto y una estructura en todo similares.

Texto íntegro y reorganización textual

Podemos asimismo señalar una segunda modalidad de utilización segunda de los referidos hipotextos fundada en la redistribución interna de secuencia y coplas, alterando de este modo el orden lineal del texto fuente. Así, pues, en algunas ocasiones, la reutilización de los pliegos supone una reorganización de los componentes textuales del villancico original (introducción, estribillo, coplas, etc.), ya sea mediante su división en nuevos componentes textuales, ya sea a través de una alteración y reordenación del orden del texto fuente.

El ejemplo que sigue presenta, junto con el último del apartado anterior, un caso interesante de reutilización múltiple. En efecto, si el noveno villancico de la serie navideña compuesta en 1691 por Pérez de Montoro para la catedral de Cádiz había sido reutilizado parcialmente al año siguiente en el convento de la Encarnación, en Madrid, no ocurrió lo mismo en 1697, cuando fray Domingo Ortiz de Zárate compuso para el madrileño convento de la Merced el octavo villancico de la serie de Reyes[30] (Tabla 4, nº 9). Como se puede apreciar a continuación, el citado maestro de capilla procedió a una división bipartita del estribillo de la obra original del autor setabense:

[29] *Villancicos, que se han de cantar la noche de Navidad en la Real Capilla de las Señoras Descalzas, este año de 1701*, [Madrid], Manuel Ruiz de Murga, [1701?].

[30] *Villancicos que se han de cantar la noche de los Santos Reyes, en el Convento del Real Orden de nuestra Señora de la Merced, Redencion de Cautivos de esta Corte, el año de mil seiscientos noventa y siete, puestos en musica por el Padre Fray Domingo Ortiz de Zarate, Maestro de Capilla de dicho Convento*, [Madrid?, s.n., 1697?].

VILLANCICO VIII
(1697)

INTRODUCCIÓN

1. Ya que falta, porque acabe
de vestirse la función,
un villancico de negro,
aunque hay tantos de color…
2. …en noche de nieve y fuego
que sacan al pecador
de estanquero de la tinta
y obligado del carbón,…
3. …¿quiénes han de ser los negros,
sino es que, mediante Dios,
vamos todos al Portal
a que nos atece el sol?

ESTRIBILLO

1. Aquí tá yo.
2. Y aquí tá yo.
3. Y yo també, que a lo Niño chiquiyo
y tamarruquiyo que nace en Belé
le cantalé, le bailalé.
4. Pue toca, Faquiyo, uno sonesiyo
que sepamo bé.
1. ¡Tené, tené!
Toca gayalda y glan duque,
qui zan sono de paracio,
pue zan la Malde y el Niño
nuestla Reye soberano.
Todos. Tené, tené, tené,
y *pue* tolo lo mundo
cantamo y bailamo,
¡vamo tocando!
1. Pasacaye pala é bluto,
pala los hombles viyano,
pala lo albole fuliya,
y pala le aves canalio.
Todos. Tené, tené, pue vamo tocando
pala que sepamo
lo siolo neglo
qui sono bailamo.
1. ¿Esa lice tú?
Uno zalambeque,
cuyo sone es
un tumba que tum tumba que tum
qui vare más prata tumba que tum

VILLANCICO IX
(1691)

ESTRIBILLO

1. Ya que falta, porque acabe
de vestirse la función,
un villancico de negro,
aunque hay tantos de color…
2. …en noche de nieve y fuego
que sacan al pecador
de estanquero de la tinta
y obligado del carbón…
3. …¿quiénes han de ser los negros,
sino es que, mediante Dios,
vamos todos al Portal
a que nos atece el Sol?
1. Aquí tá yo.
2. Y aquí tá yo.
3. Y yo tambén,
que a lo Niño chiquiyo y tamarruquiyo
qui nace Belé li cantalé, li bailalé.
2. Pue toca, Frazquiyo,
uno soneciyo
que sepamo bé.
3. ¡Tené, tené, *tené, tené*!
2. Toca gayalda y glan duque,
qui san sono de parazo,
pue san la Malde y é Niño
mio Reye sobelano.
3. Tené, tené, tené, *tené,*
y *que* tolo lo mundo cantamo y bailamo.
Vamo tocando
pasacaye pala é bluto,
pala los homble viyano,
pala lo albole folía,
y pala le aves canalio.
1. Tené, tené, pue vamo tocando…
2. Tené, tené, pala que sepamo…
3. Tené, tené, lo siolo neglo…
4. Tené, tené, que sono bailamo.
1. ¿Esa vice tú?
Uno zalambeque *Tumba que tum*
cuyo sono es un *Tumba que tum*
qui vare más prata *Tumba que tum*
qui ave en é Perú. *Tumba que tum*
Tumba, tumba que tumba, tumba que tum.

qui ave en é Perú. tumba que tum
Tumba, tumba que tumba,
tumba que tum.

COPLAS

Ante que lo Niño,
Dioso veldadelo,
nacese homble branco,
turos elan neglos,
pulqui tiñó diabro
qui za vn Belzebú.
Tumba, tumba, que tumba,
Tumba que, tum.
Y pul esso vene
Niño Dioso y homble
a que neglo y branco
sian de un colole,
pulqui a turos quita
el vejo betún.
Tumba, tumba, &c.
.....

COPLAS

Ante que lo Niño, *Tumba que tum*
Dioso veldadelo,
nacese homble blanco,
todos eran neglos,
pulque tiñó diablo, *Tumba, &c.*
qui sa un belcebú. Tumba, &c.
Y pul eso vene
Niño Dioso y homble
a que neglo y blanco
sian de un colole,
pulqui a turus quita *Tumba, &c.*
el vejo betún. Tumba, &c.
.....

