

«SÓLO MADRID ES CORTE». VILLANCICOS DE LAS CAPILLAS REALES DE CARLOS II EN LA CATEDRAL DE SEGOVIA*

PABLO-L. RODRÍGUEZ **

A la memoria de mi abuela Eva

Resumen

A partir de los villancicos y la correspondencia de Miguel de Irizar, maestro de capilla en la catedral de Segovia entre 1671 y 1684, se analiza la proyección exterior del repertorio de las Capillas Reales de Madrid durante el reinado de Carlos II. Se estudian especialmente las vías de circulación de los textos y las músicas, así como su adaptación para ser usados en la capilla segoviana. Con ello se pretende mostrar un ejemplo del creciente impacto del repertorio de las Capillas Reales dentro del contexto musical catedralicio y la consolidación de Madrid como centro musical por excelencia, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

The repertory from the Royal Chapels in Madrid during the reign of Charles II is analyzed through the study of the villancicos and correspondence of Miguel de Irizar, choirmaster in Segovia between 1671 and 1684. Particular attention is given to the means of dissemination of both text and music, as well as to their adaptation to the musical resources of the Segovian chapel. Both the music and the letters reveal the increasing influence of the Madrid repertory within the musical milieu of Spanish cathedrals, and the establishment of Madrid as the musical centre par excellence, especially from the second half of the seventeenth century.

* * * * *

Todo intento de organizar jerárquicamente los distintos centros musicales del seiscientos hispano topa de forma inevitable con Madrid. Una ciudad, desde el punto de vista religioso, carente de obispado propio y con muy poca tradición monástica, que desde 1606 sería campamento definitivo de la Corte de los Habsburgo españoles. El asentamiento en Madrid de la Capilla Real, y la fundación de dos capillas más

* Este artículo constituye la reelaboración de las comunicaciones: Court and Cathedral Repertoires in Baroque Spain: the Sacred Villancico at Segovia Cathedral (1670-1685), presentada en la *Seventh Biennial Conference On Baroque Music*, Birmingham: julio de 1996, y The personal network: «imported» villancico texts and music supply at Segovia cathedral (1650-1700). A sociological approach, presentada en el *16th. International Musicological Society Conference «Musicology and sister disciplines: Past, present and future»*, Londres: agosto de 1997. Quiero manifestar mi más sincero agradecimiento a José Máximo Leza por su paciente revisión de este artículo, así como a Juan José Carreras por sus innumerables consejos antes y durante la realización del mismo.

** Estudiante de Doctorado en la Universidad de Zaragoza.

de patronato regio en los conventos de las Descalzas (1559) y de la Encarnación (1616)¹, constituyen hechos decisivos en el proceso de gestación de la capital musical del reino, a la vez que suponen un progresivo deterioro del tradicional predominio que Toledo venía ejerciendo desde el siglo XVI. Pero sin duda, las consecuencias estrictamente musicales de la definitiva instalación del rey y su Corte en Madrid, no son sino una manifestación más de un cambio global en el horizonte socioeconómico del momento, que ha llevado a algunos historiadores a hablar de una «Nueva Castilla»².

La imagen de Madrid como prestigioso centro de actividad musical alteraría los habituales movimientos laborales de algunos músicos a las grandes sedes arzobispales, motivando incluso el abandono de algunas de ellas para terminar una brillante carrera en las capillas musicales de la Corte. Así, la catedral de Toledo, que mantenía de forma tradicional una fuerte estabilidad en sus raciones de maestro de capilla y organista, vio —a partir de 1650— cómo dos de sus principales músicos se instalaban en las Capillas Reales³. Ambos presentan como denominador común el ascenso a la Corte, pero cada uno de ellos por separado nos muestra, en el período de catorce años, un notable cambio en los factores migratorios de músicos a Madrid. En 1662 el maestro de capilla Tomás Micices I abandonaba el magisterio de la catedral primada para obtener igual puesto en las Descalzas Reales. Sus razones parecen estar relacionadas con la difícil situación económica que atravesaba en Toledo, según ha señalado Lothar Siemens⁴. Muy distinto se nos presenta el segundo caso, acaecido en 1676, en el que Joseph Sanz, organista en la catedral toledana, es llamado para servir al rey en la Capilla Real⁵, cir-

¹ En adelante para referirme a las tres utilizaré la denominación habitual en la época de «Capillas Reales».

² El historiador que más ha ahondado en el fenómeno es David Ringrose, cf. RINGROSE, D. *The impact of a New Capital City: Madrid, Toledo, and New Castile, 1560-1660 The journal of economic history*, Diciembre de 1973, t. XXXIII, pp. 761-791. El resumen de sus ideas puede leerse en castellano en: RINGROSE, D. *El legado de Madrid, Revista de Occidente*, Extraordinario VII (1983), t. 27-28, pp. 67-79.

³ Cf. RUBIO PIQUERAS, F.: *Música y músicos toledanos. Contribución a su estudio*. Toledo: Establecimiento tipográfico de sucesor de J. Peláez, 1923.

⁴ Cf. SIEMENS HERNÁNDEZ, L. *El maestro de capilla palentino Tomás Micieces I (1624-1667) su vida, su obra y sus discípulos, Anuario Musical*, 1975, t. XXX, pp. 67-96.

⁵ Sabemos por un memorial que el 10 de diciembre de 1676 enviaba el capellán mayor de la Capilla Real al por entonces joven Carlos II, la razón de la llamada de Sanz a Toledo: *por la necesidad que hay tan precisa de organista en la Real Capilla, por la imposibilidad de Juan del Vado, envié llamar a D. Joseph Sanz, que lo es de la iglesia de Toledo, por sujeto hábil para este ministerio*. (Archivo General de Palacio, Sección Real Capilla, Caja 139). Otros memoriales conservados en la misma caja nos dan cuenta de la insatisfacción del músico y su intención de volver a Toledo. Sin embargo, el monarca no aceptará su renuncia, y su decisión trascenderá el marco institucional para convertirse en *vox populi* entre los músicos del momento. En una carta enviada en 1677 por un tenor de la catedral de Toledo al maestro de capilla de Segovia, se lee: *Ya sabrá Vmd. como dieron la ración de organista al de Sigüenza, porque D. Joseph Sanz no ha sido posible sacar licencia*

cunstancia bastante habitual durante el reinado de Carlos II —precisamente cuando los problemas económicos en las Capillas Reales hacían menos interesantes sus plazas musicales—⁶. Por tanto, el tradicional prestigio de contar con los mejores músicos para el servicio de la Corte, sería la causa de que muchos de los principales maestros de capilla, organistas, así como cantores e instrumentistas del momento —hasta bien avanzado el siglo XVIII—⁷, no pudieran evadir la atracción de Madrid y terminarían allí sus carreras profesionales.