Cabría subrayar, además, los cambios operados en la distribución de la locución, que estudiaremos en un el epígrafe que le dedicaremos a este proceso más adelante, y en la presencia de estribillos internos, cambios señalados en cursiva y que, sin duda alguna, debieron de responder a la posterior adaptación del acompañamiento musical llevada a cabo por el maestro de capilla. Así, por ejemplo, la multiplicidad de estribillos internos que presenta el texto de José Pérez de Montoro deja paso a la menor presencia de estos elementos reiterativos. Pero solo un cotejo de los textos y de las partituras podría confirmar nuestra hipótesis, partituras desgraciadamente desaparecidas.

Otro procedimiento de reorganización reside en cambiar el orden interno de las coplas constitutivas del texto original. En el ejemplo siguiente, aparte de los cambios operados en el estribillo y la atribución de la locución en las coplas, el maestro de capilla Diego José Salazar invirtió, en su villancico interpretado en 1692 con motivo de la Inmaculada Concepción en la catedral de Sevilla[31], las parejas de estrofas de las coplas del villancico inaugural de la serie inmaculista de Cádiz de 1690 (Tabla 1, nº 4):

[31] *Letras de los villancicos que se cantaron en la... Iglesia Metropolitana... de Sevilla, en los... Maytines de la Purissima Concepcion de Nuestra Señora este año de 1692, compuestos por D. Diego Joseph de Salazar, Racionero y Maestro de Capilla de dicha... Iglesia*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, [1692?].

VILLANCICO IV (1692)	VILLANCICO I (1690)
ESTRIBILLO	ESTRIBILLO
1. Despertad, despertad del letargo	1. Despertad, despertad del letargo
.....	.....
4. Esperad, esperad, que ya viene	4. Esperad, esperad, que ya viene
.....	.....
Venga, pues, venga	*1.* Venga, pues, venga
.....	.....
Venga, pues, venga	*2.* Venga, pues, venga
.....	.....
COPLAS	COPLAS.
1. Cielos, ¿quién no alaba y adora	Tierra, ¿quién te ha dado una hija
.....	.....
2. Tierra, ¿quién te ha dado una hija	Cielos, ¿quién no alaba y adora
.....	.....
3. Cielos, ¿qué alma es esta que elige	Tierra, ya de ti se fabrica
.....	.....
4. Tierra, ya de ti se fabrica	Cielos, ¿qué alma es esta que elige
.....	.....
5. Cielos, ¿qué torrente de gracia	Tierra, ya en tus senos se esconde
.....	.....
6. Tierra, ya en tus senos se esconde	Cielos, ¿qué torrente de gracia
.....	.....

Junto a la reutilización íntegra de los textos villanciqueriles mediante la reorganización, la división y/o la inversión, de los versos y coplas de los hipotextos, que alteran así el orden lineal del texto fuente, los maestros de capilla podían proceder a la reutilización parcial del texto original y/o a la reescritura del hipotexto, para adaptarlo, en ocasiones, a los acontecimientos contemporáneos.

Reutilización parcial y reescritura del texto original

Cabrían asimismo en este apartado los procedimientos de amplificación o reducción de los textos originales, los casos de reutilización parcial de los textos, esto es, de los textos de ciertas partes —recordemos que los villancicos constan de diferentes partes constitutivas (introducción, estribillo, coplas, etc.)— y/o de fragmentos del hipotexto, que ya señalaran de manera implícita algunos musicólogos como Miguel Ángel Marín en sus listas de concordancias textuales[32].

[32] Marín, 2000, pp. 121-130: «Apéndice 3. Concordancias textuales».

Amplificación y reducción literaria

En el ejemplo que sigue, el sexto villancico de la serie navideña de 1692 cantada en el Real Convento de la Encarnación[33], que propone una redistribución del texto del noveno villancico de la serie navideña de 1691 compuesta por Pérez de Montoro para la catedral de Cádiz (Tabla 4, nº 4). Asistimos en este caso a una utilización de la parte inicial del estribillo constitutivo del villancico original, convertida para la ocasión en una introducción —que presenta además una supresión de la locución original debido a su carácter recitativo:

VILLANCICO VI. NEGRO
(1692)

INTRODUCCIÓN

Ya que falta, porque acabe
de vestirse la función,
un villancico de negro,
aunque hay tantos de color
en noche de nieve y fuego
que sacan al pecador
de estanquero de la tinta
y obligado del carbón,
¿quiénes han de ser los negros,
sino es que, mediante Dios,
vamos todos al Portal
a que nos atece el sol?

ESTRIBILLO

1. Aquí estamo yo.
2. Y yo també,
que a lu Niño chiquitiyo
y tamarruquiyo yo le cantalé.
1. Aquí estamo yo.
2. Y yo també.
1. ¡Tené, tené, que lo que cantalemos,
quielo sabel!
2. La, la, la, le, le, le,
el zumbé que tumbé y el teque teque,
la, la, la, que dizes ben el zumbé,
que tumbé y el teque teque,
la, la, la, le, le, le.
Yegue turo neglo de mejol placel
a aleglal lo Infante, pulque es nuestro be*n*.
La, la, la, le, le, le,

VILLANCICO IX
(1691)

ESTRIBILLO

1. Ya que falta, porque acabe
de vestirse la función,
un villancico de negro,
aunque hay tantos de color…
2. …en noche de nieve y fuego
que sacan al pecador
de estanquero de la tinta
y obligado del carbón…
3. …¿quiénes han de ser los negros,
sino es que, mediante Dios,
vamos todos al Portal
a que nos atece el Sol?
1. Aquí tá yo.
2. Y aquí tá yo.
3. Y yo tambén,
que a lo Niño chiquiyo
y tamarruquiyo
qui nace Belé li cantalé,
li bailalé.
2. Pue toca, Frazquiyo,
uno soneciyo
que sepamo bé.
3. ¡Tené, tené, tené, tené!
2. Toca gayalda y glan duque,
qui san sono de parazo,
pue san la Malde y é Niño
mio Reye sobelano.
3. Tené, tené, tené, tené,
y que tolo lo mundo
cantamo y bailamo.
Vamo tocando

[33] *Villancicos que se han de cantar en el Real Convento de la Encarnación en los Maitines de Navidad de este año de 1692*, Madrid, Antonio Zafra, [1692?].

¡Jesucliza, plimo!
Celebremoslé
con la sonajiya
y lo cascabé.
La, la, la, que le, le, le.

COPLAS

Que nace lo Dioso. la, la, la.
.....

pasacaye pala é bluto,
pala los homble viyano,
pala lo albole folía,
y pala le aves canalio.
1. Tené, tené, pue vamo tocando…
2. Tené, tené, pala que sepamo…
3. Tené, tené, lo siolo neglo…
4. Tené, tené, que sono bailamo.
1. Esa lice tú
uno zalambeque,
cuyo sono es un
qui vare más prata
qui ave en é Perú.
Tumba, tumba que tumba, tumba que tum.

COPLAS

Ante que lo Niño, Tumba que tum
.....

En este caso, el texto original, bipartito —estribillo y coplas—, ofrecía las bases estructurales y semánticas para una reescritura tripartita —introducción, estribillo y coplas. En efecto, como señalamos en otros trabajos[34], el texto inaugural de los villancicos tripartitos, constituido generalmente de ocho a doce versos, suele contextualizar la composición introduciendo el espacio dramático, el tema que será desarrollado a continuación y, en numerosos casos, los locutores personajes que intervendrán en el estribillo y/o las coplas, función que, como podemos comprobar, ya figuraba en el texto de Pérez de Montoro, al indicar este el tipo de villancico al que responde el texto —«un villancico de negro» (v. 3)— y el tema que será desarrollado en las coplas: todos los hombres llevan la mancha del pecado original, esto es, son negros ante Dios, lo que acarreará, en las coplas, una sucesión de agudezas fundadas en el color negro.

Asimismo, el orden cronológico al que están sometidas las partes constitutivas del villancico supone forzosamente una jerarquización semántica y/o interpretativa. El estribillo muestra en este sentido cierta dependencia respecto de la introducción. En nuestro ejemplo, esta relación se manifiesta mediante una enunciación interrogativa que acarrea la llegada y reacción de los representantes del personaje tipo del negro.

Por otra parte, el cambio operado en el texto supuso sin duda, aparte de la necesaria modificación del acompañamiento musical, una mayor complejidad de la puesta en música, enriqueciéndola a tenor de las nuevas necesidades requeridas (y también de las nuevas posibilidades ofrecidas) por un espacio tan señalado como el de la capilla del convento real de la Encarnación.

[34] Bègue, 2004, pp. 268-270, y 2010, vol. 2, pp. 288-292.

El segundo villancico de la serie compuesta para la noche de Reyes de 1691 del convento de la Encarnación[35] es un ejemplo claro de amplificación (Tabla 4, nº 3). Amén de unas pocas variantes textuales, sus coplas, sacadas —como también lo fueron los versos del estribillo— del cuarto villancico de la serie navideña de Cádiz de 1690 escrita por José Pérez de Montoro, presentan un añadido final de dos coplas:

VILLANCICO II
(1691)

ESTRIBILLO

1. ¡Camarada! ¡Camarada!
Vamos arrimando solfa,
que es mucho cantar con flema
para quien está de gorja.
2. Pues ¿qué pide la alegría?
1. ¡Pardiez! ¡Esa es buena zonga!
¡Jácara, jácara, jácara!
2. Eso es cada día olla.
1. Si es porque antaño la hubo,
esa fue una, y esta es otra.
2. ¡Que la escuche, que la oiga
ese bravo que en la paja
es valiente de la hoja,
y con la misma destreza
que lo mata, lo perdona!
1. ¡Vaya de jácara, vaya!
¡Que la escuche, que la oiga!

JÁCARA.

El Señor de las Alturas,
.....
bondad, hizo sus *Ideas*
.....
dejó a la *serpiente astuta*
.....
pecador con mucha honra.
¡Ay! Es que no lo confirman
hoy una, dos, tres Personas,
con tal unión que parece
que las tres son una sola;
los tres Reyes del Arabia,
cuya venida gloriosa
a todo lo referido
pone la feliz corona.

SEGUNDO NOCTURNO. VILLANCICO IV
(1690)

ESTRIBILLO

1. ¡Camarada!
2. ¡Camarada!
1. Vamos arrimando solfa,
que es mucho cantar con flema
para quien está de gorja.
2. Pues ¿qué pide la alegría?
1. ¡Pardiez! ¡Esa es buena soma!
¡Jácara, jácara, jácara!
2. Eso es cada día olla.
1. Si es porque antaño hubo una,
esa fue una, y esta es otra:
¡Jácara, jácara, jácara!
2. ¡Que la escuche, que la oiga
ese bravo que en la paja
es valiente de la hoja,
y con la misma destreza
que lo mata, lo perdona!
1. ¡Vaya de jácara, vaya!
¡Que la escuche, que la oiga!

JÁCARA.

El Señor de las Alturas,
.....
bondad hizo sus *deidades*
... ...
dejó a la *sierpe antigua*
.....
pecador con mucha honra.

[35] *Villancicos que se han de cantar en el Real Convento de la Encarnacion, la noche de Reyes, de este año de 1691*, [Madrid?, s.n., 1691?].

La amplificación final del hipertexto sirve así de defensa de la Trinidad mediante la comparación de las tres personas de Dios con los tres Reyes Magos.

En el sexto villancico de la serie de Navidad interpretada en la iglesia metropolitana de Granada en 1693[36], elaborado a partir del tercer texto de la serie navideña de 1692 de Cádiz (Tabla 3, nº 2b), el autor cambió el estribillo original y procedió a la supresión de varios estrofas del texto de Pérez de Montoro, así como a una modificación de sus envíos temáticos:

VILLANCICO VI
(1693)

ESTRIBILLO

1. ¿Dónde van laz gitanillaz?
¿Dónde van?
2. A ver al Niño en las pajas,
que fuera ser infelices,
cuando con su linda faz
va a la guerra y trae la paz.
1. ¿Dónde van las gitanillas?
¿Dónde van?
2. Ya se lo dirán
en coplillas tiernecillas,
cantadillas, bailadillas,
que al Niño divertirán,
porque somos las gitanillas
celebradas ladroncillas,
y al Niño vendrá ocasión
en que guste mucho de un buen ladrón.