En cuanto al repertorio, la permanencia laboral en la Villa y Corte de los mejores músicos del momento produjo un interés generalizado por las obras allí producidas. No será infrecuente que músicos de otros centros pidieran informes y consejo sobre el repertorio madrileño a aquellos que pertenecían a instituciones musicales vinculadas o cercanas a la realeza. Este es el caso de las recomendaciones que en 1674 hacía un fraile músico del Convento de la Merced de Madrid al maestro de capilla de la catedral de Segovia. Refiriéndose al repertorio en latín, el clérigo destaca el buen hacer de nombres como Carlos Patiño, Matías Ruiz, y Cristóbal Galán (precisamente los tres maestros de las Capillas Reales). Siete años más tarde —cuando Patiño y Ruiz habían desaparecido— tan sólo ostentaría este honor la música de Cristóbal Galán, quien por entonces acababa de estrenar su puesto como maestro de la Capilla Real⁸. Las recomendaciones de este religioso se refieren también al repertorio en castellano, destacando la dedicación de Juan Hidalgo y Juan del Vado en la composición de tonos⁹, y de nuevo habla

de Su Majestad para volverse a esta iglesia. Cf. LÓPEZ CALO, J. Corresponsales de Miguel de Irizar (II) *Anuario Musical*, 1965, t. XX, pp. 209-233, n.º 108. Sanz curiosamente permanecerá unido a la Capilla Real hasta su muerte en 1713. Cf. HERGUETA, N. *Profesores músicos de la Real Capilla de S. M. según documentos de su Archivo* (Madrid, 1898), ms. conservado en la Biblioteca de Loyola.

⁶Como ha señalado D. Ringrose la obligación de obedecer al monarca va a estar fundada en la época sobre sólidos códigos morales y religiosos. Cf. JULIÁ, S. RINGROSE, D. y SEGURA, C. *Madrid. Historia de una capital*, Madrid: Alianza editorial, 1995, p. 167. Para un breve resumen sobre la problemática de esta situación en la Capilla Real de Carlos II, cf. RODRÍGUEZ, P.L. La difícil carrera de un músico en la corte de Carlos II, *Scherza*, Septiembre de 1997, t. 117, pp. 108-113.

⁷Referido al maestro de la Capilla Real, hacia 1670, se dice en un documento: *Regularmente se trae para serlo la persona mas eminente que se conoce en la profesion aunque sea de cualquier Iglesia Cathedral.* (British Museum. Ms. Egerton 1823, fol. 88v.). Debo a Juan José Carreras el conocimiento de esta información.

⁸Carlos Patiño muere en 1675 ostentando el magisterio de la Capilla Real, cuyo puesto queda vacante hasta 1680 en que es nombrado Cristóbal Galán, hasta entonces maestro en las Descalzas Reales. Por su parte Matías Ruiz muere en 1679 como maestro de la Encarnación, siendo sustituido por Francisco Sanz.

⁹Hay que señalar que la composición de tonos no se refiere exclusivamente al ámbito profano. Sabemos, en el caso de Hidalgo, su habitual labor como compositor de los tonos para el servicio de las Cuarenta Horas, una devoción al cuerpo de Cristo muy importante en la época. Cf. el documento transcrito en: BECKER, D. *La obras humanas de Carlos Patiño*. Cuenca: Instituto de música religiosa. Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1987, p. 77; en el que el propio arpista de la Capilla Real reconoce *el trabajo continuo de componer los tonos para las 40 oras y otras*

de Galán —en 1681— como el más destacado compositor de villancicos del momento¹⁰. Otras recomendaciones de la misma época coinciden a grandes rasgos con las anteriores. Así, en 1680 un músico tenor de la Capilla Real destacaba en sus envíos al maestro de capilla de Valladolid los villancicos de Ruiz y de Galán¹¹. De este modo, resulta interesante verificar que el repertorio de los músicos de las Capilla Reales coetáneo conservado en las catedrales de Segovia y Valladolid revela una particular coincidencia con las recomendaciones referidas¹².

Dentro del repertorio habitual de los centros religiosos, los villancicos constituyen un ejemplo evidente de trasvase y reutilización entre diferentes capillas musicales¹³. La calidad de las letras estaba asociada en muchos casos al rango de la capilla para las que fueron creadas originalmente, y resulta significativo, en este sentido, las pocas veces en las que aparecen adscritas a algún autor concreto. De nuevo, Madrid y las Capillas Reales serán garante de calidad artística: por ejemplo, el maestro de Toledo al enviar las letras de sus villancicos en 1683 al de Segovia, le indicaba *que no han sido mejores ningunas de Madrid*¹⁴. Entre los pocos poetas conocidos, asociados a la creación de versos para ser cantados en las Capillas Reales destaca, durante el reinado de Carlos II, la figura de Manuel de León Marchante —o Merchante— (Pastrana, 1626-Alcalá de Henares, 1680), un poeta y dramaturgo que compaginó la pluma con importantes puestos políticos y religiosos en la Corte¹⁵. Gra-

festividades de la Capilla. Para un estudio de la oración de las Cuarenta Horas y su repertorio en la Capilla Real, cf. RODRÍGUEZ, P.L. *Música y devoción al Santísimo Sacramento en la Capilla Real durante el siglo XVII*, *Revista Portuguesa de Musicología*, 1997, t. 7, en prensa.

¹⁰Cf. LÓPEZ CALO, J. Corresponsales de Miguel de Irizar *Anuario Musical*, 1963, t. XVIII, pp. 197-222, n.ºs. 7 y 17. La fecha de la carta n.º 7 ha sido corregida por Matilde Olarte en su tesis doctoral, cf. OLARTE MARTÍNEZ, M. *Miguel de Irizar y Domenzain (1635-1684?): biografía, epistolario y estudio de sus lamentaciones*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid, 1996.

¹¹Cf. CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C. Miguel Gómez Camargo: correspondencia inédita *Anuario Musical*, 1990, t. XLV, pp. 67-102, n.º 95.

¹²En cuanto al repertorio en latín, el autor más habitual será Patiño, seguido a bastante distancia por Galán y Ruiz. Por su parte, el repertorio en castellano manifiesta un gran predominio de las obras de Galán, Ruiz e Hidalgo, y en menor medida por las de Vado. Las composiciones en castellano de estos dos últimos tienen una preeminencia por las plantillas a solo o dúo, y habitualmente reciben el nombre de sólos o tonadas. Para Segovia, cf. LÓPEZ CALO, J.: *La música en la catedral de Segovia*. 2 vol., Segovia: Diputación Provincial, 1988-1989.