COPLAS

1. A mi enamoradito regalo
.....
2. Deme la mano y oiga m cielo
.....
3. ¿Cuánto va que es amante *mi vida*
.....
4. Y más que estos amores bien mío
.....
5. Veo que es en el huerto mi amparo
.....
6. Bien sé que este es el Niño querido
.....

VILLANCICO III
(1692)

ESTRIBILLO

1. ¿Dónde van laz gitanillaz?
2. ¿Dónde van?
1. Haciendo rajaz y haztillaz.
2. ¿Dónde van?
1. ¿Caztañetaz y zonajaz?
2. ¿Dónde van?
1. ¿Panderoz y cazcabelez?
2. ¿Dónde van?
3. Ya ze lo dirán.
4. A ver el Niño en laz pajaz,
porque fuera zer infielez,
cuando con zu linda faz
va a la guerra y trae la paz,
eztarnoz en loz cuartelez.
1. ¿Dónde van laz gitanillaz?
2. ¿Dónde van?
3. Ya se lo dirán
en coplillaz tiernecillaz
con tonadillaz, bayladillaz,
que al Niño divertirán,
no zin ton, ni zon,
porque zomoz laz gitanillaz
celebradaz ladroncillaz,
y al Niño vendrá ocasión
en que guzte mucho de un buen ladrón.

COPLAS

1. A mi enamoradito regalo
.....
2. Deme la mano y oiga mi cielo

[36] *Villancicos que se an de cantar en la... Iglesia Metropolitana de Granada en los Maytines del Nacimiento de... Jesu Christo este año de 1693*, [Granada], Antonio de Torrubia, [1693 ?].

7. Será, en fin, sobre un monte	*mi amado*	.....	
.....		*3. Ezta ventura eztrena*	*mi vida*
8. Y esto es que la fineza	mi gloria	.....	
.....		4. ¿Cuánto va, que ez amante	conzuelo
		.....	
		1. Y máz que eztoz amores	bien mio
		.....	
		2. Ze que ha de zer vendido	*mi dueño*
		.....	
		3. Veo que es en el huerto	mi amparo
		.....	
		4. Dispondrá la malicia	*cordero*
		.....	
		1. Bien zé que ezte ez el Niño	querido
		.....	
		2. Aunque loz pecadorez	*mi amado*
		.....	
		3. Zerá, en fin, zobre un monte	mi esposo
		.....	
		4. Y ezto ez que la fineza	mi gloria
		.....	

En el ejemplo que sigue, asistimos a otro procedimiento de reducción, que consiste en fundir dos movimientos textuales y eliminar parte del nuevo texto generado. En efecto, en el villancico navideño siguiente[37], puesto en música por Diego José de Salazar para la celebración de Reyes en la catedral de Sevilla, en 1689 e inspirado en el tercer villancico de la serie de Reyes escrita por Pérez de Montoro para el convento madrileño de la Encarnación (Tabla 1, nº 1), el adaptador procedió a una asimilación de la introducción y del estribillo de la obra del autor setabense. Con esta fusión, la dimensión dramática de la pieza de Pérez de Montoro resulta fuertemente atenuada:

VILLANCICO II (1689)	VILLANCICO III (1688)
ESTRIBILLO	INTRODUCCIÓN
1. En Belén dos mayorales a la lumbre se sentaron a mormurar estas pascuas que sea por muchos años.	En Belén dos mayorales a la lumbre se sentaron a murmurar estas pascuas que sea por muchos años.
2. Por más que en calor se mete, los viejos se hallan helados, porque es temerario el frio y sus cuentos son un pasmo.	Por más que en calor se mete, los viejos se hallan helados, porque es temerario el frio y sus cuentos son un pasmo.
Todos. ¡Venid, zagalejos!	

[37] [*Villancicos de Navidad: dedicados al señor Don Francisco Saens, y Suazo, Cavallero del Orden de Santiago, por Fray Alonso de Iesus*].

¡Pastorcillos, vamos!
Que esta noche los viejos
discurren que es pasmo.

COPLAS

1. En efecto, es este el Niño
.....
1. ¿Qué me decís?
2. Lo que os cuento.
1. ¡Raro caso! ¡Raro caso!
.....

ESTRIBILLO

1. ¡Amigo Antón, buenas noches!
2. ¡Santas pascuas, Gil Parrado!
1. ¿Si habrán venido los Reyes?
2. No pueden haber llegado.
1. ¿Por qué?
2. Porque a seis de enero
los estaban aguardando.
Unos. ¡Venid, zagalejos!
Otros. ¡Pastorcillos, vamos!
Que esta noche festiva los viejos
discurren que es pasmo.
1. ¡Ha, señor, cómo me acuerdo
.....

COPLAS

1. En efecto, es este el Niño
.....
1. ¿Qué me decís ?
2. Lo que os cuento:
¡Raro caso! ¡raro caso !
.....

En lo que a las coplas respecta, los textos son idénticos, salvo por el olvido del primer verso de la antepenúltima copla: «Pues los Reyes se despiden / Antono toma tu cayado...».

Adaptación contextual histórica

De la misma manera, los maestros de capilla podían proceder a la reescritura del hipotexto, adaptándolo a nuevas circunstancias. En efecto, si los casos de reutilización que hemos venido señalando hasta ahora se fundaban en el respeto textual de los villancicos originales, no ocurre lo mismo en los ejemplos que siguen, que ofrecen una reescritura del texto, que afecta a la narración. Así ocurre, por ejemplo, en la versión malagueña de 1693[38] de un villancico de Reyes compuesto por José Pérez de Montoro en 1684 para el convento de la Encarnación (Tabla 2). El maestro de capilla malagueño suprimió parcialmente la segunda copla del estribillo (llamado «introducción») y redujo considerablemente el cuerpo de las coplas que pasa de veintiuna a catorce. Además, sólo las partes iniciales y finales de los textos coinciden:

[38] *Letras de los villancicos que se cantaron en la S. Iglesia Catedral de Malaga, en los Maitines del Nacimiento de Christo S. N. Este año de 1693, siendo Racionero, y Maestro de Capilla Don Francisco Sanz*, [Málaga?, s.n., 1693?].