¹³El autor que más se ha dedicado a estudiar la circulación del villancico ha sido Paul R. Laird. Entre sus distintos trabajos véase especialmente: LAIRD, P.R. *Towards a History of the Spanish Villancico*. Michigan: Harmonie Park Press, 1997.

¹⁴Cf. LÓPEZ CALO, J. Corresponsales de Miguel de Irizar (II), *Anuario Musical*, 1965, t. XX, pp. 209-233, n.º 106.

¹⁵Los estudios más recientes sobre este autor han sido realizados por el filólogo Javier Huerta Calvo, cf. HUERTA CALVO, J. *Un entremesista del siglo de oro: Juan Manuel de León Merchante (1626-1680)*. Tesina de licenciatura. Madrid: Universidad Complutense, 1977; y *La risa del inquisidor* (en torno a la *Picaresca*, de León Merchante) en HUERTA CALVO, J., DEN BOER, H. y SIERRA MARTÍNEZ, F.: *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de*

cias a la publicación entre 1722 y 1733 de sus *Obras poéticas posthumas* sabemos que escribió muchas de las letras de villancicos cantadas en la Capilla Real entre 1661 y 1679, así como algunas para los conventos de la Encarnación y Descalzas Reales, que en su mayoría aparecen sin atribución en los pliegos sueltos conservados¹⁶.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, la música y letras de villancicos de las Capillas Reales comienzan a ser habituales en el repertorio de las catedrales más próximas, y su proporción fue aumentando a lo largo del siglo XVIII. Siguiendo la estructuración del territorio que propone Miguel A. Marín¹⁷, Madrid se presenta como un centro cuya periferia se extenderá de forma creciente a partir de la entronización de Carlos II, y aunque la difusión de su música no será siempre gestionada desde el centro, se generaliza entre los maestros de capilla catedralicios la necesidad de tener buenos contactos con los músicos que trabajaban en Madrid, incluso en algunos casos por imperativo capitular¹⁸. Dentro del repertorio producido en la Villa y Corte lo que habitualmente más se va a difundir hacia las catedrales van a ser los villancicos y sus letras, especialmente porque era el género más consumido en la época. Así lo muestra la correspondencia del maestro de Valladolid con un tenor de la Capilla Real en 1680, quien le manda villancicos de Madrid según sus palabras, porque *ya yo reconocí el que Vmd. no necesitaba de cosas en latín porque sé las muchas y buenas obras que Vmd. tiene*¹⁹.

El encargado institucionalmente de formalizar relaciones con Madrid para tales fines era el maestro de capilla, quien va a aprovechar filiaciones familiares, personales o profesionales para conseguir la música y letras cantadas en las Capillas Reales. Me centraré en las próximas páginas en algunas relaciones que mantuvo el maestro de capilla de la ca-

Carlos II., Amsterdam-Atlanta, GA 1989 (=Diálogos Hispánicos de Amsterdam 8/I), vol. I, pp. 125-135. El listado de toda su obra conocida, así como una pequeña bibliografía de este literato se pueden encontrar en: SIMÓN DÍAZ, J.: *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, vol. XIII, Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pp. 176-206.

¹⁶ Cf. ANÓNIMO («Un su aficionado»): *OBRAS POÉTICAS POSTHUMAS | QUE A DIVERSOS ASSUMPTOS ESCRIVIO | el Maestro Don Manuel de Leon Marchante, Co- | missario del Santo Oficio de la Inquisición, Cape- | llan de su Magestad, y del Noble Colegio de Cavalleros Manriques de la Universidad de Alcalá, | Racionero de la Santa Iglesia Magistral de San Justo, y pastor de dicha | Ciudad. | DIVIDIDAS EN TRES CLASSES, | SAGRADAS, HUMANAS, Y COMICAS.* Madrid: Por Don Gabriel de Barrio, 1722 y 1733. Para un catálogo de villancicos de este autor, cf. RUIZ DE ELVIRA SERRA, I. (coord.): *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII.* Madrid: Ministerio de Cultura, 1992.

¹⁷ Me refiero a su artículo en esta misma revista: A copiar la pureza. Música procedente de Madrid en la catedral de Jaca.

¹⁸ De tal forma se consolida el prestigio de Madrid, que en 1732 se le ordenará al maestro de capilla de la catedral de León, *que haga nuevas composiciones, o las traiga de Madrid.* Cf. CASARES RODICIO, E. La música en la catedral de León: maestros del siglo XVIII y catálogo musical, *Archivos Leoneses*, 1980, t. 67, pp. 7-88.

¹⁹ Cf. CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: «Miguel Gómez Camargo...», *op. cit.* n.º 95.

tedral de Segovia, Miguel de Irizar entre 1672 y 1684, para verificar así la influencia del repertorio producido en Madrid en sus propios villancicos. Para ello contamos, por un lado, con una importante colección de cartas recibidas por este maestro desde Madrid y otros centros en esos años. Este epistolario fue publicado en parte por José López Calo entre 1963 y 1965, y más recientemente por Matilde Olarte Martínez, aunque algunas cartas permanecen aún inéditas²⁰. Por otro lado, el repertorio de Miguel de Irizar, así como el de otros músicos de las Capillas Reales, se ha conservado en un excelente estado en el archivo de la catedral de Segovia, cuyos fondos fueron catalogados por José López Calo entre 1988 y 1989²¹.

* * *

Las letras utilizadas por Irizar en sus villancicos para la fiesta de Navidad de 1678 muestran una procedencia compartida por Toledo y Madrid, sin duda los dos centros importantes más cercanos a Segovia. Pero si en el caso de Toledo los contactos que va a utilizar Irizar son más directos —miembros de la capilla toledana y viejos amigos del maestro de Segovia—, en el caso de Madrid van a estar fundamentados a partir de intermediarios o relaciones esporádicas con músicos de alguna capilla de patronato regio, lo que muestra la habilidad de Irizar ante la dificultad que, en algunos casos, va a acarrear hacerse con las letras más recientes cantadas en Madrid.

Tabla 1. Villancicos cantados en la catedral de Segovia para la Fiesta de Navidad de 1678

<i>Incipit textual de cada villancico.</i>	<i>Localización de la música de Irizar en el archivo de la catedral de Segovia</i>	<i>Pliego suelto del que Irizar reutiliza el texto</i>
El alcalde de Belén	Borrador: M-18/36 Partichelas: M-3/29	Toledo. Navidad. 1677. Segundo Nocturno. Villancico III.
Escuchen dos sacristanes	Borrador: M-18/36 Partichelas: M-2/1	Toledo. Navidad. 1677. Villancico VIII.
Pedro Grullo está en el portal	Borrador: M-18/36 Partichelas: M-40/37	Toledo. Navidad. 1677. Villancico VI.
Porque el valle es hoy la cuna	Borrador: M-18/36 Partichelas: M-2/3	Toledo. Navidad. 1677. Villancico II.