VILLANCICO VIII
(1693)

INTRODUCCIÓN

¡Atención, que de la carta
del asturiano hay respuesta!
Y podemos esperar
que venga de buena letra.

COPLAS

Quieru ller lu de afuera,
antes de entrar para dentro:
.....
Vinu el cura de Xijón,
e nus la leyó en conceyu,
expricandunos la estoria
cun todus sus circumlecos.
Ara, decís por la vuesa
que los franceises vinierung
cogiendu turas las prayas,
muy ufanus e soberbius.
Decís que pidiou al conceju
rus navirus en su puestu
que, si no rus entregavang,
que rus tomariang erus.
Mas decís que erus respondeng
cun valentía y esfuerzu
que, luegu que se acercarang,
les dariang pang de perru,
que irus se foran entrandu
y que echarung mucho fuegu;
mas si es anieju un cartillo
es en fogo verdadero.
También decís que tiravang
con unas bolas de hierru,
y el conceju en una carta
os pide emviéis un cientu.
Cando vimos vosa carta,
estovimos muy contentus,
que Garrida, tu mujer,
voso entierro había hechu.

SEGUNDO VILLANCICO DEL TERCER NOCTURNO. RESPUESTA DEL ASTURIANO. VILLANCICO VIII
(1684)

INTRODUCCIÓN

¡Atención, que de la carta
del asturiano hay respuesta!
Y podemos esperar
que venga de buena letra.
Contento como la Pascua,
al Portal viene a leerla,
con que esta vez la de Reyes
también será Noche Buena.

COPLAS

Quieru ller lu de afuera,
antes de entrar paira dentru:
.....
Vinou el cura de Xixón,
e nus la leyó en Conceyu
expricandunus la hestoria,
cun todus sus circunlecos.
Ari, decís pur la vuessa,
comu lus Turcos sobervius
lladraban comu mastines,
e comu canes murrerun.
.....

Que las escopetas gourdas
muchos furazos ficierung,
sin facer a nadue mal,
que foi milagro del Checu.
Esto foi lo que escribisteis,
que ciertu fuei un buen cuentu,
pues vei que lo dixo el cura
cando leyu esti suceisu.
Eyu está bieng parecidu
unu y otru, estu y aqueru;
solu que vous los mataseis
sin avisarles primeiru.
De hoy más el conceyu os manda
nong uséis da arrojamientus,
que si tal sucede iréis
por motilong de un conventu.

.....
Estu y otras cousas dixu
(Turibiong, bein podéis creerlu)
que nos lo cantou en la misa,
en pos de los Evangellos.
Eyu está bieng parecidu,
unu y otru, estu y aqueru;
solu arrujar la monteira
es lo que nong tiene exempro.
De hoy más el conceyu os manda
nong uséis de arrojamientus,
que si tal ven los guriyas,
se sirvirán eyus mesmus.
Vuesa carta nous da parte
de los acontecimientus,
mais nong vieni entre sus nuevas
ningung ral da ochu nuevu.
De esto habíais de embiarnus,
que lo demáis es un cuentu.
Dious ous guarde. Eneru, a cincu.
Cangas. Un testigu a ruegu.

Los cambios operados se deben principalmente a una readaptación temática de la nueva versión a la coyuntura histórica vigente. En efecto, si en 1684 la obra de José Pérez de Montoro se refería a la victoria de las tropas cristianas sobre los turcos durante las guerras de Hungría, y en particular a la victoriosa defensa de la capital del Imperio, Viena, en el sitio emprendido por las tropas otomanas (acontecimientos contemporáneos a la redacción de su obra), la versión del autor malagueño alude, para 1693, a las acciones bélicas de Francia contra la monarquía de Carlos II, especialmente al bombardeo de Málaga por las tropas francesas, que llegan incluso a ocupar, este mismo año, Rodas, Palamós y Gerona.

Como acabamos de comprobar, el intercambio, la reutilización y la reescritura de textos de villancicos era una práctica más que habitual entre los músicos eclesiásticos y los poetas que prestaron ocasionalmente su pluma para la composición de las series de villancicos que serían interpretadas en las diversas capillas de la Península. Así, pues, partiendo del caso peculiar de la obra del poeta y dramaturgo setabense José Pérez de Montoro, uno de los autores villanciqueros más afamados de su tiempo, nuestro estudio ha podido destacar cómo la notoriedad granjeada por un poeta pudo acarrear la redefinición o el establecimiento de redes de difusión de los pliegos de villancicos, tanto localmente como en los diversos y remotos territorios de la Monarquía hispánica, y ofrecer una tipología de la reutilización y reescritura practicadas por los maestros de capilla de las postrimerías del siglo XVII.

Referencias bibliográficas

BÈGUE, Alain, «Algunos datos bio-bibliográficos acerca del poeta y dramaturgo José Pérez de Montoro», *Criticón*, 80, 2000, pp. 69-115.

——, «A literary and typological study of the villancico at the end of the seventeenth century», Capítulo 10 de *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related genres*, eds. Tess W. Knighton y Álvaro Torrente, Aldershot, Ashgate Variorum, 2007, pp. 231-282.

——, «Le *villancico*: un genre parathéâtral à la fin du Siècle d'or espagnol», en *Les genres de travers: littérature et transgénéricité*, eds. Dominique Moncond'huy et Henri Scepi, *La Licorne*, 82, 2007, pp. 133-156.

——, *La poésie espagnole de la fin du* XVII*e siècle: José Pérez de Montoro (1627-1694), membre d'un Parnasse oublié*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2010, 4 vols.