²⁰ Cf. LÓPEZ CALO, J.: *Corresponsales... y Corresponsales...(II)*, *op. cit.*; y OLARTE MARTÍNEZ, M.: *Miguel de Irizar y Domenzain...*, *op. cit.* Recientemente he podido localizar en el archivo de la catedral de Segovia numerosas cartas inéditas —incluso del propio Miguel de Irizar—, que espero publicar en futuros trabajos.

²¹ Cf. LÓPEZ CALO, J.: *La música en la catedral de Segovia*, *op. cit.*

Pues que todas las naciones	Borrador: M-18/36 Partichelas: M-3/32	<i>Capilla Real</i> . Navidad. 1677. Villancico V.
Qué música celestial	Borrador: M-18/36 Partichelas: M-3/28	<i>Toledo</i> . Navidad. 1677. Primer Nocturno. Villancico I.
Qué voces el aire rompe	Borrador: M-18/36 Partichelas: M-3/30	<i>Toledo</i> . Navidad. 1677. Villancico V.
Quien de prodigios tan altos	Borrador: M-18/36 Partichelas: M-3/31	<i>Capilla Real</i> . Navidad. 1677. Villancico Primero.
Si imitando al Serafín	Borrador: M-18/36 Partichelas: M-40/34	<i>Encarnación</i> . Navidad. 1676. Segundo Nocturno. Villancico II.

El pliego de Navidad de 1677 cantado en Toledo llegará por vía directa a manos de Irizar a través de su condiscípulo y amigo Juan de Chávarri, músico tenor de la capilla primada. El envío se efectuará desde Toledo con una carta fechada el 24 de diciembre de 1677 donde se lee: *Esas son las letras de los villancicos que se han de cantar esta noche en esta santa iglesia*²². Curiosamente este mismo pliego llegaría a Segovia por otras dos vías: Fr. Simón de Irizar, un religioso franciscano que era hermano del maestro de Segovia, con una carta desde Alcalá fechada el 13 de marzo de 1678, y por medio del maestro de capilla de la catedral de Toledo, Pedro de Ardanaz, con otra misiva datada el 13 de mayo del mismo año, en la que además se disculpa por su falta de puntualidad, pues según cuenta se lo había remitido previamente a un amigo de Madrid²³. De forma excepcional, este pliego suelto nos facilita el autor de las letras, el citado poeta Manuel de León Marchante²⁴.

La rapidez con la que Irizar dispone de las letras cantadas en Toledo guarda relación directa con los contactos que tiene para conserguirlas. En el primer caso, el pliego sale para Segovia el mismo día que se canta en Toledo, mostrando la efectividad de los contactos directos con

²² Aunque algunas cartas que utilizaré en posteriores citas han sido publicadas por José López Calo, seguiré la numeración de Matilde Olarte en el tomo III de su trabajo. Esta carta fue publicada por López Calo en su artículo de *Anuario Musical* de 1965 con el número 108, pero con la fecha equivocada de 27 de diciembre. En el trabajo de Matilde Olarte es la 360, pero incluye la transcripción literal de López Calo, ya que esta autora no la pudo localizar en el archivo de la catedral de Segovia. La carta en cuestión se encuentra en el reverso del tiple de tercer coro del villancico *Ay que me quemó*, leg. M-52 n.º 6. Este tipo de problemas han sido muy habituales a lo largo de mi investigación, por lo que pedimos disculpas al lector por lo farragoso que resulta explicar todos estos pormenores. Sin duda este epistolario necesita una edición corregida y completada, pues su uso en el estado actual de publicación puede llevar a conclusiones erróneas.

²³ Cf. OLARTE, cartas n.ºs 121 y 126.

²⁴ En la Biblioteca Nacional de Madrid se ha conservado una copia de este pliego. Cf. RUIZ DE ELVIRA SERRA, I. (coord.): *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII, op. cit.* n.º 582.

músicos de la catedral primada. Por otro lado, esta rapidez contrasta con el envío que efectúa su hermano Fr. Simón desde Alcalá, en donde la gestión se retrasa hasta marzo, merced a su condición de intermediario.

De esta última forma llegará a Segovia el pliego de Navidad de la Capilla Real de 1677. El intermediario será un antiguo alumno de Irizar —llamado Fr. Domingo Ortiz de Zárate— que trabajaba en Madrid como tiple en la capilla del Convento de la Merced. El envío será efectuado de nuevo a través del correo, con una carta datable el 25 de diciembre de 1677: *oy remito a v. md. los Vcos de la Capilla Rl y los de casa, me alegrare sean de su gusto*²⁵. Aunque se trata de un intermediario, la fecha del envío refleja la rapidez con la que se difundían los pliegos dentro de Madrid, o bien la efectividad de los contactos de Ortiz de Zárate en la Capilla Real para conseguir las letras. Sabemos muy poco acerca de la antelación con la que se solían imprimir los pliegos de villancicos, pero algunos envíos a Segovia demuestran que era habitual disponer de ellos más de un mes antes de ser cantados. Por ejemplo, el envío de las letras de Navidad de Toledo de 1678 a Irizar, se produce con una carta del maestro de la catedral primada, Pedro de Ardanaz, fechada el 27 de noviembre de ese año²⁶. En este sentido, resultan muy ilustrativas las mismas portadas de los pliegos en los que figura su anterioridad o posterioridad temporal con la fiesta en que fueron cantados. En los villancicos impresos para la fiesta de Navidad de la catedral de Toledo el cambio de la afirmación *que se cantaron* por *que se han de cantar* se produce en 1662, en la Capilla Real este cambio es menos claro, pero se generaliza el futuro *que se han de cantar* a partir de 1650²⁷, lo que a todas luces puede tener importantes consecuencias sobre su funcionalidad dentro de la fiesta²⁸.

²⁵De nuevo esta carta plantea diferentes problemas. Un extracto de la misma fue publicado por López Calo con el número 11 en su artículo ya citado de 1963, en la que baraja la fecha de 1677. Olarte una vez más no localizó esta carta, pero en su trabajo a partir de la transcripción de López Calo propone la fecha de 31 de diciembre de 1677, deduciéndola de su contenido en relación con la carta anterior y posterior. La carta en cuestión se ha conservado a la vuelta de la parte de alto de tercer coro del villancico *Serafines cercadla de flores*, leg. M-52 n.º 3, y la fecha dice literalmente «Md y 25 de 77», por lo que si bien no refleja el mes puede fecharse por su contenido (se trata de una felicitación navideña) el 25 de diciembre de 1677. Por ello, encaja perfectamente con el envío del pliego de Navidad de la Capilla Real de ese año.

²⁶Cf. OLARTE, carta n.º 333.

²⁷Cf. RUIZ DE ELVIRA SERRA, I. (coor.): *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII, op. cit.*

²⁸Como ejemplo de la funcionalidad de los pliegos impresos se encuentran significativas referencias en el texto de Juan Francisco Escuder, *Relación histórica, y panegyrica de las fiestas que la ciudad de Zaragoza...*, Zaragoza: Por Pascual Bueno, 1724. Dentro de esa descripción se relata la interpretación de un *Oratorio Musico* que como nos aclara este autor: *fue aplaudido generalmente en los quadernillos que se distribuieron, para compensar con el gusto de leerlo, la pesadumbre, y dificultad que aumentó el deseo de oírlo* (vid. p. 277). Se han conservado varios ejemplares de la suelta que

El último pliego que utilizó Irizar en sus villancicos de Navidad de 1678 (Encarnación 1676), llegó a Segovia a través de un contacto directo con la capilla del citado monasterio, el organista Joaquín Falqués. La ración vacante de organista en la catedral de Segovia será el motivo de que Irizar consiga este pliego. Esta noticia se la debió comunicar a Falqués, quien en una carta fechada en Madrid el 10 de marzo de 1677, le contesta interesado en la plaza, argumentando que en cuanto ajuste *acá unas deudillas* partirá para Segovia. En la misma carta añade: *Las letras de navidad y Reyes yo las llevaré*²⁹. Hay que suponer que las letras que llevó consigo Falqués en su viaje a Segovia fueron las de Navidad de 1676 y Reyes de 1677 de su monasterio, posiblemente como agradecimiento por la valiosa información de la referida plaza.

Irizar también va a compensar a los contactos que le suministraban las letras de Madrid o Toledo. En este sentido, destaca la relación de intercambio que mantendrá con Pedro de Ardanaz, maestro de la catedral de Toledo. En una carta de éste fechada en Toledo el 29 de Marzo de 1678, se lee: *Lo que suplico a vmd. es que sea servido de remitirme el cartapacio de las que se cantaron en las Descalzas el año pasado, que aunque yo le tenía, no sé que se me a echo, y así supuesto que sé que vmd. le tiene, no quiero acer la diligencia por otra parte*³⁰. Sabemos que Irizar solía conseguir las letras del Corpus a partir de sus contactos madrileños. En concreto este cartapacio al que se refiere Ardanaz había llegado a Segovia a través de su viejo discípulo Fr. Domingo Ortiz de Zárate, tras solicitud expresa de Irizar. La correspondencia de este religioso mercedario con Irizar, nos permite reconstruir todo el proceso de transmisión del pliego. En una carta fechada el 24 de noviembre de 1677, Ortiz refiere: *Las letras del Santísimo de las Descalzas no se ymprimen, pero tengo encomendado a un amigo que me traslade asta una dozena de las mejores que hallare*³¹. En otra de 25 de diciembre del mismo año, le anuncia que: *Las letras del S^{no} las estoy esperando por oras porque las tengo encomendadas muchos días a y aun pagadas porque las trasladasen con brevedad*³². Finalmente en una carta del 12 de

se imprimió en aquella ocasión en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza. De la Relación de Escuder, recientemente Eliseo Serrano ha publicado una edición facsímil con un estudio introductorio (Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1990).

²⁹ Cf. OLARTE, carta n.º 211. No se ha podido documentar el paso por Segovia de este organista pero debió ser muy breve, pues en agosto de ese mismo año se cita a Bartolomé de Longas como organista en la catedral segoviana. Cf. LÓPEZ CALO, J.: *Documentario musical de la catedral de Segovia. Vol. I. Actas capitulares*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990, n.º 1900. Falqués debió regresar poco después a Madrid a su antiguo puesto en la Encarnación, en donde muere en 1694. Cf. AGULLÓ Y COBO, M.: «Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, 1969, t. XXIV, pp. 205-225.

³⁰ Cf. OLARTE, carta n.º 125.

³¹ Cf. OLARTE, carta n.º 261.

³² Esta carta es la misma que cité en la nota 25. En concreto esta parte de la misma permanecía inédita.

enero de 1678 comunica su envío inminente: *y los remitiré con las letras que me an mandado del Santísimo*³³. Este caso nos muestra claramente el funcionamiento de la red por la que circulaban las letras de villancicos, no afectando a su dinámica el hecho de que las letras fueran manuscritas.

Desconozco la razón de no imprimir más que de forma excepcional las letras del Corpus, que se solían cantar, tanto en la procesión de la fiesta como a lo largo de la semana siguiente, utilizándose especialmente en los maitines de su octava. Uno de los pocos ejemplos conocidos de letras para el Corpus llevadas a la imprenta son las de 1678 del convento de las Descalzas Reales³⁴, y quizás la excepcionalidad de este pliego pueda justificar el enorme impacto que tuvo dentro de los villancicos de 1679 y 1682 compuestos por Irizar para la misma fiesta en la catedral de Segovia.

Tabla 2. Villancicos utilizados por Irizar del pliego impreso para la fiesta del Corpus de 1678 en las Descalzas Reales de Madrid.

<i>Villancicos al Sant^{mo} Sacram^{to} Que en su fiesta ha de cantar la capilla de las Descalzas Reales de esta corte, este año de 1678. (BN. Madrid VE/ 88-54)</i>	<i>Concordancias textuales con los villancicos cantados en la fiesta del Santísimo Sacramento de la catedral de Segovia con música de Irizar y su localización en el archivo.</i>
Villancico Primero Si el Amor Divino	Fiesta ...de 1682 Si el amor divino Borrador: M- 18/21 Partichelas: M- 6/25
Villancico Segundo Oigan la porfia	Fiesta ...de 1682 Oigan la porfia Borrador: M- 18/21 Partichelas: M- 6/40
Villancico Tercero No encubra el amor	Fiesta...de 1679 No encubra el amor Borrador: M- 18/45
Villancico Cuarto 1. La Sangre inmortal	—
Villancico Quinto Reparen, atiendan	Fiesta...de 1682 Reparen, atiendan Borrador: M- 18/21 Partichelas: M- 7/25
Villancico Sexto 1. Para ofrecer Cielo al Sol	—

³³ Cf. OLARTE, carta n.º 262.

³⁴ El único ejemplar conocido de este pliego suelto se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, VE 88-54. Cf. RUIZ DE ELVIRA, E.: *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII, op. cit.* n.º 176.