——, «El oficio del poeta: claves para el estudio de la figura del poeta a finales del siglo XVII», en *"Hilaré tu memoria entre las gentes": Estudios sobre el Siglo de Oro*, eds. Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza (Col. Humanidades), 2014, 2 vols. En prensa.

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional (siglo XVII)*, coord. Isabel Ruiz de Elvira Serra, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, «Miguel Gómez Camargo: correspondencia inédita», *Anuario musical*, 45, 1990, pp. 67-102.

LAIRD, Paul R., «The *villancicos* of Matías Juan de Veana as a model for the study of the dissemination of the baroque *villancico*», *Anuario musical*, 44, 1989, pp. 115-136.

——, *Towards a History of the Spanish «Villancico»*, Michigan, Harmonie Park Press (Detroit monographs in musicology/Studies in music, 19), 1997.

LÓPEZ-CALO, José, «Corresponsales de Miguel de Irízar», *Anuario Musical*, 18, 1963, pp. 197-222.

——, «Corresponsales de Miguel de Irízar (II)», *Anuario Musical*, 20, 1965, pp. 209-233.

MARÍN, Miguel Ángel, «Música, devoción y esparcimiento en la capilla del Alcázar Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para Cuarenta Horas», *Revista Portuguesa de Musicología*, 7-8, 1997-1998, pp. 31-46.

——, «A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss. XVII-XVIII)», *Revista de musicología*, 23, 1, 2000, pp. 103-130.

——, «La difusión de la música desde una perspectiva transcultural», en *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, eds. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 163-168.

RODRÍGUEZ, Pablo-L., «"A copiar la pureza": música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca», *Artigrama*, 12, 1996-1997, pp. 257-276.

——, «*Villancicos* and personal networks in Seventeenth-century Spain», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 8, 2000, pp. 79-89.

——, «"Sólo Madrid es Corte": villancicos de las Capillas Reales de Carlos II en la catedral de Segovia», *Artigrama*, 12, 1996-1997, pp. 237-256.

TENORIO, Martha Lilia, *Los villancicos de Sor Juana*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (Estudios de lingüística y literatura, 12), 1999.

TORRENTE, Álvaro, *The sacred «villancico» in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, Cambridge, St Catharine's College, 1997. Tesis doctoral inédita.

ANEXOS

Abreviaturas

I Introducción
C Coplas
E Estribillo
V Villancico

Tabla 1: Reutilización en Sevilla

	Lugar (capilla), Festividad, Año (Maestro de capilla)	**Procedencia en las series de villancicos de José Pérez de Montoro**
1	Sevilla (Catedral), Reyes, **1689** (Diego José de Salazar). V4. «En Belén dos mayorales / a la lumbre se sentaron…» [IEC] V6. «Para divertir los reyes / los pastores han dispuesto…» [IEC]	Madrid (Convento de la Encarnación), Reyes, **1688** (*OP*, II, p. 426). V3. «En Belén dos mayorales / a la lumbre se sentaron…» [IEC] V6. «Para divertir los reyes / los pastores han dispuesto…» [IEC]
2	Sevilla (Iglesia de santa Ana de Triana), Inmaculada Concepción, **1691**: puestos en metro músico por Gabriel García de Mendoza). V1. «¡Vaya de jácara, vaya! / Lleve la antigua serpiente…» [EC (Jácara)]	Cádiz (Catedral), Inmaculada Concepción, **1690**. V5. «¡Vaya de jácara, vaya! / Lleve la antigua serpiente…» (EC (Jácara)]
3	Sevilla (Catedral), Navidad, **1691** (Diego José de Salazar). V8. «¡Toquen, toquen a fuego, / toquen!…» [EC]	Cádiz (Catedral), Navidad, **1689**. V5. «¡Toquen, toquen a fuego, / toquen!…» [EC]
4	Sevilla (Catedral), Inmaculada Concepción, **1692** (Diego José de Salazar). V4. «Despertad, despertad del letargo, / que el alba risueña…» [EC]	Cádiz (Catedral), Inmaculada Concepción, **1690** (*OP*, II, 137). V1. «Despertad, despertad del letargo, / que el alba risueña…» [EC]
5	Sevilla (Catedral), Navidad, **1692** (Diego José de Salazar). V8. «¿Qué es esto, Niño hermoso, / Niño admirable…» [EC]	Cádiz (Catedral), Navidad, **1689**. V8. «¿Qué es esto, Niño hermoso, / Niño admirable…» [EC]
6	Sevilla (Catedral), Reyes, **1694** (Diego José de Salazar). V3. «Llorad, Niño hermoso, / llorad, Jesús mío…» [EC]	Cádiz (Catedral), Navidad, **1690**. V5. «Llorad, Niño hermoso, / llorad, Jesús mío…» [EC]

7	Sevilla (Catedral), Navidad, **1694** (Diego José de Salazar). V3. «Oiga mi Dios los ecos / con que le alaban…» [EC] V6. «No mi buen, no mi dueño, / mi Dios, mi Niño…» [EC]	*Procedencia múltiple:* V7. «Oiga mi Dios los ecos / con que le alaban…» [EC]: Madrid (Capilla Real), Navidad, **1686**. V8. «No, mi bien, no mi dueño, / mi Dios, mi Niño…» [EC]: Cádiz (Catedral), Navidad, **1688**.
8	Sevilla (Iglesia colegial de san Salvador), Inmaculada Concepción, **1697** (Salvador García Mendoza). V4. «Muera la noche. / Huyan las sombras tiranas…» [EC]	Cádiz (Catedral), Inmaculada Concepción, **1688**. V3. «Muera la noche. / Huyan las sombras tiranas…» [EC]
9	Sevilla (Catedral), Navidad, **1697** (Diego José de Salazar). V2. «¡Cavayeros! ¡Cavayeros! / Turo neglo esé puntual…» [EC] V8. «No me tengáis, pastores / caiga o no caiga…» [EC]	*Procedencia múltiple:* V9. «¡Cavayeros! ¡Cavayeros! / Turo neglo esé puntual…» [EC]: Cádiz (Catedral), Navidad, **1694**. V8. «No me tengáis, pastores / caiga o no caiga…» [EC] Cádiz (Catedral), Navidad, **1690**.
10	Sevilla (Catedral), Inmaculada Concepción, **1698** (Diego José de Salazar). V5. «Puesto que son tan sabios / los serafines, a ver qué nos dicen…» [EC]	Cádiz (Catedral), Inmaculada Concepción, **1690**. V3. «Puesto que son tan sabios / los serafines, / a ver qué nos dicen…» [EC]
11	Sevilla (Catedral), Navidad, **1700** (Diego José de Salazar). V5. «Si es que ha de haber jacarilla / caiga, compañeros, caiga….» [EC] V8. «Cuando el sol se descubre en su oriente / y pastores conduce a su esfera…» [EC]	*Procedencia múltiple:* V6. «Si es que ha de haber jacarilla / caiga, compañeros, caiga…» [EC]: Cádiz (Catedral), Navidad, **1694**. V1. «Cuando el sol se descubre en su oriente / y tres Reyes conduce a su esfera…» [EC]: Madrid (Real Convento de la Encarnación), Reyes, **1688**.