Villancico Séptimo 1. Quien descubre cariños	Fiesta ...de 1682 Quien descubre cariños Borrador: M- 18/21 Partichelas: M- 8/44
Villancico Octavo De la Hostia, que es forma redonda	Fiesta ...de 1682 De la Hostia, que es forma redonda Borrador: M- 18/21 Partichelas: M- 7/51

La llegada de este pliego a Segovia, nos muestra de nuevo un complejo paradigma de circulación, en este caso a través de dos vías. Una primera de forma directa a través de un contralto de la propia capilla de las Descalzas, Blas de Palacios. Éste en una carta fechada en Madrid el 21 de mayo de 1678, manifestaba a Irizar los inconvenientes para asistir a la oposición de una ración de contralto vacante en la catedral segoviana, obsequiándole por su información con este pliego suelto: *Ahí remito esas letras; alégreme sean nuevas para vmd. Las del año pasado no se las puedo enviar, porque no se han impreso*³⁵. Sin embargo, en posterior correspondencia rectificará su postura aceptando ir a Segovia a la oposición.

La segunda vía por la que recibe este pliego Irizar está protagonizada por intermediarios y guarda relación con la misma oposición de contralto en la catedral de Segovia. Una carta enviada a Irizar por su hermano Fr. Simón, con fecha en Alcalá el 27 de junio de 1678, nos relata que Cristóbal Galán, maestro de capilla de las Descalzas, obsequió a Irizar por medio de su hermano —en viaje ocasional a Madrid— con este mismo pliego de textos para el Corpus que se habían cantado unos días atrás: *las letras que se an cantado en las Descalzas, también, que me las dio el mesmo maestro para v. md.*³⁶. En la misma carta Fr. Simón especifica el método de envío: *No le puedo remitir asta que Manuel baya, porque ynbiarlo con el ordinario no me quadra*. El personaje al que hace referencia la carta de Fr. Simón era Manuel López Matauco, un contralto que había sido alumno de Irizar y que en ese año trabajaba como cantor en la capilla del Convento de Alcalá. Este contralto sería el portador del pliego de las Descalzas en su viaje a Segovia para la oposición, que como nos muestran las actas capitulares, sería ganada por Blas de Palacios³⁷. De nuevo, en este caso, podemos comprobar la diferencia en cuanto a

³⁵ Sin duda hace referencia a las letras para el Corpus de 1677, que como pudimos ver circularon manuscritas. Cf. OLARTE, carta n.º 122.

³⁶ Cf. OLARTE, carta n.º 267. El obsequio de Galán a Irizar hay que verlo en relación con una carta, enviada por el propio maestro de las Descalzas a Irizar el 3 de abril de 1678, en la que recomendaba para la capilla segoviana a un tenor alumno suyo. Cf. OLARTE, carta n.º 124.

³⁷ Dan la ración de contralto a Blas de Palacios, «músico de las Descalzas Reales». Los otros opositores fueron Francisco Sevillano, «músico de la ciudad de Palencia», y Manuel López de Matauco, «músico de Alcalá de Henares» (14-7-1678). Cf. LÓPEZ CALO, J.: Documentario..., op. cit. n.º 1908.

efectividad entre las relaciones directas y las debidas a intermediarios. Si tenemos en cuenta que el Corpus del año 1678 fue el 13 de junio y su octava el 21³⁸, Irizar recibió el pliego de la Descalzas por medio de Palacios casi un mes antes de su utilización, lo que muestra de nuevo la antelación con la que se llevó a la imprenta. La segunda vía confirma que el pliego fue entregado por el maestro de las Descalzas a Fr. Simón unos días después de su utilización en la octava de la fiesta, y no llegaría a Segovia hasta julio de ese año, en que se celebró la citada oposición a contralto.

* * *

La llegada a Segovia de la música producida en Madrid describe hábitos de circulación similares a los analizados hasta ahora para los textos. En este caso, resulta además especialmente interesante la forma en que Irizar prepara la música para ser cantada en la capilla segoviana.

Un ejemplo de la incidencia de música importada en el repertorio del maestro de la Catedral de Segovia, se puede documentar en la fiesta de Navidad de 1680 para la que Irizar dispone entre sus villancicos la vuelta a lo divino de un tono teatral de Juan Hidalgo. La obra en cuestión es *Quedito pasito* perteneciente a la comedia de Pedro Calderón de la Barca *Ni amor se libra de amor*. Hemos conservado varias versiones de este conocido tono de Hidalgo en diferentes fuentes, incluso vueltas a lo divino con variedad de advocaciones y plantillas³⁹. La llegada de este

³⁸Los cálculos han sido realizados a través del calendario perpetuo de J. Herschel, cf. «Calendario» en *Enciclopedia Universal Ilustrada*. Madrid-Barcelona: Espasa-Calpe, S.A., 1991, t. 11, pp. 706-742.

³⁹Las cuatro versiones profanas conocidas de este tono aparecen, dos en el Ms. 13622 de la Biblioteca Nacional de Madrid (fols. 49-50 y 223), una en el «Manuscrito Novena» (p. 220-221) y la última en el cuadernillo que contiene los villancicos de Navidad de 1663 de Miguel Gómez Camargo para la catedral de Valladolid. Cf. para el Ms. 13.622, CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C. «El manuscrito Gayangos-Barbieri» *Revista de Musicología*, 1989, t. XII-1, pp. 199-268, para el «Manuscrito Novena», cf. SUBIRÁ, J. Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII: Contribución a la música teatral española, *Anuario Musical*, 1949, IV, pp. 181-191 y el estudio de este manuscrito de: STEIN, L.K. El «Manuscrito Novena»: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyro, *Revista de Musicología*, 1980, t. III-1 y 2, pp. 197-234; finalmente para la fuente vallisoletana, cf. CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C. Nuevas fuentes musicales del teatro calderoniano, *Revista de Musicología*, 1993, t. XVI, n.º 5, pp. 2958-2976. Mientras que el Ms. 13622 aparece atribuido a Juan Hidalgo en el de la Novena y en el cuadernillo del archivo vallisoletano aparece desprovisto de tal indicación. En las cuatro versiones la plantilla vocal es la misma (SSST) con acompañamiento, a excepción de la fuente del archivo vallisoletano. Precisamente he podido localizar en este archivo una versión de este tono como «Tonada solo al Santísimo» atribuida a Juan Hidalgo, de la que se conserva tan sólo la parte de acompañamiento. Cf. E-V 84/223. De *Quedito pasito* existe una edición publicada por Mitjana, cf. MITJANA, R.: *La música en España (arte religioso y arte profano)*. ÁLVAREZ CAÑIBANO, A. (ed.), Madrid: Centro de Documentación Musical. INAEM, 1993, p. 166, y una grabación, cf. «*Arded, corazón, arded*». *Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*. ARRIAGA, G. (dir.). Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995.