Tabla 2: Reutilización en Málaga

Lugar (capilla), Festividad, Año	Procedencia en las series de villancicos de José Pérez de Montoro
Málaga (Catedral), Navidad, **1693**. V8. «¡Atención que de la carta / del asturiano hay respuesta!…» [IEC]	Madrid (Real Convento de la Encarnación), Reyes, **1688** (*OP*, II, p. 418). V8. «¡Atención que de la carta / del asturiano hay respuesta!…» [IEC]

Tabla 3: Reutilización en Granada

	Lugar (capilla), Festividad, Año (Maestro de capilla)	Procedencia en las series de villancicos de José Pérez de Montoro
1	Granada (Real Capilla), Cuarenta Horas, **1692** (Alonso de Blas y Sandoval). V2. «No, no, no, / no son rayos, no,…» [EC]	Cádiz (Catedral), Navidad, **1691**. V2. «No, no, no, / no son rayos, no,…» [EC]
2	Granada (Catedral), Navidad, **1693**. V4. «Gustan los niños chiquitos, / mi niño Rey, por acá…» [EC] V6. «¿Dónde van laz gitanillaz? / ¿Dónde van?…» [EC]	Cádiz (Catedral), Navidad, **1692** (*OP*, II, p. 334). V7. «Gustan los niños chiquitos, / mi niño Rey, por acá…» [EC] V3. «¿Dónde van laz gitanillaz? / ¿Dónde van?…» [EC]
3	Granada (Real Capilla), Navidad, **1696** (puestos en música por Alonso de Blas y Sandoval). V7. «¡Cavayeros! ¡Cavayeros! / turo lo neglo eze puntual …» [EC]	Cádiz (Catedral), Navidad, **1694**. V9. «¡Cavayeros! ¡Cavayeros! / Turo neglo esé puntual…» [EC]

Tabla 4: Reutilización en Madrid

	Lugar (capilla), Festividad, Año (Maestro de capilla)	Procedencia en las series de villancicos de José Pérez de Montoro
1	Madrid (Convento de la Merced, redención de Cautivos), Reyes, **1687** (Domingo Ortiz de Zárate). V2. «Hoy que el mayor de los reyes / llega del mundo a las puertas…» [IEC]	Toledo (Catedral), Navidad, 1685 / Madrid (Capilla Real), Navidad, **1686**. V4. «Hoy que el mayor de los reyes / llega del mundo a las puertas…» [IEC]

2	Madrid (Real Capilla), Navidad, **1690**. V1. «¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! / ¡Oh, increado Eloí…» [EC] V6. «¡Toquen, toquen a fuego, / toquen! ¡No toquen!…» [EC]	Cádiz (Catedral), Navidad, **1689**. V1. «¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! / ¡Oh, increado Eloí…» [EC] V5. «¡Toquen, toquen a fuego, / toquen! ¡No toquen!…» [EC]
3	Madrid (Convento de la Encarnación), Reyes, **1691**. V2. «¡Camarada! ¡Camarada! / Vamos arrimando solfa…» [EC (Jácara)]	Cádiz (Catedral), Navidad, **1690** (*OP*, II, p. 295). V4. «¡Camarada! ¡Camarada! / Vamos arrimando solfa…» [EC (Jácara)]
4	Madrid (Convento de la Encarnación), Navidad, **1692**. V6. «Ya que falta, porque acabe / de vestirse la función…» [EC]	Cádiz (Catedral), Navidad, **1691** (*OP*, II, p. 328). V9. «Ya que falta, porque acabe / de vestirse la función…» [EC]
5	Madrid (Convento de la Encarnación), Navidad, **1694**. V4. «¿Dónde van laz gitanillaz? / ¿Dónde van?…» [EC]	Cádiz (Catedral), Navidad, **1692**. V3. «¿Dónde van laz gitanillaz? / ¿Dónde van?…» [EC]
6	Madrid (Convento de san Felipe), Navidad, **1695**. V1. «Aquella gran monarquía, / ¡oh inmenso Dios!, que fundaste…» [EC] V3. «Pues nace hoy en la tierra / aquel bien soberano…» [IEC] V5. «Que el mundo está pereciendo / es verdad, pero es pues hoy…» [EC] V6. «¡Ela, ola, mas vaya ela, / que va de jacarilla!…» [EC]	*Procedencia múltiple:* V1. «Aquella gran monarquía, / ¡oh inmenso Dios!, que fundaste…» [EC]: Cádiz (Catedral), Navidad, **1692** V2. «Pues nace hoy en la tierra / aquel bien soberano…» [IEC]: Toledo (Catedral), 1686 / Madrid (Capilla Real), Navidad, **1686**. V3. «Que el mundo está pereciendo / es verdad, pero es pues hoy…» [EC]: Cádiz (Catedral), Navidad, **1693**. V9. «¡Ela, ola, mas vaya ela, / que va de jacarilla!…» [EC]: Madrid (Real Convento de las Descalzas Reales), **1683**.
7	Madrid (Real iglesia de san Cayetano), Navidad, **1696** (Benito Abelló de Torices). V3. «¡Jacarilla, jacarilla, / calentica, pero fresca!…» [EC]	Cádiz (Catedral), Navidad, **1692**. V4. «¡Jacarilla, jacarilla, / calentica; pero fresca!…» [EC]
8	Madrid (Real iglesia de san Cayetano), Navidad, **1697** (Benito Abelló de Torices). V5. «¡Camarada! ¡Camarada! / Vamos arrimando solfa…» [EC (Jácara)]	Cádiz (Catedral), Navidad, **1690**. V4. «¡Camarada! ¡Camarada! / Vamos arrimando solfa…» [EC (Jácara)]