tono a Segovia parece estar de nuevo relacionada con su hermano Fr. Simón, quien en una carta fechada en Alcalá el 7 de junio de 1680 relata que habían estado en esa ciudad *todos los músicos de las Descalzas Reales, y tanvién muchos de la Capilla del rey, y todos amigos y paisanos*, añadiendo en la misma carta: *Unos tonos espero de Madrid, y se los remitiré juntamente con otros papeles*⁴⁰. Resulta posible pensar que entre esos tonos fuera el referido de Hidalgo, especialmente por dos razones. La primera hace referencia a la puesta en escena por esas fechas de la comedia teatral de Calderón en el Coliseo del Buen Retiro con motivo del día de la entrada en Madrid de la nueva reina, María Luisa de Borbón, por lo que la música de Hidalgo pudo circular en fechas próximas a la representación⁴¹. Las buenas relaciones de Fr. Simón con los músicos madrileños, unido a sus continuas visitas a la Villa y Corte, facilitarían la posibilidad de que esos tonos que recibió estuvieran relacionados con la obra de Calderón repuesta en diciembre de 1679. La otra razón es la copia de la reutilización de este tono dentro del cuadernillo que contiene toda la fiesta de la octava del Corpus Christi de 1680 en la catedral de Segovia, lo que indica que el tono debió llegar a manos de Irizar unas pocas semanas después de la carta de su hermano antes referida⁴².

En lo tocante a las copias de la obra conservadas en Segovia, tanto la realizada en borrador como la consiguiente en partichelas, fueron copiadas por el propio Irizar. En ninguna de ellas aparece el nombre de Hidalgo, e incluso en el ángulo superior derecho de las partes de alto y tenor aparece atribuida al propio Irizar⁴³. Entre todas las versiones conocidas de este tono se pueden detectar algunas diferencias referidas a la duración de algunas notas o a la realización de las cadencias, y aunque no conocemos la versión que utilizó Irizar, se verifican en sus copias algunas variantes poco importantes en comparación con las ver-

⁴⁰ Cf. OLARTE, carta n.º 234.

⁴¹ La comedia fue estrenada el 19 de enero de 1662 en el salón del Buen Retiro por la compañía de Sebastián de Prado y repuesta el 3 de diciembre de 1679 con motivo de la entrada de la nueva reina esta vez con la compañía de Manuel Vallejo y José de Prado. La participación de Hidalgo en la composición de la música no figura en la documentación, pero se puede deducir a través de algunas concordancias localizadas de esta obra con su música. Cf. VAREY, J.E. & SHERGOLD, N.D. *Comedias en Madrid 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*. Londres: Tamesis Books Limited, 1989, pp. 194-195, y *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books Limited, 1975, pp. 176-177. Para un estudio del contexto musical en ambas producciones, cf. STEIN, L.K. *Song of mortals, dialogues of the gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

⁴² La Octava del Corpus de ese año fue celebrada el 24 de junio, por lo que la copia llegó a manos de Irizar cuando éste preparaba los villancicos para la fiesta. Este cuadernillo se conserva en el legajo M-18 n.º 14 del archivo segoviano. Cf. LÓPEZ CALO, J.: *La música ..., op. cit.*, vol. 1, p. 233-236.

⁴³ Las partichelas de este villancico están en el legajo M-1 n.º 29, cf. LÓPEZ CALO, J.: *La música..., op. cit.*, vol. 1, n.º 720.

siones del manuscrito de la Biblioteca Nacional, el de la Novena, o la copia de Camargo conservada en la catedral de Valladolid. La plantilla vocal que utiliza Irizar incluye un alto en vez del tercer tiple, pero ello no afecta a la altura de las notas. Por su parte, el texto vuelto a lo divino tiene muy leves variantes, y presenta dos coplas añadidas. El autor de la adaptación textual bien pudo ser el propio maestro de Segovia, como de hecho era habitual en la época.

Tabla 3. Comparación del texto original de Calderón y su vuelta a lo divino en el villancico de Irizar.

Calderón: TERCERA PARTE DE 1 COMEDIAS... (Madrid, 1664 y 1687), fol. 187 ^v	Villancico a 4 al Nacimiento / Quedito pasito / año de 1680 [E-SE 1/29]
Quedito, passito, que duerme mi dueño, quedito, passito, que duerme mi amor.	[Estríbillo] Quedito, pasito, que duerme mi dueño, quedito, passito, que duerme mi amor.
5 Si cantais dulces <i>querellas</i> , ó <i>matizados</i> primores, que siendo del cielo flores, también sois del campo estrellas no <i>me</i> despertéis con ellas 10 <i>al alma que</i> adoro, quedito el rumor, <i>la vida que estimo</i> , pasito <i>el clamor</i> ; y ya que dais este alivio pequeño, Quedito, passito, que duerme mi dueño, quedito, passito, que duerme mi amor.	[Coplas] <i>Pues</i> cantais dulces <i>endechas</i> , <i>con nunca usados</i> primores, que siendo de el cielo flores, también sois de el campo estrellas, no <i>le</i> despertéis con ellas, <i>al sol que io</i> adoro, quedito el rumor, <i>que duerme mi amado</i> , pasito <i>la voz</i> ; i ya que <i>le</i> dais este alivio pequeño, Quedito, pasito, que duerme mi dueño, quedito, pasito, que duerme mi amor.
15	Repetid varias canciones, con amorosa pofía, las aves con melodía, expliquen bien sus amores todo sea emulaciones, finezas, cariños, al alba y al sol, 20 que es bien cuando duerme, que vele el amor; la voz suspended en el más dulce sueño. Quedito, pasito, que duerme mi dueño, quedito, pasito, que duerme mi amor.
25	Salga el más dulce jilguero, y el ruiñeñor peregrino, y ambos alaben en trino, al que es un Dios verdadero, pero no sea parlero, el dulce gorgéo, el canto veloz, que ya que está dado, todo a su pasión; 30 reprimid la voz en canto alaguero, Quedito, pasito, que duerme mi dueño, quedito, pasito, que duerme mi amor.

Al margen de los procedimientos de llegada del repertorio, resultan muy significativas las transformaciones del mismo para ser interpretado por la capilla segoviana, proceso que en algunos casos puede estudiarse con detalle gracias a la conservación de las copias utilizadas por Irizar para sus reelaboraciones. Esto no ocurre siempre, caso del tono de Hidalgo donde no hemos conservado la versión que recibió, porque era muy habitual devolver las partituras a su emisor una vez copiadas. Sin embargo, he podido verificar otros casos en los que sí conservamos en el archivo de la catedral la copia que Irizar pudo utilizar.

Un claro ejemplo de ello es la fiesta del Corpus de 1681 en Segovia. En esa ocasión Irizar utiliza un villancico titulado *Sobremesa un tono nuevo*, que hemos conservado tanto en borrador como en partichelas copiado por el propio compositor⁴⁴. En el archivo se ha conservado además un villancico de Matías Ruiz con el mismo texto⁴⁵, cuya copia está datada en 1660, por lo que debía formar parte del archivo segoviano en la época en que Irizar era maestro de capilla. Ambos villancicos están escritos a cuatro voces con acompañamiento, aunque difieren sus tesituras vocales (el villancico de Ruiz dispone una plantilla SSAT, mientras que el de Irizar lo hace con la inusual disposición vocal SATT). Para verificar el grado de intervención de Irizar a la hora de reutilizar el villancico de Ruiz, podemos ver la transcripción de los diez primeros compases en ambas composiciones [Apéndice Musical 1]. En el primer compás Irizar realiza un planteamiento distinto al de Ruiz, que no sólo afecta al arranque rítmico de la música —totalmente diferente en todas las voces, pero especialmente en el acompañamiento—, sino incluso a la disposición de las alturas de las notas. Hasta el compás 8 vemos cómo Irizar, en su villancico, intercambia las dos voces superiores, disponiendo la de tiple primero en el villancico de Ruiz como alto en el suyo; además plantea algunas variantes en el discurso musical de las otras dos partes vocales, especialmente en la de alto del original de Ruiz —que es arreglada como tenor primero en el de Irizar—. Finalmente, a partir del compás 8 Irizar vuelve a plantear una organización distinta de las voces del villancico de Ruiz. En

⁴⁴El borrador está dentro del cuadernillo situado en el legajo M-18 n.º 27, que contiene todos los villancicos de la fiesta. Las partichelas de este villancico se localizan en el legajo M-8 n.º 47, cf. LÓPEZ CALO, J.: *La música...*, *op. cit.*, vol. 1, n.ºs. 1495 y 937, respectivamente.

⁴⁵Su localización en el legajo M-52 n.º 14, cf. LÓPEZ CALO, J.: *La música...*, *op. cit.*, vol 2, n.º 3988.

este caso, mantiene las notas del tiple primero y tenor del villancico preexistente en su lugar original, mientras que las partes del tiple segundo y alto se corresponden con las de tenor primero y alto respectivamente en el de Irizar. Este tipo de reelaboración es frecuente a lo largo de toda la obra.

Otro caso que refleja una mayor intervención del músico catedralicio, aparece en la fiesta de la Octava del Corpus de 1682, en donde Irizar reutiliza el villancico de Cristóbal Galán *No gima nadie*⁴⁶. Aquí el maestro de Segovia recompone a ocho voces el estribillo original de Galán a cinco, reutilizando algunos giros vocales. Pero resulta especialmente interesante la parte de las coplas, en donde Irizar —aparte de modificar levemente el texto literario— toma buena parte de la melodía de Galán transportada una cuarta baja, a la que añade un acompañamiento diferente, como puede verse en el Apéndice Musical 2.

Los casos de reutilización de villancicos de músicos de las Capillas Reales se localizan en un número bastante importante entre los de Irizar, y aparte de ejemplos de Hidalgo, Ruiz y Galán, he podido verificar otros de Carlos Patiño y Francisco Escalada⁴⁷.

* * *

Madrid en el siglo XVII se nos presenta como una ciudad inseparable de la Corte⁴⁸. Así, las Capillas Reales centralizaban la actividad musical de carácter religioso que se producía en la ciudad, especialmente en lo que se refiere a la proyección exterior de su repertorio. Desde las catedrales —sobre todo desde las más cercanas, como la de Segovia— los maestros de capilla van a buscar contactos directos o intermediarios para conocer los materiales utilizados en la Corte. Lo que podríamos denominar como «estar al día», musicalmente hablando, suponía conocer, y disponer, lo que se componía y cantaba en las Capillas Reales madrileñas.

⁴⁶De este villancico, al igual que en el anterior, se ha conservado el borrador y las partichelas copiadas por Irizar, y localizadas en el cuadernillo M-18 n.º 21 y en el legajo M-8 n.º 24, respectivamente. El villancico de Galán preexistente, aunque en este caso sin data, se localiza en el legajo M-39 n.º 11. Cf. LÓPEZ CALO, J.: *La música ...*, *op. cit.*, vol. 1, n.ºs 1428 y 899, y vol. 2 n.º 3588.

⁴⁷Este último autor referido fue vicemaestro de la Capilla Real entre 1662 y 1680, cf. HERGUETA, N. *Profesores músicos*, *op. cit.*

⁴⁸Así ha interpretado D. Ringrose el significado de la popular dicho *Sólo Madrid es Corte*. Cf. JULIÁ, S., RINGROSE, D. & SEGURA, C.: *Madrid. Historia de una capital*, *op. cit.*, p. 164.

En el caso del villancico, el gran número exigido por las necesidades del culto en las distintas capillas catedralicias propiciará el acarreo y reutilización constante tanto de textos como de músicas. Ello explica, en buena medida, la enorme difusión que por su prestigio institucional tuvieron algunos ejemplos de los principales músicos del rey, especialmente durante el reinado de Carlos II.

APÉNDICE MUSICAL 1

Ruiz

①

Tiple 1
So - bre - me - sa un to - no nuc - vo rey mí - o quie -

Tiple 2
So - bre - me - sa un to - no nuc - vo rey mí - - quie -

Alto
So - bre - me - sa un to - no nuc - vo rey mí - - quie -

Tenor
So - bre - me - sa un to - no nuc - vo rey mí - - quie -

Acomp.
So - bre - me - sa un to - no nuc - vo rey mí - - quie -

⑥

Tp I
ro can - tar. Ay ay

Tp III
ro can - tar. Ay

A
ro can - tar. Ay

T
ro can - tar. Ay

Ac
ro can - tar. Ay

Irizar

①

Musical score for the first system of 'Irizar'. It includes five vocal parts and an accompaniment. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The lyrics are: So - bre - me - sa - un to - no nue - vo Rey mí - o.

Tiple
Alto
Tenor I
Tenor II
Acomp.

⑥

Musical score for the second system of 'Irizar'. It includes five vocal parts and an accompaniment. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The lyrics are: quie - ro can - tar, Ay, ay; quie - ro tar. Ay; quie - ro can - tar, Ay,; quie - ro tar. Ay, ay.

Tp
A
T I
T II
Ac

APÉNDICE MUSICAL 2

Galán

①

Tiple solo

Acomp.

Na - die gi - ma, que el a - mor ves - ti - do de lu - ma - no tra - je

Irizar

①

Tiple I

Acomp.

Na - die gi - ma, que el a - mor en e - sos blan - cos ce - la - jes