9	Madrid (Convento de la Merced), Reyes, **1697** (Domingo Ortiz de Zárate). V8. «Ya que falta, porque acabe / de vestirse la función…» [EC]	Cádiz (Catedral), Navidad, **1691**. V9. «Ya que falta, porque acabe / de vestirse la función…» [EC]
10	Madrid (Convento de las Descalzas Reales), Navidad, **1701**. V10. «No, no, no, / no son rayos, no…» [EC]	Cádiz (Catedral), Navidad, **1691** (*OP*, II, 310). V3. «No, no, no, / no son rayos, no…» [EC]
11	Madrid (Convento de las Descalzas Reales), Navidad, **1703**. V10. «Niño mío, mi bien, mi remedio, / mi amparo, mi dicha…» [EC]	Cádiz (Catedral), Navidad, **1690**. V5. «Niño mío, mi bien, mi remedio, / mi amparo, mi dicha…» [EC]]

Tabla 5: Reutilización en Valladolid

Lugar (capilla), Festividad, Año	**Procedencia en las series de villancicos de José Pérez de Montoro**
Valladolid (Catedral), Navidad, 1694. V5. «Hoy que el mayor de los reyes / llega del mundo a las puertas…» [IEC]	Toledo (Catedral), Navidad, 1686 / Madrid (Capilla Real), Navidad, 1686. V4. «Hoy que el mayor de los reyes / llega del mundo a las puertas…» [IEC]

Tabla 6: Reutilización en Lerma

Lugar (capilla), Festividad, Año (Músico)	**Procedencia en las series de villancicos de José Pérez de Montoro**
Lerma (Iglesia colegial), Navidad, 1692 (puestos en música por Martín José de Biguezal, organista). V1. «Cuando el sol se descubre en su oriente, / y tres reyes conduce a su esfera …» [EC]	Madrid (Convento de la Encarnación), Reyes, 1688. V1. «Cuando el sol se descubre en su oriente, / y tres reyes conduce a su esfera …» [EC]

Tabla 7: Reutilización en Zaragoza

Lugar (capilla), Festividad, Año (Músico)	Procedencia en las series de villancicos de José Pérez de Montoro
Zaragoza (Basílica del Pilar), Reyes, 1687 (Diego de Caseda y Zaldíbar).	Toledo (Catedral), Navidad, 1686 / Madrid (Capilla Real), Navidad, 1686.
V7. «Pues nace hoy en la tierra / aquel bien soberano…» [IEC]	V2. «Pues nace hoy en la tierra / aquel bien soberano…» [IEC]

*

BÈGUE, Alain. «"Tres o cuatro villancicos de las mejores letras": transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío». En *Criticón* (Toulouse), 119, 2013, pp. 99-126.

Resumen. El intercambio, la reutilización y la reescritura de textos de villancicos era una práctica más que habitual entre los músicos eclesiásticos y los poetas que prestaron ocasionalmente su pluma para la composición de las series de villancicos que serían interpretadas en las diversas capillas de la Península. Así, pues, partiendo del caso peculiar de la obra del poeta y dramaturgo setabense José Pérez de Montoro, uno de los autores villanciqueros más afamados de su tiempo, nuestro estudio intenta destacar cómo la notoriedad granjeada por un poeta pudo acarrear la redefinición o el establecimiento de redes de difusión de los pliegos de villancicos, tanto localmente como en los diversos y remotos territorios de la Monarquía hispánica, y ofrecer una tipología de la reutilización y reescritura practicadas por los maestros de capilla de las postrimerías del siglo XVII.

Résumé. L'échange, la réutilisation et la réécriture des textes des *villancicos* était une pratique plus qu'habituelle chez les musiciens d'église et les poètes qui prêtèrent parfois leur plume à la composition de séries de chants interprétées dans les différentes chapelles de la péninsule Ibérique. Ainsi, sur la base du cas particulier de l'œuvre du poète et dramaturge José Pérez de Montoro, l'un des auteurs de *villancicos* les plus célèbres de son époque, notre étude essaie de montrer que la réputation d'un poète pourrait conduire à la redéfinition ou à l'établissement de réseaux de diffusion des *pliegos de villancicos*, tant localement que dans les territoires divers et éloignés de la monarchie espagnole, et proposer une typologie de la réutilisation et de la réécriture pratiquée par les maîtres de chapelle de la fin du XVIIe siècle.

Summary. The exchange, re-use and rewriting texts of *villancicos* was more than an usual practice among religious musicians and poets who sometimes lent their pen in yhe composition of the series of songs interpreted in different chapels of the Iberian Peninsula. Thus, based on the particular case of the work of the poet and playwright José Pérez de Montoro, one of the most famous authors of *villancicos* of its time, this study tries to show that the reputation of a poet could lead to redefine or establish the networks of dissemination of the *pliegos de villancicos*, both locally and in various and distant territories of the Spanish monarchy, and propose a typology of reuse and rewriting practiced by the chapel master at the end the seventeenth century.

Palabras clave. Difusión. PÉREZ DE MONTORO, José. Pliegos sueltos. Recepción. Reescritura. Reutilización. Transmisión. Villancicos.